

84 №

14 15

А. П. ШАМРАЙ

Видрані
СТАТТІ
ДОСЛІДЖЕННЯ

89 Rel.

ДЕРЕЖАВНА
УКРАЇНА

А. П. Шамрай

ВИБРАНІ
СТАТТІ
ДОСЛІДЖЕННЯ

Державне видавництво
ХУДОЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
Київ - 1963

8У+8И
8У+8И
Ш-19

В цій книзі зібрані кращі праці визначного українського радянського літературознавця А. П. Шамрая (1896—1952). В першому розділі читач знайде статті, присвячені «Енеїді» та «Наталя Полтавці» І. Котляревського, дослідження про коломийковий вірш в творчості Т. Шевченка, а також розвідку про зв'язки С. Васильченка з російською літературою.

Другий розділ цього збірника складають статті, присвячені західноєвропейським літературам, зокрема розвідки про Джонатана Свіфта та його роман «Мандри Гуллівера», про трагедії Шіллера та ін.

Книга розрахована на літературознавців, критиків, викладачів літератури, студентів.

562877

Упорядники:

В. С. КУРАШОВА, Ф. П. ПОГРЕБЕННИК

(розділ перший)

I. Ю. ЖУРАВСЬКА (розділ другий)

Вступна стаття

член-кореспондента АН УРСР, доктора філологічних наук
Є. С. ШАБЛІОВСЬКОГО

ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ А. П. ШАМРАЯ

Українське радянське літературознавство формувалося в процесі боротьби з різними ворожими та формалістичними тенденціями. Воно виникло і розвинулось на основі демократичної спадщини минулого. Ще задовго до Великої Жовтневої соціалістичної революції представники демократичного напрямку дали ряд цінних праць, які створили передумови українського наукового літературознавства.

Відомі близкучі, проникливі розвідки з пайважливіших питань української літератури геніального Франка, глибокі, високоталановиті критичні огляди Лесі Українки, публіцистичні виступи з питань літератури І. Білника, М. Драгоманова, П. Грабовського, М. Павликі, а також праці М. Дашкевича, М. Петрова та ін. Все це становило безперечне і значне надбання у вивченні українського літературного процесу. Однак лише після Великого Жовтня, в міру того як представники літературознавства почали опановувати марксистсько-ленінську методологію, літературознавство (як і інші суспільні науки) здобуло для свого розвитку науковий ґрунт, стало справжньою наукою.

Характеризуючи перші кроки вітчизняного радянського літературознавства, академік О. І. Білецький писав: «Робота українських літературознавців була нелегкою. Їм доводилось часто піднімати ціліну, одночасно вести дослідження в кількох напрямах: збирати, описувати і досліджувати тексти, монографічно вивчати творчість окремих письменників; визначати їх місце в літературному процесі, їхні зв'язки з великою російською літературою і літературою зарубіжних країн»¹. Це був період напружених шукань, які іноді супроводжувалися помилками і збоченнями.

¹ О. І. Білецький, Українське літературознавство за сорок років (1917—1957), К., Вид-во АН УРСР, 1957, стор. 29—30.

Вирішальне значення у формуванні і зростанні ідейно-теоретичного рівня українського радянського літературознавства мали праці класиків марксизму, які озброювали справжньою науковою методологією, відкривали нові шляхи, нові обрії перед вченими. Кращі традиції Франка і Лесі Українки, літературознавчі праці Плеханова і Максима Горького, Луначарського і Воровського істотно допомагали в утвердженні провідних зasad українського літературознавства.

Одним з видатних діячів на ниві української літературної науки з перших років її формування був професор Агапій Пилипович Шамрай, який своїми численними і ґрунтовними дослідженнями з історії української літератури зробив чималий вклад в справу розвитку українського радянського літературознавства.



Агапій Пилипович Шамрай (1896—1952) одразу ж по закінченні Харківського університету (1921) включився в активну літературно-наукову і педагогічну роботу. Вже влітку 1924 року в журналі «Червоний шлях» (№ 6) він друкує розвідку «На шляхах до об'єктивної історії українського письменства». В цій статті є, безперечно, чимало застарілих і невірних тверджень, особливо коли розглядати її з погляду сучасних вимог. Проте основні засади статті були правильні: вони спрямовані проти українського націоналізму і формалізму. «Розвиток української літератури під взглядом ідеологічним,— читаємо в ній,— не йшов «ідеально рівненським» шляхом; це була боротьба, антагонізм, обумовлені наймогутнішим чинником історичного розвитку — чинником соціально-економічним». Автор, нехай не завжди сміливо і послідовно, намагався розкрити сутність буржуазно-націоналістичної псевдонауки, показати, що її апологети свідомо застушковують різницю і суперечності між реакційною та прогресивною течіями в українській літературі, пропагують шкідливу, антинаукову «теорію единого потоку» української літератури.

Молодий дослідник виступає проти горезвісних лозунгів «орієнтації на культурну Європу», відмежування «від Москви» (тобто від російської літератури), доводячи, що під цією «теорією» криється виразна буржуазно-націоналістична тенденція, яка в умовах соціалістичної перебудови набувала контрреволюційного, антинародного характеру. Вже в працях 20—30-х років А. П. Шамрай викриває спроби буржуазних націоналістів фальсифікувати літературний процес, витруїти з літератури її суть та соціально-класові джерела. Історія літератури, на думку А. П. Шамрая, мусить розглядатися

в органічному зв'язку з класовою боротьбою в суспільстві, з важливими соціальними і національними проблемами.

Вже для ранніх літературознавчих праць А. П. Шамрая характерні невинні пошуки закономірностей літературного процесу взагалі і українського зокрема. Виступаючи проти псевдонаукових націоналістичних концепцій, проти буржуазного об'єктивізму, дослідник приділяв значну увагу праці текстологічній, намагаючись дати радянському читачеві твори українських класиків, вільні від спотворень їх царською цензурою та буржуазними націоналістами. Так було покладено основи перших науково-критичних радянських видань української класики.

В своїх працях 20—30-х років з історії української літератури та літературознавства А. П. Шамрай намагається дати бій вульгарному соціологізму, цій «злісній карикатурі на наукову методологію» (за характеристикою О. І. Білецького). Так, аналізуючи творчість Г. Квітки-Основ'яненка (1928), дослідник підкреслює, що коли мова йде про художника слова, то не можна обмежитися лише оцінкою його громадсько-політичного світогляду. Треба насамперед аналізувати саму творчість, художній доробок митця, бо світогляд письменника відображається не лише в тому, що він говорить, а й у тому, як він говорить. Дослідник неодноразово застерігає проти нехтування художньою специфікою досліджуваного матеріалу. Не можна зводити літературно-критичний аналіз до вишукування «класового ярлика», який так охоче наліплювали на письменника вульгарні соціологи на підставі лише «соціального походження» художника, окремих авторських висловлювань або висловлювань дійових осіб його творів. А. П. Шамрай критикує тих «дослідників», що іх монографії про письменників зводилися до елементарних даних про «соціально-економічні передумови», а розгляд художньої спадщини підмінювався нудним переказом змісту з псевдонауковими розумуваннями про «ідеї» творів та «соціальну значимість» письменника. В своїх кращих працях А. П. Шамрай рішуче виступав проти шаблону, спрошенства та вульгаризаторства літературної науки.

Перу А. П. Шамрая належить понад 80 праць з літературознавства та історії літератури. Треба зазначити, що чимале місце серед них посідають дослідження з західноєвропейської літератури. Так, відомі ґрунтовні праці А. П. Шамрая про творчість Шекспіра, Гофмана, Свіфта та інших класиків зарубіжної літератури. Всі вони відзначаються добрим літературним смаком, широким знанням матеріалу. Але переважна більшість праць А. П. Шамрая була присвячена питанням української літератури, її історії та зв'язкам з братніми літературами. Тут вчений найяскравіше виявив свій талант дослідника, пафос радянського патріота.

Що є особливо характерним, найціннішим в розвідках А. П. Шамрая з української літератури? Насамперед те, що в спадщині минулого вчений розкривав передові культурні сили, демократичні елементи, показував їх зростання і збагачення на основі розвитку визвольної боротьби народу. Український літературний процес А. П. Шамрай завжди розглядав у зв'язках і взаємопливах з передовою культурою братніх народів, насамперед в органічному єдині і творчому спілкуванні з передовою літературою великої російського народу.

Основний критерій А. П. Шамрая — це критерій реалізму та народності. З цього погляду він проводить грунтовний перегляд всієї української літературної спадщини, відкидаючи чимало «традиційних» понять, які в буржуазній науці здавалися раз і назавжди встановленими і непорушними. Дослідник намагається дотримуватися марксистської теорії: при висвітленні тих або інших явищ літератури, культури розглядати їх в історичних рамках, на конкретному історичному ґрунті. Звідси — рішучий осуд дослідником будь-якого іманентного розгляду тих чи інших явищ культурного життя, осуд всіляких панегіричних і смакових оцінок, якими часто підмінювався науковий аналіз художнього стилю. Історизм у науковому підході, уміння поставити кожен літературний факт в складний, життєво суперечливий ряд допомагали вченому встановити істинний смысл тих або інших явищ українського літературного життя XIX ст. Значну увагу А. П. Шамрай приділяє в своїх студіях з історії літератури проблемі російсько-українського літературного єднання, взаємного духовного збагачення братніх народів. Він розглядає це питання не спрощено і однобічно, а з науковою грунтовністю, вбачаючи в цьому процесі складний комплекс ідеологічних і творчих взаємопливів та взаємодіяння. Можна сказати, що А. П. Шамрай був одним з пionерів у висвітленні російсько-українських літературних зв'язків.

Дослідник справедливо відзначав, що становлення нової української літератури відбувалося при значній підтримці передової російської громадськості та літератури. Це сприяло розвиткові народності в українській літературі, збагачувало її тематику і жанри. Підтримка української демократичної літератури передовою російською пресою 30—40-х років XIX ст. мала вирішальний вплив на розвиток реалізму, сприяла зміцненню демократичного напряму в українській літературі. А. П. Шамрай слушно зазначає, що використання українською літературою досвіду російської, а також західноєвропейських літератур не нівелювало в ній національних особливостей, навпаки, воно сприяло виявленню і збагаченню її національної своєрідності.

Аналізуючи творчість таких письменників, як Котляревський і Квітка-Основ'яненко, Гулак-Артемовський і Боровиковський, вчений

підкреслює, що вже тоді, в перші десятиліття XIX ст., українська література стала на шлях співчутливого зображення народних мас, почала відтворювати реальне життя цих мас. Художній показ народного побуту в плані переважно описовому, етнографічному досліднику розглядає як початкову форму народності, а значить, і як початок національної літератури.

Значення російської літератури для розвитку літератури української А. П. Шамрай не зводить до простого «запозичення». Українська література не тільки використовувала здобутки російської літератури, але і, в свою чергу, сприяла її розвитку. В працях А. П. Шамрая показано, як органічно пов'язане було становлення українського реалізму з головною лінією російської літератури кінця XVIII — першої половини XIX ст. Виступаючи проти культівованої буржуазним літературознавством теорії «впливів» та «запозичень», дослідник наголошує на потребі грутового вивчення конкретних історико-літературних взаємозв'язків національних літератур взагалі, в тому числі і української літератури. Тут вчений виявив значну широту своїх наукових інтересів.

Визначне місце в дослідженнях А. П. Шамрая посідають його праці про художню спадщину І. П. Котляревського. Творче обличчя письменника окреслюється ним у зв'язку з громадським оточенням, суспільно-літературним середовищем, епохою. Чимало уваги приділяє автор з'ясуванню тих національних історико-літературних джерел, які живили творчість Котляревського. Дослідник доводить, що бурлеск і травестія, характерні для української літератури XVIII ст., ввели в літературу представників народу, розмовну мову, відобразили яскраві риси народного побуту, внесли струмінь народного гумору. Це була своєрідна спроба відображення дійсності. Ця традиція руйнувала застарілі церковно-схоластичні канони, вносила в літературу народну точку зору, народні смаки і уподобання. І. П. Котляревський, за висвітленням А. П. Шамрая, талановито використав надбання старої літератури, а також джерела народного гумору, засоби народної лірики, досить глибоко проникнув у суттєві явища епохи, відобразивши сучасну йому дійсність в таких картинах та образах, які були безумовним художнім досягненням того часу.

А. П. Шамрай піддав критиці концепцію націоналістичних дослідників про те, що творчість Котляревського нібито становила найвищий здобуток українського письменства XIX ст., а сам Котляревський розглядався як «основоположник» нової літератури. Не знижуючи значення Котляревського в історії української літератури, А. П. Шамрай, однак, доводить, що справжнім основоположником передової української літератури був Тарас Шевченко. Сила україн-

ської літератури дошевченківського періоду полягала в її демократичній спрямованості, в гуманізмі, в тому, що вона формувалася і зростала на основі використання художніх здобутків фольклору, народної мови. Слабкість її — в недозрілості, у вузькості ідейно-творчих обріїв. В творчості українських письменників дошевченківського періоду не були розв'язані найістотніші проблеми, зумовлені самим процесом формування національної літератури.

Заслугою А. П. Шамрая, як дослідника історії української літератури, є те, що він вперше грунтовно схарактеризував український романтизм, його найвизначніших представників, визначив роль і значення романтизму в розвиткові української літератури. В цьому відношенні двотомна праця А. П. Шамрая «Харківська школа романтиків» (1929—1930) і досі не втратила свого наукового значення. Дослідник показав, що романтизм в українській літературі сформувався як вияв боротьби за народність, як намагання вийти за межі бурлескної традиції, розширити тематичні, жанрові й стилеві спроможності національної літератури. Прогресивні українські романтики сприймали у фольклорних скарбах не тільки поетичні прийоми, стилістику, але й якоюсь мірою їх бунтарсько-протестуюче начало, більш-менш виразні громадянські мотиви. Натомість представники реакційного напряму, використовуючи поетичні образи народної творчості, обмежувались переважно лише романтичною стилізацією, імітацією під фольклор.

Дослідник показав, що українські романтики закріпили в літературі такі поетичні різновиди, як балада, лірична пісня, романська лірика, історична драма і трагедія. Чимале значення українських романтиків 20—30-х років полягало у розвитку українського віршування, у формуванні поетичних жанрів, у створенні національних художньо-зображенських засобів. Розглядаючи тематичне тяжіння цієї групи письменників до героїки минулого, А. П. Шамрай підкреслює, що романтики різних ідеологічних спрямувань орієнтувалися і на різний історичний матеріал, по-своєму його інтерпретуючи. Адже ж в деяких українських романтиків — саме романтиків реакційного напряму — вузький націоналізм, солоденький «гуманізм» прекрасно поєднувалися з поміщицько-кріпосницькою ідеологією та монархізмом.

В своїх працях А. П. Шамрай приділяв значну увагу характеристиці так званого «Харківського гуртка романтиків». І справді, як це показав П. К. Волинський, помітну роль у пожвавленні літературного життя на Україні відіграли утворення перших літературних гуртків та об'єднань, увага до літературно-видавничої діяльності, видання фольклорних збірок, літературних альманахів, розвідок про українську мову, фольклор, історію. Здійснюючи свої безпо-

середні завдання, українські письменники 20—30-х років XIX ст. водночас чинили справу й всенародного культурного значення: відточуючи і шліфуючи літературну мову, вони тим самим розвивали і підносили її на вищий ступінь, полегшуючи, таким чином, роботу наступних поколінь українських письменників.

В дослідженні української літератури XIX ст. А. П. Шамрай раз у раз звертається до творчості Шевченка, підкреслюючи те нове, провідне, що вносив в українську літературу великий поет-революціонер. Для українських письменників дошевченківського періоду характерною була, на думку вченого, етнографічно-побутова достовірність. «Етнографізм,— писав А. П. Шамрай,— це рання форма реалістичного відтворення народного життя»; характерною рисою такого відтворення було «відображення застиглих і традиційних форм народного побуту без проникання в динаміку суспільного життя, без глибшого розкриття соціальних процесів». З творчістю Шевченка мірило такої «етнографічної достовірності» виявило свою неспособність. Шевченко зробив українську літературу дійовою силою духовного розвитку народу. Поет бачив в літературі могутній чинник, здатний збагачувати народ творчою енергією, проймати його вірою в життя, в майбутнє. Звідси — глибина реалізму Шевченка.

Цікаво, що ще в кінці 20-х років А. П. Шамрай виступив з розміткою «До еволюції коломийкового вірша в творчості Т. Г. Шевченка». Це дуже характерно: на світанку українського радянського літературознавства вчений спеціально розробляв питання художньої майстерності поета, акцентував увагу на есобливостях віршування Шевченка, на специфіці його ритміки. Дослідник рішуче виступав проти націоналістичних авторів, які намагалися все багатство Шевченкового віршування вкласти в прокrustове ложе якихось фольклорних примітивів. Зазначаючи, що попередники Шевченка, українські романтики, вже майстерно використовували високі зразки народної пісні, А. П. Шамрай підкреслює: «Шевченко пішов далі за всіх цих поетів. Різницю між ним і численними переспівувачами української пісні ми вбачаємо в тому, що Шевченко не спинився на талановитій передачі коломийки, а значно ускладнив і зреформував її. В зростанні його великого таланту пісенні форми в їх елементарності повинні були зробитися завузькими».

А. П. Шамрай показує, що зводити все багатство Шевченкового віршування лише до ритмічної структури коломийки — це значить не розуміти самої сутності цього віршування. Поет творив складну, зовсім нову систему народнопоетичної метрики. «На розвитку коломийкового вірша у Шевченка,— зазначає дослідник,— відбилася загальна еволюція його творчості: як його ямб пройшов від «напевності» таких речей, як «Реве та стогне Дніпр широкий», до

огнєвої декламативності «Осії, глава XIV», так і ця пісенна форма від простоти епічної в добу пізнішу перейнялась елементами громадського пафосу поета». Отже, це не був уже традиційний коломийковий розмір, а своя, шевченківська, ритмомелодика, яка руйнувала ритмічні норми коломийки.

Підсумовуючи стислий огляд наукового доробку професора А. П. Шамрая в галузі українського літературознавства, треба відзначити, що праці його цінні насамперед важливістю історико-літературних проблем, які він розробляв, причому розробляв часто в обставинах далеко не сприятливих, раз у раз піднімаючи «цілницю». Майстерність аналізу текстів, багатство фактичного і бібліографічного матеріалу вражає нас в його працях. Дослідник сміливо брався за розробку нових питань, віддаючи всю свою енергію і величезну ерудицію висвітленню найважливіших етапів літературного процесу. Характерним, на наш погляд, для досліджень А. П. Шамрая є широкий науковий синтез, опертій на ґрутовну розробку фактичного матеріалу. Вчений ставив такі важливі для сучасної науки її художньої творчості проблеми, як проблема традицій і новаторства, проблема єдності форми і змісту, національної своєрідності і загальнолюдського значення художніх творів.

Було б невірно твердити, що шлях наукової діяльності А. П. Шамрая був завжди прямою, несхібною лінією. Дослідник мав і зриви в своїй роботі, методологічні збочення і помилки. Не все в його науковому доробку може бути зараз сприйняте повністю. Ряд тверджень в його дослідженнях виявилися з часом науково непереконливими. Але це були шукання чесного радянського дослідника, широко відданого науці, дослідника, наукова сумлінність якого завжди була винятковою. Ось чому крациою частиною свого творчого доробку він збагатив українське літературознавство, сприяв утворенню в ньому плідних наукових зasad.

Для літературознавчих праць А. П. Шамрая характерна широка охоплення матеріалу, що виявилася в плодотворних співставленнях та порівняннях найважливіших явищ українського літературного процесу з явищами російської, слов'янських та західноєвропейських літератур. Соціологічний аналіз ніколи не виступав у нього оголено, а завжди поєднувався з аналізом художньої майстерності. Ерудиція вченого, що завжди прагнув якнайширше дослідити те або інше літературне явище, зумовлювала значну глибину його досліджень.

Видатний науковий і педагогічний хист А. П. Шамрая, його лекторський талант сприяли тому, що ще з 30-х років Агапій Пилипович стає одним з відомих викладачів-професорів вищої школи, керівником багатьох молодих науковців, а також студентської молоді.

З «рук» професора Шамрая вийшов не один десяток талановитих дослідників, викладачів літератури.

А. П. Шамрай належав до старшої генерації українських радянських літературознавців. Його різноманітна і плодотворна діяльність якченого і педагога була стимулом у роботі молодших товаришів; визначені ним проблеми українського літературознавства закликали до дальшого їх опрацювання, живили дальшу творчу розробку. Ті проблеми українського літературознавства, над якими в 20—40-х роках плодотворно працювали А. П. Шамрай, О. К. Дорошкевич, П. М. Попов, С. І. Маслов, І. Я. Айзеншток, Е. О. Ненадкевич, А. В. Музичка, М. К. Гудзій, П. К. Волинський, Е. П. Кирилюк та інші, в значній своїй частині і зараз не втратили свого наукового значення. Естафету від старших товаришів приймають молодші кадри. Корифей радянського літературознавства, академік О. І. Білецький, який на протязі своєї багаторічної діяльності гуртував і об'єднував кращі сили української літератури, в 1957 р. писав: «З кожним роком зростає армія молодих наукових кадрів в інститутах АН УРСР, в університетах Києва, Харкова, Одеси, Дніпропетровська, Львова, Чернівців, Ужгорода, в численних педагогічних інститутах України. Підвищується кваліфікація наукових працівників. У перші післявоєнні роки в семи університетах УРСР і в педагогічних інститутах не було (крім академіків) жодного доктора наук з фаху літературознавства. Тепер з'явилися доктори, спеціалісти з української, російської та зарубіжних літератур. Виходять на арену молоді талановиті літературні критики. Літературознавцям, як і всім радянським працівникам, чуже почуття самозаспокоєння. Вони знають, що в їх роботі ще багато недоліків, прогалин. Постійне керівництво партії, активне втручання в літературне життя, товариське єднання з вченими братніх республік допоможе критиці і літературознавству зайняти чільне місце в літературному процесі»¹.

* * *

*

В цьому збірнику подаються більш відомі праці А. П. Шамрая з історії української та західноєвропейських літератур. Оскільки в ряді статей були місця, які на сьогодні втратили свою актуальність, упорядники зробили відповідні скорочення (в тексті вони позначені трьома крапками). Правда, в статтях збірника поряд з цікавими спостереженнями зустрічаємо й положення, що є даниною тогочасній літературознавчій науці, наприклад, думка про те, що зміна стилів пов'язана лише із зміною «літературних поколінь» тощо.

¹ О. І. Білецький, Від давнини до сучасності, т. I, К., Держлітвидав України, 1960, стор. 83.

В цілому ж опубліковані в збірнику праці А. П. Шамрая становлять не тільки, так би мовити, історичний інтерес. Вони і зараз не втратили своєї цінності як грунтовні розвідки з найважливіших питань літературознавства. Цінні вони насамперед завдяки багатству фактичного матеріалу. До цих праць ще не раз вдаватимуться дослідники і критики, вчителі і студентська молодь, працюючи над історією літератури.

ЄВГЕН ШАБЛОВСЬКИЙ

Розділ перший

СТАТТІ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ПРОБЛЕМА РЕАЛІЗМУ В «ЕНЕІДІ» І. П. ҚОТЛЯРЕВСЬКОГО

I

Не так давно радянська літературна громадськість відсвяткувала дві ювілейні дати, зв'язані з іменем І. П. Котляревського: у 1948 р.— 150 років з дня выходу в світ перших трьох частин «Енеїди» та у 1949 р.— 180-річчя з дня народження письменника.

Радянський народ шанує пам'ять видатних діячів минулого, що своєю діяльністю сприяли пробудженню народних мас, гноблених поміщицько-кріпосницькою системою, поклали початки національної культури, яка тільки в наш час, в умовах соціалістичної держави, піднялася на справжню свою височінь — до культури, національною формою і соціалістичної змістом.

Історична заслуга зачинателя нової української літератури була належно оцінена на урочистих зборах радянської інтелігенції, що відбулися у Києві (28 грудня 1948 р.) і в Полтаві (22 грудня того ж року) з нагоди 150-річчя з дня виходу «Енеїди».

Ця пам'ятна дата відсвяткована також і в столиці СРСР — Москві, як і в інших містах Союзу. На спеціальних сесіях Інституту української літератури АН УРСР та вищих училищ закладів України, в радянській пресі були висвітлені різні проблеми, пов'язані з творчістю Котляревського та з виходом у світ перших трьох частин «Енеїди». Перед радянським літературознавством стоїть почесне завдання — в ряді грунтовних розвідок всебічно розглянути творчість І. П. Котлярев-

ського, встановити справжню ціну тому, що він вніс в історію нової української літератури.

Про Котляревського написано чимало робіт, але все ж недостатньо, особливо якщо зважити на історичне значення його виступу в літературі. Між іншим, не мало розвідок присвятила йому буржуазно-націоналістична критика. Але все, що написано в цих «працях» про «батька нової української літератури» (за їх термінологією), мусить бути відкинуте, як вороже намагання сфальсифікувати творчість видатного українського письменника.

Тільки радянське літературознавство справді по-науковому визначило історичне місце Котляревського в розвиткові нової української літератури. Історична вага літературної творчості Котляревського визначається в наших розвідках, по-перше, тим, що письменник у своїй поемі підніс ряд гуманних ідей на захист покріпаченого селянства і в окремих її частинах гостро критикував панівні верстви і царську бюрократію, по-друге, тим, що в своїй «Енеїді» він яскраво показав український народний побут тих часів і, по-третє, підніс народну мову на висоту мови літературної. Але треба визнати, що через орудування в літературознавстві буржуазних націоналістів та безрідних космополітів, які подавали викривлене уявлення про Котляревського, ці загальні визначення тільки тепер знаходять своє поглиблення і конкретизацію в працях про Котляревського:

Отже, як сказано вже, найближче завдання радянських істориків і літературних критиків щодо Котляревського полягає в тому, щоб дати поглиблене і деталізоване розв'язання саме цих проблем. А серед цих основних питань грунтовної наукової розробки потребує питання про реалізм «Енеїди», про типовість зображення в ній сучасної Котляревському дійсності.

Ще в 80-х роках минулого століття проф. М. Дашкевич у своєму відомому відзвіі про нарис історії нової української літератури проф. М. Петрова категорично заявив, що «...в украинских произведениях Котляревского и Гулака-Артемовского сразу вдоворился реализм и живая народная речь». З того часу про реалізм «Енеїди» писали багато і часто, але оскільки в це поняття вкладалися речі ніби самі собою зрозумілі — соковиті гумористичні образи, правдиві з етнографічного погляду малюнки селянського побуту і т. д., — то досягнення Кот-

ляревського видаваліся безсумнівними, особливо в зіставлениі з мертвотною академічною літературою кінця XVIII століття. Але справа змінювалася радикально, коли поставало питання про те, в якій же мірі типово зображена в «Енеїді» сучасність Котляревського чи близчча до нього історична доба.

Буржуазні націоналісти, заради «вящої слави» Котляревського, намагалися представити «Енеїду» чимсь на зразок національно-героїчного епосу, цілком ігноруючи її гумористичну спрямованість, і вбачали в ній зображення «історичних мандрів» українського козацтва на чолі з кошовим Енеєм. Інші, навпаки, вбачали в ній «бурлацьке юродство», цинічне глузування нібито з українського народу, з його кращих моральних рис. Цей «нігілізм» у ставленні до «Енеїди» позначився і на роботах окремих формалістів. Ігноруючи ідеологічне спрямування «Енеїди» і розглядаючи її тільки в «плані історико-літературних традицій», вони приходили до пародіальніх висновків, ніби *нова*¹ українська література була розпочата твором, що за своїми жанровими і художніми ознаками належав до глибокої давнини уже в час своєї появи.

Аргументація дуже проста. Якщо пародійні і travestійні поеми, зокрема на Верглієву «Енеїду», до початку XIX століття в російській літературі втратили вже всяке значення, то ѹ «перелицьована» «Енеїда» Котляревського — тільки талановита спроба підживити «справцовані штампи», а сам Котляревський знову-таки тільки талановитий епігон. Отже, ніби все «ясно». Лишається тільки відповісти на дрібне запитання: чому саме цей «епігонський» твір набув такого значення в становленні нової української літератури і чому він до цього часу користується таким широким успіхом як в українського, так і в російського читача?

Поставимо зразу ж питання про це «епігонство» Котляревського. Відомо, що задум написати жартівливу поему на тему Верглієвої «Енеїди», ряд окремих характеристик і епізодів були підказані Котляревському «Энейдой, вывороченной наизнанку» М. Осипова. Націоналістичні критики не шкодували слів, щоб принизити художню якість поеми Осипова. Проте це — неправильно. Українська «Енеїда» зобов'язана, крім вищезгада-

¹ Тут і далі підкреслення автора.— Ред.

ного, російській «Енеїде» ще й особливостями своєї ритмічної структури. Поема Осипова й сама по собі, як зразок ірої-комічної чи травестійної поеми, була явищем досить помітним як на свій час. Можна навіть сказати, що окрім епізоді, любовні сцени між Дідоною і Енеєм у Осипова зображені з більшим «художнім тактом», ніж у Котляревського. Там, де Котляревський впадає іноді в грубувату тривіальність, Осипову щастить, приховуючи тон веселого оповідача, зберегти «романтичний колорит» любовної сцени. До того ж, Котляревський іноді опускає епізоди, де доводиться мати справу з переживаннями і настроями Дідона. Так, наприклад, в українській «Енеїді» опущені зображення душевних переживань Дідона, боротьба між почуттям пошани до пам'яті померлого чоловіка і почуттям любові до Енея.

Зайва шаржованість відчувається і в сцені самогубства Дідона з характерним закінченням: «...сама себе спалила, послала душу чорту в ад», так само як і в епізоді зустрічі Енея з Дідоною, де тінь нещасливої коханки обіцяє йому «розбити носа», коли він наважиться «женихатися з нею» в такому невідповідному місці.

Але ці часткові переваги Осипова над Котляревським, які пояснюються більшою культурою тогодчасної російської літератури в зображенні «високо коміческого», не заважають «Енеїді» Котляревського бути в цілому далеко вищою за свою попередницю. І справа не тільки у значній перевазі художнього хисту Котляревського, але й у тому, що українська «Енеїда» відзначається такими художніми і ідейними прикметами, яких не було в поемі Осипова.

Скільки не писали про спільність і відмінність цих творів, але й досі ми не маємо чітко сформульованих визначень того, що при жанровій спільноті різниця між творчими засобами відображення дійсності в обох творах сягає так далеко, що ми можемо говорити про розходження до певної міри в основних принципах типізації життєвих фактів. Перш за все треба відзначити далеко більшу зв'язаність «Енеїди» Осипова з сюжетом Вергілієвої поеми. Осипов слухняю йде за своїм первозвором, переказуючи у веселому тоні іноді навіть дрібні подробиці. Окрім пісні «Енеїди» Котляревського здаються фрагментарними в порівнянні з відповідними піснями «Енеїди» Осипова. Наприклад, в першій пісні

української «Енеїди» опущено ряд епізодів, зв'язаних з прибуттям троянців до Лівії і оглядинами ними Карфагена перед зустріччю з Дідоною, появу Венери та її роль в зародженні любові у Дідони, переживання Дідона, молитву суперника Енея Лівійського царя Ярби до Юпітера, що й змусило олімпійського владику втрутитися у відносини поміж закоханими, та ін.

В третій частині (в образках пекла) випущено перелік міфологічних істот, що репрезентують різні лиха підземного царства чи зазнають мук за свої злочини проти богів.

В четвертій частині в Котляревського опущена міфологічна історія походження царя Латина і його родичів, легендарні біографії союзників Латина та ін.)

Приглядаючись до характеру цих пропусків, ми переважаємося в тому, що Котляревський радикально викресловав те, що зв'язано було з античною міфологією у Вергілія і не мало прямого відношення до основних подій, в крайньому разі переключаючи ці мотиви на типові мотиви українського фольклору, як ми бачимо, наприклад, в епізодах пекла. При порівнянні останніх пісень «Енеїди» Котляревського з поемою Котельницького, що продовжував Осипова, враження не змінюється, і в цій частині Котляревський відкидає міфологію свого первовзору.

Другу радикальну відмінність поеми Котляревського від поеми Осипова треба бачити в тому, що вони, по суті, по-різному перетворюють обrazи Вергілієвої «Енеїди». Якщо в Осипова пародія стоїть на першому місці, то в Котляревського поруч з елементами пародії далеко більше уваги приділено travestії, тобто «переодяганню». Для Осипова характерна «простацька» манера зображення пригод і подвигів персонажів Вергілія, зниження їх до гультяїв і зальотників, але місцевий колорит, образки російського побуту в нього представлени надто невиразно.

«Кабак», «посиделки» і т. п. місця постійних відвідин Енея та його ватаги подано дуже схематично, без етнографічних і побутових подробиць, внаслідок чого всі сцени «Энеиды» втрачають свою локальну типовість і виразність. Цікаво відзначити, що в Осипова майже відсутнє перенесення подій в національне оточення. Здається, тільки в одному місці, в сцені підготовки до

прийняття послів Енеєвих у Латина, знаходимо щось подібне:

С Бутырок, Балчуга, Неглинной,
Зацепы, Пресни, Плетешков,
Со Красной площади предлинной,
С Рогожек всех, из-под шатров,
У Троицы на рву с погосту,
Со Спасского из лавок мосту
Набрали разные листы...¹

Тим часом місцевий колорит «Енеїди» Котляревського, як відомо, є загальною і найхарактернішою рисою поеми. Читаючи «Енеїду» Котляревського, ми весь час ніби перебуваємо на Полтавщині — в Полтаві, Опішні, Решетилівці, Келеберді і т. д. Було б марною трятою часу ілюструвати прикладами цю відмінність обох поем, настільки вона очевидна. Наведемо один, випадково взятий, але типологічний для відмінності обох творів в цілому приклад. Еней зустрічає тіні померлих троянців у пеклі:

У Осипова:

Увидел в них он Сарпедона,
С которым в тесной дружбе жил,
И Антенора и Медона,
С которыми с похмелья пил;
И между их Партенопея,
Адраста, Главка и Тидея
Со множеством друзей своих.
Забыл тогда все грусти, скуки
И, распростря с восторгом руки,
Обнявши, целовал всех их².

У Котляревського:

Як на дорозі повстрічався
З громадою знакомих душ,
Тут всі з Енеєм обнімались,
Чоломкалися і цілувались,
Побачивши князька свого;
Тут всяк сміявся, реготався,
Еней до всіх їх доглядався,
Знайшов з троянців ось кого:
Педъка, Терешка, Шеліфона,
Панька, Охріма і Харька,
Леська, Олешка і Сільона,
Пархома, Іська і Феська,
Стецька, Ониська, Опанаса,
Свирида, Лазаря, Тараса,

¹ Вергилиева Энеїда, вывороченная наизнанку. Ирои-комическая поэма, Л., 1933, стор. 425.

² Там же, стор. 383.

Були Денис, Остап, Овсій
І всі Троянці, що втопились,
Як на човнах з ним волочились.
Тут був Вернігора Мусій.

У першому випадку — жартівливий переказ одного епізоду з Верглієвої «Енеїди», в другому — яскрава місцева локалізація, що досягається в цьому випадку простим каталогом імен.

Коли ж відзначимо, що Котляревський значно розширив у порівнянні з Осиповим і Котельницьким сцени побутового характеру, то стане зрозумілою якісна різниця між його твором та його російськими взірцями. Заховуючи, як і Осипов, гумористичний тон переказу, Котляревський так «розправляється» з римським джерелом, що від нього майже нічого не лишається, крім імен та основної нитки подій, і сміливо відтворює характерні прояви життя свого часу. Ці, ніби зовнішні, ознаки свідчать про принципову відмінність цих творів, про те, що в «Енеїді» Котляревського у якісь мірі виявилися вже ті прикмети, що стали основною ознакою реалістичної літератури нового століття, літератури, яка розвивалася під гаслом «національності» і «народності» і яка вже, по суті, небагато мала спільногого з травестіями XVIII століття.

І це було відчуто не тільки українським, а й російським читачем. Про це свідчить поширення перших видань «Енеїди» як у друкованому, так і в рукописному вигляді, про це говорять і перші біографії Котляревського, підкреслюючи, що «... «Энеида» Котляревского была принята с восторгом не только в Малороссии, но и в России: она долго читалась и перечитывалась; читалась и простолюдинами»¹.

Відгуки тодішньої російської преси відзначають так само «нову якість» української «Енеїди» та її відмінність від бурлескних поэм XVIII століття. Перший відгук (десь наприкінці XVIII чи на самому початку XIX століття) знаходимо в «Словаре русских светских писателей» (Євг. Болховитінова). Переказавши біографічні відомості про Котляревського, автор коротко зазначає: «Он известен в нашей словесности по одной небольшой, но единственной в своем роде книжке, содержащей в себе пародию трех песней Энеиды, на малороссийский язык перелицованной» (т. I, стор. 311).

¹ Иван Петрович Котляревский, «Основа», 1861, кн. II, стор. 173.

Друкуючи уривки з п'ятої частини «Енеїди», видавці журналу «Труды вольного Общества любителей российской словесности», що був «легальным» органом декабристів, називають «Енеїду» «произведением, исполненным необыкновенной веселости, остроумия и во многих отношениях весьма оригинальным» (1822, ч. XVII, стор. 98).

Пізніше в альманасі «Северные цветы» (до якого, як відомо, близько стояв Пушкін) в 1829 році Орест Сомов у своєму «Обзоре российской словесности за 1828 г.», спиняючись на невдалій спробі якогось Неведомського написати ще одну «комическую Энеиду», згадує при цій нагоді й Котляревського. На думку Сомова, такі явища, як «Энеида» Неведомського, «есть анахронизм в нашей поэзии». Вік бурлескних поем закінчився. «Из всех прежних Энеид, Язонов и Прозерпин наизнанку уцелела только малороссийская Энеида». И саме тому, что Котляревский «представил в ней вместо троянцев, карфагенян и латинян земляков своих малороссиян с их домашним бытом, привычками и поговорками»¹.

Нарешті, в пізнішому відзві, що з'явився вже в 40-х роках, констатується великий успіх «Енеїди», «далеко превзошедшей подобного рода пародию Осипова на русском языке, давно забытую всеми. В своем переложении Котляревский мало следовал латинскому тексту поэмы, а более изображал житейский быт малороссиян. Легкость рассказа, верность красок, тонкие шутки, не-поддельный, неподражаемый комизм Энеиды были в полной мере новы, очаровательны. Можно смело сказать, что Котляревский первый положил основу тем прекрасным созданиям, которые потом вышли из-под пера Основяненики, Гоголя и других, черпавших из одного с ним источника роскошной природы и богатого поверьями и преданиями южнорусского края»².

А найбільшим свідченням цих новаторських тенденцій «Енеїди» є позитивне ставлення до неї найвидатніших представників нової російської літератури, літератури критичного реалізму — М. В. Гоголя і В. Г. Бєлінського, про що скажемо далі. Тільки один тогочасний

¹ «Северные цветы», 1829, стор. 52—53.

² Журнал Министерства народного просвещения, 1849, ч. 64, стор. 39.

журнал «Библиотека для чтения» дав гостро негативну оцінку «Енеїди». Редактор цього журналу О. Сенковський, що, так само як і Греч та Булгарін, представляв «охоронну лінію» в російській пресі, був ворогом всього українського — як творів українською мовою, так і творів російською мовою з українською тематикою. Твори Гоголя, так само як і російські твори Квітки, були для нього не більш як «сальними малоросійськими жартами». Отже, не дивно, що для нього «Енеїда» — яскравий взірець такого «малоросійского жартования», де «грязь почитается самой веселой вещью в свете, основанием высокого смеху». Сенковський, так само як і сучасні формалісти, нападав на жанрову застарілість «Енеїди». «Был век, когда все от мала до велика любили пересмеивать все малое и великое... Самый употребительный род остроумия был тогда изнанка или пародия».

Проте, незважаючи на всі глузування з «Енеїди», Сенковський не може не визнати, що поема Котляревського вважається «знаменитой», що вона з «давнего времени известна в украинских степях» і, зрештою, на закінчення, ніби забуваючи всі свої попередні випади, завершує рецензію панегіриком: «Сочинение господина Котляревского в состояний восхитить многими прекрасными местами и силой таланта, который при таком огромном объеме книги выдержал свой особенный юмор и свою занимательность»¹.

Це мимовільне визнання реакційного критика говорить про те, що «Енеїда» Котляревського була явищем помітним і в російській літературі того часу і що її не так легко було зарахувати до «отжившего рода» бурлескої літератури XVIII ст. Котляревський, як автор «Енеїди», став ще за життя історичною, так би мовити, фігурою, і численні мандрівники по Україні вважали за свій обов'язок відвідати автора «малорусской Энеиды» і залишили спогади, перейняті симпатією до нього².

Ці «нові якості» «Енеїди» Котляревського зумовлені

¹ «Библиотека для чтения», 1843, ч. 56, стор. 46—48.

² «Украинский вестник», 1816, ч. III, стор. 93; П. Свинин, Полтава, «Отечественные записки», 1830, ч. 42; В. Пассек, И. Котляревский и его «Энеида», «Москвитянин», 1841, ч. 2; В. Срезневский, «Знакомство И. И. Срезневского с И. П. Котляревским», «Киевская старина», 1899, кн. 1.

були насамперед органічною її пов'язаністю з традиціями народної творчості, від якої були далекі автори бурлескних творів, по-друге, впливами прогресивної російської літератури на Котляревського, а можливість цих творчих навіянь знаходить своє пояснення в ідеології Котляревського, що позначається новими рисами, які так само відрізняють його від попередників у жанрі тра-вестійної чи бурлескної поеми.

II

Звертаючись до з'ясування ролі гумористичної і сатиричної літератури другої половини XVIII ст. в творчості Котляревського, ми не збираємось давати нових фактів. Опубліковано їх чимало, досить докладно описані вони в численних роботах дожовтневого періоду. Але в більшості це роботи формалістичні, не раз позначені національною обмеженістю.

Перед радянським літературознавством стоїть завдання дати синтетичну оцінку ідейно-естетичних особливостей реалістичної літератури XVIII ст. і показати історичну зумовленість її впливу на «Енеїду» Котляревського.

Реалістична парость літератури XVIII ст. відома. Це інтермедії, жартівліві різдвяні та великоліні вірші, вертепний репертуар, сатиричні вірші переважно анонімного походження, що поширювалися серед демократичних кіл українського суспільства.

Зародки цієї реалістичної літератури треба віднести до кінця XVI ст., до часів активної ідеологічної боротьби українського міщанства, підтримуваного широкими народними масами, проти соціального і національного гніту з боку польських та українських феодалів. Ця ідеологічна боротьба, що сприяла піднесення міської і містечкової культури на Україні, спричинилася до виникнення бойової публіцистичної літератури, в якій сміливо викривалися пороки державної системи шляхетської Польщі. Хоч зовні ця боротьба мала релігійний характер, але соціальні і політичні рухи в добу феодалізму, як пояснює Ф. Енгельс, йшли в ті часи переважно під гаслом реформи церкви і релігії.

Організоване в цехові корпорації і братства, кори-

стуючись так званим магдебурзьким правом, населення українських міст на першій стадії боротьби зуміло дати гідну відсіч католицько-езуїтській ідеологічній агресії. Сатира і гумор стали бойовою літературною зброєю у цій боротьбі і разом з тим поклали початок реалістичній течії в нашій літературі. Визвольна війна 1648—1654 рр. завдала нищівного удару панській Польщі і привела український народ до визволення з-під пансько-польського гніту і возз'єднання України в переважній своїй частині з братньою Росією. За нових політичних обставин підноситься культурний рівень народних мас Лівобережної України.

Саме за цих обставин сатирична й гумористична література набула масового поширення, особливо в другій половині XVIII ст., незадовго до виступу Котляревського. Якщо публіцистична її злободенність дещо зменшилась, то безперечно поглибився її реалізм, тенденція до конкретного відтворення життя в гумористичному та сатиричному освітленні. І хоч відбувався процес закріпачення селянських мас українським панством у згоді з царським урядом, активність українського народу, збуджена боротьбою з шляхетською Польщею, яскраво виявилася в повстаннях проти нових гнобителів і в творенні багатої усної творчості, в якій знайшли своє відображення як нові, так і старі обставини його соціального і політичного буття.

Творцями й поширювачами цієї літератури були тепер «невикінчені студенти» академії, що йшли в народні маси й працювали там в ролі учителів, церковних причетників, так звані мандрівні дяки, письменні представники рядового козацтва і селянства. Словом, представники тих суспільних прошарків, що тісно були зв'язані з народним життям, говорили й писали народною мовою і в зрозумілих для селянства формах творили зразки драматичної, ліричної та сатиричної літератури.

Піднесений тонус народного життя цього часу знайшов свій вираз насамперед в жартівливих різдвяних, великолініх віршах і в так званих інтермедіях. В рамках феодально-релігійної ідеології вони становлять зразки реалістичної і гумористичної творчості і являють собою ніби антitezу до формалістичних вправ на релігійні

теми представників академічної літератури. Формально значна частина цих творів пов'язана з релігійними сюжетами і біблійною міфологією, але по суті — це радикальне переосмислення міфологічних образів християнського культу чи нежиттєвих абстракцій алегоричних п'ес, «зниження» їх до рівня побутових та комічних персонажів. Стихійний, життєверджуючий матеріалізм народних мас знайшов свій яскравий вияв у «блюзнірському» зведенні з неба на землю високих персонажів культу, наданні їм рис звичайних людей з усіма їх хибами і «слабостями», в оточенні їх характерними аксесуарами українського сільського побуту. Звичайно, це ще не вияв матеріалістичної думки, не свідоме заперечення релігії, але потяг до комічно-реалістичного осмислення релігійних образів не міг не призводити об'єктивно до розхитування підвалин, на яких ґрутувалося багатовікове панування церкви над людською свідомістю.

У своєму знаменитому листі до Гоголя Бєлінський вказував на «природний атеїзм» нашого селянства, на те, що релігію воно приймає тільки формально. «Придивіться пильніше,— звертався він до Гоголя,— і Ви побачите, що це по натурі глибоко атеїстичний народ. В ньому ще багато забобонів, але нема й сліду релігійності... Містична екзальтація не в його натурі, у нього для цього багато здорового глузду, ясності і ґрунтовності в розумі, і ось в цьому саме, можливо, велич історичної його долі в майбутньому»¹. Це спостереження великого критика цілком підтверджується тим фактом, що аналогічні до наших жартівливих віршів літературні явища в Західній Європі далеко поступаються перед ними в сміливому критицизмі при зображені персонажів християнського культу.

«Раціоналістичність» народного світогляду в повній мірі виявляється вже в приповідках того часу, записаних письменником кінця XVII ст. Клементієм Зінов'євим. Серед них зустрічаємо прислів'я, сповнені скептицизму щодо благодіянь бога. Наприклад: «Бог латав і нам давав», «Бог високо, а пан далеко», «Вольно богу що хотіти, то й чинити» і т. д. Що ж до гумористичних віршів, то в них перш за все звертає на себе увагу та непошана,

¹ В. Г. Бєлінський, О Гоголе, М., Гослитиздат, 1949, стор. 362—363.

з якою згадуються біблійні персонажі. Бог-вседержитель осмислюється в гумористичних віршах, як старенький, «що на стіл ізліз та й думку гадає»; Христос, рятуючи праведників з пекла, «був на роботі, попалив усі чоботи»; Адам, виголошуочи радісну звістку про визволення праведників з пекла, як сільський голова, зачитує про це «бомагу» перед громадою «святих», які з такої радісної нагоди витинають «гопака» чи «метелиці». Причому танці зображені з усією реалістичною «одвертістю», з показом розперезаності і викрутасів «людей напідпитку», хоч ці люди — усе сонмище старозавітних пророків і святих.

Зображення «відступу» із пекла з другого вірша вражає сміливістю малюнка. Це — гротескний образок, в якому підкреслюються чудернацькі зусилля старих і немічних людей якнайшвидше вибратись з немилого їм місця. Серед них лише пророк Мойсей відзначається фізичною міццю, а тому й вихід його з пекла подано в інших, але так само сміливих тонах:

Мусій-пророк дверей замок і мур пробив рогами,
Ад сплюндуравав, помандрував пішими ногами.
Як той бугай з кошари в гай виперся голодний,
Пекло одпер і шлях протер до раю свободний.

І в такому «простацькому» осмисленні подаються всі головні біблійні та євангельські легенди. Не важко помітити спільність між цим бурлескним переосмисленням текстів так званого святого письма і відповідними епізодами «Енеїди» Котляревського. Різниця тільки та, що в жартівливих народних віршах переосмислюються не образи Вергілієвої поеми, а постаті релігійного культу.

В цих віршах панує радісний настрій, без журна веселість, які зовні нібито зумовлені тим, що написані вони з нагоди християнських свят. Але нічого релігійного в них немає. Святкові настрої цих віршів позначені «языческим ликованием», ствердженням торжества плоті, земних радощів на противагу аскетичному, чернецькому ідеалу, який проповідувала церква. В цих образах прославляється «изобилие плодов земных» і радісна втіха від їх споживання. Тому-то таке місце в цих віршах посідають образки банкетів, гомеричної пиятики, а також любовне та детальне описання всіх цих «речей споживання».

Це — чисто ренесансне прославлення людських втіх, коли радоші ніби проймають увесь світ:

Мати-земля уся гуля і, взявши у боки,
Пісні гука, б'є гопака в підківки широкі...

Воно могло виникнути на ґрунті народного оптимізму, віри в краще майбутнє. В ці радісні хвилини фантазія автора відтворює образ майбутнього народного раю, який не має нічого спільногоз раю біблійним. В тому раю —

Тишина, вся старшина не має з ким діла,
Там сіпуга, війт-п'янюга нам не докучає,
І в підводу тут ізроду ніхто не хапає...
Погибла влада, і вся на ряст вилізла голота,
Війт не ворчить, і не стучить урядник в ворота.

Не можна не нагадати при цьому описів раю у Котляревського, що має спільні риси з цими віршами.

В інтермедіях, у вертепних виставах, сатиричних віршах виступають нові персонажі, невідомі «високій літературі» барокко,— козак, селянин, солдат, польський шляхтич, циган і інші реальні постаті станового суспільства XVIII століття. В характеристиках цих персонажів виявились демократичні симпатії авторів цих творів. Боротьба українського народу з шляхетською Польщею, що точилася ще і в ті часи на Правобережжі, привертає найбільшу їх увагу. В інтермедіях показувалось самохвальство і бундючність польських панів, знущання їх над покріпаченим селянством (пан вивозить на продаж кріпака в клітці), хоробрість козаків, що збивають пиху з панів, і т. д.

Історична роль російського народу в справі визволення України була глибоко відчута і правильно усвідомлена народом. У вертепних виставах, поруч з козаком, природним спільником селянства в боротьбі з польською шляхтою, виступає російський солдат. І вони вкупі б'ють і проганяють із сцени бундючних польських панків. Разом з цими творами поширюється й сатира, в якій відбиті громадські та побутові явища того часу. В ній показується зажерливість попівства, «нравы» ченців, сутяжництво і хабарництво чиновництва, боротьба дрібних українських панків за здобуття дворянства, обмеження прав козацтва й селянства і т. д. Отже, ґрунт для виступу Котляревського був підготовлений творчістю

з добільшого невідомих письменників з народу, що почасти вже піднесли ті питання, які дістали таке яскраве відображення в «Енеїді».

Для того щоб ясніше зрозуміти, чим завдячує Котляревський творам, поданим у сатиричній і гумористичній традиції XVIII ст. і що відрізняє його поему від них, мусимо поставити питання про естетичні ознаки цих творів. Жодного видатного імені не висунула ця масова література, а проте не можна недооцінювати роботи попередників Котляревського, бо їм належить історична заслуга створення реалізму в українській літературі в раціональному формах. Ця проблема недостатньо висвітлена в українському літературознавстві, а тим часом вона має певне значення хоча б у зв'язку з виступом Котляревського.

В статті О. О. Фадеєва «За високу якість художньої літератури і принципіальну критику» звертається увага на таку значну хибу сучасних критичних робіт, як відсутність в них питань художньої майстерності¹. Тов. Фадеєв мав на увазі критичні розвідки, присвячені радянській літературі. Але з таким же правом цей закид можна обернути і на адресу історико-літературних розвідок щодо висвітлення літератури минулих часів. Ми не можемо легковажити і в даному випадку таким питанням, як вивчення ознак раннього українського реалізму та його відмінності від критичного реалізму XIX ст.

В академічних підручниках ці перші реалістичні прояви в літературі кваліфікувалися як «низкий род», якому відводилося другорядне місце в порівнянні з «високою» літературою. В гумористичних творах повинні були фігурувати «низькі об'єкти», виступати люди «низького походження», говорити вони мали «грубим наречием», а мета цих творів — дати розвагу і відпочинок глядачам після поважної дії з якоїсь трагедії, де трактувалися теми поважні і повчальні (йде мова про інтермедію). При повній монополії «високої» літератури протягом XVIII століття реалістичні зародки комедії так і лишилися «додатком», не вибившись на самостійний літературний жанр. Але ж справа, звичайно, не в цьому зневажливому погляді академічних теоретиків на реалістичну літературу. Рівень ідеологічного розвитку укра-

¹ «Литературная газета», 1949, № 64.

їнського суспільства XVIII століття є основною причиною того, що реалістична література мала всі ознаки саме раннього реалізму в притаманних їйому особливостях.

Перші його прояви знаходимо в ранніх драматичних творах релігійного змісту, куди вони потрапляли «контрабандою». Розповідаючи у відповідних ідеалістичних тонах про страждання і смерть Христа, автори цих п'ес одразу ж вдавалися до бурлеску, коли доводилося зображенувати постать Вельзевула та його чортяче оточення. Сатирична тенденція при змалюванні ворога христового змушувала давати їйому «натуралістичний портрет», показувати, наприклад, як він з переляку наробив собі неприємностей або як він скрізь від злости зубами і т. д. В таких випадках благочестивому авторові доводилося вдаватись до народних гумористичних легенд, де звичайно показувалася перевага хитрого селянина над простодушним чортом.

Те саме треба сказати і про прояви реалізму в нашому полемічному письменстві кінця XVI і початку XVII століття. Абстрактна богословська аргументація більшості цих трактатів одразу ж переходиться реалістичними тенденціями, коли автори їх переходять до сатиричних випадків проти своїх ворогів. Так, в писаннях Івана Вишеньского кожного разу, коли він вдається до особистих випадків, з товстого шару теологічної аргументації вириваються чудові по своїй конкретності, сповнені гумору та іронії образки. Отже, прагнення до реалістичного зображення диктувалося спочатку сатиричними намірами письменника, а тому й самі об'єкти зображення подавалися у відповідному «натуралістичному» та гроцескному висвітленні.

Відносна емансиپація сатиричної літератури від літератури клерикальної була в XVIII ст. початком розгортання реалістичного методу, і зокрема гумористичного висвітлення легенд про святих, на яких ніколи б не знялася рука благочестивого полеміста кінця XVI і початку XVII століття. Але гумористичний тон і гроцескне зображення об'єктів лишається й тепер основною рисою. В різдвяних та великондініх віршах художнє спостереження обертається навколо конкретних об'єктів побуту і в першу чергу — довкола виробів кулінарії. Перелічення страв і напоїв, ексцеси, зв'язані із зловживанням ними,— це справді тісні рамки спостереження, але конкрет-

ність зображення, опуклість цих образків становить перші значні кроки в ствердженні реалістичної манери.

Характерною рисою цього раннього реалізму треба вважати особливий нахил письменників до натуралистичного відтворення емоцій персонажів та їх зовнішніх рухів. Тенденція до зображення гіперболізованих образів в результаті, як сказано, сатиричного чи гумористичного їх спрямування є ніби протиставленням цих образів абстрактним ідеалістичним схемам клерикальної літератури. Типовим зразком такої манери письма можна вважати, наприклад, зображення в «Різдвяній вірші» переляканого Ірода, який, почувши про народження Христа,

Побілів, як глина,
Тече з рота слина,
А речі зовсім нема.
Скрегоче зубами,
Дереться руками,
І вгору надувся чуб,
Очі покосило,
Всього збісило,
Стойть як дуб...

Виразні приклади подібних гротеско-реалістичних зображень знаходимо, наприклад, в гумористичному вірші про «Пекельного Марка» і в інших творах цього часу.

Неважко побачити спільність між подібними конкретизованими образами і аналогічними їм образами з «Енеїди», як-от мальовничий опис Енеевого похмілля, коли у нього — «опухли очі, як в сови, і весь обдувся, як барилло», чи в описі його переляку, викликаного звісткою про гнів Зевеса, коли Еней «піджав хвіст, мов собака, мов Каїн, затрусивсь увесь; із носа потекла кабака». Згадаймо далі портрети Харона, Сівілли та інших.

Проте ці прояви критично-реалістичного відтворення дійсності в її класових суперечностях виявлялися, звичайно, в масштабах, можливих для того ступеня розвитку суспільної ідеології. Автори цих творів не підносяться ще до думки про можливість у поважному тоні говорити про явища буденного життя, про тяжку долю трудячих верств населення. Не тільки пан, ксьондз, коно-крад, але й позитивні постаті — козак, селянин, солдат — виступають в цих творах як персонажі гумористичні. Соціальні і політичні відносини того часу відтворюють-

ся в епічних мотивах про перевагу демократичних героїв над негативними персонажами, в хитрощах чи в фізичній силі (козак і солдат б'ють ляхів і проганяють їх; козак випускає селян з клітки і запрягає пана у віз). Улюбленими персонажами цих творів є постаті спритних людей, які дуже хитро обдурюють інших. Це — хитрий селянин Денис, що обдурив своїх двох попутників і сам з'їв пирога, якого знайшли вони разом. Це — спритні дяки-пиворізи, які, замість того щоб намалювати портрет з селянина, розмалювали його обличчя фарбами, і т. д. Цей «плутовський» елемент і кулачна розправа становлять типові сюжетні ситуації в інтермедіях і в вертепних виставах.

Не усвідомлюючи ще історичної закономірності соціальних і політичних відносин свого часу, автори цих творів розуміють, проте, і відчувають антагонізм поміж основними суспільними групами і відтворюють цей антагонізм в епічних образах фізичної і розумової переваги представників демократичних станів над представниками панства і католицького, а почасти й православного, духовенства. Це саме треба сказати і про особливості характерів, що виступають в цих гумористичних творах. Позначені виразними реалістичними прикметами, вони, проте, позбавлені індивідуальності, а виявляють збірні ознаки, типові для певної станової групи.

Говорячи в «Німецькій ідеології» про особливості ідеологічного процесу в феодальному і капіталістичному суспільстві, К. Маркс вбачав його відмінність у тому, що в капіталістичному суспільстві кожна особистість почуває себе автономною і незалежною від загалу, хоч ця самосвідомість і є фікція, а в становому суспільстві належність людини до певної суспільної групи стає ніби другою її природою. «...В ході історичного розвитку,— і саме внаслідок того, що при поділі праці суспільні відносини неминуче перетворюються в щось самостійне,— появляється відмінність між життям кожного індивіда, оскільки воно є особистим, і його життям, оскільки воно підпорядковане тій чи іншій галузі праці і зв'язаним з нею умовам... У стані (а ще більше в племені) це ще приховане: так, наприклад, дворянин завжди залишається дворянином, різночинець...— завжди різночинцем, незалежно від інших умов їх життя; це — невіддільна від їх індивідуальності якість. Відмінність індивіда як особи

від класового індивіда, випадковий характер, який мають для індивіда його життєві умови, появляється тільки разом з появою того класу, який сам є продукт буржуазії

¹.

Саме ці ознаки ідеологічного процесу в феодально-му суспільнстві допомагають нам багато дечого зрозуміти і в ідейно-мистецьких тенденціях української літератури XVIII ст. Якщо в суспільних відносинах того часу становить належність людини зумовлювала норму її поведінки, критерій її оцінки тих чи інших явищ суспільного чи особистого життя, то цілком зрозуміло, що значення її як особистості «самої по собі» було зовсім незначне. Для представників різних суспільних груп ця особистість набирала ваги чи інтересу тільки тоді, коли вона своїми вчинками чи своїми думками репрезентувала насамперед інтереси певного суспільного стану. Безперечно, з цим треба пов'язувати невеликий інтерес тодішніх письменників, публіцистів до інтимного життя людини, до її психології, а тому вони зображували в своїх творах саме те в поведінці чи почуваннях людини, що набирало громадського характеру, виявлялось зовні.

Отже, з цим треба пов'язувати і особливості людських характерів в літературі та мистецтві того часу. Ми не знаходимо в них поєднання типового та індивідуального — цієї головної ознаки художніх образів в реалістичній літературі XIX століття. В літературі академічній, як відомо, замість характерних постатей виступали абстраговані зображення людських пристрастей чи вад, тому її не доводиться брати до уваги. Варто, однак, зазначити як дуже знамениту рису цієї літератури те, що навіть при спробах писати на «психологічні теми», як-от відтворення боротьби людських пристрастей, тогочасні письменники зображували кожний психологічний феномен як явище об'єктивне, що ніби існує поза суб'єктивним світом людини (образи, що втілювали різні явища людської психіки — гнів, заздрість, кохання і т. д.).

Саме в гумористичній літературі XVIII століття особливістю типажу є підкреслення в ньому станових ознак. Причому симпатії і антипатії авторів цих творів вияв-

¹ К. Маркс і Ф. Енгельс, Німецька ідеологія, К., Держполітвидав України, 1960, стор. 74. (Підкреслення автора.—Ред.).

ляються в тому, які саме групові ознаки надаються окремим образам. Характерною рисою запорожця завжди є відвага, хоробрість і нахил до жартів та витівок, шляхтича — пиха, самохвальство, погорда до інших і лякливесть, дяка-пиворіза — хитрість і нахил до всіляких штукарств тощо. Всі ці ознаки показуються як згусток прикмет певної станової групи, вони стають ніби постійними атрибутами кожної характерної постаті. Причому гумористична спрямованість цих творів зумовлює метод гіперболізованого відбиття типових ознак того чи іншого станового образу. В порівнянні з образами критичного реалізму ці постаті видаються дещо схематичними, позбавленими того синтезу типових та індивідуальних рис, що становить найприкметнішу ознаку образів реалістичної літератури XIX ст.

Коли ми звернемося нарешті до нечисленних сухо сатиричних творів, спрямованих на викриття явищ тогочасної дійсності, то при наявності в них гострої критики феодального суспільства вкажемо і на ознаки станової обмеженості їх. Кartaючи окремі прояви феодально-бюрократичної системи, сатиричні твори не підносяться до розкриття її порочності в цілому, а показують окремі її прояви як явища, так би мовити, незалежні одне від одного. Вже сама тематика цих творів — «сатира на слобожан», «замисл на попа», «плач київських ченців», сатиричні виступи дяків-пиворізів в їх пародійних творах — ясно говорить про групову їх спрямованість, проте, що на перше місце підносяться суперечності станового порядку, а класова оцінка вчинків тієї чи іншої групи стойть ніби на другому плані.

Отже, підсумовуючи наші спостереження над особливостями раннього реалізму, мусимо відзначити такі його характерні риси:

1. Тісну пов'язаність раннього реалізму з народним світоглядом, що виявився в стихійному матеріалізмі, в запереченні релігійно-ідеалістичних тенденцій академічної літератури. Це знайшло свій вияв у радісному ствердженні життєвих потреб людини, в нахилі до конкретного і яскравого відображення реального світу.

2. Демократичні тенденції літератури раннього реалізму знайшли свій вияв у зображені пригноблених верств трудящих, зокрема закріпаченого селянства. Одночасно в ній намітилось гостро негативне ставлення

до гнобителів українського селянства і перші несміливі мрії про нове життя.

З. Разом з тим реалізм на цій початковій стадії свого розвитку ще не досягає повноцінного відтворення суспільних суперечностей епохи, зумовлених певними соціальними і політичними обставинами, суспільну боротьбу він відтворює в епічних загальниках; виводячи реалістичні характери, автори цих творів підкреслюють їх становість, а не типово-індивідуальні риси, що й робить їх дещо схематичними в порівнянні з образами реалістичної літератури XIX століття; відтворюючи реальну дійсність у плані комічного її освітлення, твори раннього реалізму обертаються в сфері гіперболізованого зображення «низьких предметів», не підносячись до ширших художніх узагальнень людського життя.

III

Ці спостереження дають нам підставу говорити більш конкретно про значення бурлескої літератури другої половини XVIII ст. для творчості І. Котляревського і про риси її спільноти з «Енеїдою». Насамперед спільність між ними треба вбачати в тій яскравій «емпіричній стихії» з усіма її надуживаннями, що займає таке місце і в поемі І. Котляревського. Досить пригадати численні сцени бенкетів з усіма їх наслідками, безко нечні «каталоги» страв і напоїв, які він ніколи не втомлюється перелічувати.

Немає сумніву і в тому, що образи «Енеїди», їх поутово-гумористичний колорит мають дещо спільне з становими образами жартівливих віршів та інтермедій. І не в тому тільки їх аналогічність, що вони також по-значені ознаками «натуралізму», але і в особливості їх трактування в цілому. Буржуазно-націоналістичні дослідники «Енеїди» немало попсували паперу на те, щоб довести, ніби в образі Енея відтворена історично типова постать, сушили собі голови в зв'язку з цим над суперечливістю його моральних якостей. Як, мовляв, погодити те, що на початку поеми Еней виступає типовимшибайголовою, «на всеє зле проворним», а наприкінці він уже показується «к добру з натури склонним», або як пояснити, що в перших піснях — це баламут і п'янниця.

а в останніх — мудрий ватажок, що показує велику розважливість і передбачливість у боротьбі з ворогами; чіплялись навіть до того, що Котляревський по-різному називає Енея — то «князем», то «князьком», то «кошовим», коли йому, на їх думку, личить саме остання назва.

Нав'язування Котляревському таких завдань, які й на думку не могли йому спасти, свідчить про нерозуміння його творчого методу. Справді, Енея показано як запорожця чи хоч кошового отамана, тільки не того, про якого пише буржуазна історіографія, а того, яким він виступає в цих народних комедіях — гулякою, навіть бешкетником, а разом з тим і хоробрим воїном. Всі ці епічні, узагальнені ознаки показуються не як вияв психологічно вмотивованого, послідовного у своїх вчинках характеру, як то ми бачимо в творах критичного реалізму XIX століття, а кожного разу підказуються ситуацією, в якій перебуває персонаж. Коли, наприклад, Еней бере участь в бенкеті, то це дає авторові нагоду показати його «таланти» п'яниці в гомеричних масштабах, воєнна ж ситуація, навпаки, дозволяє авторові показати його рицарські нахили знову-таки в епічних розмірах.

Те саме треба сказати і про інші постаті «Енеїди», як вони показують себе в дії, в розвитку пригод, відображені у поемі. При всій відмінності їх становища і ролі, психологічно вони різняться між собою тільки ознаками віку, статі і стану. Низ, Евріал, Паллант — споріднені з Енеєм своїми «запорозькими якостями»; Турн позначається рисами, що мають дещо спільне з образом шляхтича в інтермедії; Латин, Евандр — схематизовані обrazy старих людей, лагідних і добрих; Юона, Венера, Амат — узагальнений образ в народній гумористичній і сатиричній літературі «бой-жінки», «сучої баби», «бублейниці», «сороки» — так називає грізний Зевес своїх богинь, бо вони або сваряться, або плетуть чергові інтриги. Навіть сумна і закохана Дідона в найбільш драматичній сцені прощання з Енеєм мало чим відрізняється від «богинь».

Але при цій схожості не можна не відзначити великої переваги поеми Котляревського над гумористичною літературою XVIII століття в масштабах охоплення дійсності, так само як і в багатстві життєвої обсервації і художньо-реалістичного її осмислення. Вся тогочасна

Україна з її панами і підпанками, полковниками, сотниками, представниками академічної премудрості, суддями і підсудками, міськими райцями і возними, представниками нової бюрократії, козацтвом і регулярною армією і, нарешті, селянством проходить перед нами в «Енеїді». Військові сцени з усім різноманітним антуражем воєнного побуту і побут мирного життя з його по-минками, бенкетами, похоронами та іншими проявами заповнюють майже кожну пісню поеми, хоч і показані здебільшого ніби в «моментальних снимках». Правда, все зв'язане з політичними та соціальними явищами життя України другої половини XVIII ст. не розгорнуте Котляревським до належної повноти, не завжди органічно пов'язане з канвою чужого сюжету, позначене іноді ніби пунктиром, але все ж становить значний крок вперед в порівнянні з письменниками XVIII ст. І не тільки масштабом охоплення дійсності відрізняється твір Котляревського від літератури XVIII ст., але й ідеологічним своїм спрямуванням і більш глибоким та історично, так би мовити, усвідомленим трактуванням громадських явищ свого часу.

Активна громадська і літературна діяльність І. Котляревського припадає на кінець XVIII і на першу четверть XIX століття. Відомо, що цей час становить собою переходну епоху в соціальному житті російського та українського народів. Вік Катерини II, що становив собою кульмінацію в розвитку феодально-кріпосницьких відносин в Росії, йшов до свого занепаду. Грізні хвили селянського повстання, очолюваного Пугачовим, були першою пересторогою царсько-кріпосницькому ладові. Перші ознаки його одряхління дають виразно відчути себе на початку XIX століття з розвитком капіталізму. Вітчизняна війна 1812 року була тією історичною подією, що спричинилася до всенародного патріотичного піднесення народних мас і до збудження їх свідомості.

Український народ так само озвався на це загальне патріотичне піднесення формуванням добровільних козацьких полків для боротьби проти Наполеона, пов'язуючи разом з цим надії на поліпшення своєї долі після закінчення війни. Поруч з масовою патріотичною літературою, що ширилася в ці часи, з'явилися численні твори патріотичного змісту і українською мовою, в яких прославлялись перемоги над Наполеоном або висміювались

в тоні «Енеїди» претензії французького імператора на світове панування.

Війна не принесла полегшення народним масам, але, як сказано, збудила їх свідомість і почуття незадоволення своїм тяжким становищем. Зародження капіталізму в надрах феодальної системи підточувало кріпосницьку систему, спричинялося до повільного її розкладу, і розуміння її віджитості поширюється серед прогресивних представників російського та українського дворянства. Більше того, навіть самі представники царсько-кріпосницької системи в особі царя Олександра I та його найближчих сановників приходили до думки про потребу реформ, хоч далі планів і проектів справа не пішла. Наляканий ростом опозиційних настроїв і незадоволенням народних мас, цар круто повернув курс своєї внутрішньої політики саме після переможного закінчення Вітчизняної війни, спираючись на реакційні елементи російського дворянства. Загальне незадоволення політикою царизму, свідомість необхідності змін і реформ спричинилися до виникнення і поширення різних товариств і об'єднань, починаючи від масонських лож до таємних політичних товариств. Кульмінацією цього опозиційного руху було революційне повстання декабристів у грудні 1825 року.

Починаючи з другої половини XVIII ст. передова російська література яскраво відобразила це нарощання протесту проти царсько-кріпосницької системи, проти рабства, сміливо викриваючи сваволю поміщиків, підкупність царських бюрократів, жорстоку експлуатацію селянства й інші пороки феодального суспільства. Революційні твори Радіщева, сатиричні журнали Новикова, виступи таких письменників, як Капніст, Крілов та ін., революційні заклики в творах декабристів і молодого Пушкіна — це найяскравіші літературні документи того, чим жила і за що боролась краща частина російської інтелігенції наприкінці XVIII і на початку XIX століття.

Поряд з цією боротьбою проти феодального режиму пробуджувався інтерес до народних мас, до усної народної поезії. Хоч поглиблene вивчення народної творчості почалося дещо пізніше, але збудження інтересу до «народності» починається саме тепер, після Вітчизняної війни, під час якої виявилася вся могутність духу росій-

ського народу, приспаного довголітнім рабством. Це збудження свідомості після війни 1812 року спостерігається й серед інших народів Росії, що відчували на собі подвійний гніт від царського режиму — національний і соціальний. Зокрема це треба сказати про Україну.

Боротьба проти царсько-кріпацької системи на Україні виявилася в ряді селянських повстань, в активній діяльності декабристів на території України і т. д. Пробудження інтересу до народу і його життя знайшло свій вияв в освітній діяльності першого на Україні Харківського університету, у появі журналів, де вміщувались праці історичного та етнографічного характеру, а також перші твори українською народною мовою.

Котляревський зріс як письменник в цій ідеологічній атмосфері перехідної доби. Початок його літературної діяльності збігається з часом розквіту просвітницької літератури в Росії наприкінці XVIII ст., а завершення її — із становленням літератури критичного реалізму, близькуче представлена іменами Крилова, Грибоєдова і Пушкіна. Причому час найбільшої активності його як письменника припадає на 1818—1822 рр., коли були написані «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» і останні дві частини «Енеїди».

Орієнтуючись на спогади сучасників Котляревського, що зустрічалися з ним на схилі його життя, ми звикли уявляти собі поета як «престарелого отшельника», що жив собі в тихій провінціальній Полтаві відлюдним і замкнутим життям, і схильні недооцінювати відомі факти, які свідчать про досить активну участь нашого письменника в значних і великих подіях свого часу. Військова кар'єра його почалася з участі в Російсько-турецькій війні, причому йому доручено було в 1806 р. дуже відповідальне завдання політичного характеру по «склоненню буджацких татар» на бік Росії.

Під час Вітчизняної війни 1812 року Котляревський брав активну участь у формуванні козацьких полків і, як свідчать біографи, за дуже короткий час сформував п'ятий козацький полк. За дорученням «малороссийского» генерал-губернатора Лобанова-Ростовського Котляревський у 1813 р. мав відрядження до царської штаб-квартири в Дрезден, де відбувалися події, що мали вирішити майбутню долю всієї Європи. Отже, у певній мірі він був «овіянний вітрами» великих подій, що

відбувалися в той час. А коли до того згадати його діяльність після війни — участь в масонській ложі, зв'язки з декабристами, освітні заходи по організації театру і цілий ряд інших відомих біографічних фактів, то все це дає нам конкретне уявлення про Котляревського як людину, якій були близькі «виявлення нового времени». Не будучи письменником революційним, як-от Радіщев, лишаючись лояльним у своїй практичній діяльності до тодішнього ладу, Котляревський у своїй літературній творчості виступає як просвітник, якому зрозумілі були вади тодішнього суспільного устрою, до яких він не приховував свого негативного ставлення. А з другого боку — явні симпатії до закріпаченого селянства, інтерес до народної творчості, що дав такі виразні наслідки як в «Енеїді», так і в інших його творах, свідчать про те, що Котляревський був одним з ранніх заступників «народності» в літературі, яка була проголошена наприкінці XVIII і на початку XIX ст. і яка набрала такого значення в творчості великих представників російської літератури.

Зберігаючи жанрові ознаки бурлескої поеми, «Енеїда» Котляревського у зв'язку з цим «обростає» такими деталями і подробицями, які надають поемі зовсім нових рис. Як і в кожному комічному епосі, що переростає свої жанрові ознаки внаслідок новаторських тенденцій автора, ці відхилення від сюжету несуть іноді головне ідеологічне «навантаження», і в них найбільше позначаються ці новаторські тенденції. В пунктирних зарисах «Енеїди», про які згадувалося вище, виявляється насамперед інтерес Котляревського до історії рідного народу — риса, що характеризує письменника нового часу. Біографічні відомості свідчать про те, що Котляревський знов минулі України і написання її історії дуже цікавило його. В листі Бантиш-Каменського, одного з перших істориків України, написаному в 1829 році, висловлюється подяка Котляревському за одержані «любопытные сведения» історичного змісту, в спогадах І. І. Срезневського про зустріч з Котляревським вказується на те, що старого письменника особливо цікавило це питання. «Когда же мы дождемся исторического описания Малороссии, ее достойного?» — запитував він Срезневського. Далі, згоджуючись із своїм співрозмовником у тому, що написати її тепер «невозможно», «высказал, чего еще недо-

стает в массе материалов. Видно было, что он следил зорко за движением разработки материалов»¹.

В окремих епізодах «Енеїди» Котляревський згадує про найвизначніші події XVIII століття, які спричинилися до змінення союзу братніх народів Росії і України. Висхідним пунктом цієї історичної перспективи треба вважати згадки про битву під Полтавою. В поемі кілька разів згадується ця історична подія, а також дається її оцінка. Троянці в своїх піснях «Полтавську славили Шведчину» (ч. III). Зображенуючи бої поміж троянцями й латинцями, Котляревський згадує при цій нагоді козацький Лубенський полк, що рушив

Під земляні Полтавські вали
(Де Шведи голови поклали)
Полтаву-матушку спасать;
Пропали Шведи тут прочвари,
Пропав і вал — а булевари
Досталось нам тепер топтать.
(Ч. IV)

В поемі фігурує «Шведська могила» — славний пам'ятник великої події, з якої поет ніби «козирає» битву між рутульцями і троянцями (ч. VI). Значення союзу поміж російським і українським народами в боротьбі з шведським агресором підкреслено ще і в пісні Миколи в «Наталці Полтавці»:

Козаченьки
З москалями
Потішились
Над врагами,
Добре бившись за Полтаву,
Всій Росії в вічну славу!

Не випадковим є й те, що в «Енеїді» часто зустрічаємо згадки про татарську орду і про її наскоки на Україну. Боротьба з хижакькою Кримською ордою та її сюзереном — Турецькою імперією, — що закінчилась зрештою розгромом Туреччини і підкоренням Кримського ханства, мала велике історичне значення, бо визволила населення обох братніх народів від агресора і відкрила шляхи до Чорного моря. Тому такі часті згадки в «Ене-

¹ В. Срезневский, Знакомство И. И. Срезневского с И. П. Котляревским, «Киевская старина», 1899, кн. I, стор. 7.

їді» про Орду, про страждання полонених в татарській неволі. «Там крик, мов піdstупа Орда» (ч. II),— заявляє Меркурій Зевесові, розказуючи про кулачний бій між Ентеллом і Даресом. Погані письменники в пеклі «мов у Татар терпіли плін» (ч. III). Сівілла, свідок давніх подій, згадує про наскоки татар вже в XVIII ст. після «Шведчини»: «а Татарва як набігала, то вже я замужем була» (ч. III). Переможні війни з турками згадуються в піснях троянців, які серед інших пісень співають і про те, «як під Бендер'ю воювали» (ч. III), а розгром хижакього Кримського ханства нотується в іронічній репліці Венери: «як вернеться пан хан до Криму, як жениться сич на сові» (ч. I).

Цілком зрозуміло, що Котляревський звертається і до таких важливих подій наприкінці XVIII ст., як поділи шляхетської Польщі. Іронічним зауваженням про те, що на острові Цірцеї «лях» «не позвалим» там забуде» (ч. IV), Котляревський, очевидно, натякає на причини, що привели шляхетську державу до розрухи.

Не забуває Котляревський у зв'язку з цими подіями і роль українських народних мас в боротьбі проти польських панів у XVIII столітті, згадуючи про славного ватажка селянського повстання Максима Залізняка. «В виски кому було як впнеться, той насухо не оддереться; такий ляхам був Желізняк» (ч. IV).

I, нарешті, характеризуючи французів, що перевернути на тому ж чарівному острові Цірцеї в собак, які гризуть «чужі маслаки» і «за горло всякого хватають» (ч. IV), Котляревський говорить про агресивні війни уряду французької Директорії та Наполеона Бонапарта. Так окремими натяками і згадками, розкиданими в поемі, мандри троянської ватаги на чолі з Енеєм конкретизуються, вводяться ніби в обстановку найважливіших історичних подій XVIII століття...

Підходячи близче до свого часу, Котляревський від окремих натяків переходить уже до ширших образків, кладе різкіші і густіші фарби, сміливо пориває з чужим сюжетом. Описи пекла в третій частині поеми становлять собою кульмінацію з цього погляду, а ідейні тенденції, особливо цієї ж частини, показують, до якого ступеня міг піднестися Котляревський у своєму критичному ставленні до феодально-кріпосницького ладу. Виступи проти кріпацтва, бюрократичного чиновництва, розбещеності

Ентеллом і Даресом. Погані письменники в пеклі «мов у Татар терпіли плін» (ч. III). Сівілла, свідок давніх подій, згадує про насоки татар вже в XVIII ст. після «Шведчини»: «а Татара як набігала, то вже я замужем була» (ч. III). Переможні війни з турками згадуються в піснях троянців, які серед інших пісень співають і про те, «як під Бендер'ю воювали» (ч. III), а розгром хижакцького Кримського ханства нотується в іронічній репліці Венери: «як вернеться пан Хан до Криму, як жениться сич на сові» (ч. I).

Цілком зрозуміло, що Котляревський звертається і до таких важливих подій наприкінці XVIII ст., як поділи шляхетської Польщі. Іронічним зауваженням про те, що на острові Цірцеї «лях» не «позвалим» там забуде» (ч. IV), Котляревський, очевидно, натякає на причини, що привели шляхетську державу до розрухи.

Не забуває Котляревський у зв'язку з цими подіями і роль українських народних мас в боротьбі проти польських панів у XVIII столітті, згадуючи про славного ватажка селянського повстання Максима Залізняка. «В виски кому було як впнуться, той насухо не оддереться; такий ляхам був Желізняк» (ч. IV).

I, нарешті, характеризуючи французів, що перевернути на тому ж чарівному острові Цірцеї в собак, які гризути «чужі маслаки» і «за горло всякого хватають» (ч. IV), Котляревський говорить про агресивні війни уряду французької Директорії та Наполеона Бонапарта. Так окремими натяками і згадками, розкиданими в поемі, мандри троянської ватаги на чолі з Енеєм конкретизуються, вводяться ніби в обстановку найважливіших історичних подій XVIII століття.

Підходячи близче до свого часу, Котляревський від окремих натяків переходить уже до ширших образків, кладе різкіші і густіші фарби, сміливо пориває з чужим сюжетом. Описи пекла в третьій частині поеми становлять собою кульмінацію з цього погляду, а ідейні тенденції, особливо цієї ж частини, показують, до якого ступеня міг піднестися Котляревський у своєму критичному ставленні до феодально-кріпосницького ладу. Виступи проти кріпацтва, бюрократичного чиновництва, розбещеності вищих класів, хаптурництва попів — таке охоплення сатиричного огляду, представленого як у описі пекла, так і в інших частинах «Енеїди».

Прямих виступів проти кріпацтва в «Енеїді» небагато і найвиразніший з них — це знамените «катування» панів в пеклі за те, що «людям льготи не давали» (ч. III), але і в інших

розділах поеми зустрічаємо численні випади проти сваволі і егоїзму «великих міра сего», проти знущання над підзладними їм людьми. І ці випади треба розглядати як узагальнений засіб розкриття безправності і безсилля «малих людей» в феодальному суспільстві, а в тому числі поневірянь і покріпаченого селянства.

Такими рисами позначаються «олімпійські сцени» в «Енеїді». «Боги», нікчемні і дріб'язкові істоти, втручаються в справи людей, призводять їх до звад, обдурують на кожному кроці, менш за все обходять їх людські справи, коли вони в них особисто не засікаються. Не будемо говорити, в якій мірі послідовно Котляревський переключає свої «олімпійські сцени» на сатиричне зображення побуту українського панства XVIII ст. Але немає сумніву, що удавшиесь до інтерпретації античних міфів в дусі сучасних йому суспільних відносин, він, як людина передової думки, не міг не загостріти своєї критичної уваги на тих явищах, що надавалися до паралелі, до зіставлення з певними фактами Вергілієвої поеми. Адже ж картини вегетативного існування «олімпійців» — безпробудне п'янство і обжерливість, дрібні сварки богинь, сімейні незгоди Юпітера і т. д. — сприймаються нами не як прославлення людських фізичних радостей, а як сатиричні сцени тваринного животіння хутірського панства того часу, що так колоритно зображене було пізніше в «Пані Халявському» Кнітки-Основ'яненка і почасти в українських повістях Гоголя. В окремих епізодах іронія Котляревського на адресу «олімпійців» звучить так відразу, що ми не можемо не відчути її соціально-етичного пафосу, як не можемо не зв'язувати її з певними соціальними явищами того часу. Згадаймо, наприклад, майже трагічно описану сцену смерті Турна, якого зрадили в останню хвилину «олімпійці».

Простягся Турн, як щогла, долі,
Качається од гіркої болі,
Кляне Олімпських єретик.

Латинці од сього жахнулись,
Рутульці галас підняли,
Троянці глумно осміхнулись,
В Олімпі ж могорич пили (ч. VI).

В цьому гостро іронічному підкresленні байдужості «олімпійців» до людських страждань і недолі (іронія підкresлюєть-

ся епітетом «єретик», в даному разі зовсім не заслуженим Турном) нам нав'язується асоціація не з античними богами, а з «олімпійцями» часів Котляревського. Так само злободенно сприймається, як сатирично усвідомлений образ якогось царського вельможі часів Котляревського, образ Юпітера, коли бог богів, охоплений далеко не божими бажаннями, намагається уроочистими виразами прикрасити свою похіть:

Мое безсмертнє ярує,
Розкошних ласк твоїх бажа,
Тебе Олімп і світ шанує,
Юпітеру ти госпожа...
(ч. VI).

Дуже різноманітно представлені в пеклі Котляревського численні представники чиновництва з його хабарництвом, крутістю, обманами і підкупністю. Це — найчисленніша категорія грішників, починаючи з «соцьких і десяцьких» і кінчаючи суддею, що «таке переоначив діло, що може б навістив Сибір» (ч. III). «Ти знаєш — дурень не бере», — говорить Енею Сівілла, пояснюючи основи життєвої мудрості цієї численної і розгалуженої верстви царсько-кріпацької держави.

Образ чиновника-хабарника до такої міри популярний в «Енейді», що він іноді вживається як порівняння. Зображені позграбне залияння Вулкана до своєї чарівної, але зрадливої дружини Венери, Котляревський порівнює його з писцем: «І підлабузивсь до Кіпріди, як до просителя писець» (ч. V).

Друга найчисленніша категорія грішників — духовенство чорне й біле. Антиклерикальні тенденції Котляревського позначаються в «Енейді» як найвиразніше. Будучи людиною просвітницьких уособлень, він підкresлював те, що завжди було об'єктом сатиричних випадів проти попівства в прогресивній російській літературі — зажерливість попівства («Ісконе бе хантурний рід»), лицемірство і потяг до «плотських утіх». При зображені цих «святих понур» тон поета стає особливо саркастичним. Причому треба відзначити, що в перших редакціях «Енейди» і в чернеткових варіантах шостої пісні, що дійшли до нас, Котляревський зображує їх «подвиги» ще в більш гострому тоні. Якщо в друкованих редакціях «Енейди» попи терплять муки за те, «щоб не возились з попадямі» (ч. III), то в перших редакціях стояло гостро натуралистичне — «щоб не качались з попадямі». Замість виразу «ксондзи до баб щоб не іржалі» стояло «ченці до баб щоб не іржалі».

В даному випадку заміна ченців на ксьондзів може бути пояснена тим, що Котляревський змінив редакцію з міркувань обережності, щоб не наразитись на обвинувачення в гострих випадах саме проти православного духовенства. Хоч, звичайно, і ксьондзи цілком на місці в даному контексті.

В чернеткових зарисовках шостої пісні латинські і троянські жреці, що фігурують в друкованому тексті, відсутні. Замість них виступають попи й ченці. Навіть ієдолугий промовець над труною Палланта, що в друкованому тексті фігурує як «філозоп» («тоді якнісъ їх філозоп»), в рукописі виступає як **протопоп** («тоді соборний протопоп»). Інтересно відзначити також, що в цих чернеткових записах класичні боги «фразеологічно» ототожнюються іноді з християнськими святыми, що також додає зайву риску до характеристики «вільнодумства» І. П. Котляревського. Замість «І всіх олімпівських богів» в рукопису стоїть «Олімпських просить всіх **святих**» (ч. VI). В друкованій редакції читаємо «І гола, як долоня, бувши» (мова йде про Юнону). Замість цих слів в рукописній редакції стояло: «І гола, як святая, бувши» (ч. VI) і т. д.

Далі йдуть «муки» розпутників і розпутниць (панночок фільтіфікетних), картярів, паливод і джигунів, що дають яскраві образки моральної зіпсованості пануючих класів феодального суспільства. Занепад сімейно-родинних відносин подано в образі синків, які добиралися до «батьківських замків», чи молодиць, що старих чоловіків своїх «покормили мишаком» і т. д.

Незважаючи на жанрову обмеженість твору, Котляревському пощастило дати досить розгорнуту критику на тодішні суспільні відносини як в образках пекла, так і в інших образках. «Енеїди». І це надало їй значної пізнавальної цінності. Звичайно, Котляревський не показував і неспроможний був показати пригнобленим масам шляхів визволення з-під феодального гніту. Але ж виразні симпатії його до пригноблених трудящих мас, що знайшли свій вираз в образках «раю», свідчать про гуманістичні і демократичні тенденції Котляревського.

Безперечно, крім вражень від дійсності, такому напрямові сатиричних образків Котляревського у значній мірі сприяли і впливи російської просвітницької літератури, що, починаючи з Фонвізіна, намагалась викривати з більшим чи меншим радикалізмом всі ці вади кріпосницької системи. Що Котляревський саме до цієї викривальної літератури мав потяг, свід-

чить почасти відомий факт переписання поетом комедії І. Крилова «Трумф»¹.

В цій комедії Крилов допускає ряд сміливих випадів проти царя Павла I та його двора. Принц Трумф, подібно до Павла, закоханий в муштру. В п'есі зустрічає антицарська тема. «Саме тому п'еса не могла з'явитися в друку навіть протягом двох наступних царювань. У 1859 році вона була видана за кордоном і тільки в 1871 році надрукована в Росії»². Так далеко сатира Котляревського не сягала, але ж цікавий факт інтересу його до цієї комедії. Безперечно, записав її автор «Енеїди» для себе і записав тому, що знав її «некенсурність».

Але найпопулярніші об'єкти російської сатиричної літератури кінця XVIII ст., зокрема сатиричних журналів, як-от «Почта духов» Крилова, цілком відповідають сатиричному спрямуванню «Енеїди». Цю аналогічність ми бачимо особливо в сатиричних образках тодішнього дворянського побуту. Зокрема, в «панночках фільтіфікетних» «Енеїди» не важко побачити «манірниць» російської сатиричної літератури, так само, як в «фертиках», «ласоощохлистих», «мартоплясах» — дуже поширену постать «петіметра», тобто модного джигуна, франта в російській літературі. За словами М. О. Добролюбова, «головні предмети викривання катерининського часу були: по-перше, недостача виховання, неузвіс та грубість звичаїв, по-друге, неправильна освіта, тобто французька мода, розкіш, легковажність, по-третє, канцелярське кругійство і хабарництво»³. Не важко побачити, що «населення» пекла в «Енеїді» терпить карі головним чином за гріхи, які викривали в дворянському суспільстві і російські сатирики XVIII століття. І тому вплив на «Енеїду» певних сатиричних образів російської літератури кінця XVIII ст. не підлягає жодному сумніву.

Останні дві частини «Енеїди» писалися в обстановці вітчизняної війни 1812 року, про що говорить і сам автор. В чернеткових записах шостої частини, що не увійшли до друкованого тексту, Котляревський, заявляючи про свою неохоту описувати битви, пояснює це тим, що тепер «війна знакома всім». В зображені численних супітчок поміж троянцями і латинцями та рутульцями Котляревський виступає, з одного б-

¹ Автограф І. Котляревського переховується у Відділі рукописів Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук УРСР.

² С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра, 1948, стор. 179—180.

³ Н. А. Добролюбов. Собрание Сочинений, т. II, стор. 183.

ку, як гуманіст-просвітник, а з другого — як патріот. Він за-
суджує жорстокість війни («війна в кривавих ризах тут»), дра-
матично зображує муки матері вбитого Евріала, горе лагинців,
що втратили своїх рідних під час війни і т. д. Картина похо-
рон Палланта, яка чомусь не ввійшла до друкованого тексту,
перейнята сумом. В дусі народних пісень про похорон загиб-
лих на полі бою козаків дається елегійний образок траурної
процесії з труною Палланта:

За ним вели коня Еона,
В заводі Чорби він сплодивсь,
На йому чорная попона
Була, здавалось, кінь журавль.
Кругом аркадяни, тирряни
Йшли, смутно голови склонив,
Авест — покойного наставник,
Як перед волостю ісправник,
Насилу човгав єле жив.

(ч. VI).

Ці і подібні їм сцени ніби знижують загальний гумори-
стичний тон поеми, надають двом останнім частинам «Енеїди»
особливого колориту, на що давно вже звернула увагу кри-
тика.

Ряд епізодів в останніх трьох частинах поеми позначено
патріотичними настроями, прославленням героїзму, закликами
до «повинності» там, де «общее добро в упадку». Досить зга-
дати про подвиги троянських юнаків — Низа і Евріала, про
звертання Енея до своїх троянців перед початком бою, ряд ба-
тальних образків, де зображується хоробрість і завзятість тро-
янців, щоб пересвідчитися в тому, що загальне патріотичне під-
несення в історичний 1812 рік знайшло свій яскравий відгомін
і в «Енеїді».

Однією з найхарактерніших особливостей «Енеїди» є гу-
мор — типова прикмета художнього реалізму поеми. Гумори-
стичне зображення дійсності завжди було виявом розуміння
письменником суперечностей, типових для певної суспільної
групи, чи суперечностей, якими характеризується життя цілого
суспільства. Причому, треба відзначити, що гумористичний
погляд на життя у власному розумінні цього слова визначає
доброзичливе ставлення письменника до тих явищ, які він зо-
бражує, але намагається проте показати їх смішними. Для того
він підносить не справжні, а уявні хиби чи суперечності, нама-
гається показати як ваду те, що не є по суті нею, але здається

такою в специфічному висвітленні письменника. Коли ж письменник розкриває реальні суперечності певного класу чи суспільства, тоді гумор перетворюється в сатиру, в справжнє викриття хиб і пороків людей того часу.

Поряд із сатирою, цей гумор, що надає поемі, за словами сучасного Котляревському рецензента, «незвичайної веселості і дотепності», широко представлений в поемі. Зовнішні ознаки його полягають у «переодяганні» герой античної поеми в шати простих людей і в гіперболізованому зображення фізичних потреб персонажів «Енеїди». І те й друге, як вже вказано, є результатом творчого засвоєння Котляревським народної гумористики, поданої в поемі лише в більш художній трактовці. Крім гастроїчних надуживань, які так часто зустрічаються в поемі, треба згадати також і часті описи таких розваг, як кулачні бої («поєдинок» між Даресом і Ентеллом), як соковиті зображення битв між троянцями й латинцями з надто конкретними описами фізичного калічення ворогів і т. д.

Але ці засоби простацького комізу набирають глибшого значення в поемі Котляревського, бо над ними ніби надбудовується гумор вищого порядку, що є великою заслугою поета. У своїх персонажах поет уміє показати риси національного характеру українців, хоч і в гумористичному освітленні. Українці вони не тільки тим, що зодягнені в національне вбрання. В них намічені своєрідні ознаки складу характеру, певні моральні й психологічні особливості, властиві українському народові, як вони склалися на тому етапі суспільно-історичного розвитку. Як уже сказано, Котляревський не підноситься ще до змалювання закінчених індивідуальних характерів, послідовних у своїх відчуваннях і вчинках, але схоплює збірні (групові) риси народної вдачі, наділяючи ними різних персонажів своєї поеми. Куліш обурювався з того, що нібито Котляревський в «Енеїді» виставив на глум український народ. Але це, звичайно, не так. Показуючи типові риси рідного народу, як вони виявляються в комічних ситуаціях, Котляревський сміється доброзичливо. Крізь цей сміх відчувається справжня симпатія до народу і глибоке його знання¹.

Особливо виразно підкреслена в «Енеїді» така типова риса народної вдачі, як здатність до самоопанування, до мораль-

¹ «Из беседы с сим единственным малороссийским поэтом.— пише автор спогадів про Котляревського Свін'ї,—можно получить много новых и любопытных сведений касательно духа и характера его земляков, которых постиг он совершенно». «Отечественные Записки», 1830, ч. 42, стор. 31.

ної витриманості в найбільш незвичайних обставинах — риса, що знайшла таке поетичне втілення в образі Тараса Бульби Гоголя, особливо в епізоді з люлькою, з якою ніяк не хотів розлучитися старий Тарас, за що й заплатив своїм життям. Ця «невозмутимості» духа часто підкреслюється в основному персонажі. Проходячи через усі страхіття пекла, Еней не раз трептить, зустрічаючись з різними страховищами, але він одразу пабуває відповідної гармонії духа, як тільки побачив «громадку знакомих душ», — «і реготня де не взялася». В будинках Плутона, тільки що надивившись на страшні тортури, яким піддавала грішників Тезіфона, Еней безжурно віддається естетичній втісі від розглядання прикрас Плутонового палацу: «Еней то смокав, то свистав». Такими ж рисами стойцізму позначається і образ Енелла, якого «розкачують» цілою юрмою троянці, щоб виставити проти Дареса, і який пабуває відомільні активності після того, як «дмухнув» з «казанок горілки». Подібний до цього і Налішур чи Тарас, що втратив передчасно життя через філософську свою байдужість до небезпеки.

Другою типовою рисою народної вдачі, що знайшла свій яскравий вияв в «Енейді», є оптимістичний погляд на життя, віра в те, що всілякі «випробування долі», перенікоди на шляху до омріяної мети — явище тимчасове, минуше. «Та вже це буде те і буде, а буде те, що бог нам дасть» — говорить словами Богдана Хмельницького той же Еней у вільнозвіль на застереження Сівілли про небезпечність мандрівки до пекла, не сумніваючись, певно, в тому, що «бог дасть так», як того треба Енею. Засмучені тяжкими мандрами, троянці легко забувають про них при зміні становища на краще і безжурно віддаються земним радощам, іduчи за покликом своєї життєрадісної вдачі. Той надмір «земних радощів», що виявляється в безконечних бенкетуваннях троянців, так само може бути усвідомленим, як гумористичні відображення «розмаху слов'янської душі», що знов-таки нагадує відповідні сцени в «Тарасі Бульбі» Гоголя, наприклад, сцени бенкетування запорожців і відповідні ліричні апострофи від автора.

Одну тільки типову рису народного українського характеру не наважується Котляревський зображувати в гумористичному аспекті. Змальовуючи численні подвиги троянців, їх хоробрість, патріотизм, Котляревський завжди переходить до поважного тону. Зовсім правильно з цього приводу пише російський дослідник: «Образ українця, узагальнений в «Енейді» — це образ не тільки безтурботного гульвіси. Спокійність

в усіх бідах і зневагу до дрібниць життя українець Котляревського поєднує із справжньою героїкою; гумористичне ставлення можливе тут до всього, крім найзаповітнішого — крім почуття батьківщини¹.

Додамо ще кілька зауважень до сатиричних тенденцій в «Енеїді». Сатирична спрямованість «Енеїди» виявилася, крім зазначеного раніше, у створенні ряду побутових характерів. Хоч вони здебільшого окреслені в «Енеїді» стисло, в коротких зарисовках, але проте становлять собою значний крок на шляху до реалізму. Ці образки можна назвати асоціативними саме тому, що, переосмислюючи по-своєму образки античного первовзору, автор дає певну оцінку і тим об'єктам, з якими він порівнює своїх персонажів. Саме шляхом таких асоціативних зіставлень Котляревський виводить ряд побутових типів сучасного йому суспільства. Венера, незалежно від своєї сюжетної функції, переноситься в обстановку полкового побуту і, таким чином, створюється знаменитий образ полкової дами, що «все з воєнними жила». З няньки Лавінії створюється уїдливо окреслений тип старої панни з її патологічною прив'язаністю до свого муцика, з Лавінії — образ модної чепурухи і т. п. Ці всі переважно другорядні постаті підказані здебільшого російською сатиричною літературою кінця XVIII ст. Вони цікаві саме тим, що тут Котляревський підноситься виразніше ніж де інше над наївними засобами раннього реалізму, який зображував смішне чи то в фізичних диспропорціях персонажа чи в фізіологічних його надуживаннях. Він розкриває обмеженість тієї чи іншої постаті в зв'язку з її смаками, звичками, зумовленими її соціальним буттям. Так «разухабістськість» Венери пояснюється її становищем маркитантки, що продавала «горілку з стрючком» і «манішки офіцерські прала», паразитичне існування няньки Лавінії зумовлює її звички старої діви, так само, як замашки типової манірниці Лавінії смішні саме тим, що в них розкриваються хиби панського виховання того часу.

Це вже нова якість образу, притаманна літературі критичного реалізму, і які б ескізні не були ці образи, вони так само становлять значне досягнення Котляревського. Пояснимо ці нові якості побутових образів в «Енеїді» прикладом. Лавінія, почувши про смерть матері, поводиться так, як поводилася б типова панночка в таких обставинах:

¹ В. В. Гиппіус, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя. «Труды отдела новой русской литературы». 1948, стор. 28.

... Крикнула «уви!» з-письменська,
По хаті гедзатись пішла.
Одежу всю цвітну порвала,
А чорну к цері прибирала,
Мов галка нарядилася вмах;
В маленьке дзеркальце дивилась,
Кривитись жалібно училась
І мило хлипати в слезах.

(ч. V. VI).

В кількох рядках дано закінчений побутовий портрет. Причому сатиричність його зумовлюється саме типовим зображенням того, як має поводитися манірниця, удаючи велике горе. В той же час в поемі Котельницького, що, як відомо, була у якійсь мірі візірцем для Котляревського при написанні останніх частин поеми, ця ситуація зображується зовсім інакше:

Едва достиг сей слух до дочки,
Упала бедная стремглав,
Царапает румяны щечки,
Во всю гортань свою рыдав;
Ревет и топает ногами,
Дерет в безумстве пол ногтями,
Пускает скрежет от зубов.
Клубит пущисту во рте пену,
Бросается в жару на стену,
Мычанье слышно вместо слов¹.

«Потрясеніе» Лавінії, як бачимо, зображені в типових рисах раннього реалізму і дуже проречно нагадує «мукі» Ірода з сатиричного віршу XVIII ст. «Мычание», «скрежет зубов», «рев» і т. д.— все це деталі того фізіологічного надміру, що надавався комічним персонажам в бурлесках, які поширені, як ми бачили, і в «Енеїді» Котляревського. І якщо образ Лавінії Котляревського має, безперечно, своїх попередниць в російській сатиричній літературі, то він разом з тим мало подібний до карикатури Котельницького.

Такі ж сатиричні портрети зустрічаємо в інших частинах «Енеїди». Досить згадати гострі характеристики союзників Енея в 6-й частині. Згадаємо, наприклад, Тигренка із Стаківки чи Астура, що служив у винниці «лежнем», був родичем полтавської паламарки і ходив з кошелем, а потім зробився

¹ Виргilius Енеїда, вывороченная наизнанку Александром Котельницким, 1808, ч. 6, стор. 193.

«паном з чупруна», чи постать Цінаріса «цехмістра каторжного» з своїми «шахраями», що готуються в разі військової поразки перемогти Турна на картах, чи, нарешті, постать Авгета, що, втікши від одної жінки і одружившись з другою, попав, як то кажуть, з вогню в полум'я і в такій біді пайнявся до Енея на роль «шпигона» і т. д. Хоч це образи не розгорнуті належно, але соціально- побутова суть їх накреслена чітко.

Отже, можна сказати, що гумористичні образи «Енеїди» становлять цікавий матеріал для розуміння реалістичних тенденцій Котляревського. Виходячи з народної гумористичної літератури, з її «спічних» засобів створення комічного, він ніби одухотворяє образи народного гумору, даючи в основних персонажах поеми збірні ознаки українського народного характеру. Але на цьому він не зупиняється. При зображенії переважно другорядних епізодичних персонажів, він дає перші спроби зображення індивідуальних характерів, «прикріплюючи» їх до певного соціального оточення, пояснюючи особливості вдачі того чи іншого персонажа впливом оточення, в якому він виступає. Це вже ознаки реалістичної літератури нового часу.

Дослідники «Енеїди» до цього часу мало звертали уваги на те, з якою реалістичною точністю вмів зображувати Котляревський оточення, серед якого діють його персонажі. Всі б чистин його посми перевантажені сотнями об'єктів, відтвореними з усією можливою точністю. Конкретність, емпіричність народно-гумористичної літератури при зображенії «низьких об'єктів» доведена ним до високої майстерності. Він дає точний художній «паспорт» кожній речі, її походження, способів її добування чи виготовлення. Від обстановки сільської хати і звичаїв, які панують в ній, до зображення морської подорожі чи образу битви — такий діапазон в зображенії оточення, серед якого діють персонажі «Енеїди».

Виходячи з традицій раннього реалізму, Котляревський безмежно розширює його можливості. Він, як зазначено, ще не створює закінчених характерів, але як ніхто вигадливий в соковитому зображені деталей зовнішності, рухів і т. д. Інтерес до детального відображення, перш за все побуту, показує письменника нового часу, який керувався свідомим інтересом до народного побуту та його поетичних звичаїв. Відомо, що саме етнографічні прояви сільського життя показані в «Енеїді» як найповніше. Недарма ж його поему розглядали як багатюще джерело фольклорних та етнографічних

відомостей. В спеціальних дослідах на цю тему встановлено, що в першій пісні подані описи жіночого вбрання, танців, святкових розваг, в другій — поминки та кулачні бої, в третьій — реєстр поширеніх народноісторичних пісень, фольклорних сцен пекла і раю, вечорниць, ворожіння, в четвертій вбрання кімнат, зокрема малюнки, якими прикрашали селянські хати, знову описи різноманітного чоловічого та жіночого вбрання, подарунків і. д., в п'ятій — опис популярних мотивів народних казок, похорон з голосіннями, народна медицина і т. д.

Цей любовний опис деталей сільського побуту є свідомим намаганням відтворити особливості селянського життя і показати не тільки смішні його сторони. Ми знаємо, яке значення мав етнографізм «Енеїди» Котляревського для дальнішого розвитку української літератури. Захоплення побутом характерна особливість українських творів не тільки до Шевченка, а навіть і після його. Проте ми усвідомлюємо, що етнографізм — це рання форма реалістичного відтворення народного життя, яка зникає в період розквіту критичного реалізму в другій половині XIX століття. Етнографічне висвітлення народного життя — це відображення застиглих і традиційних форм народного побуту, без прошкяння в динаміку суспільного життя, без глибшого викриття соціальних процесів. Отже, оцінюючи побутові картини в «Енеїді» як значне досягнення на тому етапі розвитку реалізму, ми повинні, разом з тим, відзначити обмеженість його в порівнянні з творчістю Шевченка, справжнього основоположника нової української літератури.

Закінчуячи характеристику «Енеїди» Котляревського, дадамо кілька зауважень щодо особливостей мови поеми. Її багатство, яскравість, гумористична зафарбленість та реалістична конкретність заслуговують, безперечно, на те, щоб на цю тему спеціально була написана грунтовна праця.

Виходячи з джерел народної мови, Котляревський, як видатний художник, збагачує її, розкриваючи нові словесні можливості свіжими словеснополученнями і художніми, так би мовити, комбінаціями. Перш за все звертає на себе увагу виняткове багатство етнографічно-побутової номенклатури в «Енеїді». Читаючи «Енеїду», потрапляєш в полон такого враження, щоби поет «потопає» в безмежних словесних ресурсах, якими він володіє. Особливо це помітно тоді, коли, змальовуючи якийсь об'єкт, Котляревський в різних редакціях поеми дає все нові і нові номенклатурні варіанти, шукаючи найбільш

рідповідного. «Причепурюючи» свою Венеру, що збиралась одвідати Зевса, Котляревський в першій редакції пише, що вона «карсет наділа табенъковий», далі «з усами кунтуш саєтовий», в пізнішій редакції — «і кунтуш з усами шовковий» і аж наречіті, в останній редакції — «і кунтуш з усами люстровий». Навіть, спиняючись на таких дрібних речах, як посуд, в якому подавали напої на бенкеті в Ділони, він і тут шукає найбільш відповідного до ситуації об'єкта. Так, наприклад, «варенуху» подають в «покришках» — «по покринці їм піднесли», в пізніших редакціях — «по кухлику їм піднесли», а в останній редакції — «по філіжанці піднесли» (орієнтація на «панський» побут).

Найсильнішим і найбільш універсальним словесно-художнім засобом поеми треба вважати порівняння. Саме вдаючись до порівнянь, Котляревський досягає найбільшого ефекту і реалістичної конкретності зображеного явища, так само, як і гумористичного його висвітлення. Речі, з якими порівнює поет ті чи інші явища, найрізноманітніші, але всі ці зіставлення мають одну ціль — дати максимально реалістичне зображення об'єкта. З різних художніх засобів, до яких вдається Котляревський в своїх порівняннях, відзначимо тільки дві групи. З метою пародійного зниження він удається до зіставлення рухів чи переживань персонажів з «низькими» об'єктами. В цій групі порівнянь він іде ніби за традицією бурлеску XVIII століття, але далеко перевищує що традицією своєю художньою спостережливістю і точністю самих зіставлень. Наприклад, п'яні боги в поемі, «виткнувши з неба носи», ливились на перебійців в Сіцілії, «як жаби вранці із роси», жіночі душі в пеклі кричали «після куті мов на живіт», троянці під час своїх блукань «охляли, ніби в дощ щеня» і т. д.

Друга поширена група порівнянь становить собою більш змістовні з ідейного погляду зіставлення, які проте не постулюються конкретністю перед порівняннями першої групи. Це — зіставлення, в яких те чи інше явище осмислюється порівнянням з якими-сь історичними подіями чи побутовими фактами. Вище ми наводили ряд зразків таких аналогій, тому немає рації збільшувати їх тут. Саме вони в значній мірі падають поемі історичної та побутової типовості.

Характерною особливістю мови «Енеїди» є також її афористичність, що виявляється в численних сентенціях, прислів'ях, де висловлюються погляди Котляревського на ті чи інші явища громадського життя. В статті про Котляревського, вміщенні в «Основі», відзначалось, що вже в 60-х роках ряд

сентенцій з «Енеїди» поширився серед народу, наводились численні приклади. І це цілком природно, бо здебільшого вони виникли на ґрунті народих прислів'їв.

Найважливіші думки Котляревського — його патріотизм, співчуття до закріпаченого селянства («Мужика правда есть колюча, а панська на всі боки гнуча»), гіркі спостереження над становищем людини в класовому суспільстві («Буває щастя скрізь поганцям, а добрий мусить пропадати») і т. д. — висловлені в чіткій афористичній формі, що й надає поемі особливої художньої виразності.

Ретельна праця Котляревського над словом, намагання зробити його засобом найбільш конкретного реалістичного відтворення дійсності особливо дає себе відчути при порівнянні чернеткових редакцій «Енеїди» з опублікованим текстом. Творча робота його спрямовується на виправлення кожного виразу чи навіть окремого слова, щоб наблизити його до максимальної конкретності. Чернеткові записи 6-ої пісні «Енеїди» становлять собою повчальний матеріал з цього погляду. Так, наприклад, говорячи про наступ троянців, Котляревський в першій редакції пише: «Земля од бігу їх гуде», в останній редакції цей вираз виправлено так: «Земля од тупотні гуде». Зрозуміло, що слово «біг» абстрактніше, ніж конкретне, навіть своєю звуковою формою, слово «тупотня». Розповідаючи про поверженого Паллантом Ретія, Котляревський в першій редакції говорить: «І розмірчив свою об другу», а в останній знову конкретизує речення влучним порівнянням — «ударив, як пузир об другу». Зображені трупи побитих Енеєм рутульців, Котляревський порівнює їх з трупами забитої дичини — «лежать, повитягавши лапки» і доводить в останній редакції це порівняння до найбільшої конкретності, замінивши дієприслівник «повитягавши» дієприслівником «повиставлявши» — «лежать, повиставлявши лапки».

В тісному зв'язку з цим намаганням до конкретизації спостерігаємо тенденцію до найправдивішого відтворення кожної речі в деталях. В цій же шостій частині, наприклад, зображується повернення Енея до табору після проводів труни з Паллантом. В першому варіанті стояло: «І в город підтюпцем пустився». Поета не задовольняла ця фраза, бо вона не передавала правильно ходи засмученого втратою друга і союзника Енея. Справді, вираз «підтюпцем» явно не підходить до даної ситуації. В другому варіанті дається більш влучна заміна — «пішов до лагеря тишком». Але і це не задовольнило Котляревського. І він вводить нову поправку, що

має конкретно відобразити розслаблену ходу засмученої людини — «додому почвалав тишком». Порівнюючи різні редакції «Енеїди», ми переконуємося, що творча робота над художнім словом в «Енеїді» провадилася саме в цьому напрямі.

Отже, всі ці новаторські тенденції «Енеїди» як ідеологічні, так і художні, і забезпечили їй історичне місце першого твору нової української літератури. Розвиток української літератури в перші десятиліття ХІХ століття іде під знаком «Енеїди» і драматичних творів Котляревського. Інтерес до народного життя, етнографізм, яскравий гумор, колоритна мова — всіма цими рисами позначені твори Гулака-Артемовського, гумористичні повісті Квітки, байки Гребінки, Боровиковського і твори ряду інших письменників аж до виступу Т. Г. Шевченка. Всі вони йшли річищем, протореним перш за все «Енеїдою».

В дошевченківській літературі знаходимо ряд спроб продовжити традиції бурлескої поеми в творах Білецького-Носенка, Олександрова, Кореницького, Кухаренка та ін. Вся ця невисокої марки література не могла поглибити новаторських тенденцій «Енеїди». Авторам цих творів чужі були прогресивні погляди автора «Енеїди» і його глибоке знання народного життя.

Безсмертя «Енеїди», її глибокий слід в українській літературі зумовлювалися реалізмом, народністю мови, прогресивністю поглядів Котляревського. Виступ революціонера-демократа Шевченка, справжнього основоположника нової української літератури знаменує новий,вищий етап в розвиткові української літератури. Демократичний напрямок нової української літератури розвивається в напрямі, утвердженному геніальними творами Шевченка. Але й після Шевченка традиції Котляревського не згасають, вони дають себе відчути в дальшому розвиткові гумористичної літератури, в розвиткові української драматургії другої половини ХІХ ст.

Як уже вказано, в сатиричних епізодах «Енеїди» позначаються виразні сліди впливу російської просвітницької літератури кінця XVIII століття. Але, з другого боку, поема Котляревського, безперечно, відіграла левну роль в формуванні творчого методу основоположника «натуральної школи» в російському письменстві М. В. Гоголя на першому етапі його творчості. «Вечера на хуторе близ Диканьки» позначені рядом прикмет, що зближують їх з типовими ознаками «Енеїди». Дослідник творчості Гоголя проф. В. В. Гіппіус у своїй, вже згадуваній, статті підкреслює значення «Енеїди» в ранніх творах Гоголя.

Він високо оцінює «Енеїду», як твір, що мав значення не тільки в українській літературі. «...Значення книги виходило за межі української теми і навіть української літератури. Насамперед це була книга сміливі, навіть зухвали, і якщо сам Пушкін поставив Гоголю в заслугу відсутність «жеманства и чопорности», то вчителем Гоголя на цьому шляху поряд з Пушкіним був, до певної міри, і Котляревський»¹. Причому «сміливість» і «зухвалість» «Енеїди», на думку Гіппіуса, виявляється саме в реалістичних її тенденціях.

Далі автор наводить ряд окремих епізодів і образів в «Вечерах», що, на його думку, мають ряд аналогій в «Енеїді». Але, на нашу думку, справа не в спільноті окремих образів чи деталей, які наводить автор в статті (їх можна збільшити чи замість них навести інші, як то ми й зробили вище), а в однаковій спрямованості творчості обох письменників. Головне полягає в тому, що вони приблизно однаково витлумачили особливості вдачі українського пароду, так само, як в своїй творчості виходили з одного джерела — з української народної творчості.

Переважаючи Котляревського поетичним хистом і перебуваючи під благотворним впливом Пушкіна, Гоголь уже в цих раних спробах дає більш синтезовані гумористичні образи і звільняється від «надміру етиографічного», такого властивого «Енеїді», але виступивши після Котляревського, він не міг не використати творчо ряду її особливостей.

Історичне значення «Енеїди» не раз оцінювалось найвидатнішими представниками обох братніх літератур на протязі XIX—XX століття. Ми не маємо прямих висловлювань Гоголя про «Енеїду», але зазначена спорідненість його ранніх творів з поемою Котляревського, безперечно, говорить про цікавість до неї Гоголя, принаймні, на початку його творчого шляху. Гоголь був особисто знайомий з Котляревським і під час своїх паїздів до Полтави зустрічався з ним. З листів Ізмаїла Срезневського ми дізнаємось, що під час готовання до друку «Москаля-чарівника» (вже після смерті Котляревського) Гоголь збирався правити коректу комедії. Безпосередній інтерес до «Енеїди» виявився у Гоголя в тому, що до своєї записної книжки («Книга всякої всячини») він записав двадцять одну цитату з різних пісень «Енеїди», причому три з них використав як епіграфи до «Сорочинської ярмарки».

Як правильно здогадувався Гіппіус, ці виписки з «Енеїди» мали бстати за основу до якогось нездійсненого літературного задуму

¹ В. В. Гіппіус, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, стор. 25.

В. Г. Бєлінський не лишив нам ширших відгуків на «Енеїду», що в часи початків його літературної діяльності була вже хронологічно «історією» (як зважати на те, що вихід у 1842 р. повної «Енеїди» розглядався тоді, як поновлене видання поеми 1798 р.). Він висловлювався про неї при нагідно в рецензії на альманах «Молодик», але позитивне ставлення до «Енеїди» недвозначно висловлено в характеристиці її автора, як «умного и талантливого малороссиянина». Широко відома висока оцінка «Енеїди», дана Т. Г. Шевченком у присвяченому вірші Котляревському («На вічну пам'ять Котляревському»). Для молодого Шевченка, який, починаючи свою літературну діяльність, ніби намагався усвідомити значення попередників, «Енеїда» була втіленням найдорожчих надбань українського народу. А в своїй повісті «Близнеці», змалювавши привабливий образ автора «Енеїди», Шевченко назвав її «знаменитою пародією», переконливо зобразив широку популярність поеми серед «простих людей» того часу. Однак, це не заважало геніальному поетові розуміти обмеженість реалізму «Енеїди».

Іван Франко звеличив історичну роль «Енеїди», як першого твору нової української літератури, порівнявши виступ Котляревського із пробудженням орла, що, піднявшись з скелі, одвалив снігову брилу, яка перетворилась на могутню лавину («Котляревський»).

Революційно-демократичні письменники — Леся Українка і Михайло Коцюбинський так само високо оцінювали роль «Енеїди» в розвиткові нової української літератури.

Вже в радянські часи великий пролетарський письменник О. М. Горький радив українським письменникам скористатися гумором «Енеїди» та її сатирою для зображення ворогів Радянського Союзу.

Святкування 150-річчя з дня виходу «Енеїди» ще раз продемонструвало невмирущість літературної спадщини І. П. Котляревського та його історичних заслуг перед вільним українським радянським народом.

ДО ТЕКСТУ «ЕНЕЇДИ»

I

Як відомо, перше повне видання «Енеїди» вийшло в 1842 р. вже після смерті Котляревського. З трьох видань, що вийшли до цього, два (1798 і 1808 рр.) були підготовлені М. Парпурою і вміщували лише три частини поеми і одне (1809 р.) було підготовлене самим автором і містило вже чотири частини «Енеїди»¹. Причому друге видання майже нічим не відрізняється від першого: до нього були механічно перенесені навіть друкарські помилки першого видання і, здається, сам Парпур до цього повторного видання ніякого відношення не мав. (Видаєць — І. Глазунов). У передмові до видання 1809 р. Котляревський висловлював своє незадоволення з перших двох видань, закидав видавцям помилки, перекрученні, перероблення та ін. «Она («Енеїда».— А. Ш.) дostaлась господам издателям со многими ошибками и опущениями, случившимися от переписки, а сверх того и

¹ Виргилиева Энеида на малороссийский язык переложенная И. Котляревским. Харьков, 1842.

Енеида на малороссийский язык перелицеванная И. Котляревским, иждивением М. Парпуры, в СПБ-ге 1798 (присвята стор. «Любителям малороссийского слова усерднейше посвящается»).

Енеида на малороссийский язык перелицеванная И. Котляревским. Издание второе в СПБ-ге, 1808.

Виргилиева Энеида на малороссийский язык переложенная И. Котляревским, СПБ, 1809 (на другій стор.-титулці, крім повторення заголовка, додано — «Вновь исправленная и дополненная противу прежних изданий». На присвятній стор.: «С. М. К-ю усерднейше посвящает сочинитель»).

издававшие в ней по-своему многое переделали и почти испорченную выпустили под моим именем» («Уведомление»). Наскільки правий був Котляревський у своїх за-кідах, скажемо пізніше, але важливо відзначити, що він розглядав текст видання 1809 р. як відмінний у якісь мірі від тексту попередніх видань. Довгий час на ці від-мінності не звертали уваги, і видавці поеми (після видан-ня 1842 р.), особливо не приглядаючись до розбіжностей між першими виданнями трьох частин «Енеїди», корис-тувалися іноді одночасно як виданням Парпурі, так і виданням Котляревського. Так, наприклад, у київському повному виданні «Енеїди» 1878 р. видавці використали видання Парпурі і Котляревського, давши, таким чином, «нову» редакцію «Енеїди». Тільки напередодні столітньо-го ювілею виходу в світ першого видання «Енеїди» ви-никла думка про потребу критичного вивчення її тексту. Але ці перші прояви інтересу до вивчення історії напи-сання «Енеїди» почалися з... курйозу, що свідчив про те, як мало обізнані були з першими виданнями «Енеїди» навіть фахівці.

В журналі «Киевская старина» у 1897 р. з'явилася за-мітка проф. М. Сумцова «К предстоящему юбилею «Энеиды» И. П. Котляревского»¹. В цій замітці проф. Сумцов порушив питання про критичне вивчення тексту «Енеїди», бо в пізніших виданнях поеми він помітив ви-падки «фальсифікації» тексту. Такою фальсифікацією проф. Сумцов вважав саме видання «Енеїди» 1878 р. «Дело в том, что, по-видимому, допущены были зна-чительные изменения текста, переделки, пропуски» (стор. 7). І далі наводяться зразки цих спотворень. Але те, що здалося проф. Сумцову перекрученням, припуще-ним видавцями, було просто варіантами видання Пар-пурі. Автор замітки не читав ні першого, ні другого видання «Енеїди» (чи не мав їх під рукою) і текстові їх відміні приписав редакторам видання 1878 р.

Непорозуміння незабаром було з'ясоване в замітці Б. Грінченка «Изменения текста «Энеиды» Котляревско-го», надрукованій в тій же «Киевской старине»². Але й цей автор не зміг дошукатися причини деяких розбіж-ностей у тексті «Енеїди», бо порівнював видання Парпурі

¹ «Киевская старина», 1897, кн. 1, стор. 7—10.

² Там же, кн. 3, стор. 74—76.

ри з виданням 1842 р., не маючи під рукою видання 1809 р. Отже, в тих випадках, де окремі вирази в пізніших виданнях «Енеїди» не збігалися ні з виданням Парпури, ні з виданням 1842 р., Грінченко не зміг розібралася.

Нарешті, в ювілейних номерах «Киевской старины», присвячених Котляревському, вміщувався критичний, на думку видавців, текст «Енеїди» з варіантами в підтексті. У вступному слові до цих книжок редакція «Киевской старины» повідомляла, що оскільки текст «Енеїди» ще критично не був звірений, то редакція журналу в найближчому номері почне друкувати в додатках, можливо, більш точно встановлений текст «Енеїди»¹. Справді, в кн. 9—12 «Киевской старины» за 1898 р. опубліковано всі шість частин поеми. Перші чотири частини надруковано за текстом видання 1809 р. на тій підставі, що, як говориться у вступній замітці до поеми, воно підготовлене самим автором.

Бажаючи піднести якість цього видання, видавці безпідставно нападали на текст видань 1798 і 1808 рр., вбачаючи в ньому хиби, яких він справді не мав. З другого боку, не маючи так само ніяких підстав, всі зміни тексту «Енеїди» 1842 р. проти тексту 1809 р. приписують видавцеві, а не авторові. Але такий скептицизм до першого повного видання не заважав видавцям час від часу вставляти в основний текст окремі вислови з видання 1842 р., що, звичайно, ніяк не можна виправдати, відстоюючи думку про те, що канонічним текстом слід вважати саме текст 1809 р. В усікому разі в «Киевской стариине» текст «Енеїди» вийшов у «відправленому вигляді». Варіанти до нього були подані з видання 1808 р. і з видання 1842 р. в тих випадках, коли їх не вносили до основного тексту. Показово, що видавці, поставивши перед собою таке важливе завдання, не мали під рукою навіть першого видання «Енеїди» 1798 р., про що самі зазначали у вступній замітці². Причому різночитання, подані з значними пропусками, не можуть дати повного уявлення про відмінність текстів цих трьох видань. В цілому ж перша спроба критичного видання «Енеїди» є типовою для буржуазних критиків «об'єктивістською»

¹ «Киевская старина», 1898, кн. 7, стор. VIII.

² Там же, кн. 9, стор. 1—6.

подачею матеріалу без будь-якого намагання охарактеризувати різні варіанти тексту «Енеїди».

Через два роки після цього П. Житецький у своїй праці «Энеида» Котляревского и древнейший ее список в связи с обзором малорусской поэзии XVIII века» (К., 1900, стор. 174; 130) опублікував новий список «Енеїди», що відрізнявся від усіх друкованих видань перших трьох частин поеми. Цей список, що належав дияконові Софійського собору Миколі Заградському, Житецький назвав «списком 1799 р.», виходячи з того, що записано його було на папері з клеймом 1798 р. В підтексті до опублікованого рукопису Житецький подав різночитання з видання Парпури 1798 р. і з видання Котляревського 1809 р. Очевидно, ставлячись також скептично до видання 1842 р., як і видавці тексту в «Киевской старине», він зовсім обминув різночитання в тексті цього видання.

Більш-менш докладно описавши рукопис Заградського, П. Житецький звернув увагу на одну цікаву його особливість. За всіма ознаками наближаючись найбільше до редакції видання Котляревського 1809 р., текст 1799 р., проте, в ряді строф відтворює варіанти редакції перших двох видань, що відрізняються від видання 1809 р. Але виявилося, що перший власник рукопису Заградський *повписував* наново ці строфи за виданням Парпури, перед цим витерши відповідні рядки, що стояли в тексті раніше. Причому витерто їх не до кінця, так що переважну більшість цих первісних варіантів неважко прочитати. Виявляється, що витерті строфи наближаються до редакції Котляревського 1809 р. Заградський, ознайомившись з виданням Парпури і визнавши його редакцію більш авторитетною (оскільки вона надрукована!), вніс «поправки» у свій рукопис.

Отже, наявність витертих місць у рукописі Заградського, наближаючи його ще більше до редакції тексту 1809 р., давала підстави до імовірного припущення, що редакція трьох частин «Енеїди», яка лягла в основу видання 1809 р., написана ще до виходу в світ видання Парпури. Для вивчення історії створення перших трьох частин «Енеїди» докладний аналіз списку Заградського набував, таким чином, великого значення. Але П. Житецький, занотувавши зазначені особливості цього списку, знехтував витертими строфами і не навів їх у варіантах до тексту. Отже, в його виданні рукопис не було

представлено в автентичному вигляді, і це не давало можливості науково опрацьовувати його далі. І не випадково, що Житецький не поцікавився глибше цими особливостями списку Заградського. Займаючи ту ж «об'єктивістську» позицію, що й редактори тексту в «Киевской старине», він і не спробував навіть з'ясувати близчого відношення між собою різних редакцій перших трьох частин «Енеїди», відзначивши тільки риси розбіжності і спільноті між ними.

Минуло небагато часу після виходу в світ праці П. Житецького, і виявилося, що «найдавніший» список «Енеїди» мав ще старішого свого попередника. Серед рукописів бібліотеки Софійського собору у Києві проф. М. Петров натрапив на список двох частин «Енеїди», що знаходився серед паперів митрополита Євгена Болховітінова і датований 1794 р., а написаний на папері 1796 р. Не тільки дата, але й найістотніші риси рукопису, починаючи з його назви — «Перецыганенная Енеида с русского языка на малороссийский», — свідчать про те, що коли це не перший взагалі варіант «Енеїди», то в усякому разі варіант більш ранній, ніж список Заградського. З приводу цього новознайденого рукопису з'явилася замітка проф. М. Дашкевича «Старейший список «Малороссийской Энеиды»¹. Давши загальний опис рукопису і зробивши кілька зауважень про давнє його виникнення, М. Дашкевич опублікував там же 14 строф з цього списку.

Але цим не обмежилися нові знаходження списків перших трьох частин «Енеїди». В 1910 р. проф. В. Перетц повідомив про знайдення в Полтаві нового списку «Енеїди», де в чому відмінного від інших, який з'явився десь близько 1817 р.² і містив уже чотири частини «Енеїди». М. Марковський в своїй роботі «Найдавніший список «Енеїди» I. П. Котляревського і деякі думки про його генезу» (К., 1927, стор. 183) повідомив ще про два списки трьох частин «Енеїди», з яких певний інтерес становить список на папері з клеймом 1839 р., що, незважаючи на своє пізнє походження, має цілий ряд ознак, які свід-

¹ «Чтения в историческом обществе Нестора Летописца», 1901, кн. XV, стор. 35—42.

² В. Перетц, Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Полтаву и Екатеринослав 1—9 июня 1910 г., К., 1910, стор. 48.

чать, що переписано його з якоїсь давньої редакції, ранішої за видання Котляревського 1809 р.

В цій книзі М. Марковський опублікував також весь текст «Енеїди» 1794 р. (Болховитіновський список 1796 р.), додавши до нього варіанти всіх друкованих видань і навівши окремі різночитання з рукописів 1817 і 1839 рр. Але вся фактологічна робота, виконана автором, була зведена на нівець націоналістичними антинауковими настановами при аналізі особливостей різних варіантів і їх співвідношення. На відміну від Житецького, Дащкевича та ін., що уникали робити остаточні висновки про відношення відомих їм редакцій між собою, Марковський, створивши фантастичну гіпотезу про те, нібіто перші три частини «Енеїди» Котляревського з'явилися раніше, ніж «Вергилиева Энейда» въвороченная наизнанку» М. Осипова, підкорив цій надуманій тезі і свої текстологічні спостереження. Але про це скажемо далі.

За радянського часу увійшли в науковий обіг нові варіанти «Енеїди», якими не користувалися дослідники і видавці до Жовтневої революції. Завдання дослідника історії створення «Енеїди» в зв'язку з цим значно ускладнилися. Крім трьох, відмінних одне від одного, друкованих видань (1798, 1809, 1842 рр.), маємо ще списки 1796, 1799, 1817 і 1839 рр., що також мають свої відмінності, які потребують пояснення їх відношення до друкованих редакцій¹.

Але, крім перелічених списків, є ще ряд списків перших трьох частин «Енеїди», які до цього часу не бралися до уваги. Список трьох частин «Енеїди» на папері з клеймом 1803 р. зберігається в рукописному відділі Державної публічної бібліотеки УРСР за № 6694. Зважаючи на титульні сторінки рукопису, можна припустити, що це звичайна копія видання Парпури 1798 р., але виходить не зовсім так. При близчому ознайомленні з текстом рукопису виявляється, що, переписуючи друкований текст, автор рукопису вписав варіанти з інших списків «Енеїди», які відрізняються від друкованого тексту. Там же, в рукописному відділі, зберігається другий список з видання 1798 р. за № 321. Рукопис на папері з клеймом 1827 р. вміщує повністю дві пісні «Енеїди» і 31 стро-

¹ В даному разі ми не беремо до уваги видання 1808 р., яке нічим майже не відрізняється від першого видання 1798 р.

фу третьої. Цей список майже не відрізняється від тексту видання Парпури.

Список з видання Парпури зберігається також в Інституті літератури Академії наук УРСР за № 2779. Це—зшиточок іп 8 на папері з клеймом 1818 р. Всього в книжці 28 аркушів. Початкові сторінки загублено, і перша пісня починається з 35-ї строфи. («Здоров, Еоле; пане-свату»). На останньому аркуші — малюнок пером, на якому зображені козака, що танцює; під малюнком—підпис: «Еней». Ніяких розходжень з друкованим текстом в списку немає, за винятком 4 рядків у першій частині. (Про цю відмінність скажемо далі). Крім того, є ще загадка про список, також з видання Парпури, в якому записано три частини «Енеїди», але від третьої збереглося тільки 12 строф. (Вся книжечка не збереглася.) Список нічим не відрізняється від друкованого, є тільки пропуски окремих строф і рядків. (Про цей список згадує в своїй книзі Марковський).

Нарешті, про два списки видання 1808 р. згадує Франко в статті «Писання І. П. Котляревського в Галичині»¹. За заявою Франка, один з цих рукописів — копія видання 1808 р., що ж до другого рукопису, то, на думку Франка, він є уривком з цього ж видання. Це припущення Франко робить, не бачивши рукопису на власні очі, а посилаючись на опис його В. Коцовським в «Зорі»². В замітці Коцовського говориться про уривки «Енеїди» (строфи 21—75 другої частини і строфи 1—39 третьої частини), писані латиницею. В цьому рукопису, який автор замітки відносить до 30-х років (не пізніше), відсутні окремі рядки, навіть строфі. Це дає авторові підстави для різних фантастичних здогадів. Перших видань «Енеїди» він не мав під рукою, а користувався для порівнювання виданням 1842 р. З тих нечисленних різночitanь, які він наводить, виявляється, що список зроблений з видання 1809 р., а не 1808 р., як гадав він, а за ним і Франко. Отже, в 30-х роках в Галичині поряд з списками з видання Парпури відомі були і списки з видання Котляревського. Це — все відносно перших трьох частин «Енеїди».

¹ «Записки Наукового Товариства ім. Шевченка», т. XXVI, 1898, стор. 1—14.

² «Зоря» за 1886 р., стор. 116.

Але цим не обмежується рукописна спадщина «Енеїди» Котляревського. Найважливіше, що має найбільшу вагу для вивчення тексту «Енеїди»,— це наявність автографів шостої частини поеми, які зберігаються в рукописному відділі Інституту літератури Академії наук УРСР за № СП/56 і до яких ще не торкалася рука дослідника: 1) чистовик перших 40 строф шостої частини, який мало чим відрізняється від друкованого тексту 1842 р., 2) чернетки цієї ж частини (строфи 30—118) з численними закресленнями, поправками, дописуваннями, що вводять нас у творчу лабораторію поета. Нічого й говорити про важливість цих автографів не тільки для вивчення історії написання шостої частини, але й для вивчення історії створення всієї «Енеїди».

Слід також сказати, що нам пощастило ознайомитися з повним списком «Енеїди», що зберігається в Полтавському обласному музеї. Цей єдиний відомий нам список усіх шести частин «Енеїди» можна віднести до 30-х років минулого сторіччя. Не відрізняючись помітно від друкованого тексту «Енеїди» 1842 р., він деякими своїми особливостями дозволив нам зробити ряд спостережень над іншими, вже згадуваними списками перших трьох частин «Енеїди».

Ставлячи перед собою завдання не тільки описати різні варіанти тексту «Енеїди» та вказати на подібності і розбіжності між ними, як це робилося досі, але й на підставі даних спостережень відтворити історію написання поеми, ми розуміємо всю його складність. Це буде перша спроба грунтовного вивчення тексту «Енеїди», бо дослідження Марковського тільки заплутало всю проблему, затмарили навіть те, що було в якійсь мірі ясно для Житецького і Даšкевича. Оскільки ж розгляд усієї текстологічної проблеми не є метою нашого дослідження, [...] ми не маємо змоги повністю розв'язати цю проблему і відповісти на всі питання, які постають при вивчені друкованих і рукописних варіантів «Енеїди». Це— спеціальне завдання, що потребує окремої монографії.

В зв'язку з характером рукописних і друкованих варіантів «Енеїди» наші зауваження поділяються на дві частини. Перша частина статті стосується історії тексту перших трьох частин «Енеїди», які ніби мають свою власну історію: багата рукописна традиція «Енеїди» зв'язана саме з появою перших двох видань, що містили три частини

поеми. Наведені вище факти, безперечно не повні, свідчать про те, що до появі видання 1842 р. поряд з друкованими виданнями «Енеїда» поширювалась і в рукописному вигляді. Це переконливий доказ того, що наявність трьох видань поеми (1798, 1808, 1809 рр.) не задовольняла попиту широкого читача, що «Енеїда» користувалася великою популярністю в народі. Один з ранніх біографів Котляревського В. Пассек писав про це так: «Энеїда была принятая в Малороссии с восторгом, все сословия читали ее, от грамотного крестьянина до богатого пана»¹.

Друга частина статті стосується останніх трьох частин «Енеїди» і висвітлює головним чином історію виникнення шостої частини, а також з'ясовує співвідношення видань поеми 1809 і 1842 рр.

Для того щоб встановити історію написання перших трьох частин «Енеїди», конче потрібно хоч коротко спинитися на тих кривотумаченнях, яких допустився М. Марковський у названій вище книзі про співвідношення різних списків «Енеїди». Використавши досить широкий рукописний матеріал (хоч і неповний, як уже було вказано), він умудрився висунути такі твердження, для обґрунтування яких треба було б мати принаймні вдвое більше списків, ніж їх він мав, не кажучи вже про те, що списки ці мусили б мати зовсім не такий вигляд, який вони справді мають. Ми мали можливість ознайомитися з усіма цими списками, ознайомилися і з такими списками, про які не знав Марковський, отже, маємо всі підстави встановити справжню ціну його «науковим» висновкам².

Намагаючись довести, що Котляревський почав писати «Енеїду» за юнацьких часів, десь наприкінці 80-х років XVIII ст., Марковський силкується шляхом реконструкції різних списків відтворити «перші редакції», що ніби постали ще раніше, ніж оригінал Болховитіновського списку 1794 р. Для цього він, по-перше, не вникаючи в особливості відмін між різними наявними списками, вважає їх копією якоїсь окремої редакції, створеної ніби

¹ «Москвитянин», 1841, ч. 2—3, стор. 1567.

² Список чотирьох частин «Енеїди», про який згадує Перетць, очевидно, загинув разом з іншими архівними матеріалами під час окупації Полтави. Але відомості про нього, які ми беремо з друкованих джерел, цілком достатні для того, щоб з'ясувати його місце серед інших списків «Енеїди».

самим Котляревським. По-друге, на підставі неіснуючих редакцій Марковський довільно відтворює «найстаріші редакції», притягаючи для доказу сторонні джерела, що в питанні про час виникнення «Енеїди» ніякої ваги не мають.

Наприклад, в строфі 7 першої частини Еол, бажаючи допомогти Юноні покарати Енея, говорить їй, що він по-розділлював усіх вітрів, які мали зняти бурю на морі. У виданні Парпури Еол так закінчує свою промову: «Як хочеш, так собі смякай». Як відомо, слово «смякай» — білоруське. Звідки могло воно взятися у Котляревського? Не інакше, як з білоруської «Енеїди». Відомо ж, що білоруська «Енеїда» з'явилася після української і під безпосереднім її впливом. Але це не турбує «сміливого дослідника». Вдаючись до фантастичних гіпотез, нібито білоруська «Енеїда» виникла десь ще у XVIII ст., він «виводить» з них інші похідні гіпотези. Якщо повірити Марковському, то мусить бути якийсь невідомий варіант «Енеїди» Котляревського, особливості якого і відбиті в білоруській «Енеїді» (бо самого факту впливу «Енеїди» Котляревського на білоруську «Енеїду» Марковський ніяк не може обминути). Отже, за Марковським, спочатку «Енеїда» Котляревського впливалася на білоруську «Енеїду», а остання, в свою чергу, впливалася на пізніші видання тієї ж української «Енеїди».

Так з'являється «нова редакція» «Енеїди» Котляревського, і то дуже давня. Тим часом факт вживання білоруського слова Котляревським річ цілком природна. Згадаймо, як часто персонажі українських інтермедій для збереження відповідного колориту користуються білоруськими висловами. Отже, тільки бажання за всяку ціну перенести час написання «Енеїди» років на десять раніше фактичної дати змусило Марковського вдатися до такої карколомної аргументації.

До таких самих методів він вдається і при характеристиці наявних списків «Енеїди». Як вже зазначалось, самий факт існування окремого списку дає йому підставу твердити про існування окремої редакції перших трьох частин «Енеїди», і навіть більше того, в деяких з них Марковський вбачає сліди кількох редакцій, як наприклад, у списку Житецького 1799 р. Отже, не дивно, що в результаті таких «розшукувань» М. Марковського виходить, що «до видання Котляревського 1809 р. було, без

сумніву, щонайменше вісім редакцій «Енеїди» (стор. 23). Таким шляхом йдучи, можна було «відкрити» не вісім, а значно більше «редакцій» «Енеїди».

Але справа ось у чому: М. Марковський, зіставляючи окремі списки, не звернув уваги на те, що відмінності між ними здебільшого обмежувалися тим, що в списках по-різному комбінувалися варіанти двох загалом редакцій «Енеїди» — тієї, що лягла в основу видання Парпури, і тієї, що видана самим Котляревським у 1809 р. Окремі вислови в різних списках, що зустрічаються тільки в одному з них, займають таке незначне місце в цілому тексті, що на їх підставі ніяк не можна говорити про якусь «окрему редакцію». Це комбінування, чи, власне, контамінація двох редакцій в одну, типове особливо для списків, які з'явилися вже в XIX ст. після появи видання 1809 р. Неможливо домислитися, якою б потребою керувався Котляревський, контамінуючи дві редакції виданої вже «Енеїди», і це тим неймовірніше, що видання 1842 р., підготоване знову-таки самим автором, нічим, власне, істотним не відрізняється від видання 1809 р.

М. Марковський не врахував «творчого елемента», внесеного поширювачами рукописної традиції «Енеїди», і ця головна методологічна помилка призвела до вищезгаданих його «відкриттів». І якщо перший відомий список — Болховитіновський — позначається точністю, намаганням зберегти всі особливості оригіналу, про що свідчать зауваження переписувача, то цього ніяк не можна сказати про пізніші списки, що з'явилися після виходу перших друкованих видань «Енеїди». Маючи під рукою одне з видань Парпури і редакцію, що увійшла до видання 1809 р. в рукописному або в друкованому вигляді, переписувачі не дуже дбали про канонічність тексту, а вільно поводилися з ним за своїм уподобанням без усякого, звичайно, лихого наміру. Адже навіть *видавці* «Енеїди» 1878 р. не вважали за злочин змішати дві редакції в одну, *публікуючи* всі шість частин.

Вже власник списку 1799 р. Заградський вдався до такого «методу», витерши з свого списку цілі строфи і вставивши відповідні вірші з видання Парпури. Те ж саме робили в більшій або меншій мірі іноді і переписувачі, автори відомих нам списків «Енеїди». Наведемо приклад з вищезгаданим списком «Енеїди», що зберігається в рукописному відділі Державної публічної біблі-

ліотеки УРСР за № 6694. Вміщено його в книжці ін 8 поруч з іншими літературними творами, які цікавили пропагандистського українського читача початку XIX ст. Книжка, що має 211 сторінок, зберігалася довгий час у власника (або у цілої родини) і до неї вносилися різні зразки місцевої і немісцевої словесної творчості. Тут — такі твори XVIII ст., як перші три частини «Енеїди», записані на 137 сторінках, далі — «Вопросы завданные (!) Соловьева здравому», «Замисел на попа села Нерушмене», а також пізніші — «Ода казацкая на французов в начале войны» («Кажуть, к нам француз іде»), «Стихи малороссийские на случай известия, что Наполеон сослан на остров Эльбу» («Що се за лихо, за біла»), «Песнь о Бонапарте» («За горами, за долами»), «На поляков бунтовщиков», «Песенька (!) на побежденных поляков 1831 г.», «Ода... князю Куракину» (перші сім строф), «Многолетие». Нарешті, міфічний лист турецького султана до запорожців і відповідь на нього запорожців.

Важко сказати, коли саме записано текст «Енеїди» до цієї книжечки. Можна, проте, стверджувати, що переписано його на початку XIX ст., якщо зважати на характер письма (типовий скоропис XVIII ст.), який помітно відрізняється від пізніших записів у ній. Кожна частина починається з титульного аркуша першого видання 1798 р. «Энеида на малороссийский язык перелицеванная И. Котляревским» та ін. аж до «дозволено цензурой» і до присвяти «Любителям малороссийского слова усерднейше посвящается». Той же зміст, ті ж пропущені строфі або перестановка строф, що й у виданні Парпури, той же правопис. Немає, отже, ніякого сумніву, що автор рукопису скопіював саме це видання. Але разом з тим в рукописі ми зустрічаємо окремі вислови, а то й речення, які відрізняються від відповідних рядків у виданнях 1798 і 1808 рр., особливо в третій частині.

Розглянувши уважніше ці відміни, спостерігаємо, що взяті вони з ранньої редакції, яка лягла в основу редакції Котляревського 1809 р. Крім такого контамінування різних редакцій, переписувач вдавався і до власної творчості, що виявляється в спотворенні окремих слів або в порушенні ритмічної основи ямбічного вірша. Щодо останньої особливості, то треба сказати, що і в інших списках ми зустрічаємо такі порушення ритму в резуль-

таті перестановки слів або внесення нових слів. Явна ознака, що до цих порушень Котляревський ніякого відношення не мав.

У цьому списку зустрічаємо, наприклад, такі вислови: «І куди очі *несуть* (?) почухрав»¹, скрізь же — «І куди очі почухрав (I, 2, 4). Ясно, що переписувач хотів «вивчити» автора і вставив «пояснювальне» слово, не зваживши його недоречності в даному контексті і того, що вставка порушила структуру чотиристопного ямба. Або — «Піп взяв вола за роги», у виданні Парпури — «Піп *зараз* взяв вола за роги» (III, 36, 1); «Ніж в *кожу* засадив», у Котляревського — «Ніж в *чрево* і засадив» (III, 36, 4). Очевидно, авторові списку здалося надто на-туралістичним *чрево* або *пузо* (за виданням Парпури), і він поставив замість цього *в кожу*, знову-таки порушивши ритм. І таких випадків порушення ритму ми зустрі-немо чимало — «Взяла *кунтуш* бархатовий», скрізь — «Взяла *караблик* бархатовий» (I, 33, 5), «Горілку, *про-стуху* і тернівку», скрізь — «Горілку, *просту* і тернівку» та ін. (I, 28).

Далі йдуть спотворення окремих слів і виразів, в яких також не винен Котляревський. «Відкіль такі се *гостя-паки*», у Парпури — «Відкіль такі се *гольтяпаки*» (так само і у виданні Котляревського 1809 р.) (I, 22, 1), «Куди, *прощани*, ви йдете», у Парпури і у Котляревсько-го — *прочани* (там же, рядок 2), «І *нужди* (?) повна очкурня», замість *нужі*, *колошни*, замість *колоші* або *холоші*, *Дерес*, замість *Дарес*, *Анхиз* *преснivся*, замість *приснivся*, «Я *Кушська* зовусь *Сивилла*», замість *Кум-ська* та ін. Зустрічаються вислови, яких ми не знаходимо в жодному із списків: «Чи *мореходці* ви бурлаки», скрізь — «Чи, може, *виходці* бурлаки» (I, 22, 3), або «Червоңих пару чобіток», в усіх інших виданнях і спис-ках — «Штани і пару чобіток» (I, 34, 7), чи, нарешті, «Катали пінненъку Троянці», замість «Тягли тут пінненъ-ку Троянці» у виданні Парпури і Котляревського (II, 18, 5), — і які не можуть нас не переконати в тому, що маемо тут справу з власною «творчістю» переписувача. Немає сумніву в тому, що коли б цей список потрапив до рук Марковського, то кількість «редакцій» «Енеїди» ще б збільшилася.

¹ Тут і далі підкреслення наші.—A. Ш.

Другий приклад. Ми вже згадували про повний список «Енеїди», що зберігається в Полтавському краєзнавчому музеї. Це звичайний зшиток на 128 арк. ін 4 в палітурках. (Пагінація не за сторінками, а за аркушами). Папір грубуватий, сірий, водяних знаків не помітно. За всіма ознаками (правопис та ін.) рукопис належить до 30-х років XIX ст. і є повним списком «Енеїди» видання 1842 р. Перші три частини нічим майже не відрізняються від виданого тексту. Але в першій частині переписувач «пропонує», так би мовити, свої поправки, надписуючи їх зверху над списаним текстом. В строфі 1, рядку 3 переставлено слова «*На всеє зле удавсь проворний*» (замість «*Удавсь на всеє зле проворний*», як у виданні 1842 р.), а зверху дописано *він собі*; в строфі 2, рядок 9 — знову перестановка «*Щоб його душка полетіла*» (замість «*Його щоб душка полетіла*»); над рядком 10 — «*К чортам і щоб і дух не пах*» — надписано *його*; в строфі 4 над рядком 3 — «*А те шепнула сука Геба*» — надписано *їй*; над рядком 7 — «*Щоб не світилася коса*» — надписано *бач*; в строфі 6, над рядком 8 — «*За сеє ж дівку чорнобриву*» — надписано *дівчину* (тобто пропонується заміна); над рядком 9 — «*Смачную, гарну, уродливу*» — надписано *смачненьку*. В строфі 7, над рядком 3 — «*Я все зробив за свою плату*» — надписано *би*; над рядком 4 — «*Та вітри всі порозпускав*» — надписано *бач*; в строфі 10, над рядком 10 — «*Аби на морі штурм утих*» — надписано *хвилі полягли*; в строфі 12, над рядком 5 — «*Нептун же зараз взяв мітелку*» — надписано *тогді*.

В частині третій ми відзначили дещо змінену форму самого тексту в строфі 2, у рядках 7—10. У друкованому тексті: «*I кургикали пісеньок: козацьких, гарних, Запорозьких, а які знали, то Московських вигадовали бриденьок*», в рукописі — «*I кургикали пісеньки козацькі, гарні, запорозькі...*» і так далі у знахідному відмінку. Придивляючись до цих «поправок» і змін, ми переконуємося в тому, що переписувач вставляв різночитання з видання Парпури — «*Аби лих хвилі полягли*», знахідний відмінок — «*Козацькі, гарні, запорозькі...*». Всі інші надписування переписувача є його власною «творчістю», бо всі його додатки — *він, собі, його, бач, їй, заміна — дівчину, смачненьку* — цілком руйнують ритм віршованої мови.

Отже, з цих двох прикладів ясно, що псування і зміни тексту «Енеїди» в рукописній традиції були, що виявлялися вони в перестановці окремих слів, у пропусках, в додатках окремих слів «від автора» і, головне, в довільних зведеннях різних авторських редакцій «Енеїди». Ясно, що такого типу «редакцій» не мають ніякого значення для вивчення історії тексту «Енеїди», хіба тільки посереднє.

Для нас, крім друкованих видань, безперечно важливими рукописами є списки Болховитінова, Житецького і почасти список на папері з клеймом 1839 р., які дають цінний матеріал для визначення окремих стадій творчої роботи Котляревського над першими трьома частинами «Енеїди», але разом з тим аналіз їх потребує особливої пильності, бо поряд із змінами автора ми знаходимо в них сліди (іноді значні!) і «співавторства» переписувачів. (Далі для зручності називатимемо ці списки і друковані видання так: видання Парпури — П, видання Котляревського 1809 р.— К₁, видання 1842 р.— К₂, список 1796 р.— Б, список Житецького — Ж, список 1839 р.— 1839).

Демаркаційною лінією, що відрізняє всі ці списки, друковані і недруковані, від першого і другого видання Котляревського, треба вважати: 1) наявність у першій частині поеми видань Котляревського чотирьох строф (60, 61, 62, 63), в яких розповідається про сум покинутої Енеєм Дідони та її звіряння сестрі Ганні, починаючи з слів «сестру кликнула на пораду» і закінчуєчи «щоб їй насумуватись всмак»; ці строфи, вносячи елементи ліризму в гумористичне трактування пригод Енея у Дідони, відсутні в усіх інших виданнях і списках; 2) надто натуралистичне змалювання троянцями перед Дідоною своїх пригод. «І нужі повна очкуря», властиве всім спискам, замінено у виданнях Котляревського на «Охляли, ніби в дощ щеня» (24, 7)¹; 3) елементами натуралізму знову-таки позначаються рядки, що передують описові самогубства Дідони; в усіх списках і виданнях до К₁, К₂:

Сгояв в Дідони у загоні
З кизяку складений кирпич,
Його придбали воли, коні,
Зимою ім топили піч,—

¹ В списку 1839 р. внесено різночитання К₁, безперечно, під впливом цього видання.

замінено в двох останніх виданнях:

Стояв у ней на городі
В кострі на зиму очерет;
Хоть се не по царській породі,
Та де ж взять дров, коли все степ (65, 1—4);

4) в частині третьій у виданнях К₁, К₂ введено епізод з Мацапурою («Якусь особу Мацапуру...» — 82), якого ми не знаходимо в усіх інших виданнях і списках; 5) в тій же третьій частині у виданнях К₁, К₂ випущено дві строфі 51а, 51б, в яких розповідається про зустріч Енея з міфологічними істотами — «Тут вешталися великані...» та ін., тим часом як у всіх інших списках вони є. Отже, ці зміни, введені Котляревським у видання 1809 р., а потім перенесені і у видання 1842 р., свідчать про те, що всі інші списки, а в тому числі і список 1839 р., взяті з більш ранніх редакцій, ніж редакція 1809 р.

На цьому ї закінчується відмежування редакції Котляревського у першому виданні 1809 р. і з деякими змінами у другому виданні 1842 р. від усіх попередніх списків. При дальшій диференціації цих списків ми мусимо виділити насамперед видання Парпури, текст якого значно відрізняється від усіх інших списків. Численними своїми особливостями він стоїть окремо, відрізняючись не тільки від К₁, К₂, але й від списків «Енейди» Б, Ж, 1839, що мають далеко більше схожості саме з виданням Котляревського, а не з виданнями Парпури. Ці риси відмінності видання Парпури позначаються рідше на цілих строфах і дуже часто на окремих реченнях, висловах, епітетах. Досить навести кілька зразків значних відмін тексту П від тексту інших списків, щоб переконатися в його відособленості порівняно з іншими списками.

1. Від'їзд Юнони до Еола.

У П:

Кужілку кинула під лаву,
Впрягла у таратайку паву
І, килимом сінце заслав,
Взяла спідницю, і шнурівку,
І бубликів за шаг в тарілку,
Стругнула, де Еол живав.

У Б, 1839, К₁, К₂ (ч. I, 4, 5—10):

Впрягла у биндюги павичку («Впрягла в гринджолята павичку», К₁, К₂)

Сховала під кибалку мичку,
Щоб не світилася коса.
Взяла спідницю, і шнурівку,
І хліба з сіллю на тарілку,
К Еолу мчалась, як оса.

У Ж, замість витертого варіанта, що цілком збігається з варіантом списків Б і 1839, взято варіант П.

2. Намовляння Еола Юноною, щоб він покараав Енея.
У П:

Пошли ти в море злуу тучу,
Щоб всю Енейську челядь сучу
Пустить на дно із ним к чортам.

У Б, 1839, К₁, К₂ (6, 5—7):

Пошли на них ти лихо злее,
Щоб люди всі, що при Енеї,
Послизли і щоб вік і сам.

У Ж цей варіант витерто, а вписано варіант Парпури.
3. Поява на морі Нептуна на заклик Енея.
У П:

Нептун дочувсь в скляних будинках,
Що пробу закричав Еней,
Він в жінчинах метнувсь патинках,
Мов кіт од сала до дверей.
І миттю осідлавши рака.
Схвативсь на його, як бурлака.

У Б, 1839, К₁, К₂ (11, 1—6):

Нептун уже давно драпічка, («Нептун іздавна був драпічка», К₁, К₂)
Почув Енеїв голосок,
Шатнувся миттю із запічка, («Пришулив уха так, як тічка», Б)
Півкопи для його кусок.
І зараз осідлавши рака,
Схвативсь на його, як бурлака.

Так було і у Ж, але знову-таки в цьому місці витерто і поставлено варіант П.

4. Поява Юнони перед Зевсом.
У П:

Зевес тогді лигав вишнівку,
Маковниками зайдав;
І п'ятую єще кондійку
От Геби з льоху дожидав,

У Б, 1839, К₁, К₂:

Зевес тоді кружав сивуху
І оселдцем зайдав;
Він, съому випивши осьмуху,
Послідки з кварти виливав («Послідки з кварти доливав», Б). (15, 1—4).

У Ж було так само. Але сюди згодом було вписано варіант П.

Такі ж зміни тексту спостерігаємо в строфі 55, рядки 1—4 (третя частина), в строфі 10, рядки 6—9, в строфі 11, рядки 1—4, в строфі 13, рядки 7—10, в строфі 16, рядки 5—9, в строфі 19, рядки 1—5, в строфі 20, рядки 8—10, в строфі 35, рядки 1—5, в строфі 38, рядки 8—10, в строфі 107, рядки 1—7, в строфі 110, рядки 1—4.

Крім того, кількість менш значних різночитань, починаючи від речень у двох віршованих рядках до окремих висловів, які властиві тільки текстові П і дають зовсім відмінні від інших списків варіанти, доходить до 130. (Ми не враховуємо тут дрібніших відмін — перестановок слів, різниці у вживанні прийменників, займенників та ін., що набагато збільшують відміни тексту П).

Отже, немає сумніву, що текст П — це окрема редакція тексту Котляревського і виник він незалежно від інших списків поеми. В основі цього тексту лежить відмінна від усіх інших редакція, створена Котляревським. Твердження Марковського про те, що в основі видання П лежать дві редакції, — безпідставне. У першому виданні П в примітках наведено варіант до 11 строфи першої частини (рядки 1—4):

Нептун же давній був драпічка,
Почув Енеїв голосок,
Розчухавши, що його клика,
Півкопи для нього кусок.

Тут же наведено варіант одного рядка з третьої частини:

в тексті:
To тут як з неба і вродилось (121, 6),

To тут із неба народилось.

Чотири рядки в першій частині і один в третій на всі три частини — надто мало для існування ще якоїсь «окремої редакції». Це лише два варіанти п'ятьох рядків тієї

самої редакції, не більше. Бо коли видавці так уважно відзначали дрібне різночитання в одному рядку третьої частини, то вони, звичайно, не проминули б і інших, навіть дрібніших наявних варіантів.

Згадуваний нами список «Енеїди» 1818 р., що зберігається в Інституті літератури Академії наук УРСР, дає точну копію видання «Енеїди» 1808 р., бо в ньому ці різночитання введено в основний текст на відміну від першого видання 1798 р. Взагалі ж, як це вже зазначалось, тексти видань 1798 р. і 1808 р. тотожні.

Відміни тексту П від усіх інших списків та видань разом з тим зближують їх між собою, принаймні в наведених нами прикладах. Список Ж, як бачимо, первісними своїми варіантами стоїть в одному ряду із списками і виданнями Б, 1839, К₁, К₂. А що ці варіанти стерто і на їх місце вставлено варіанти П, не міняє, звичайно, справи. Для характеристики спільноти їх між собою і разом з тим відмінності від тексту П можна додати, що тільки в одному випадку на всі три частини ширший варіант П (4 рядки) збігається з варіантом іншого списку (в даному разі з списком Б), що тим самим відрізняється від аналогічних рядків в інших списках (І, З, 1—4).

Отже, схожість Б, Ж, 1839, К₁, К₂ наводить на питання про близьче між ними співвідношення. Чи справді кожний з цих текстів, за винятком К₂, що тільки в деталях відрізняється від К₁, має за собою окрему редакцію Котляревського, чи, може, справа виглядає значно простіше?

Передусім звернімося до хронологічно найранішого списку Б. Цей список становить для нас інтерес не тільки з погляду відношення його до пізніших списків, а й у зв'язку з питанням про час написання перших варіантів «Енеїди». Він зберігається в рукописному відділі Державної публічної бібліотеки УРСР за № 497. Текст цього списку, як ми вже зазначали, опубліковано, дано також його опис в кількох роботах. Отже, в даній статті немає потреби давати докладнішого опису його прикмет і особливостей, досить спинитися тільки на тих його особливостях, які стануть нам у пригоді в дальшому досліджені історії написання «Енеїди». Міститься список у зошиті поряд з іншими віршованими творами, частина яких присвячена митрополитові Євгену Болховитінову (звідси і назва «Болховитіновський список»). Вміщено його на

блакитному папері з клеймом 1796 р. *in folio* на 30 арк.
На титульному аркуші — заголовок:

«Перецыганенная Енеида с русского языка
на малороссийский
1794 года октября 11 дня»

Список Б складається з двох частин — першої і третьої, але в рукописі значиться — «часть первая», «часть вторая» — таким чином, третю частину поеми тут помічено як другу. Перша частина має заголовок: «Малороссийская Енеида, часть 1-ая», заголовок фактично третьої частини — «Малороссийской Енейды, часть 2-ая». В тексті зустрічаємо пропуски окремих віршованих рядків (у семи випадках) з зауваженням переписувача на берегах: «нет стиха». Після шостого рядка строфи 106 третьої частини (а в Б — другої) опущено 30 рядків без будь-якого зауваження (після слів «чоломкались і цілувались»). Під текстом подано пояснення до російських слів, які зустрічаються в тексті, — щось на зразок словника. Список каліграфічно написаний, чистий, охайній, з застереженнями щодо кожної «несправності» в оригіналі, з якого зроблено копію. Як бачимо, список виник щонайменше на два роки пізніше від оригіналу, позначеного 1794 р.

Незважаючи на вигадки Марковського, ми переконані в тому, що оригінал цього списку є першим варіантом «Енейди» Котляревського і що він точно представлений в списку 1796 р. (крім, можливо, особливостей правопису). Насамперед дата його збігається з свідченням самого Котляревського про час написання «Енейди» в листі до Гнєдича від 27 грудня 1821 р., в якому письменник двічі говорить про свою 26-річну працю над поемою: «Для меня в особенности было бы приятно и чувствительно, если бы Вы были посредником сбыть с рук моих Энеиду; Вы через сие сделаетесь моим благотворителем, а я Вашим пособием вкусил бы плоды двадцатишестилетнего моего терпения и посильных трудов...»¹ (Цікаво, що, спираючись на дату листа і дату списку Б, простою арифметикою дістаемо цифру, яка збігається цілком з строком, вказаним у листі Котляревського, а саме — 26 років, 2 місяці, 16 днів. Датування — за старим стилем).

¹ «Литературные портфели», 1923, I, стор. 37.

По-друге, самий вигляд тексту свідчить про те, що даний список є початковим варіантом. Написано тільки дві частини (І і III) «Енеїди», причому розміщені вони так, що становлять природне продовження одна одної, хоч, звичайно, ніяк не можна припустити думки, ніби Котляревський не знав, що для своєї поеми він використав саме першу і третю пісні «Енеїди» Вергелія. (Щодо «творчості» переписувача у цьому відношенні, то її виключено, бо всі особливості оригіналу уважно нотуються переписувачем).

Пропуск окремих віршів може бути пояснений тільки тим, що Котляревський не цілком доробив текст поеми і обминав окремі рядки, яким він не міг надати потрібної художньої чіткості. Щодо пропуску 30 рядків у третьій частині (в рукопису — другої), то можна цілком припустити, що їх на той час зовсім не було: вони були дописані пізніше.

Надмірна натуралистичність окремих епізодів, а іноді й нецензурність деяких висловів так само свідчать про те, що список Б — перший начерк поеми: тільки в цьому списку зустрічаються такі вислови, як «прищулів уха так, як тічка», «Еней її щоб підщупнув», «курваль» і особливо в примітках, де, наприклад, слово «куров» пояснено — «б...ей», «кальна» (річка) — «г..нистая» та ін. (хоч ряд подібних виразів повторено і в пізніших списках «Енеїди», але до авторського видання 1809 р.).

У Дашкевича (а у Марковського й поготів!) виникли сумніви щодо автентичності оригіналу, з якого зроблено список, через одне зауваження переписувача на берегах рукопису. В третьій частині (другій — за списком), у строфі 6, рядку 9, написано «Не дуже лаяв словом грішним («гръшным»). Збоку, на берегах,— зауваження переписувача: «В оригінале написано против сего: ошибка». Як же може бути, щоб сам Котляревський написав таке? — запитують вони. Значить, автор списку 1796 р. користувався не автографом, а якимсь ранішим списком. Сумніви недоречні. Так само, як Котляревський пропускав окремі рядки для пізнішої їх обробки, він і в даному випадку міг відзначити для пам'яті неточний вислів, а заміна слова «грішний» словом «гречний» (як у всіх списках) не одразу прийшла йому на думку. (Можливо, це помітка когось з тих, хто вперше знайомився з пое-

мою). В усякому разі, і цей факт свідчить про ранню стадію творення поеми.

Відзначаючи відмінність цього списку від усіх інших списків, зауважуємо, що типовою його ознакою з цього погляду слід вважати наявність русизмів або просто неправильних висловів, які було виправлено в пізніших виданнях і списках. Наприклад, «*Залаяв на Енея так*», в усіх інших виданнях і списках — «*Залааяла Енея так*» (I, 55, 10), «*I очі виберу із лоба*», в усіх інших виданнях і списках — «*I очі видеру із лоба*» (56, 8), «*Оп'ять забули горіватъ*», у всіх інших виданнях і списках — *горюватъ або горьоватъ* (III (II), 6, 2), «*I підтягавши оковиту*», в усіх інших виданнях і списках — «*Такого той шукав бенкету*» (7, 5), «*I винув тельбухи з кишками*», в усіх інших виданнях і списках — «*I виняв тельбухи з кишками*» (36, 5), «*Нехай не бачить, як не чує*», в усіх інших виданнях і списках — «*Нехай не вадить, як не чує*» (42, 3), «*То він за кормом і пігнавсь*», скрізь — *погнавсь* (67, 7), «*Товкли у можчарях їх руки*», в усіх інших виданнях і списках — «*Товкли у мужчирях їх руки*» (71, 9), «*Зацеплені за теє тіло*», скрізь — «*Зачеплені за теє тіло*» (72, 8), «*Ніхто не гляне не для сміха*», в усіх інших виданнях і списках — «*Ніхто не гляне і для сміха*» (103, 6), «*Що аж Еней ввесь затрудився*», в усіх інших виданнях і списках — «*Що аж Еней ввесь затрусиць...*» (109, 7) та ін. Різночитання в пізніших списках свідчать про виправлення цього першого варіанта Котляревським¹. (Треба, однак, сказати, що цей список грамотніший, ніж списки Ж і 1839, в ньому далеко менше спотворених слів і виразів, ніж у тих. Виходячи з цього, можемо стверджувати, що до наведених прикладів переписувач здебільшого не мав відношення, а належали вони самому авторові).

Ці наші спостереження дають підстави для таких імовірних висновків:

- 1) список Б є копією першого варіанта «Енеїди»;
- 2) написавши дві частини (І і III), Котляревський розглядав їх як завершений твір і, підписавши «конец» після закінчення роботи, ще, очевидно, не прийшов до думки продовжувати поему далі;

¹ Зіставляючи різночитання «всіх інших списків», ми включаемо в цьому випадку і видання П.

3) друга частина поеми ще не була написана в 1794 р.;

4) спочатку Котляревський розглядав свій твір як спробу і вагався, чи варто його друкувати. (Звідси й нецензурні коментарі, які, мабуть, не призначалися для друкування в підтексті). Котляревський, можливо, прийшов до усвідомлення важливості своєї справи в процесі дальшої роботи.

У наведеному вище листі до Гнедича ми виразно відчуваємо, що поглиблена довгорічна робота і співчутлива зустріч широким читачем першого видання поеми у 1798 р. спричинилися до того, що Котляревський усвідомив вагу свого почину: «Я над моюю Энеидою 26 лет баюшки-баю, а надеюсь, что воскреснет; или, потерявши терпение, пошлю ее во огнь вечный. Ежели Энеида моя значит что-нибудь, то *всесожжение ее будет еще значительнее*»².

В цих лапідарних виразах дає себе відчути розуміння Котляревським того значення, яке мала «Енеїда» для розвитку української літератури.

Про зміну свого ставлення до довгорічної праці якоюсь мірою свідчать і зміни заголовків поеми: в першому варіанті це — жартівливе «Перецыганенная Енеида с русского на малороссийский», у другому — «Енеида на малороссийский язык перелицеванная», а в третьому «Вергилиева Энеида на малороссийский язык переложенная...». Тобто, якщо в першому варіанті вказується на залежність поеми від «Энеиды» Осипова, то в останньому варіанті Котляревський, усвідомлюючи оригінальність свого твору, відкидає проміжні ланки і вказує на оригінальність своєї переробки Вергілієвої поеми.

Як вже було зазначено, в основному список Б збігається з списками Ж, 1839, К₁, К₂, що неважко помітити, переглянувши подані нами вище різночитання і варіанти усіх списків. (Пам'ятаючи при цьому про додатки і викреслення, зроблені Котляревським для видання 1809 р., про що вже також було сказано). Але при ближчому розгляді цих списків легко помітити досить численні різночитання, що відрізняють списки Б, Ж, 1839 від видань К₁, К₂.

² «Литературные портфели», 1923, I, стор. 37.

Насамперед в цих списках згадується ім'я Сіхея, чоловіка Дідони, чого ми не зустрічаємо в текстах К₁, К₂. Еней зустрічає в пеклі Дідону і пробує знову залишитися до неї, на що одержує сувору відповідь від Дідони, яка погрожує, що покличе Сіхея, щоб той «полічив» ребра Енеєві.

Б, Ж, 1839 — *Сіхей тобі розквасить ніс.*

К₁, К₂ — *Не лізь! — бо розіб'ю і ніс.* (III, 104, 10)

П — *Лиш суньсь, тобі розквашу ніс.*

Б, Ж, 1839 — *То б може там і застоявся,*

Сіхей покіль би прив'язався (У Ж, 1839 «покім би прив'язався»)

I ребра може б полічив.

К₁, К₂ — *То може б там і застоявся*

I може той пори дождався,

Щоб хто і ребра полічив. (105, 5)

П — *Що може там би застоявся,*

Що там і до світу дождався

I ребра може б полічив.

Друга деталь, характерна для цих списків,— в них дещо відрізняється змалювання пекла в порівнянні з усіма іншими текстами поеми:

Б, Ж, 1839:

*Там все пожовкло і поблекло,
Зеленого нічого ніт.*

К₁, К₂ (так само і у П):

*Там все поблідло і поблекло,
Нема ні місяця, ні звізд...* (III, 68, 4—5)

Б, Ж, 1839:

Родили ж мертвих всі дітей.

К₁, К₂ (так і у П):

Вночі ж було не без гостей... (48, 10)

Б, Ж, 1839:

Щоб не качались з попадями...

К₁, К₂ (так само і у П):

Щоб не возились з попадями... (74, 6)

Кількість подібних прикладів можна було б значно збільшити, але й наведених досить, щоб простежити спрямованість правки Котляревського. Наявність таких епізодів, як згадка про Сіхея, свідчить про первісність редакцій не тільки Б, але й Ж і 1839. У Осипова спогади про Сіхея, забитого чоловіка Дідони, зустрічаємо вже в першій частині. Тим-то цілком природна згадка про нього і в третій частині. Котляревський же обминув його зовсім. Отже, несподівана згадка про Сіхея в пеклі не

була підготовлена, тому автор викреслив її і в третій частині. Раннє походження цих списків доводять і інші приклади. По-перше, невиразність загального зображення пекла — «зеленого нічого ніт» — замінюється більш конкретним і наочним — «нема ні місяця, ні звізд», з другого боку, як це вже ми бачили на пізнішій переробці списку Б, іде таке ж пом'якшення грубих, а іноді й нецензурних висловів і в списках Ж та 1839. В нашому переліку варіантів і різночитань неважко помітити, що ці виправлення не поодинокі приклади, а типові зразки редакції Котляревського.

Характерно й те, що, пом'якшуочи окремі вислови або речення, Котляревський користується виданням П, що, звичайно, дає більш пом'якшені варіанти.

З цього робимо висновки, що не тільки список Б, а й текст списків Ж, 1839 взято з давньої редакції і що список, який лежить в основі видання П, — хронологічно пізніший або принаймні більш опрацьований, ніж ті.

Щоб остаточно з'ясувати відношення цих ранніх редакцій між собою (Б, Ж, 1839), треба спинитися на порівнянні списків Ж і 1839. Хоч винikли вони в різні часи, але виключна їх подібність між собою дає підставу припустити, що спісані вони з однієї редакції, незважаючи на те, що написано їх в різні часи і різними, звичайно, людьми. Досить проглянути наш список варіантів і різночитань, щоб побачити, що вони дають мінімальну кількість розходжень, які, головним чином, пояснюються або «творчістю» переписувачів, або впливом в окремих місцях тексту видання П на список Ж. Немає потреби аналізувати цей список, докладно описаний у Житецького, ми тільки звертаємо увагу на те, що його власник виправляв окремі місця за виданням Парпури (див. наш список варіантів і різночитань). Характерно, що в другій і третій частинах витертих місць не знаходимо, але ж разом з тим в окремих випадках натрапляємо на збіги з текстом Парпури і на відмінність від списків Б, 1839. Можна висловити імовірний здогад, що і в цьому разі маємо запозичення з того ж таки видання П, які або внесено під час переписування, або вписано замість витертого тексту, але так, що важко помітити заміну. Зробила цей список людина, яка була дуже мало обізнана з українським правописом того часу, і «творчість» переписувача виявилася, між іншим, у численних спотвореннях окремих ви-

разів і слів. (З цього погляду список Ж — найбільш безграмотний список, порівнюючи з усіма іншими). Наведено кілька прикладів:

«Забравши всяких і троянців», в усіх інших списках і виданнях — «Забравши *деяких* троянців» (I, 1, 8). «Ні в чём Юнони не просив», в усіх інших списках і виданнях — «Ні в чим Юнони не просив (3, 4). «Енееві я ляпис дам», у всіх інших списках і виданнях — «Енееві я ляпас дать» (8, 2). «Отут землянка есть, хлоп'ята», в усіх інших списках і виданнях — «Отут земелька есть, хлоп'ята» (II, 5, 1). «Мізкою хоче кто умитись» (замість *мазкою*) (II, 21, 3). «Колись нам буде всім пропасть», в усіх інших списках і виданнях — «Колись нам треба всім пропасть» (III, 23, 4). «Не смію ж дали бу брехать», у Б, 1839 — «Не смію дали бі брехать», в тексті 1842 р.— «Нездатний, далебі, брехать» (41, 4) та ін.

Кілька зауважень щодо списку 1839. Він зберігається в рукописному відділі Державної публічної бібліотеки УРСР за № 322. Це — зошит ін 4 на 71 арк. (пагінація за аркушами, а не за сторінками). Папір різних дат — 56 аркушів мають клеймо 1832 р., інші — з клеймом 1839 р. (Але написано текст одним почерком і в один час. Отже, клеймо на папері в даному разі не має значення. Рукопис виник не раніше 1839 р.) Одержано його з архіву В. Науменка. На берегах олівцем де-не-де відзначенні різночитання з видання 1842 р. Таким чином, проміжок часу між рукописами Ж і 1839 — близько 42 роки. Це, звичайно, зумовило між ними деяку різницю, правда, чисто зовнішню. Рукопис 1839 написано вже іншим правописом, що наближається до правопису видання 1842 р. (про правопис списків скажемо окремо). Пізнє походження списку 1839 р. зумовило й деякі різночитання його як у порівнянні з Б, так і з Ж. Безперечно, тут позначилося знайомство переписувача з виданням Котляревського 1809 р. Могла до нього так само потрапити в рукописному вигляді і вся «Енеїда», бо список цей постав напередодні виходу в світ всієї поеми. Але список 1839, як вже було відзначено, за всіма своїми ознаками належить до первісної редакції, а в деяких випадках має навіть більш стародавній вигляд, ніж список Ж. Переписувач його, так само як і Заградський, належить до числа «співавторів» Котляревського, бо також спотворює його вислови, а особливо часто порушує структуру чотири-

стопного ямба невідповідною розстановкою або пропуском слів, а то й введенням зайвих слів у речення.

«Із маловаленного сукна», скрізь — «Із шапovalьського сукна» (II, 70, 2), «Сім кіп вона стояла», в усіх інших текстах — «Сім кіп стоялася вона» (70, 4), «Вперед стоя калавуру», у Б, Ж — «Впереді стоя калавуру», в тексті видання 1842 р.— «Наперед стоя калавуру» (III, 45, 3), «Для вас хати холодити», у Б — «Вас треба хати холодити» (61, 8), у Ж — «Бач, треба хати холодити», «Що ниможно (?) і змигнуть», в усіх інших текстах — «Що нільзя оком ізмигнуть» (65, 10) та ін. Саме у відношенні зміни тексту помітно різницю між списками 1839 і Ж. В списку Ж зустрічаємо спотворення слів, яких не знаходимо в списку 1839, а в останньому — часті випадки руйнування структури вірша, яких знову-таки не бачимо у списку Ж.

Що ж до більш істотних відмінностей, то відзначимо такі два випадки:

У Б, 1839 читаємо: «Засів, як у машині чорт», у Ж— «Засів, як у болоті чорт», у виданні 1842 р.— «Засів, буцим в болоті чорт» (I, 43).

У Б, 1839 — «Ся річка Ахероном звалась», у Ж — як і в інших текстах,— «Ся річка Стиксом називалась» (III, 52, 8)¹.

Отже, цей збіг списку 1839 з списком Б свідчить про більш давнє походження *машини* і *Ахерона*. Але наближення в цьому випадку списку Ж до видань П, К₁, К₂ свідчить тільки про вплив на переписувача тексту Парпури і в даному випадку. Подібність же між списками (Ж і 1839) така велика, що вони повторюють навіть ті самі помилки. Так, у другій частині, де описується бенкет богів, в усіх текстах читаємо: «А Бахус пінненську лігав із Ганімедова пуздерка» (36, 8), у Ж і 1839 — цікаве спотворення: «У Ганни — медова пуздерка». Тільки у цих двох списках було «Еней збудує Римське царство», в усіх інших — «Еней збудує сильне царство...» (I, 17, 5) (правда, це витерто в списку Ж).

Наявність різночитання в списку 1839: «Хоть будеш плакать і валятися», в усіх інших текстах — «На ласку послі не понадися» (I, 8, 9) — давала декому підставу займатися «відродженням» якоїсь «нової, ще більш дав-

¹ Трохи далі знову згадується Ахерон у списках Б, 1839.

ньої редакції», яку треба знову-таки розглядати як «співавторський» внесок переписувача.

Всі особливості цих двох списків, що відділяються більш ніж сорока роками один від одного, свідчать про те, що зроблено їх з одного оригіналу, з однієї редакції, і часткова «модернізація» їх, як вплив часу і особистості переписувача, не може ніяк зменшити їх цілковитої спорідненості¹.

Розглядаючи ранні редакції «Енеїди», ми встановлювали часткові стилістичні впливи видання Парпури на список Ж. Придивляючись далі до стилістичних змін, внесених Котляревським у свої видання, ми спостерігаємо такий цікавий факт, що, поряд з нововведеннями, які мають місце у виданнях 1809 і 1842 рр., ми бачимо, що в багатьох випадках він користувався саме виданням Парпури. Відмінності між виданням К₁, К₂ і списками Б, Ж, 1839 (дуже близькими між собою по суті) зумовлюються іноді тим, що в свій текст Котляревський брав вислів або навіть різночитання з тексту видання Парпури, вважаючи його, очевидно, більш опрацьованим, ніж відповідні місця в списках Б, Ж, 1839. Отже, насправді Котляревський не вважав видання Парпури таким уже поганим, як про це заявляв у передмові до видання 1809 р. Г дійсно, хоч в результаті досить пильного опрацювання видання 1809 р. (і особливо 1842 р.) безперечно переважає видання 1798 р., але не в такій мірі, щоб можна було говорити, що текст видання Парпури — це не опрацьована редакція поеми, а «сирий матеріал» порівняно з текстом 1809 р. В ньому, правда, пропущено чотири строфі (ІІІ, 132, 133, 134, 135), дві строфі представлено в межах однієї частини, є чимало друкарських помилок та ін. Але треба сказати, що й у виданні самого Котляревського друкарських огріхів майже стільки ж.

На початку дослідження ми вже порівнювали найбільш значні різночитання цих редакцій. Тексти різні, але не завжди редакція Котляревського досконаліша видання Парпури. Наведемо ще кілька прикладів відмінності видань Парпури і Котляревського.

¹ На підставі опису списку 1817 р., даного в книзі Марковського, можна прийти до імовірного здогаду, що список цей зроблено з тієї ж редакції, що й списки Ж і 1839. Четверту частину в цьому списку, якої, до речі, немає в усіх інших списках, неуважно скопійовано з видання 1809 р.

Пішов скрізь по *полю* шукати,
Хто би дорогу показав,
Куди у пекло *шлях надибать*,
Щоб розглядіти і розвідати.

У Б, Ж, 1839, К₁, К₂:

Пішов скрізь по *полям* шукати,
Щоб хто дорогу показав,
Куди у пекло *мандрювати*,
Щоб розізнати, розпитати. (III, 10, 6—9)

Або у П:

Ішов, ішов, що аж *із чуба*
В три ряди капав піт на ніс;
Як ось забачив *із-за дуба*, (II, 1—4)
Густий пройшовши дуже ліс...

У Б, Ж, 1839, К₁, К₂:

Ішов, ішов, аж з *руських кудрів*
В три ряди капав піт на ніс, (Б — на *низ*)
Як ось забачив *щось і узрів*,
Густий пройшовши дуже ліс. (II, 1—4)

Тут важко визначити перевагу редакції Котляревського. Але треба сказати, що в цілому текст Котляревського навіть у своїй початковій стадії яскравіший, колоритніший від тексту Парпури. В усякому разі, Котляревському доводилося виправляти свій текст, звертаючись часто до зневажленого видання в тих випадках, коли йому доводилося пом'якшувати окремі вислови або надавати їм поправнішого вигляду в тій редакції, з якої зроблено списки Б, Ж, 1839.

Наведемо кілька прикладів, які знову ж таки становлять поодинокі зразки типового явища, в чому неважко переконатися, звернувшись до списку різночитань:

П, К₁, К₂ — «Оце *невидані біди*» (III, 63, 10).

Б, Ж, 1839 — «Отсе *невиданська біда*».

П, К₁, К₂ — «Щоб не дурили *так людей*» (88, 10).

Б, Ж, 1839 — «Щоб не дурили *тут людей*».

П, К₁, К₂ — «Ялозили *все смальцем губи*» (89, 6).

Б, Ж, 1839 — «Ялозили *і смальцем губи*».

П, К₁, К₂ — «На гріх *дівок що підводили*» (92, 3).

Б, Ж, 1839 — «На гріх *що дівок підводили*».

П, К₁, К₂ — «Еней, на *перших подивившись*» (94, 8).

Б, Ж, 1839 — «Еней, на *первих* подивившись».

П, К₁, К₂ — «Лакеї, конюхи і слуги» (100, 3).

Б, Ж, 1839 — «Лакеї, конюхи, всі слуги».

Як бачимо, все це приклади більш вдалих висловлювань у виданнях П, К₁, К₂: більш правильний розподіл частин речення, раціональніше вживання окремих частин речення, правильніші наголоси, як, наприклад, дів'оک замість дівок та ін.

Треба, однак, сказати, що Котляревський переніс у свій текст і дешо невдале з видання П. Так, в тексті П часто вживається *о* в закритих складах: *обойшов, ног, той, проch* та ін.; це ми бачимо й у виданні 1809 р., в той час як у більш ранніх текстах (Б, Ж, 1839) в таких випадках вживається переважно *і*: *обийшов, ніг, тій, пріч* та ін. Ми, проте, не думаємо, що ця орфографічна особливість належить Парпурі. Це — орфографічні вагання самого Котляревського.

Отже, наведені списі порівняння дозволяють нам висловити такі імовірні, на нашу думку, здогади про відношення між різними списками трьох частин «Енеїди».

Якщо текст видання Парпурі становить окрему редакцію, то списки і видання Б, Ж, 1839, К₁, К₂ становлять іншу, основну редакцію тексту на різних етапах її творчого опрацювання. Якщо список Б становить перший варіант оригіналу, то списки Ж і 1839 — це новий етап обробки цієї редакції. В ній уже є друга частина, частково виправлено стиль, порівняно з першим варіантом, відтвореним у списку Б. Третій етап роботи — це редагування до видання 1809 р.: часткові викреслення, доповнення, більш поглиблена робота над стилем поеми (з частковим використанням видання П). І, нарешті, остаточна стилістична обробка тексту — при підготовці видання 1842 р.

Самий хід подій можна уявити собі так. Надрукування тексту П, що стилістично, як ми вже вказували, був більш підготовлений до цього, викликало незадоволення Котляревського, бо видано його було без дозволу автора. Можливо, саме це й захотило автора взятись за опрацювання другої редакції, яка ще перебувала в своєму чернетковому стані. Але імовірніше, що незадоволення Котляревського виданням Парпурі було наслідком більш

принципових міркувань, бо редакція, що лягла в основу видання 1809 р., і в початковому своєму вигляді відзначалася більшою «сміливістю», рельєфністю образів і яскравістю зображувальних засобів, які потребували лише деякої пом'якшення в окремих випадках.

Встановивши, таким чином, вірогідне співвідношення між основними редакціями (та їх варіантами) перших трьох частин «Енеїди», можемо поставити питання і про процес творчої роботи над «Енеїдою».

Зіставлення різних варіантів і різночитань «Енеїди» показує, що найбільш виразні і рельєфні епізоди поеми, влучні характеристики, викінчені афористичні вислови приходили відразу і не піддавалися дальшій обробці Як у першому, Болховитіновському, списку, так і у виданні 1842 р. вони залишаються без змін, крім хіба дрібних стилістичних виправлень.

Але ці ж порівняння вказують і на значну редакторську роботу, яку прорубив Котляревський, працюючи над текстом «Енеїди». Першою помітною рисою авторського редагування поеми є прагнення пом'якшити елементи натуралізму в окремих епізодах і уникнути нецензурності деяких висловів. Але, звичайно, Котляревський ніде не поступається колоритністю зображення і намагається знайти адекватний, хоч дещо пом'якшений образ. Ми вже наводили зразки такого пом'якшення стилю, заміну таких виразів у списку Б, як «Еней її щоб підщупнув», «Прищулів уха так, як тічка», та у виданні 1809 р. таких виразів, як «і нужі повна очкурня», «з кизяку складений кирпич», що «його придбали воли, коні», які мали місце в усіх списках (навіть у виданні П) до першого авторського видання. Безперечно, з тією ж метою пом'якшення редакції була замінена різка характеристика «чесних богомолок», що «родили мертвих все дітей», яку зустрічаємо у Б, Ж, 1839. В своєму виданні 1809 р. Котляревський замінив її різночитанням з видання П — «Вночі ж було не без гостей» (III, 48, 10).

Розказуючи про жіночі муки, в списках Б, Ж, 1839 Котляревський говорив про «мандрьох, куров, ярижниць п'яних» (в останніх двох — «п'яниць»). У П — пом'якшена редакція, але невиразна — «мандрьох, фіглярок притаманних». У виданні 1809 р. дается це пом'якшене, але більш колоритне різночитання — «моргух, мандрох, ярижниць, п'яниць». Уникаючи нецензурності ви-

слову, Котляревський замінює також різку характеристику розбещеності п'єпів. В списках Б, Ж, 1839 читаємо — «щоб не качались з попадями». У пізніших виданнях цей вислів замінено різночитанням з видання П — «щоб не возились з попадями», так само як при характеристиці розбещеності панночок і паній надто прозорий натяк «про те то знає їх лакей» замінено різночитанням П, невиразним і завуальованим, — «про те лиши знали до дверей» (ІІІ, 88, 7).

Говорячи про «святих дів», що втішались у раю, поет говорить, що вони не належали до тих, «которим пупа не дуло» (Б, Ж, 1839). Різночитання П — «Которим горба не дуло» — не задовольнило Котляревського. Він дає по-своєму пом'якшену редакцію в авторському виданні — «Яким спідниці не дуло» (ІІІ, 124, 4). Те ж саме спостерігаємо, наприклад, в епізоді прощання Енея з Дідоною, коли вона дорікає своєму зрадливому коханцеві, що він прибув до неї зовсім обідраний, — у Б, Ж, 1839 — «аж тіло у дірки світилось». У П так само — «аж тіло скрізь дірки світилось». Замість цього Котляревський дає менш виразну редакцію, опускаючи слово тіло — «Аж глянуть сором, так світилось» (І, 54, 9).

Обережність щодо церковної цензури продиктувала Котляревському заміну таких виразів, як «ченци до баб щоб не іржали», у Б, Ж, 1839. У П — «ксъондзи по-кінській щоб не ржали». Саме речення не задовольняло Котляревського, але він підставив ксьондзи замість ченци — в списках Б, Ж, 1839 — «ксъондзи до баб щоб не іржали» (ІІІ, 74, 8). Так само яскравий антиклерикальний образ — іронічне зауваження, що в раю перебувають «не ті, що з четками в руках» — Б, Ж, 1839, — Котляревський виправив на менш виразний за виданням П — «Не ті ж, що з книгами в руках» (ІІІ, 122, 7). (Отже, за цією редакцією категорія грішників поширюється, читач може витлумачити цей вираз як вихватку проти «книжних» людей взагалі).

Як бачимо з цих виправлень, Котляревський не завжди керувався суто художніми міркуваннями, виправляючи текст списків Б, Ж, 1839. І не в них треба вбачати основне спрямування його редакційної роботи. Коли б, випускаючи перше своє видання 1809 р. і готовуючи до друку повне видання «Енеїди», Котляревський ставив собі лише завдання позбутися деяких надуживань, то

він міг би дуже просто його розв'язати, принаймні щодо перших трьох частин «Енеїди», взявши за основу видання П, як більш «скромне», і відкинувши редакцію Б, Ж, 1839. Але цього не трапилось, і саме тому, що невиразність і «сорохливість» цієї редакції не задовольняла автора. Тим-то Котляревський опрацьовував редакцію Б, Ж, 1839 р., як більш яскраву, скориставшись, проте, різночитаннями П у випадках натуралистичних надуживань в згаданій редакції.

Головне завдання стилістичної редакції Котляревського полягало в яскравішому, сміливішому і конкретнішому зображення, тобто в більшій реалістичній виразності (але без будь-яких надуживань). Ця тенденція яскраво виступає в порівнянні різних списків трьох частин «Енеїди». Висвітлення процесу художнього переосмислення автором редакції Б, Ж, 1839 р. в такому напрямі є надзвичайно цікавим завданням. Перше, на що звертає особливу увагу Котляревський при розробці окремих образів і ситуацій,— це досягнення найбільшої наочності малюнка навіть у тих випадках, коли він був і так досить конкретний. Взяти хоча б сцену танців у Дідони. В усіх списках (і у виданні П) читаємо: *«А наш Еней так разходився, що трохи не увередився, кружком садивши гайдука»*. У видання Котляревського внесено дальшу конкретизацію образу Енея під час танців— *«Еней, матню в кулак прибравши і не «до солі» примовлявши, садив кругенько гайдука»* (I, 30, 8—10). Так само і в зображенні «женихання» Енея до Дідони. В списку Б— *«І сам хутенько в руки дався»* (gra з Дідоною «в панаса»), у П— *«І так і сяк од ней хилявся»*. Ні те, ні друге, очевидно, не задовольняло Котляревського. В списку Ж спостерігаємо дальшу конкретизацію— *«Коло Дидони терся, м'явся»* (I, 36, 9). Цей вираз він залишає і в своєму виданні.

В третій частині, маючи вже більш пом'якшену редакцію П, він волів у своєму виданні зберегти конкретність образу. Говорячи про кокеток, що закладали хусточки туди, де «не було грудей» (III, 89, 10), Котляревський у тексті П замінив це невиразним *«Все жарти їм було та сміх»*, але до свого видання вніс перший варіант. Так само він залишає первісний варіант про піддурених дівок: *«Поки дівки од перечосу до самого товстіли носу»* (III, 77, 8—9). У П дана пом'якшена редакція— *«Тоді*

дівки обман пізнали, та ба! уже товстенькі стали». До свого видання Котляревський знову-таки взяв первісний варіант Б.

І, з другого боку, в тих випадках, де Котляревський дав пом'якшенну редакцію в первісних варіантах, в пізнішій обробці він намагається її конкретизувати. У списку Б в описі Харона було: «І обвиняв народ хрещений», у пізніших обробках — «І кобенив народ хрещений» (III, 60, 6). Отже, Котляревський не уникав конкретного зображення, коли воно, на його думку, не перевиходило за межі пристойності. Але, звичайно, поглиблення реалістичної манери, яке ми спостерігаємо в останніх редакціях (K_1 , K_2), виявляється не в тому, що Котляревський не боявся деталізувати окремі «скоромні» описи чи епізоди, щоб зробити їх більш соковитими, ма́льовничими; це — окремі випадки загалом пластичної і конкретної мови. Порівняння списків показує, як уважно опрацьовував письменник іноді навіть окремі вислови, щоб дати конкретну картину зображеного.

Так, наприклад, у перших редакціях Юнона характеризує Енея словами «паливода і коновід». у виданнях K_1 , K_2 дається конкретизація «паливода і горлоріз» (I, 6, 2). Про те, як піклувалася Дідона про Енея, в списку Б сказано, що вона годила йому, «як болячі або осінній лихоманці», у виданні П — «Або осінній лихорадці». У дальших переробках списку Б Котляревський бере з П більш правильний вираз осінній, але залишає характерніший український вираз лихоманка — «Або осінній лихоманці» (спісок Ж). Але вже у своєму виданні підсилює конкретність виразу — «Або лихій осінній трясці» (I, 38, 6). При зображені зовнішнього вигляду Харона в списках Б, Ж, 1839 р. дається така деталь — «Як клоччя, борода ізбилася», у П — «Як клоччя, борода скомшилася». До свого видання Котляревський бере більш колоритне скомшилася, але конкретизує образ — «Як повстка, борода скомшилася» (III, 53, 9).

Зображені легкість і швидкість Харонового човна, Котляревський вдається спочатку до порівняння його з стручком — «Легкий був човен, як стручок». Порівняння конкретне, але, даючи уявлення про легкість човна, воно не конкретизує швидкості його ходу. У П це порівняння представлено в іншій асоціації — «Був човен легкий, як пушок». Надто легкий «пушок» так само не дає

уявлення про швидкість гону човника. Котляревський знаходить кінець кінцем найбільш відповідний образ, що сполучає в собі уявлення про легкість і швидкість човна. «Легкий був човен, як *стружок*» (ІІІ, 55, 10). (Цей образ маємо в списках Ж, 1839, перенесено його і до К₁). Треба додати, що коли в перших списках визначено просто: «човен *прудко* мчався», то пізніше і це конкретизовано порівнянням — «як *стрілка* мчався».

У зображенії нічного жертвоприношення в списку Б дается такий опис ночі: «Як тілько темнота *похмурна*, із неба злізла чорна ніч». Поета, очевидно, не задовольнила тавтологія в цьому вислові. У виданні П перший рядок подано як епітет до ночі — «Як тілько *та сумрачна*, темна із неба злізла темна ніч». Переробляючи варіант Б, Котляревський змінює по цьому ж принципу структуру речення, але конкретизує образ: «Як тілько *темна та підхмурна* із неба зслизла чорна ніч» (спisок Ж). Замість злізла поставлене більш художньо точне — зслизла (сповзла). У своє видання Котляревський бере це різночитання, замінивши *підхмурна* на більш правильне *пахмурна* (ІІІ, 35, 1—2).

Те ж саме спостерігаємо, наприклад, у сцені зустрічі Дідони і Енея в пеклі. В списку Б, Ж, 1839 — Еней, звертаючись до Дідони, промовляє: «Ходи лиш, я тебе *милую*». У виданні П стилістично це висловлено правильніше, але разом з тим не передає почуття Енея. «Чи, бац, як я тебе *шаную*». В своїй правці редакції Б, Ж, 1839 Котляревський вносить кілька нових рисок, і образ відразу набирає відповідної конкретизації — «Ходи, тебе я помилую» (К₁, К₂) (ІІІ, 104, 5).

Нарешті, сцена втечі від Дідони. В усіх списках «З двора собака мов побіг», у К₁, К₂ образ конкретизовано перенесенням на самий об'єкт рис того, з чим порівнюються персонаж «З двора в собачу ристь побіг» (І, 58, 4). (Образ цей взято з Осипова).

Порівняння численних виправлень тексту для видання 1809 р. з попередніми списками переконують нас в тому, що поет ішов самим цим шляхом. Наведемо ще два приклади. Бурю на морі в усіх текстах зображенено так:

Якраз на морі і гора!
А далі потім яр глибокий,
Еней стояв в воді по боки,
Злякався, крикнув, як на пуп.

У К₁, К₂:

Якраз на морі і гора!
Все море зараз спузирило,
Водою мов в ключі забило,
Еней тут крикнув, як на пуп. (I, 9, 4—7)

Більша яскравість пізнішої редакції не викликає сумніву.

Або візьмемо деталь з бенкету у Дідони. В списку Б, Ж, 1839 зазначено, що варенуху підносять у покришках — «По покришиці їм піднесли» (I, 31, 2). У П — «По кухлику їм піднесли». К₁, К₂ — «По филижанці піднесли». Зразок художньої конкретизації — орієнтація на панський бенкет.

Друга тенденція редакції Котляревського виявляється в прагненні домогтися логічної точності вислову та більшої його стилістичної відшліфованості, що так само свідчить про намагання автора зробити більш реалістичним свій стиль. Так, у початковій характеристиці Енея в списку Б стоїть: «На лихо здався все проворний». Для чіткості змісту тут слід було б вжити більш вдалу конструкцію фрази. Чи йдеться тут про те, що він на лихо людям здався на все проворним, чи він удався швидким на всяку шкоду. У виданні П більш зрозуміло — «На лихо здався він проворний». Переробляючи список Б, Котляревський досягає цієї ж ясності перестановкою слів. «На лихо все іздавсь проворний» (спісок Ж, 1839). В редакції К₁, К₂ дається більш точна кваліфікація тих здібностей Енея — «Удавсь на все зле проворний» (I, 1, 3), тобто спритний скрізь, де йшлося про якийсь бешкет, гультяйство та ін.

Тут же, говорячи про втечу Енея з Трої, Котляревський розповідає, як він, поробивши човни, їх «на синє море поспускав». Так читаемо в списках Б, Ж, 1839. Для свого видання Котляревський бере більш точне визначення з видання П — «На сине море поспускав» (I, 2, 2).

Венера, скаржачись Зевсові на переслідування Енея Юноною, говоритъ, що Енеєві доведеться побачити Рим хіба тоді, «як хан долізе Криму». В цьому порівнянні дається натяк на завоювання Криму. Але натяк неясний («долізе Криму»). В своєму виданні Котляревський уточнює порівняння «Як вернеться пан хан до Криму» (I, 16,

3). Зразком такого ж уважного ставлення до точності зображення навіть у деталях може бути редагування епізоду бенкету у Дідони. Її гості, напившись, розбрелися спати хо куди: «А хто в хлівець, а хто у *стіг*». У своєму виданні поет вносить уточнення — «А хто в хлівець, а хто *під стіг*» (I, 32, 4). Так само і в епізоді таємної зустрічі Енея і Дідони в печері знаходимо таке ж уточнення. Натякаючи на їх зближення, автор скромно зауважує, що йому не видно було, що вони робили в печері — «Було не видно *з-під* могили». У своєму виданні Котляревський уточнює — «Було не видно *з-за* могили» (I, 41, 9).

Щодо стилістичних і орфографічних вправлень, то вони такі численні, що немає рації наводити відповідні приклади. Ознайомлення з варіантами дає для цього наочний і дуже переконливий матеріал. [...]

Маючи автографи Котляревського різних часів, можемо скласти досить точне уявлення про його правописні та орфографічні норми. Крім автографів «Енеїди», маємо ще автографи «Нatalки Полтавки» і «Москаля-чарівника», причому автограф «Нatalки Полтавки» написано на папері з клеймом 1829 р. Коли ж до цього додати видання 1809 р., підготовлене самим автором, маємо досить матеріалу, щоб ознайомитися з мовними нормами письменника на протязі усього його творчого шляху.

Основні правописні і орфографічні особливості творів Котляревського зв'язують його з відповідними традиціями XVIII ст. Процес «фонетизації» українського правопису, що проходить протягом XVI—XVIII ст. ст. і змінює звучання окремих літер, зв'язаних ще з церковнослов'янською мовою, призводить до великої строкатості в передаванні тими чи іншими літерами окремих звуків, до правописного хаосу, що позначився в якісь мірі і на письмі Котляревського.

1. Основною рисою правопису Котляревського, що пов'язує його з традицією XVIII ст., є вживання *ъ* там, де стоїть корінне *і*. Як у своїх виданнях на початку XIX ст. (вид. 1809 р.), так і в своїх рукописах кінця 20-х років (автограф «Нatalки Полтавки») він пише — *ръзниця, запънилися, невърни* (вид. 1809 р.), *бъ,* *побъда, бъсноватий, цълуе* та ін. (автограф шостої ча-

стини)¹. Автографи Котляревського збігаються у цьому відношенні з усіма списками «Енеїди» кінця XVIII і початку XIX ст. Так само пишеться через ѣ і відмінкові закінчення досить послідовно: *в пекль, к собъ, на до-звильъ та ін.* (1809), о *синъ* (автограф шостої частини). Проте треба відзначити, що в пізніших рукописах відмінкові закінчення все частіше пишеться через *и* — *Енееви, синови* (автограф шостої частини).

2. Колишні *о та е* в закритих складах здебільшого передаються через *и*, що вимовляється як *ї*: *осинъ, вин, хвист, спидница* (1809), *висъко* (*вийсько*), *кинь, жалибно, потим, пизнав...* (автограф шостої частини). Видання Парпурі щодо цього стойть дуже близько до правопису Котляревського. Що ж до списку 1799 р. (спісок Ж), то він докорінно відрізняється від них, бо у ньому в цих випадках звичайно ставиться ѣ без усякого врахування того, звідки воно походить. Отже, в цьому списку ми зустрічаємо такі написання, як *хвъст, вън, кът*. і на *віть — въна* (тобто вона). Цікаво відзначити, що переписувач цього списку Заградський «правив» у такий спосіб видання Парпурі 1798 р., вписуючи до свого рукопису окремі строфи з нього.

Немає сумніву в тому, що до цієї «універсалізації» ѣ, сам Котляревський ніякого відношення не мав: це не його правопис. Важче з цього погляду встановити, наскільки залежав від правописних норм Котляревського автор списку 1796 р. (спісок Б). Здебільшого в нього так само колишні *о та е* пишуться через *и*, але зрідка зустрічаються такі написання, як *въйна, дъгтем, в гръблъ*, (вид. 1798 1809) — *война, дъгтем, в греблі*. Але, з другого боку, в цьому ж списку ми зустрічаємо вживання *и* в написанні навіть корінного *и* (*свит, дивкы*), у виданнях 1798 і 1809 рр. — *свѣт, дѣвки*.

3. Дуже часто у виданні 1809 р. (так само, як і у виданні 1798 р.) *о і е* зберігаються в закритих складах. Отже, зустрічаємо написання — *ноч, проч, промеж, меж, война, в ней, кор, перевозчик, конець* та ін. Цікаво відзначити, що в списку 1796 р. (спісок Б) в цих випадках стойть *и*, *тобто —нич, прич, кир* та ін.

Приглядаючись до автографа шостої частини, так

¹ Наводячи приклади, ми не ставимо прикінцевого ѣ у твердих закінченнях, які звичайно завжди ставить Котляревський.

само спостерігаємо тенденцію до написання *и* замість *о* та *e*. Зрідка, правда, зустрічається ще таке написання — *род, война*. Отже, можна припустити, що в цьому випадку маємо справу з правописними ваганнями самого Котляревського, які знайшли своє відбиття в списках і виданнях різних часів¹.

4. Змішування *и* та *ы* для передачі середнього українського *и*. Як у виданні 1809 р., так і у виданні П спостерігаємо це змішування в однаковому співвідношенні з деякою перевагою вживання *и* — *закамарочки, куточки изгиньте, пищали, але — вылы, лыко, высльв, бабы*. Помітну різницю у цьому відношенні становить список 1796 (спісок Б). В ньому, навпаки, переважає вживання *ы* — *повысав, закомирочки, ревлы, запънылась, Выргилий*, в цих випадках у виданні 1809 р. скрізь зустрічаємо *и*. Надуживання *ы* призводить іноді до неправильної передачі відповідного звука — *базыкаты, плетытьца, хыба* та ін. Навряд чи можна приписати цю правописну особливість самому Котляревському, бо в його автографах і виданнях ніде не бачимо нахилу до вживання *ы*. Можна гадати, що в даному випадку такий правопис — наслідок уподобання переписувача.

5. Вагання в правописі прикметникових закінчень на *и* (називний і знахідний відмінки множини). У виданні 1809 р. (як і у виданні П) зустрічаємо — *хромы, беспомощны, гръшны чорнявы, повны, милолицы*. Але — *велики, товстеньки, весильни*. В списку Б випадки закінчення на *и* зустрічаються частіше.

Переходячи до пізніших списків, помічаемо тенденцію до зменшення випадків закінчення прикметників на *ы*, а натомість починають переважати закінчення на *и*. Так в автографі шостої частиниходимо — *олимпски, офицерски, ниженски, троянски, але — плащоваты, русы, лозовы*. (Можливо, таке закінчення в наведених прикладах пояснюється тим, що суфікси *-ськ-* і *-цык-* звичайно тверді в правописі Котляревського). Отже, і тут ми маємо спра-

¹ В листі до Бантиша-Каменського, автограф якого дійшов до нас, Котляревський виявляє повне розуміння цієї особливості української мови: «В Полтаве и в смежных городах слова: конь, вол, нож, кот, подол, мост и проч. произносят простолюдины: кинь, вил, ниж, подил, мист и проч., но в сих же словах и в других падежах единств. и множ. чисел сохраняют о: волы, коня, моста, на подоли и проч.» («Основа», 1862, кн. 2, стор. 172).

бу з правописними і орфографічними ваганнями Котляревського.

6. Досить послідовно зберігається форма закінчення дієслів на *-овати* — *розказовати, ціловати, покуштовати* та ін. (і так скрізь).

7. Йотація на початку слів передавалася або літерою Ѣ, коли вона походила від колишнього дифтонгаль+й (*пъхати*). Для передачі звука ё вживалося сполучення *іо—іого, сіого* та ін. У списку Б для таких випадків запроваджено було знак *j*, а над голосною ставився *~* — *плjбхи, слjбзми*.

8. Досить часто зустрічається у виданнях Котляревського тверде закінчення дієслів у третій особі множини — *кvasнут, мучат* та ін. (видання 1809 р.).

Треба, однак, відзначити, що в списку Б і виданні П такі випадки твердих дієслівних закінчень зустрічаються рідше, ніж у Котляревського. Причому, коли у виданнях П закінчення дієслів у наказовій формі м'які (друга особа множини) — *мовчить, робить, погасить*, то у виданні 1809 р. послідовно виправлено на тверді закінчення — *мовчит, робит, погасит* та ін.

9. Повна непослідовність спостерігається в написанні сполучення губних з голосними. У Котляревського зустрічаємо такі написання, як *пятак, пять, кипять* та ін., але разом з тим — *шиплять*.

10. В написанні таких частин мови, як займенники, прислівники, прийменники, сполучники та ін., відчувається цілковита невпорядкованість. У Котляревського ми зустрічаємо з і *c*, *од і от, кто і who, да і та, єде і де* та ін. Особливо ця невпорядкованість відчувається в правописі закінчень цих форм. У нього ж зустрічаємо *куда і куди, хоті і хоч, писля і посли* та ін. (це саме треба сказати і про закінчення іменників — *весилля — весилле, лахмиття — лахмитте*).

11. Середне *л* досить часто не пом'якшується у Котляревського, отже, зустрічаємо такі написання, як *далш, хоч* треба сказати, що твердість середнього звука далеко не завжди зберігається. У Котляревського, наприклад, переважно пишеться *тилько*. Щодо цього, то список Ж далеко послідовніший, бо м'якшення у цих випадках не зустрічаємо, в ньому завжди — *тілько*.

12. Не піддається закономірності і вживання окремих звуків. Так, наприклад, звук *ц* в одинакових випадках пишеться твердо — *хлопец* і м'яко — *хлопець, лисица* —

куница та ін. Постійні вагання в написанні ненаголошених голосних звуків: *паробок — парубок, розсердився — разсердився, ласков — ласкав* та ін.

13. Щодо пунктуації Котляревського, то вона так само становить дуже ранню стадію розвитку української літературної мови. Автографи Котляревського свідчать про повну його зневагу, наприклад, до коми. Іноді десятирядкова строфа лишається без розділових знаків — від крапки і до крапки. Зате знаки оклику і запитання ставляться дуже часто, іноді без належної потреби.

Треба, проте, відзначити, що пізніші автографи Котляревського все більше наближаються до фонетично правильної відтворення звуків і слів української мови. І хоч ця правописна та орфографічна строкатість зберігається якоюсь мірою і в пізніших автографах, та переважають вже більш правильні форми написання.

Видання 1842 р. і список 1839 р. написані за іншими правописними нормами, ніж усі інші списки і видання «Енеїди», і відбивають пізнішу стадію розвитку українського правопису¹. Це спроба упорядкувати правопис, спираючись на граматичні і фонетичні засади російського «гражданського» алфавіту з деякою його модернізацією. Ці засади було запроваджено у виданнях харківських письменників 30-х років (видання творів Квітки та ін.). Правопис цей діяв аж до революції в межах колишньої Російської імперії в зв'язку з забороною царським урядом вживання «кулішівки» (звичайно, в деталях він змінювався, але основи лишалися незмінними).

Його перевага над правописом Котляревського полягає насамперед в тому, що він був чіткішим у передаванні фонетичних особливостей української мови. Передаючи середнє українське *и* літерою *ы*, видавці поеми (1842 р.) звук *i* послідовно передають буквою *и* — *досвітки, дивовала, пекельни муки* та ін. Отже, змішування твердого і м'якого приголосного звука перед *i* — *и*, таке типове для раніших списків, зводиться до мінімуму.

Літера *ъ* зникає у цьому виданні, зберігаючись лише в одному випадку, для передачі йотації займенника *вона* — *ъй, ъи* (так само, як і в списку 1839). Замість корінного *i* ставиться звичайно *и* — *лито, осинъ* та ін.; *i*

¹ Так само, як і список усієї «Енеїди» 30-х років, про який говорилося вище.

пишеться там же, де писалось у російській мові, тобто перед голосними — *діявол, діамант*.

Впорядковується і уніфікується йотація широким вживанням *й* як на початку, так і в середині слова — *його, йихаты, йисты* та ін. У виданнях Парпури, а також Котляревського дуже часто зустрічаємо такі написання, як *шов, или; у виданні 1842 р.—зажди—йшов, йшли* та ін.

Спираючись на ці нові правописні норми, видавці йшли тим же шляхом, що й сам Котляревський у виправленні своєї орфографії, тільки більш рішуче. Вони канонізували ті форми в його виданнях, які відповідали духу української мови, і відкинули всі інші.

1. Так у виданні 1842 р. послідовно запроваджується *и*, що походить від колишнього *о* і *e* в закритих складах — *зитнеш, ридненька,нич, прич* (у виданні 1809 р.—*зотнеш, родненька, ноч, преч*).

2. Мішані прикметникові закінчення у множині називного і знахідного відмінків уніфікуються і передаються більш точно — *дурни, розумни, стари* (у виданні 1809 р.—*дурны, розумны, стары*).

3. Послідовно розділяється знаком м'якшення сполучення твердих губних і йотованого *a* — *опять, п'ятак, рум'яна* (у виданні 1809 р. зустрічаємо в окремих випадках — *опять, п'ятак, рум'яна*).

4. Правила м'якшення в середині і на кінці слів зберігаються більш послідовно і у відповідності до фонетичних особливостей української мови.

5. Те ж саме треба сказати і про орфографію здебільшого дрібних частин мови. Там, де Котляревський писав *где* і *де*, у виданні 1842 р. послідовно запроваджується вживання *де*; там, де чергувались прийменники *з* і *с*, у виданні 1842 р. вживається *з*; де Котляревський вживав за своїм уподобанням *сюда* і *сюди*, у виданні 1842 р. послідовно зустрічаємо *сюди* та ін.

Приблизно такими ж особливостями позначається і список 1839 р., але він у порівнянні з виданням 1842 р. не такий грамотний і менш уніфікований.

У нас немає підстав припускати, що Котляревський мав якесь відношення до правопису видання 1842 р. В жодному з відомих нам автографів не знаходимо у нього тенденції до переходу на так званий «харківський» правопис. Разом з тим треба сказати, що орфографічні норми Котляревського зберігаються і в цьому виданні

досить ретельно, якщо виключити вищезгадану правописну уніфікацію. Всі типові орфографічні форми Котляревського, що суперечать сучасним нормам, зберігаються і у виданні 1842 р., як-от, наприклад, досить часті тверді закінчення дієслівних форм — *напишут*, *бижат* та ін.; дієслівні закінчення на *-овати* — *войовати*, твердість середнього *л* — *білш*, *далиш* та ін. [...]

II

Четверта частина поеми представлена у двох виданнях — 1809 і 1842 рр. Список 1817 р., що містить у собі й четверту частину, як вже було сказано, не становить ніякого інтересу, оскільки в ньому ця частина з усіма перекрученнями і пропусками переписана з видання 1809 р. Порівняння різночитань першого і другого видання «Енеїди» саме в цій частині має для нас одне значення — з'ясування особливостей тих змін, яких зазнав текст 1809 р. у другому виданні 1842 р. А в зв'язку з цим з'ясувати питання і про те, кому належать ці зміни — автору чи видавцеві. Як вже було відзначено, певної думки про це не існувало в критичній літературі. Але більшість авторів, які писали про це, скильні були до скептицизму щодо участі Котляревського в тих змінах, яких зазнав текст 1809 р. пізніше, у виданні 1842 р. Цей скептицизм, власне, нічим не обґрунтovаний: до уваги брався один лише факт, а саме те, що повністю «Енеїда» вийшла в світ після смерті Котляревського. Ніяких інших фактів біографічного характеру, крім цього, немає для віправдання такого скептицизму. З біографічних нарисів про Котляревського ми дізнаємося, що він до кінця своїх днів працював над «Енеїдою» і незадовго до смерті продав рукопис харків'янинові О. А. Волохінову, який і вдав його у 1842 р.

Дозвіл цензури на друкування позначено датою 25 березня 1840 р. Отже, рукопис «Енеїди» здано було до цензури десь у 1839 р. або на початку 1840 р. — незабаром після придбання рукопису від Котляревського. Волохінов — людина в літературі випадкова. З можливих харківських «опікунів» рукописів Котляревського можна було б згадати І. І. Срезневського, який видав «Наталку Полтавку» і «Москаля-чарівника», але в цей час він перебував за кордоном.

Отже, немає підстав для скептичного ставлення до редакторської роботи самого Котляревського над рукописом «Енеїди». Пересвідчившись на підставі зіставлення варіантів перших трьох частин поеми в тому, як багато працював Котляревський над стилем цих редакцій, ми не маемо ніякого сумніву, що текст четвертої частини (після видання 1809 р.) було піддано дальшому авторському опрацюванню, як і перші три частини. Тим більше, що характер цих змін цілком відповідає напрямові редакторської роботи, проведеної Котляревським над більш ранніми варіантами при підготовці видання 1809 р. Як і в перших трьох частинах, він намагався дати тут більш точне відтворення фонетичних і граматичних особливостей слова (1809 — некчімний, 1842 — нікчемний, 1809 — слонку, 1842 — слинку, 1809 — аспідський, 1842 — гаспідський, 1809 — коло жінощин ворожить, 1842 — коло жінок там ворожить та ін.). Те ж саме спостерігаємо і у виправленнях тексту четвертої частини. Зміни, яких зазнав текст цієї частини, так само мають переважно стилістичний характер. В окремих випадках спостерігаємо тенденцію до пом'якшення окремих натуралистичних, а часом і нецензурних виразів, що зустрічалися у виданні 1809 р. Ця правка, безперечно, спричинялася до більшої опрацьованості редакції 1842 р. порівняно з редакцією 1809 р. Ми не знаходимо жодного випадку, де б виправлення як перших трьох частин, так і четвертої пішло б на шкоду стилю поеми. Навпаки, за цими виправленнями відчувається рука досвідченого художника слова, редакторська робота якого, безперечно, поліпшила текст поеми, її стиль. Наведемо кілька зразків такої творчої правки четвертої частини: 1809 — отрівала її утробу, 1842 — в отравлену її утробу, 1809 — до їх помчався, 1842 — до них помчався, 1809 — відтіль, може, полізеш раком, 1842 — відтіль полізеш, мабуть, раки, 1809 — і тілько одповідь хотів дати, 1842 — і тілько одповідь мав дати та ін.

Немає, отже, рації сумніватися в авторській редакції тексту видання 1842 р.

Ініціатива видавців щодо повного тексту «Енеїди» виявилася тільки в переведенні рукопису «Енеїди» на «харківський» правопис, що не становило особливих труднощів при наявності ряду видань, надрукованих за цими правописними нормами.

Цілком можливо, що видавці поділили також 20-рядкову строфу Котляревського на строфи по десять рядків. (Тим часом як у виданні 1809 р., в повному списку «Енеїди» 30-х років, в автографі шостої частини, спостерігається тенденція до об'єднання попарно двох десятирядкових строф).

Крім того, видавцям, очевидно, належать діалектні вирази, які іноді вводяться до тексту «Енеїди» — «опенився», «на коніх», «кіевната», у виданні Котляревського 1809 р.— «опинився», «на конях» та ін.

П'ята частина «Енеїди» відома в цілому тільки з видання 1842 р. і з цього ж таки списку 30-х років, але різниці між ними немає. Уривок цієї частини вперше було надруковано в журналі «Труды... вольного общества любителей русской словесности» (1822, ч. XVII, стор. 98—102). В журналі вміщено 20 строф, епізод одвідин Енеем царя Евандра, починаючи з 11-ї строфи («Чи довго плив Еней — не знаю»). Цей уривок нічим не відрізняється від тексту 1842 р., крім правопису, і тільки в двох рядках строфи 16 знаходимо дрібні відміни. У рядку 7 першої редакції читаємо — «Як Турнові я покорюсь», у виданні 1842 р.— «Ніж Турнові я покорюсь», в рядку 10— «Дай помош — я з ним потягнусь», у виданні 1842 р.— «Дай поміч — я з ним потягнусь».

Розглянемо тепер автографи шостої частини.

Першу згадку про автографи Котляревського зустрічаємо в біографічній статті про нього, вміщений в «Основі» без підпису автора, але написаний за відомостями О. В. Терещенка. Перелічуючи рукописну спадщину Котляревського, автор вказує, між іншим, на «замітку про деякі народні звичаї, уривки з Енеїди, Полтавку і Трумф (?) I. A. Крилова; усе писано рукою Котляревського»¹. Через 20 років після цього в статті «Из бумаг И. П. Котляревского» В. Горленко, описавши матеріали Котляревського, що зберігалися в Петербурзькій публічній бібліотеці (нині Державна бібліотека ім. Салтикова-Щедріна), говорив про згадані вище автографи як про вже втрачені. Причому він посилається на записку того ж Терещенка, який додав її до автографів Котляревського, що були передані до бібліотеки. В цій записці Терещен-

¹ «Основа», 1861, кн. 2, стор. 172—173.

ко, між іншим, писав, що дістав ці автографи від Стебліна-Камінського¹.

Про відсутність у рукописних сховищах бібліотеки цих рукописів говорить і І. Срезневський в статті «О нескольких автографах И. П. Котляревского». Він уточнює власника рукописів Котляревського, а саме Стебліна-Камінського, який і передав через О. В. Терещенка ряд рукописів Котляревського до бібліотеки. Серед них він називає такі, як «Журнал военных действий 2-го корпуса», що його вів Котляревський, його переклад з французької мови релігійного трактату Дюкеня, далі — документи і листи Котляревського і до нього². До цього В. Срезневський додав відомості і про інші автографи Котляревського, про які не згадують ні Терещенко, ні Горленко і які потрапили до столичних бібліотек через інші руки. В Рум'янцевському музеї (нині Державна бібліотека ім. В. І. Леніна в Москві) було знайдено автограф «Оды Сафо», а в особистій збірці І. І. Срезневського — автограф «Москаля-чарівника». Що ж до автографів «Енеїди», «Натали Полтавки» та ін., то, за заявою І. Срезневського, вони тільки були згадані Терещенком, але не були передані до рукописного відділу Петербурзької публічної бібліотеки. Як виявилося справді, Терещенко передав ці рукописи до бібліотеки Харківського університету, а нині всі вони — уривок шостої частини «Енеїди», «Натали Полтавки», «Трумф» І. А. Крилова і етнографічні замітки Котляревського — зберігаються в рукописному відділі Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук УРСР.

Автограф уривка шостої частини написано на папері з клеймом 1811 р., і складається він з чотирьох невеликих зошитів in 4. Перший зошит — 11 заповнених аркушів і один аркуш чистий, другий — 8 аркушів. Хтось пізніше проставив сторінки (12—19), але неправильно, бо другий зошит не є продовженням первого. Рукою Котляревського на першій сторінці цього другого зошита поставлено 1, тобто зошит перший. І це зрозуміло, бо наступні два зошити є продовженням другого зошита. Третій зошит так само складається з 8 аркушів (за пізнішою неправильною пагінацією — стор. 20—27), на першому

¹ «Киевская старина», 1883, кн. 5, стор. 146—154.

² «Журнал Министерства народного просвещения», 1902, III, стор. 119—131.

аркуші помічено Котляревським 2, тобто зошит другий. Зошит четвертий складається так само з 8 аркушів (за пізнішою пагінацією — стор. 28—35). На першій сторінці рукою Котляревського поставлено 3, тобто продовження того, що написано в зошиті 2.

На першій сторінці першого зошита стоїть заголовок: «Малороссийской Энеиды, часть шестая». Записано в ній перші 40 строф шостої частини. Неважаючи на окремі виправлення, рукопис спроявляє враження чистової редакції. Написано його чітким письмом, уважно виділено строфи, розставлено розділові знаки та ін. Порівняння автографа з друкованим текстом дає тільки незначні розходження. Отже, немає сумніву, що перед нами рукопис уже оброблений, підготовлений до друку.

Зовсім протилежне враження спроявляють інші три зошити. В них відбито початкову стадію роботи над шостою частиною. Записано в них 30—118 строфи шостої частини. Отже, строфи 30—40 представлено в обох автографах. Порівняння їх переконує в тому, що перший автограф становить вже остаточну редакцію у відношенні до цього другого рукопису. Ряд окремих поправок і змін, внесених у чистовий рукопис, свідчать про те, що ця остаточна редакція є результатом опрацювання і переробок саме первісної редакції. Це неважко простежити на зіставленні змін, яких зазнавали окремі рядки в процесі їх перероблення. Так, наприклад, у первісній редакції читаємо: «Як бач, нас в *німф перерядив*» (34, 4 — корабель, чудом перетворений в німфу, розповідає Енееві про перетворення флоту в німф). У чистовій спочатку було — «Як бач, нас в *німфи поробив*», а потім виправлено — «Як бач, *мавками поробив*». В первісній редакції було: «Олімпських просить всіх *святих*», а потім перероблено — «І всіх олімпівських *богів*».

Зовнішній вигляд рукопису цієї ранньої редакції так само свідчить про початкову стадію роботи над поемою. Майже в кожній строфт зустрічаємо численні перекреслення, над якими надписано нові виправлення, іноді перекреслено цілі строфи і подано нові варіанти знову-таки з окремими виправленнями. Причому здебільшого викреслені рядки товстими рисами, але чорнило вицвіло, і тому неважко було прочитати майже все, що було закреслено. Пунктуація майже не зберігається, великі літери не вживаються, і рядки починаються з звичайних літер.

Отже, перед нами розкривається творчий процес написання шостої частини «Енеїди», зафікований на папері. Спостереження над процесом вироблення остаточної редакції тексту переконують нас у справедливості наших висновків, зроблених на підставі зіставлення окремих списків перших трьох частин «Енеїди». Головна увага поета і тут зосереджується на тому, щоб довести до максимальної чіткості образ, зробити його конкретним і реалістичним. Досить навести кілька прикладів, щоб перевідчитися в тому, що при творчій праці над шостою частиною поеми Котляревський йшов саме цим шляхом. Зображену битву між троянцями і рутульцями, Котляревський, наприклад, вправляє окремі деталі картини. Спочатку було — «Земля од *бігу* їх гуде», потім відредаговано — «Земля од *копотні* гуде» і остаточна правка — «Земля од *топотні* гуде» (37, 4). Художня спрямованість правки цілком очевидна — слово *біг*, безперечно, абстрактніше в порівнянні з конкретним і виразним за своєю звуковою формою — *топотня*. Тричі вправляє фразу Котляревський, щоб реалістичніше передати, як йшов Еней до троянської фортеці після проводів останків забитого Палланта. Спочатку було так — «І в город (лагер) *підтюпцем* пустився». (Слово, яке тут подається в дужках, було викреслено). Але, очевидно, така прискорена хода не могла пасувати до людини, вкрай засмученої смертю друга і союзника. Тому Котляревський відкидає це речення і дає новий варіант — «*Пішов* до лагеря *тишком*». Але вправляє і це речення, даючи новий відтінок, щоб передати ходу ослабленої туги людини,— «Додому почвалав *тишком*» (81, 10).

Ми могли б значно збільшити кількість наведених прикладів, але немає рації повторювати те, на що вже вказано в першій частині нашого дослідження, хоч і на іншому матеріалі.

Чернетковий автограф дає багатий матеріал для дослідження творчої роботи Котляревського, особливо в тих місцях, де поет, шукаючи найбільш відповідного вислову, дає поступово ряд варіантів, відредагованих, поки не знаходить потрібного виразу. Але детальний розгляд автографів шостої частини з цього погляду виходить за межі нашого завдання. [...]

«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

I

В «Наталці Полтавці» Котляревський пішов далі по шляху реалізму в українській літературі в порівнянні з «Енеїдою». Якщо в своїй поемі він зумів подати широку панораму українського життя, окреслив різноманітні факти політичного, соціального і побутового характеру, в окремих піснях поеми ліддав гострій сатирі пороки феодального суспільства, то все ж, як художник слова, він був зв'язаний і обмежений канвою чужого сюжету, специфікою бурлескої чи травестійної поеми, що не дозволяли йому розгорнути належним чином характеристи в творі, заважали вийти за певні межі, змушували триматись певного тону в розповіді. І хоч він часто порушував «канони» жанру, виходив за його межі, але не в такій мірі, щоб поема втратила цілковито свою жанрову типовість.

У «Наталці Полтавці» сфера життєва, в якій діють персонажі, далеко вужча, але сам «матеріал» твору, починаючи з сюжету, має на собі всі прикмети життєвої типовості. В своїх п'есах Котляревський дав спробу зображення типових народних характерів уже в новій манері, звільнivшись від комічно-бурлескного тону в освітленні народного життя. Це стосується не тільки «Наталки Полтавки», але в значній мірі і другої п'єси Котляревського — «Москаль-чарівник». У них Котляревський ставить завданням поряд з критикою тодішніх суспільних обставин вивести позитивні постаті з народу, показати його погляди на родинне і суспільне життя і загалом

розкрити кращі моральні якості українського народу. Вже в цьому намірі виявляється подальше ідейне зростання Котляревського, так само як і більш вимогливе ставлення його до своїх літературних завдань.

Сам Котляревський назвав свої п'єси «малоросійськими операми», означивши їх як жанр, в якому драматичні частини чергаються з пісенними партіями у супроводі відповідного музичного акомпанемента. Жанрові і стилістичні прикмети п'єс Котляревського дають деякі підстави зближувати їх з так званими комічними операми, що поширилися в російській літературі в другій половині XVIII ст.

Назва «комічна опера» не відповідає змістові переважної частини цих творів. Поза тим, що в них фігурують і комічні персонажі, сюжети їх в більшості мають драматичний характер, хоч неодмінно з щасливою розв'язкою. Назва «комічна опера» постала з протиставлення цих творів класицистичній опері. В комічній опері на відміну від героїчної тематики класицистичної опери зображувалися пригоди «буденного» життя, сценки з побуту простих людей; характер музики в ній відзначався легкістю на відміну від поважних мелодій, типових для «високої» опери; для комічної опери з самого початку її зародження як на Заході, так і в Росії характерне було сполучення пісенних партій з драматичними частинами, які в кінці XVIII ст. явно починають превалювати над піснями і музикою, тим часом як в опері музика і співи становлять її сутність; усі колізії в комічній опері, як сказано вже, розв'язувалися щасливо — порок карався і доброчинність торжествувала.

Поява комічної опери в російській літературі датується 1772 р., коли з'явилися перші два зразки цього жанру — «Анютка» Попова і «Любовник-колдун» В. Майкова. Після деякої перерви наприкінці 70-х та у 80-х рр. настає справжній розквіт комічної опери (переважна частина цих творів з'явила саме в цей період); у 90-х роках починається спад комічної опери. На початку XIX ст. нові твори цього жанру майже не з'являються (хоч окремі комічні опери, як «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесімова, «Сбитенщик», «Несчастье от кареты» Княжніна і ще кілька, досить довгий час не сходять зі сцени і користуються широким успіхом у гля-

дача)¹. На початку нового століття поширюється натомість жанр водевіля (О. Шаховської, О. Писарєв) — драматичні п'єси з «куплетами» і музикою, причому вокальні і музичні елементи мають у них другорядне значення.

Поява двох п'єс Котляревського (1819 р.) віддалена від періоду розквіту комічної опери проміжком часу майже в тридцять років. І дослідникам, що скильні надто захоплюватись схожістю структурною, так би мовити, ознак «Натали Полтавки» та комічної опери і деякою типологічністю ідейно-тематичних тенденцій їх, треба враховувати цю хронологічну невідповідність і, головне, ті зміни, які сталися в розвитку російської драматичної літератури протягом цих тридцяти років.

Звернемось до ближчого розгляду комічної опери з літературознавчого, звичайно, погляду, бо комічні опери і в російській літературній критиці розглядаються на самперед як драматичні твори, що можна виправдати тільки тим, що переважна більшість партитур цих п'єс не дійшла до нас.

Авторами комічної опери були люди різного суспільного становища — від Катерини II до талановитого М. Матінського, композитора і драматурга, який був кріпаком графа Ягужинського. Зрозуміло, що ідейні тенденції цих творів різні — від захисту існуючого ладу до перших несміливих ще виступів проти кріпосницьких порядків на захист селянства («Розана и Любим» Ніколєва, «Несчастье от кареты» Княжніна та ін.). Найтипівішою особливістю переважної більшості комічних опер є те, що в них вперше в російській літературі підносяться теми з народного життя, а головними персонажами виступають селяни і селянки. Поява комічної опери цілком справедливо розглядається в історико-літературних працях як реакція проти класицистичної пасторалі з її надуманими сценами з життя «пейзан» і «пейзанок», поズбавлених хоч малого натяку на якусь правдоподібність. Треба сказати, однак, що і в самій комічній опері, як побачимо далі, збереглося чимало від ідилічності пасторалі.

¹ Оперета, що її іноді змішують з комічною опорою, виникла в другій половині XIX століття і, по суті, небагато має спільног з комічною опорою. (Прим. автора.— Ред.).

У кращих зразках комічної опери, в яких образи селян відтворюють до певної міри правдиво риси народного характеру, треба бачити значний крок уперед і в порівнянні з класицистичною комедією. У класицистичній комедії (наприклад, в комедіях Сумарокова) образи селянства, трудового народу відсутні. Традиційні постаті дотепних слуг і жувавих «наперсниць», незважаючи на ущипливість їх дотепів на адресу «господ», мало подібні до реальних кріпаків XVIII ст., національні риси їх нейтралізовані. Тенденція до народності — найприкметніша і найбільш позитивна риса комічної опери. Інтерес до народного життя у дворянській літературі XVIII ст. треба зв'язувати, по-перше, з поширенням просвітительських ідей, а по-друге — з великим враженням, яке спровокаила на громадську думку селянська війна 1773—1775 рр. проти поміщиків під проводом Пугачова. Боротьба проти феодалізму в російській літературі на ранній стадії ширення просвітительських ідей спрямована була насамперед проти станових і класових передсудів дворянського суспільства, яке не визнавало за людьми пригноблених класів гідності людини і вважало їх за бидло, робочу худобу. Показати благородство почуттів дівчат-кріпачок, чесність і любов до своїх дітей старих кріпаків, їх патріотичні почуття і т. д.— така основна спрямованість комічної опери з народною тематикою.

Основу конфлікту в комічній опері становлять: замах на чеснотливу дівчину з боку поміщика («Розана и Любим» Ніколєва), з боку панських посіпак — прикажчиків, економів («Несчастье от кареты» Княжніна), перешкоди, що їх чинять закоханим родичі чи опікуни, які їх хочуть розлучити, видавши заміж дівчину за багатого чи за дворянина («Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесімова, «Новое семейство» Вязмітінова і ряд інших), любовна драма на ґрунті соціальної нерівності закоханих («Миловзор и Прелеста», «Анютा» Попова), боротьба дівчини-селянки за своє сімейне щастя («Добрые солдаты» Хераскова, «Матросские шутки» невідомого автора та ін.).

Безперечно, що в основі подібних сюжетів лежали факти соціальної дійсності того часу — свавілля і розбещеність поміщиків та їх поплічників, безправність жінки в сім'ї, і особливо дівчини, яка не мала права вибору собі подружжя, і т. д. Але факт панування тем

виключно етично-побутового характеру як у комічній опері, так і в суто драматичних творах з народного життя свідчить про те, що в своїх творах письменники намагалися показати насамперед високоморальні почуття селян, вивести їх «справжніми» людьми, тим часом як соціальне становище селянства висвітлювалось тільки в окремих випадках. Якщо згадати до цього драматичні п'єси Плавильщика «Бобиль», «Сиделець», Ільїна «Лиза, или Торжество благодарности», п'єси Федорова та ін., то треба визнати, що сама етично-побутова проблематика з селянського та міщанського життя стала, можна сказати, універсальною в операх і драматичних п'єсах того часу.

Саме таке ідейно-тематичне настановлення комічної опери підказувало письменникам звернути особливу увагу на зображення душевних переживань персонажів, спрямовувало їх до того підсиленого зображення почуттів, що загалом характерне для сентиментальної літератури. Комічна опера 70-х років репрезентує ранню стадію сентименталізму. Намагання зображувати внутрішній світ персонажів здебільшого лишалося тільки добром наміром і виявлялося в досить наївних і примітивних формах. У драмах Ільїна, Плавильщика та інших, що виступили уже після Карамзіна, розчулено-психологічна манера зображення переживань персонажів стає більш витонченою і глибшою, хоч і з передсадами, властивими сентименталізму. Крім того, ряд опер, зокрема «Сбитенщик» Княжніна, іде у плані ще класицистичних традицій. Головна увага автора цієї п'єси звернена на зображення не «переживань», а любовних пригод Ізвєда і на характеристику «сбитенщика» Степана, який своєю спритністю допомагає поєднатися Ізведові з Пашенькою.

Другою особливістю комічної опери є типова розв'язка більшості цих п'єс, що має обов'язково благополучне закінчення. Віра в природну моральність людини характерна для просвітителів раннього періоду. Людина, на їх думку, народжується моральною, але ж псується в несприятливих життєвих обставинах, створених людською обмеженістю.

Це переконання підказувало авторам комічної опери і «слізної» комедії щасливу розв'язку конфліктів, примирення між антагоністами. «Лиходій», переслідую-

чи свою жертву, зрештою перероджується під впливом її благородства і моральної чистоти або усвідомлює марність своїх домагань. Типова для комічної опери ситуація: старий, але багатий претендент на руку дівчини, яка любить іншого, сам усвідомлює свою глупоту і зрікається добровільно коханої дівчини. Так, «лиходій» — поміщик Щедров — під впливом «благородного пориву» повертає Любимові Розану, яку захопив спочатку, щоб зробити її своєю коханкою («Розана и Любим» Ніколєва). Так, багатій Фома примиряється з своєю долею, коли Олексій і Степанида, до якої сватався Фома («Новое семейство» Вязмітінова), перемагають всі перешкоди до свого поєднання. Мириться з своїми невдачами Волдирьов, заспівуючи разом з іншими «пісню згоди»:

Зверь утеху в злобе видит,
Мы рожденны в дружбе жить.
(Княжнин, Сбитенщик)

Як вже вказано вище, селянська війна 1773—1775 рр. справила величезне враження на дворянську інтелігенцію того часу, як на прогресивні її угруповання, так і на захисників царсько-кріпосницького ладу. Саме ці події і змушували окремих авторів комічної опери іноді вводити в її сюжет соціальні мотиви. У межах любовно-побутового сюжету такі письменники, як Княжнін, Ніколєв, Херасков, спромоглися поставити питання про «відносини двох станів» ширше, ніж то ми бачимо в інших операх. В окремих репліках і пісенних партіях персонажів їхніх творів підкреслюється важка доля селянства, зокрема безправне становище кріпаків, і викривається разом з тим паразитичне існування поміщіцтва. У підручній літературі з історії російського театру часто наводиться знаменита арія селянина Мирона з опери «Анютा» Попова:

Боярская забота:
Пить, есть, гулять и спать,
И вся их в том работа,
Штоб деньги обирать.
Мужик сущись, крушися,
Потей и работай;
И после хоть взбесися,
А денежки давай...,

Неробам-поміщикам протиставляються селяни. Вони ідуть до війська, служать батьківщині, обороняють її від ворогів. Образ солдата-патріота — найбільш позитивна постать у комічній опері після образу благородної дівчини-селянки («Добрые солдаты» Хераскова, «Матросские шутки» та ін.). Пізніше образ цей докладніше і з більшою художньою переконливістю поданий був у сентиментальній комедії, наприклад, образ Кремньова в комедії Ільїна «Лиза, или Торжество благородности» і особливо образ Осипа в п'єсі «Солдатская школа», що характеризується різкою антикріпосницькою спрямованістю.

Але треба сказати, що прогресивне спрямування цих творів (ми маємо на увазі, звичайно, твори прогресивних письменників) здебільшого виявляється в компромісних і суперечливих формах. Пояснюється це, по-перше, тим, що більшість цих творів з'явилася у більші роки після придушення селянського повстання і авторам їх доводилося дуже обережно зачіпати такі «дражливі» для уряду Катерини II теми, як становище селянства. По-друге — ліберальне співчуття цих письменників до селянства ніколи не перетворювалося на революційно-демократичне переконання в потрібності селянського повстання. Образ повсталого селянина з сокирою в руках був і для них не менш страшний, ніж для царського уряду. Звідси непослідовні і просто суперечливі думки авторів комічної опери про взаємини між поміщиками і кріпаками. В «Анюті» Попова, після того як селяни скаржаться на тяжку кріпацьку долю, починається несподіване прославлення людей, які задовольняються своїм становищем. «Всех счастливей в свете тот, кто своей доволен частью», — заспівують Мирон і Філат, ніби заперечуючи попередні свої скарги на тяжку долю покріпаченого селянства. У п'єсі Аблесімова «Мельник — колдун, обманщик и сват» один з персонажів її — Анукдін, стверджуючи заяви Мирона і Філата про «счастье товольства своєй частью», не хоче бути паном: «Бывает и им хлопот полон рот, а нашему брату, чего не видя, заботы меньше пропадай оно, не хочу быть в барях!»

Це «довольство своєй частью» підкреслюється особливо у творах таких письменників, як В. Майков, який в опері «Увенчанная добродетель» зображає ідилію у

відносинах між поміщиком і селянами, які висловлюють задоволення своїм становищем у пісні «Мы живем в счастливой доле, работая всякий час». В опері «Матросские шутки» «вдячні» селяни висловлюють свої почуття «подяки» панові в аналогічний спосіб:

Помещик не давит
Работою нас,
Оброк с нас правит
Не всякий он раз.
Мы любим сердечно
Его, как отца,
Пленил себе вечно
Он наши сердца.

В опері Льовшина «Своя ноша не тянет» робота на поміщика вважається доброочесністю.

Труд безделкой мы считаем,
Будь порядок только в нем,
Все в минуту отхватаем,
Веселяся в дом пойдем.

У п'єсі Ільїна «Лиза, или Торжество благодарности» селянська дівчина, вихована в панськім домі, захоплено говорить про благородство поміщиці і т. д. В операх навіть найбільш прогресивних авторів, у яких виразно виявилися тенденції до засудження кріпацтва, часто бачимо спроби згладжувати соціальні протиріччя, уникати прямих випадів проти поміщиків. Так, в опері «Несчастье от кареты» Княжніна закохану пару рятує від переслідування прикажчика панський блазень, і п'єса кінчується веселими куплетами:

Можно ль, чтоб нас жизнь крушила,
Хоть и много в жизни зла?
Нас безделка погубила,
Но безделка и спасла.

Те ж саме бачимо і в опері «Новое семейство» Вязмітінова, де поміщик звільняє молодого кріпака Олексія від рекрутчини, як і в комедії Кудінова «Судьба деревенская», де закоханих Крестину і Осипа рятує знову-таки від переслідування свого прикажчика Оплітала поміщик Добросердов. Нарешті, в п'єсі Плавильщикові «Бобыль», найбільш талановитій з усіх згаданих, роль «доброго генія» в долі «бобиля» Матвія і дочки старости Аньоти відіграє іхній поміщик Честін.

Таким чином, обережність змушувала цих письменників показувати жорстокість кріпосницьких порядків у фактах зловживання своєю владою підручних поміщика (прикажчиків, економів і т. д.), а не в проявах сваволі самих поміщиків. Перед власниками ж душ автори опер ставили «ідеальне дзеркало» в постатях надуманих і вигаданих Добросердових, Честіних, повчаючи їх бути людяними і справедливими у ставленні до своїх підданих.

Таким самим «компромісним» і обмеженим був і реалізм цих опер в зображенні сільського життя. Негативною його рисою треба вважати те, що навіть найпрогресивнішим авторам комічної опери не пощастило створити повноцінних реалістичних образів покріпаченого селянства. У творах Хераскова, Ніколєва, Княжніна та інших помічаємо, з одного боку, тенденцію «облягороджувати» постаті центральних персонажів, а з другого — при зображенні епізодичних постатей селян, які являють собою оточення для центральних персонажів, вдаватися в своєрідний натуралізм: другорядні персонажі — селяни — говорять якимсь грубим жаргоном, виявляють примітивні інстинкти і т. д.

Позитивні персонажі комічної опери — всі ці Розани, Пленіри, Красани, Прелести, Милени та їх партнери — говорять, почивають і діють так, як могли діяти і почувати кавалери і панночки, виховані на сентиментальних романах і відповідно до своїх імен (до речі сказати, єдине «православне» ім'я, привласнюване цим ніби сільським дівчатам, — це Анютя, яке зустрічаємо в переважній більшості опер з народного життя). Це здебільшого «пейзанки», які небагато спільногого мають з реальними образами сільських дівчат-кріпачок. Коло їх інтересів, обставин, в яких вони діють, — усе це має багато спільногого з пасторальними мотивами: мрії про милого чи туга за ним, луки, овечки і т. д. Дівчина-селянка Пленіра з опери Хераскова «Добрые солдаты» так, наприклад, згадує про колишнє своє щастя з коханим Пролетом:

Тому свидетели леса,
Луга, долины, речки,
Луна и небеса,
Безмолвные овечки...
Когда он клялся мне.

Прозові їх репліки мало чим відрізняються від ліричних пасажів, вони лише зрідка забарвлюються окремими виразами народної мови. Причому подібні спроби «фольклоризації» ідеальних персонажів справляють враження майже пародійне. Так, у п'єсі «Судьба деревенская» М. Кудінова «пейзанка» Крестина викладає свої пасторальні мрії на говірці з характерним для деяких діалектів російської мови «щеканем»: «То-та будит радость, как он пагонит тапер скатину к этим ручейкам; между этих дерев лягут ево овцы... тут каровы... как я стану их гладить и ласкать... Свяжу ему венок и на него надену... куда как он к нему пристанет».

Але звичайно говорять вони мовою, що різко відрізняється від мови інших персонажів. Літературно-сентиментальною мовою говорить Розана («Розана и Любим»), Анюта («Анюта») і інші персонажі. Розана, чекаючи свого милого, так висловлює тугу за ним: «Любима нет, и завтрак наш простынет!.. Я лишь спущу Любима с глаз, ан, думается мне, что я его и бог весть как давно не видала! бедненькой! я чаю, он теперь измок, устал, проголодался... как мне без него скучно!.. тошно! Кажется, что все около меня грустит, и все словно перед ненастьем наступило — и птички, и мошки».

Те саме чуємо в аріях закоханої у дворяніна Віктора Аньоти з опери Попова:

...а теперь, увидевши тебя,
Я стала не своя. Мне все перед тобою
Крестьяне кажутся невежливой толпою,
Ты статен, ты умен, богат и дворянин,
Возможет ли с тобой равняться селянин.

Чи відчували цю ненатуральність самі автори опер, наділяючи своїх «селянок» рисами, невластивими їм, змушуючи говорити мовою, яка так само була їм невідома? Безперечно, так. Попов, наприклад, розв'язує цю недоречність тим, що Аньота у нього виявляється дворянською дочкою. Але це «відкриття» в кінці п'єси призводить до другої недоречності. Хоч Аньота і дворянського походження, але звідки навчилась вона «по-панськи» висловлюватись, змалку живучи в родині селянина Мирона як його дочка? Подібні недоречності пізніше аргументувались більш логічно. Так, Ільїн у п'єсі «Лиза, или Торжество благодарности», пояснюючи витончені

манери Лізи і відмінність її мови від мови її батьків-селян, в спеціальній передмові звертає увагу читачів на те, що Ліза виховувалась у поміщицькій родині, а тому її манери й мова відрізняються від звичок її оточення.

Якщо в зображеній благородних поривань «дітей натури» автори комічних опер фатально збивалися на шлях «сочинительства», привласнюючи селянам і селянкам вигадані почуття і вигадану мову, то в зображеній оточенні цих ідеальних персонажів вони впадали в другу крайність, зображаючи селян істотами нижчого порядку, яким властиві нібіто тільки елементарні інстинкти, пияцтво, жадоба до наживи, грубість у ставленні до близьких людей і т. д.

Лісник Семен з опери «Розана и Любим», що під впливом співчуття до Розани ладен з сокирою в руках відбивати її у пана Щедрова, раптом остигає в своєму намірі. За чарку горілки він сам виказує Щедрову, де переховувалася Розана, і таким чином допомагає поміщиків заволодіти нею. Героїчний намір «відбивати» Розану у пана замінюється прозаїчним розрахунком, коли до нього прибігає сестра Розани Милена і благає його сказати, де Розана. «Практичний» Семен додумується, що краще буде, коли він і що «синичку», за його висловом, приведе до пана і одержить за це належну мзду.

Наймит-сирота Філат у п'єсі Попова «Анютка», як і Петро в «Натаці Полтавці», живе у селянина Мирона і, закохавшись в його дочку Анюту, сподівається побратися з нею. Але одразу ж заспокоюється, втративши її. Дізнавшись, що Анютка — дворянка і закохана в дворянина Віктора, він цілком задоволений з того, що дістав від свого суперника тридцять карбованців у виді компенсації:

Не о чем и мне тужить,
Коли нет жоны дворянки,
За тридцет рублей купить
Можно две жоны хресянки.

Слуги Волдирьова в опері Княжніна «Сбитенщик» — Фадей і Власьевна — йолопи, нечутственні колоди, і тільки жадоба поживи пробуджує їх з моральної летаргії. Подібно ж змальовані селяни в ряді опер Ніколєва

(«Точильщик»), Аблесімова («Счастье по жеребью») і т. д. Відповідна до цього і мова цих персонажів. Намагаючись передати «справжню» мову селян, автори використовують ті чи інші обласні діалекти, вдаючись до шаржу. Семен з опери «Розана и Любим», наприклад, говорить такою недорікуватою, ніби то «народною» мовою: «Хоч бы полкружечки послал владыко. (*Услыша вдали охотничьи рога*). Ек дуванют в рога-то, ин да в ушах дребужит... Завсегди хоочуть. Ето, знать, из Циволдаева, откуда опомнясь забёжала к нам кобыла».

Такою ж мовою говорить і Мирон з «Анюті» Попова:

Филатко наш батрак
Охотится на ней жениться;
И сделам так,
А он вить не дурак,
Так мне скорей с ним льзя розжиться.

З цього погляду не видається перебільшеною оцінка цієї опери дослідником, який вважає, що «крестянне изображенены звероподобными, тупыми и жадными, разговаривают они на утрированном грубом наречии — «йону» (вместо «её»), «робя», «колды» («когда») и т. д.¹ Цікаво відзначити, що й сучасна цим операм критика, високо підносячи їх в цілому, правильно вказувала на ідеалізоване зображення в них головних персонажів і зайвий натуралізм при зображенні оточення цих персонажів.

Отже, навіть у кращих зразках опери з народного побуту ми ще не знаходимо повноцінного зображення селянського життя, а тільки більш-менш вдалі спроби показати класові суперечності того часу і викрити пороки кріпосницької системи.

Добрі наміри зобразити правдиво позитивні постаті народу мали лише той результат, що автори цих творів, несвідомо чи свідомо, брали для своїх портретів представників чи представниць «освіченого класу» і, з одного боку, ідеалізували їх, а з другого — «переодягали» в сільський одяг.

Однією з найпозитивніших прикмет опер на народні теми треба вважати використання їх авторами фольк-

¹ А. С. Рабинович, Русская опера до Глинки, М., Музгиз, 1948, стор. 41.

лору, усних народних джерел. Цей інтерес до фольклору властивий був багатьом авторам комічних опер. Але практичні наслідки зацікавлення народною творчістю були різні. Так, в операх Катерини II ніби на фольклорні теми дається найхимерніше спотворення духу і форми народної творчості (опера «Февей»). Зате в ряді опер Аблесімова («Мельник — колдун, обманщик и сват»), Матінського («Гостиный двор»), Льгова («Ямщики на подставе») та інших панує народна пісня, народні звичаї. Саме це забезпечило виключний успіх таких опер, як «Мельник — колдун, обманщик и сват», ще в XIX ст. Особливо національного колориту надавало операм музичне оформлення, музичний підтекст. Талановиті композитори, переважно вихідці з народу — Матінський, Соколовський, Пашкевич, Фомін та ін., — писали музику до опер, надаючи текстам національногозвучання, проймаючи їх теплотою народної мелодії. Пісні і музика деяких із цих творів надовго пережили самі опери, бо це було найважливішим і найцікавішим, що лишили після себе опери XVIII століття (у пісенному репертуарі талановитого артиста-співака нашого часу С. Лемешева зустрічаємо пісні з опери «Мельник — колдун, обманщик и сват» — «Как ходил, гулял молодчик» та «Белолица, круглолица красная девица»).

Підсумовуючи наші спостереження, приходимо до висновку, що значення комічних опер XVIII ст. полягає в тому, що в них уперше була поставлена тема народного життя; в деякій частині опер виявилася тенденція до критики феодально-кріпосницького ладу, хоч часто і в поміркованих формах,— з цього погляду жодна комічна опера не підносилась до того рівня у викритті феодальних порядків, як то ми бачимо в комедіях Фонвізіна, Крилова та інших; уперше народна творчість знайшла своє місце в літературних творах.

Але, роблячи перші кроки на шляху до народності в літературі, автори комічних опер були ще далекі від неї. Час для глибшого розуміння народного життя і відповідного зображення його в літературі ще не настав. Закінчуєчи наш екскурс в галузь комічної опери, мусимо додати, що і в хронологічно пізнішій «слізний» комедії Ільїна, Плавильщика, Федорова зображення селянського життя не знайшло особливо виразного поглиблення.

лення в порівнянні з комічною опорою. Різниця тільки та, що в комедії поглиблюється сентиментальна розчуленість в зображенні переживань персонажів, зникає натурализм в показі епізодичних постатей селян, нарешті, побутові сцени відтворюються з більшою етнографічною точністю.

Все сказане дає, як нам здається, цілком достатній матеріал для вияснення питання, в якій же мірі п'еси Котляревського можна споріднювати з цими творами і чи загалом надаються вони до такого порівняння. Подібність до них «Нatalки Полтавки» виявляється, як на те вказували дослідники, в загальносюжетній ситуації — боротьба дівчини-селянки за своє сімейне щастя проти нелюбого їй претендента (звичайно багатія або чиновника) на її руку і серце. Споріднє «Нatalку Полтавку» з комічними операми російських письменників і сюжетна розв'язка та деякі прийоми характеристики персонажів. У Котляревського, як відомо, зворушений великолітністю Петра возний виявляє незвичну для нього гуманність, плаче від розчулення виборний і т. д. Типова при цьому деталь — змагання в благородних почуттях: Петро зрікається Нatalки, в зв'язку з цим Терпиліха проймається співчуттям до нього, хоч перед цим радила возному вигнати Петра з села, далі наступає «просвітлення» возного, а зрештою, всі персонажі співають «пісню згоди».

Вже автори комічної опери вводили в свої твори професійний жаргон для характеристики негативних, а разом з тим і гумористичних персонажів. З цього погляду попередником возного з його канцелярською мовою можна вважати, наприклад, багатого коваля Фому з опери Вязмітінова «Новое семейство» чи під'ячого Хапілова з опери Льовшина «Своя ноша не тянет». Закоханий Фома так оспівує красу коханої Степаниди:

Уголья не столько ясны
В горну кузницы горят,
Как глаза ее прекрасны,
Што совсем меня морят...
Любви жар к ней раздувают
Будто пять иль шесть мехов.

І вже зовсім до канцеляризмів мови возного наближається любовний жаргон Хапілова, коли він залицяється до Анни: «Да позволите мне (с лукавым видом)... в не-

удовольствии решением взвеси апелляцию... т. е. поцеловать вашу белую руку». Письмо відповіді Анни: «И тако приступим к сочинению протокола (... встает поспешно, чтобы поцеловать руку)» і т. д.

Нарешті, загальні жанрові ознаки комічної опери — пісні всуміш з драматичними репліками так само знайшли своє відтворення в п'єсі Котляревського. Звичайно, ми не можемо заперечувати деякої схожості «Натали Полтавки» з комічною опорою, не можемо заперечувати деяких ознак сентиментального стилю в ній хоч би в тих особливостях, на які вказувалося вище. Але не можна також не визнати й того, що ця подібність між ними має переважно зовнішній характер і не вирішує самої суті справи.

II

При виясненні питання про впливи російської літератури на Котляревського ніяк не можна ігнорувати того факту, що саме в перші десятиріччя XIX століття в російській літературі починається боротьба як проти класицистичних, так і проти сентиментальних традицій, що в творах, позначеных рисами класицизму і сентименталізму, все виразніше пробиваються елементи реалістичного відображення типових явищ тодішньої дійсності. Зокрема ці реалістичні тенденції знаходять своє місце і в зображені народного життя. Вони виявляються, по-перше, в більш глибокому розумінні соціально-го пригноблення селянства, а по-друге — у перемаганні схематизму при зображені позитивних типів кріпаків, наближенні до вірного відтворення національних і побутових прикмет народного характеру і т. д.

Вже знамените «Путешествие из Петербурга в Москву» Радіщева (90-і роки XVIII ст.) поклало край «селянським ідиліям», показавши жахливі картини злиденно-го життя покріпаченого селянства і сваволю поміщиків. І коли й після появи цього твору подібні «ідилії» все ж таки з'явилися в світ на початку XIX ст., їх ненатуральність в зображені селян гостро відчува-лася молодшим поколінням літературних критиків і письменників. Один з тонких знавців театрального мистецтва того часу, автор відомих «Записок моего современника» С. Жихарев, так висловлював свої вражен-

ня від постановки в театрі сентиментальної п'єси С. Глінки «Наталья, боярская дочь»: «Вчора їздив до російського театру. Давали «Наталью, боярскую дочь» Глінки. Я нудьгував і позіхав: ніяк не можу звикнути до цих драм, взятих з повістей Карамзіна... Крім неуміlostі перероблювачів, повинна бути ще яка-небудь причина. І «Лиза» Федорова нудна, а «Наталья», по-моєму, ще нудніша. Персонажі всі на ходулях, несуть таку пошлість, що несила... Я не дуже охочий до епіграм (автор навів епіграму з приводу постановки цієї п'єси.—А. Ш.), але не люблю нічого неприродного і пишномовного, не люблю цих сценічних проповідей, які нікого не зворушують і не виправляють» (запис зроблено 8 травня 1806 р.)¹.

Не відразу ця зміна поглядів знайшла свою конкретну реалізацію як у письменстві, так і на сцені, але тенденція до переборення класицистичних і сентиментальних традицій все більше помічається у творах різних жанрів цього періоду російської літератури, тобто періоду до виступу Грибоєдова, Пушкина.

Цю зміну можна схарактеризувати як все більше наближення до народності і до реалізму, що стали основою ознакою творчості великих основоположників російської реалістичної літератури XIX ст. Народне піднесення під час Вітчизняної війни 1812 р. і повстання декабристів у 1825 р.—ось ті великі історичні події, що спричинилися до ствердження критичного реалізму в російській літературі. Для того щоб з'ясувати, яке значення мала Вітчизняна війна 1812 р., так само як події «європейської війни» 1813—1815 рр. в ідейному розвитку всіх прошарків населення Росії, досить ознайомитися з тодішньою журналістикою, з політичними, патріотичними і літературно-критичними статтями. Такі журнали, як «Вестник Европы», «Сын отечества» та інші, відгуkуються на найактуальніші проблеми того часу, стають справді осередками ідеологічної боротьби проти французьких завойовників, осередками патріотичної пропаганди, прославлення талановитості і героїзму російського народу. Прояви патріотизму, зокрема патріотичне піднесення мас, стали основою темою жур-

¹ С. П. Жихарев, Записки моего современника, т. I, М.—Л., 1934, стр. 287.

налістки 1812—1816 рр. Ясно, що і в цей час загально-го патріотичного ентузіазму виразно позначається різне розуміння патріотизму, зумовлене суспільною позицією видавців тодішніх журналів. Якщо реакційний «Русский вестник» С. Глінки тлумачив почуття патріотизму як любов до «исконных начал russкой державности», тобто до царської влади, кріпосницького режиму, засуджував реформи Петра I як явище нібито вороже духові російського народу, то зовсім інше розуміння патріотизму знаходимо в прогресивних органах того часу, і в першу чергу в журналі «Сын отечества», який в період 1812—1815 рр., безперечно, найповніше відобразив настрої прогресивної частини російського суспільства. У численних патріотичних статтях-закликах, що вміщувалися протягом 1812—1815 рр. на сторінках журналу, як-от: «Глас истины», «Беседа русского с соотчичами своими над развалинами Москвы», «О любви к отечеству» і т. д., дається прогресивне, громадянське розуміння патріотизму. Патріотизм, за цими статтями,— це любов до свого народу, повага до його героїзму, прагнення полегшити його долю, нарешті — законна гордість великими подвигами предків у їх боротьбі за свою батьківщину. «Радуйтесь, росіяни! — говориться в одній з цих статей.— Радуйтесь безсмертній славі боротися за свободу і честь своєї вітчизни, подвигатися за свободу і честь усієї Європи... Радуйтесь, росіяни! Великий народ наш запалав честю і помстою і устоїть в борні з тираном... Всесвіт дивиться на вас, дивиться на великий приклад, на променисте світло честі; він довірює вашій гордій ненависті, полу́м'яному вашому гніву...»¹

Автор нагадує прославлених предків, подвиги яких мають піднести дух російських воїнів і пристрашити захабнілого тирана, тобто Наполеона.

Навіть термінологія цих статей — «свобода і честь вітчизни», «великий народ», «світило честі», «співвітчизники» чи «співгромадяни», «тиран» і т. д., що мала де-що спільне з термінологією французьких революціонерів 1793 р., свідчить про те, що цей громадянський патріотизм нічого схожого не мав з «патріотизмом», про-повідуванням на сторінках «Русского вестника», де «цаю православному» і «святыням» відводилося перше

¹ «Сын отечества», 1812, № 1, стор. 9—10, 11.

місце. Поза обов'язковими компліментами Олександрові І і його соратникам в усіх цих статтях проводиться більш чи менш одверто думка про те, що близкучими перемогами над французами Росія зобов'язана російському народові і його обдарованим полководцям — Кутузову, Багратіону та іншим. Про хоробрість, героїзм, ненависть до ворога народу збереглось багато згадок у мемуарах учасників Вітчизняної війни.

«В Смоленській губернії прийняли нас як рятівників,— писав у своїх спогадах відомий генерал О. П. Ермолов.— Неможливо було проявляти ні більше ненависті і зlostі до ворога, ні більше сердечності до нас: жителі пропонували допомагати, не шкодуючи власності, не щадячи життя. Селяни приходили до мене запитувати, чи дозволено їм буде озброюватися проти ворогів і чи не підлягатимуть вони за те відповідальності; досить цього для доказу, яких засобів позбавив себе уряд, не знаючи добре властивостей народу»¹.

Майже в кожному номері «Сина отечества» за 1812—1816 рр. у спеціальному розділі вміщувалися оповідання чи спогади про геройство солдатів та селян під час війни.

У цих спогадах розповідається, наприклад, як селяни одного підмосковного села на своєму сході засудили на смерть свого односельчанина за те, що він їздив до Москви, щоб продати французам збіжжя, та про якогось кухаря-москвича, який з кількома товаришами прогнав цілу юрбу французів-мародерів, хоч і заплатив за це своїм життям. Багато звісток на сторінках журналу знаходимо про подвиги відомої старостики Василиси та інших селян, ще більше — оповідань про мужність і патріотизм солдатів. Серед них треба відзначити оповідання про полоненого, якого силоміць завербували до французького війська, поклавши тавро на його руці. Дізнавшися, що цей знак має означати те, що він належить до французької армії, герой без вагання одрубав собі руку.

Щоб зрозуміти значну прогресивну роль «Сина отечества» в суспільному житті того періоду, треба до цього додати, що в художньому відділі журналу містилися такі високопатріотичні байки І. А. Крилова, як

¹ А. П. Ермолов, Записки, М., 1863, стор. 57.

«Волк на пса́рне», «Обоз», «Ворона и Курица» та ін., твори майбутнього декабриста Ф. Глінки, а також ряд перекладних статей, у яких пропагувалася ідея справедливості, визвольної війни проти іноземних загарбників.

Безперечно, на цих прогресивних і патріотичних статтях виховувалися майбутні декабристи. Не випадковим є те, що, починаючи з 1818 р., вони беруть активну участь у журналі разом з найвидатнішими письменниками молодого покоління. На його сторінках з того часу з'являються імена Пушкіна, Грибоєдова, Рилєєва, Кюхельбекера, не говорячи вже про Ф. Глінку, що був співробітником журналу з початку заснування його, тобто з 1812 р. На початку 20-х років «Сын отечества» вже втягується в орбіту впливів декабристів, у якій мірі стає органом їх літературного об'єднання поряд з таким друкованим органом, як «Соревнователь просвещения и благотворения»¹.

Саме в органічному зв'язку з цим піднесенням ролі народу у визвольній війні пробуджується великий інтерес до вивчення життя народу як у минулому, так і в сучасному. На сторінках «Сына отечества» й подібних до нього журналів вміщуються численні статті, присвячені вітчизняній історії, географічним та статистичним описам окремих частин Росії, економічним і соціальним питанням, вже в роки війни, тобто з 1812 по 1816 р. Причому впадає в око дуже знаменита риса цих статей, що відрізняє їх від праць на подібні теми в журналах XVIII ст. Історичні статті цього часу — не оратовські вправи на історичні теми, а документальні розвідки та мемуари, присвячені таким видатним діячам, як Петро I, Суворов, Ломоносов і т. д. Конкретність, фактична достовірність кладеться в основу цих статей. Особливо цікаво відзначити роботи про талановитих самородків, вихідців з народу. Крім біографії Ломоносова, в журналі знаходимо описи життя талановитих механіків Кулібіна, Соболєва та ін.

Такими ж рисами конкретності, реалізму позначені численні описи мандрівок по різних частинах Росії, що вміщувалися в цьому журналі. Автори таких статей,

¹ Див. про це «Очерки по истории русской журналистики и критики», т. 1, Ленинградский гос. ун-т им. А. А. Жданова, 1950, стор. 199—210.

як «Киево-Межигорская фаянсовая фабрика», «Зимование на Камчатке», «О путешествии на Алеутские острова торговых судов», «Путешествие по Сибири» і т. д., рішуче відмовляються від методу сентименталістів при описанні своїх мандрівок.

«Читаючи приемний опис подорожування багатьох російських мандрівників по вітчизні,— пише П. Свіньїн,— я завжди, на превеликий жаль, помічав, що воно мало наводять прикладів вітчизняної статистики та історії, а приkleюються до самих красот природи, захоплюються самими мріями уявлення»¹.

Це одвертий випад проти сентиментальних мандрівок на зразок «Путешествие в Малороссию» Шаликова, де зовнішні спостереження мандрівника є тільки приводом для якнайдокладнішого зображення сентиментальних переживань самого автора. П. Свіньїн виступає тут проти описів мандрівок, які поширені були в російській сентиментальній літературі під впливом «стерніанства». Їх можна було писати, не виходячи з кабінету, бо уява самого автора відігравала в таких випадках головну роль. У нових описах мандрівок, напаки, увага автора зосереджується на правдивому, конкретному зображені природи краю, вірувань і звичок населення, соціально-економічного становища і т. д.

Коли, нарешті, звернемося до літературно-критичних та філологічних статей, що вміщувалися у тогочасних журналах, і в першу чергу в «Сыне отечества», нам не важко буде констатувати повну їх ідейну, так би мовити, спорідненість з іншими матеріалами журналів. І в цих статтях інтерес до народності стоїть на першому плані. В журналі «Сын отечества» в кількох номерах публікується полеміка з «Русским инвалидом» з приводу перекладу «Слова о полку Игореве» і підкреслюється національність і народність великого твору Київської Русі. В інших статтях цього журналу розгортається дискусія про балади Катеніна і Жуковського (1816 р.), причому автори статей підносять питання про самобутність російської балади, виступають проти наслідування західноєвропейських зразків (саме це застеждалось баладам Жуковського). В «Русском вестнике» дається аналіз билин про князя Володимира і його бо-

¹ «Сын отечества», 1816, № VIII, стор. 7.

гатирів, оцінюються збірки народних пісень Кірші Данилова і т. д. В ряді журнальних статей вказувалось на застарілість сентименталізму. Так, у рецензії на збірку творів кн. Шаликова автор її хоч і обережно, але виразно критикує старомодність творів Шаликова.

Поряд з цією боротьбою за самобутність літератури підноситься питання про конечну потребу очищення російської мови від надмірного завантаження її різними іноземними термінами. Так, Федір Глінка в своєму «Письме к генералу NN о переводе воинских выражений на русский язык» підкреслює велику потребу реформ російської мови в такому напрямі: «Звичайно, час уже прихилитися і до нам і мирним захисникам вітчизни, щоб спільними зусиллями звільнити мову нашу, таку ж могутню і величаву, як і сам народ російський, від навали іноплемінних наріч... Та де у всесвіті не говорять тепер про Росію? І де говорять мовою її? Ім'я вітчизни нашої сіє славою немеркнучою, а мова її мовить»¹.

Всі ці найактуальніші питання того часу піднеслись згодом на незрівнянно вищий теоретичний рівень у роботах декабристів і прогресивних письменників молодшого покоління, як Бестужев, Грибоедов, Кюхельбекер, Орест Сомов, Рилеєв, Вяземський та ін., не тільки на сторінках «Сына отечества» та журналу «Соревнователь просвещения и благотворения», але й на шпальтах альманахів 20-х років — «Полярная звезда», «Северные цветы» та ін. Суперечки про те, якою має бути національна література, тісно пов'язані з народженням нової літературної течії — романтизму. Ці суперечки на сторінках журналів і альманахів почалися уже після появи в світ п'єс Котляревського, і тому ми не маємо потреби спинятися на них. Дозволимо тільки на закінчення процитувати уривок з статті В. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», у якій вказується на народну творчість як на джерело творчості літературної: «Але не досить... привласнити собі скарби іноплемінників; хай створиться для слави Росії поезія істинно російська, хай буде Русь не тільки в громадянському, але і в моральному світі першою державою у всесвіті.

¹ «Сыны отечества», 1816, № VIII, стор. 41—42.

Віра прарабатьків, звичаї вітчизняні, літописи, пісні і сказання — кращі, найчистіші, найвірніші джерела для нашої словесності»¹.

Цей напрям російської передової журналістики підтримував перший поважний український журнал «Украинский вестник», що почав виходити з 1816 р. Цей журнал багато уваги віддав вивченю української народності. Численні статті «Украинского вестника» з історії України, етнографічні й фольклорні записи, статті, присвячені описові окремих частин Слобожанщини, свідчать про ті ж тенденції у вивченні української народності в її минулому і сучасному. У збірці Цертелєва «Опыт собрания старинных малорусских песен» (1819) вказувалося на багатство усної творчості українського народу, на його душевне благородство, чутливість до прекрасного.

Підсумовуючи все сказане, мусимо констатувати, що вже в перші два десятиліття XIX ст. для передових угруповань російської і української інтелігенції була ясна потреба рішучої боротьби за створення реалістичної літератури, яка б спиралася на національні художні надбання народу. Журналальні статті того часу на літературні теми становлять собою серйозну теоретичну основу, на якій повинна була розвинутися художня література, позначена цими новими рисами.

Приглядаючись, проте, до художньої практики цих десятиліть, дістаємо таке з першого погляду враження, ніби ніяких помітних зрушень у літературі цього часу в порівнянні з літературою минулого не відбулося, ніби художня практика рішуче відставала від теорії. Особливо ця невідповідність була відчутина в театральному житті. Ще в 1813—1815 рр. на сторінках «Сына отечества» друкувалися патріотичні «Письма из Москвы в Нижний Новгород» І. М. Муравйова-Апостола, у яких, між іншим, рішуче ставилося питання про погребу створення національної комедії: «Коли комедія є живе, в особах, зображення пануючих нравів, то кожний народ повинен мати свою комедію, по причині, що кожний народ має свої власні нрави і звичаї»². Панування французької комедії на російській сцені автор пояснює тим,

¹ «Мнемозина», 1824, № 11, стор. 42.

² Цитується за В. Орловим, Художественная проблематика Грибоедова, «Литературное наследство», 1946, № 47—48, стор. 19.

що російська аристократія втратила своє національне обличчя, стала космополітичною. Але всі подібні побажання і зауваження мало ніби впливали на театральне життя як в столицях, так і в провінції. У Петербурзі і Москві, як і раніш, користувалися популярністю французькі та німецькі трупи, на підмостках російських театрів виставлялися, крім великої кількості перекладних і перероблених п'єс, класицистичні трагедії, комедії, комічні опери, «слізні» драми — словом, драматургія XVIII ст. Більше того, варто відзначити такий факт, як тимчасове відродження класицистичної трагедії на початку нового століття. Трагедії В. Озерова «Фингал» (1805), «Димитрий Донський» (1807), М. Крюковського «Пожарский, или Освобожденная Москва» (1807) пройшли на сцені столичного театру з небувалим успіхом, незважаючи на те, що вони були типовими класицистичними творами. Правда, успіх цих п'єс зумовлений був головним чином патріотичним їх спрямуванням.

Проте говорити про панування на сцені в цей час старих драматургічних традицій можна тільки в тому розумінні, що репертуар тодішніх театрів складався в певній мірі і з п'єс старих. Значна ж частина п'єс «класицистичних» і «сентиментальних» (як ці п'єси звичайно називають історики літератури), що з'явилася протягом цього двадцятиліття, має мало спільногого з «справжніми» класицистичними і сентиментальними п'єсами. Дослідників літератури цього періоду дезоріентували деякі зовнішні ознаки цих нових творів, і вони не додавали того важливого факту, що в них заперечувались з більшою чи меншою інтенсивністю ці старі традиції і закладалися основи реалістичного мистецтва.

Особливо тенденція до реалізму виявилася в комедійному жанрі. Своєрідність оновлення комедійного жанру можна бачити в тому, що реалістичні елементи все більш виповнюють стару традиційну комедію, повільно змінюють властиві їй прикмети, але не в такій мірі, щоб вона остаточно втратила всі свої хоча б зовнішні ознаки. Навіть геніальна комедія Грибоєдова — великий реалістичний твір — має в собі деякі зовнішні ознаки класицистичної комедії (композиція, «три єдності», композиційна функція окремих персонажів, постать, наприклад, Лізи дещо подібна до постаті субретки з класицистичних комедій і т. д.). Алे тільки цілко-

витим непорозумінням було б на підставі цих структурних ознак ставити п'есу Грибоєдова у якийсь зв'язок з комедіями, наприклад, Сумарокова. Це — епохальний твір саме своїм новаторством, своїм реалістичним методом, незважаючи на деякі залишки класицистичної традиції в структурних її особливостях. «Горе от ума» — факт революційного характеру в становленні нової російської літератури. До появи його в світ вийшли десятки комедій, що в більшій чи в меншій мірі торували шлях новій реалістичній комедії та драмі, що з більшим чи з меншим успіхом підривали «зсередини» як класицистичну комедію, так і «слізну» драму разом з комічною опорою. У десятих і двадцятих роках нового століття до авторів таких творів слід віднести О. Шаховського, М. Хмельницького і О. Писарєва. П'есами нового напряму треба вважати і перші спроби Грибоєдова, як наприклад, комедію «Студент», написану ним разом з Катеніним. Ми, звичайно, не можемо зупинятися докладно на вивченні їх діяльності. Вкажемо лише на те, що здається нам найбільш новим.

Питання про значення театральної і драматургічної діяльності О. Шаховського лишається у якісь мірі і зараз питанням дискусійним. Належачи на початку своєї театральної діяльності до консервативної «Русской беседы», він у своїх комедіях виступав проти «Арзамаса», навколо якого гуртувалися передові літературні сили того часу (у своїй комедії «Липецкие воды» він висміяв Жуковського в образі поета Фіалкіна). Саме цими вypadами проти Жуковського стягнув він на себе цілу зливу сатиричних віршів і памфлетів з боку «арзамасців» — П. Вяземського, В. Пушкіна, пізніше — молодого О. Пушкіна. Постать Шаховського «увічнена» у відомій епіграмі великого поета «Угрюмых тройка есть певцов». У 1815 р. 16-літній Пушкін виступив з театральними замітками про драматичні твори Шаховського, піддавши їх гострій критиці: «Він написав Нового Стерна: холодний пасквіль на Карамзіна.

Він написав водевіль Ломоносов: показав батька російської поезії в кабаку і примусив його німцям говорити російські свої вірші і розтягнув на три дії дві чи три цікаві сценки.

Він написав Казак-стихотворець: в ньому є щасливі слова, пісні хитромудрі, але немає і тіні зав'яз-

ки, ні розв'язки.— *Маруся* захоплює, але всі інші холодні й нудні.

Не кажу про Зустріч непроханих— пусту виставу, без найменшого мистецтва або цікавості¹.

Поряд з вірними зауваженнями гострота критики Пушкіна пояснюється, безперечно, полемічним запалом. Що це так, про те говорять пізніші відзвізи поета про Шаховського. Пушкін переглянув своє ставлення до Шаховського, подружив з ним і в листі до Катеніна (1825 р.) згадував про «один з кращих вечорів моого життя, проведених на горищі Шаховського». Відомо, що в своєму романі «Євгеній Онегін» він коротким, але добрим словом згадав про комедії Шаховського. Описуючи вистави Петербурзького Александрінського театру на початку XIX ст., поет згадує при цьому успіх комедій Шаховського — «там вивів Шаховської їдкий своїх комедій жвавий рій» (*«Євгеній Онегін»*, гл. I, строфа XVIII).

Річ у тім, що перебування Шаховського в реакційній «Беседі» Шишкова було тільки епізодом в його біографії. Хоч і після виходу з «Беседи» Шаховської не відзначався прогресивністю своїх поглядів (а загалом був він людиною досить безпринципною), але палка любов до театру, глибоке, як на той час, знання театрального мистецтва розвинули в ньому чутливість до нових течій у літературі, усвідомлення віджилості старих драматургічних жанрів. Працюючи з 1802 по 1818 р. і з 1824 по 1826 р. членом репертуарного комітету петербурзьких театрів, Шаховської був, можна сказати, центральною постаттю в театральному житті того часу. Як театральний адміністратор, він організував театр молоді — «Новый театр», написав театральний статут, що в окремих своїх пунктах діяв до 1917 р., до того ж, був п'ершим у Росії режисером-постановником і найвидатнішим театральним педагогом.

Шаховської з однаковою енергією виступав і проти «кощебитини» на сцені (себто проти сентименталізму), і проти драматургічних традицій Сумарокова та інших представників «старого» класицизму. Драматургічна спадщина Шаховського величезна, їйому приписують більше ста п'ес. Але переважна їх більшість — перероб-

¹ Пушкин — критик. М., Гослитиздат, 1950, стор. 6.

ки чужих п'єс, пристосування до сцени творів найрізноманітніших авторів від Шекспіра до Пушкіна. Для нас цікаві оригінальні твори Шаховського, і в першу чергу його комедії та водевілі. Характерною особливістю комедій Шаховського треба визнати насамперед активне реагування на злободенні подій тодішнього життя, зокрема на літературні суперечки того часу.

У комедії «Новый Стерн» (1805) Шаховської гостро критикує російських сентименталістів в образі молодого графа Пронського, дивака, що спить і снить «Нової Элоїзой» Руссо. Закоханий в ідеал «простоти і природності», він збирається одружитись з «дитиною природи», селянкою Меланією. Проте одразу ж «приходить до пам'яті», коли довідається, що його власний лакей Іпат має намір одружитися з сестрою Меланії Домною і таким чином породичатися з паном графом. Діткнутий до живого самою думкою про таку перспективу, граф Пронської відразу ж скидає з себе маску «чувствительника». Мова графа Пронського — їдка сатира на мову сентиментальних творів: «Здесь встретил я невинное существо, ангела в образе интересной пастушки; ах! (*Вздох любви*). Ее взгляд здесь... пламенная стрела Амура эскизировала ее силуэт в сердце моем. Всю ночь мрачный Морфей не очернил зрения моего, она была в мысленных очах моих. Напрасно я перелистывал «Новую Элоизу»¹.

Пародійні виступи Іпата, в яких він перекривляє патетичні монологи свого пана, ще більше підкреслюють полемічний характер п'єси Шаховського: «Вчера, как мы оплакивали нашего друга (здохлого собаку.—A. Ш.), Мелания, трогательная пастушка, гнала добренъких коров, романтических овечек, сытненьких свинок гибкой хворостиной в скромный скотный двор»². Селяни — Меланія, її мати Кузьмінічна, наречений Меланії Філат — зображені правдиво, говорять вони природною народною мовою. Ці «діти природи» дивляться на барина, як на божевільного, хоч це не перешкоджає Філатові вважати його за свого суперника, з яким він має намір розправитися власноручно. Як сказано вже, в

¹ Сочинения князя А. А. Шаховского, «Новый Стерн», 1822, стор. 13.

² Там же, стор. 5.

комедії «Липецкие воды» Шаховської виступає також проти сентименталізму.

У комедії «Полубарские затеи, или Домашний театр» висміюється захоплення поміщиків-театралів, які заводять у своїх маєтках домашні театри з акторами-кріпаками; в комедії «Пустодомы» (1819) сатирично зображуються поміщики — «раціоналізатори» типу полковника Кошкарьова в «Мертвых душах» Гоголя і т. д.

Важливою прикметою комедій Шаховського, як і його сучасників — М. Хмельницького та ін., є також перемагання схематизму класицистичної комедії в зображені характерів. Не можна згодитися з тими істориками літератури, які вважали образи комедій Шаховського «портретними», а не типово-узагальненими. У таких п'єсах Шаховського, як «Урок кокеткам, или Липецкие воды», виводиться галерея типових представників і представниць «вищого світу», реалістично зображується їх паразитичне життя, примхи жінок, які розважаються на курорті, гумористично окреслені типи курортних донжуанів, типи космополітів-дворян і т. д.

Можна погодитися з тими критиками, які вважали, що в деяких комедіях Шаховського контурно намічені сатиричні образи російського дворянства, які пізніше знайшли своє геніальне поглиблення в комедії «Горе от ума» Грибоєдова. Досить згадати, наприклад, виступи князя-патріота в «Липецких водах» проти захоплення чужоземциною серед аристократії, щоб відчути цю спорідненість:

...Пора уняться нам,
На многих языках за вздорное болганье,
За знание во всем поверхности одной
И за презрение к стране своей родной
Платить чужим землям постыдные оброки.

Патріотичні тенденції, що нагадують нам відповідні уступи в комедії Грибоєдова, бачимо і в п'єсі Шаховського:

Пронской.

И думать тяжело,
Что мы, когда наш дух вселенной прославляем,
Прекрасный свой язык бесстыдно презираем
И видеть не хотим, влечет какое зло
К нам в нравы и сердца чужое воспитанье.

Нарешті, притягає до себе увагу сатирична характеристика душевного спустошення так званого «свет-

ского общества» тих часів, що знову-таки нагадує деякі сцени з геніальної комедії Грибоєдова.

Г р а ф и н я .

...встречала все людей ничтожных и пустых,
Любезных без души, ученых без рассудка,
Влюбленных без сердец и острых без ума...¹

Не випадково, що на початку своєї літературної кар'єри молодий Грибоєдов співробітничав з цією групою письменників. У 1818 р. разом з Шаховським і Хмельницьким він написав комедію «Своя семья, или Замужняя невеста».

Відзначаючи реалістичні тенденції в комедії початку XIX ст., ми разом з тим не можемо перебільшувати і переоцінювати їх. Сатира як у творах Шаховського, так і в творах його сучасників недалеко сягає, обмежуючись критикою дрібних пороків столичної аристократії чи висміюванням диваків-провінціалів. Між викривальним пафосом комедії «Горе от ума» і обережними «щипками» цих комедій — ціла безодня, що пояснюється в першу чергу ідеологічною обмеженістю авторів останніх.

Найбільш очевидною і незаперечною заслугою Шаховського і його послідовників у жанрі комедії було їх намагання створити сценічну мову, вільну як від абстрактної мови класицистичних комедій, так і від слізливої декламації сентиментальних комедій, причому мова кожної дійової особи, особливо в комедіях Шаховського, типізована, тобто передає суб'єктивно-моральні прикмети того чи іншого персонажа. Автор рідко користується жаргоном або діалектами, до яких удавалися письменники XVIII ст. Користуючись звичайною літературною мовою, він індивідуалізує її відповідно до моральних особливостей персонажа.

Нарешті, ці письменники удосконалюють віршову форму комедії, розбиваючи метричну однотонність старої класицистичної комедії введенням різноманітних ямбічних віршів, що мають схожість з віршовою структурою байок Крілова. Безперечно, чудесний вільний ямб комедії Грибоєдова, що не обмежує динаміки і емоцій-

¹ Князь А. А. Шаховской, Урок кокеткам, или Липецкие воды, М., 1819, стор. 12, 67.

нальної різноманітності монологів і діалогів персонажів, у якійсь мірі був підготовлений творами авторів цих комедій.

Другим типовим театральним жанром цього періоду треба вважати водевіль, родоначальником якого був Шаховської, який дебютував у цьому жанрі п'єсою «Казак-стихотворець» (1812).

«Від нього,— згадує Ф. Вігель,— потягнувся той нескінчений ланцюг легких творів, які тепер по три або чотири кожного дня з'являються на сцені»¹. Вслід за Шаховським виступили з водевілями М. Хмельницький і О. І. Писарев (1803—1823), найбільш талановитий представник цього жанру.

«Покійний Писарев,— писав про нього Белінський,— належав до числа тих талантів, які дуже сильні в дрібницях,— обставини, які, очевидно, і були причиною того, що він тепер забутий. Незважаючи на це, теперішні водевілісти разом взяті не варті одного Писарєва»².

Саме ці три письменники спопуляризували новий жанр на російській сцèні, і після них справді, як говорить Вігель, «потягнувся нескінчений ланцюг» таких творів. Крім професіоналів — акторів, що писали водевілі, як П. Карагін, Ленський, Коні та ін., — у популяризації цього жанру брали пізніше участь і такі видатні письменники, як кн. Вяземський, Грибоєдов, а потім — Некрасов (під псевдонімом Перепельський). Як у комедіях початку століття переборювалися традиції класицизму і сентименталізму, так і в творчій практиці водевілістів деформувався жанр комічної опери XVIII ст. Водевіль, особливо на початку свого розвитку, зберігає структурні властивості комічної опери — тобто і в ньому прозові чи віршові монологи й діалоги чергуються з аріями і дуетами, тому-то перші водевілісти називали свої твори «операми-водевілями». Але радикально змінюються внутрішній характер старого жанру комічної опери. Орієнтація на легкий, цікавий для глядача сюжет, злободенна тематика, гумористична спрямованість цих творів, що поєднувалася із «зворушливими» сценами та з щасливою розв'язкою,— всі ці прикмети, типові для нового жанру, мало вже спільногого мають з коміч-

¹ Ф. Ф. Вигель, Записки, т. II, 1829, стор. 61.

² Белинский о драме и театре, М.—Л., 1948, стор. 225.

ною опорою. В цих творах провадиться боротьба проти сентименталізму комічної опери як в пародійних екскурсах водевілів, так і в сюжетних ситуаціях, що заперечують традиційні теми і ситуації комічної опери.

Варто відзначити, що і в цих «легких» творах виявляються нові тенденції. Треба підкреслити насамперед захоплення перших водевілістів історично-патріотичною тематикою. «Казак-стихотворець» (1812), «Ломоносов» (1814), «Встреча незваных» (про події 1812—1814 рр.), «Іван Сусанин», «Сокол князя Святослава Тверського» (1823) Шаховського, «Обер-кухмейстер Фельтен» Хмельницького, ряд подібних творів Писарєва в достатній мірі виразно характеризують цю тенденцію в літературній діяльності перших водевілістів.

Найбільш видатною рисою водевіля треба вважати його «оперативне» відгукування на події тодішнього життя. «На водевілі,— говорить дослідник,— росли, шліфували свій яскравий артистичний талант близкучі актори того часу. Він, за влучним висловом Кукольника, з'являвся, як інфузорія, носився, як бацила, схоплював злобу дня і відображав її в гострій, легкій... формі водевільного куплета»¹.

Побут міщанства, «злоба дня» театрального життя, літературна боротьба, події столичного життя в усіх його різноманітних виявах (від політичних подій до відгуків на такі факти, як перебудова окремих кварталів у Петербурзі) — все це знаходило своєчасний відгук у легкій і приступній формі водевільного куплета чи дотепного сценічного діалога. Прикметною особливістю водевіля було й те, що персонажами в них виступали часто популярні в літературних і театральних сферах люди.

Хоч у переважній своїй частині критика у водевілях мала досить поверховий характер, хоч у них не можна було знайти глибокого розкриття суперечностей того часу, бо, за словами Белінського, призначенням водевіля було зображати «низи життя, життя, так би мовити, домашнє, сімейне людини і суспільства, підбирати крихти, щопадають зі столу в ищої драми», проте безперечним його досягненням треба вважати орієнтацію

¹ М. Пашкін, Социология, тематика и композиция водевиля. «Старый русский водевиль 1819—1849 гг.», 1937, стор. 12.

на реалістичне зображення, чи, точніше, фіксацію явищ щоденого життя; будучи іноді фейлетонами на сцені, у яких ми не знайдемо ні типових узагальнень явищ, ні типово-узагальненого відображення характерів, водевілі виконали своє історичне завдання, підточivши традиції «слізної» комедії і утворувавши шлях до комедії реалістичної.

До цього додати треба також те, що дотепні куплети з водевілів, написані хорошою російською мовою, покладені на музику видатними композиторами свого часу, як Кавос, Верстовський та ін., близкавично розповсюджувались серед найширших верств суспільства і були непоганою школою літературної мови.

III

Твори Котляревського написані якраз у цей період ширення і популяризації комедій нового типу та опер-водевілів і, безперечно, зв'язані саме з драматургічною та театральною традицією 10—20-х років. Певна залежність Котляревського від цієї традиції виявляється не в тому, що у своїх творах він наслідував ті чи інші зразки. Значення для Котляревського творчості російських драматургів виявилося в тому, що він засвоїв їхні досягнення в галузі драматургії, які зводяться до перемагання сентиментального стилю і схематизму художніх образів, властивих попередній драматичній літературі, до створення реалістичної мови, введення злободеного матеріалу в драматичні твори і т. д. У творах Котляревського очевидні сліди освоєння драматургічної техніки саме названих вище письменників, починаючи з Шаховського. Проте в своїх задумах Котляревський ішов власним шляхом, виробивши за цей час — як справедливо зауважує проф. М. Дашкевич — «здатність до оригінальної творчості, яка знаходить матеріал в народному житті і поезії»¹. Причому ця самостійність виявилася в тому, що він, глибоко засвоївши нові ідеї прогресивної російської журналістики про народність у літературі, про потребу реалістично відобразити життя народу, працював над «українським матеріалом».

¹ Н. П. Дашкевич, Отчет о двадцать девятом присуждении наград гравера Уварова, СПБ, 1888, стор. 83.

П'єса «Казак-стихотворець» Шаховського підказала Котляревському думку написати «Наталку Полтавку».

«Казак-стихотворець», за визнанням критики, належить до найслабших водевілів Шаховського. Успіх, з яким проходили вистави цієї п'єси в московських і петербурзьких театрах, пояснюється її патріотичною темою, красою українських пісень, введених до тексту п'єси, так само як і жвавістю дій та стрункістю композиції. Але п'єса мала суттєві хиби, проти яких виступив Котляревський у «Наталці Полтавці».

Найпомітнішою хибою водевіля «Казак-стихотворець» треба вважати ескізність, нерозгорнутість зображеніх у ньому характерів. З цього погляду «Казак-стихотворець» ні в яке порівняння не може йти з дозрілими творами Шаховського. Відсутність психологічної мотивації у поведінці персонажів робить їх автоматичними, схематично окресленими.

Прикро вражає також дуже поверхове зображення в п'єсі побуту українського села. Закид в незнанні Шаховським життя українського селянства вкладений Котляревським в уста виборного. Хибою Шаховського є те, як каже виборний, що він взявся писати, «не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаїв і повір'я нашого». Нарешті, в репліці Петра підкреслюється ще одна серйозна вада п'єси Шаховського,— те, що він «дуже перевертав слова». Таким чином, в репліках персонажів «Наталки Полтавки» п'єса Шаховського піддана була нищівній критиці; у ній, на думку критиків, виявилось повне незнання характеру і побуту українського народу і припущене спотворення народної української мови.

Гостре реагування не тільки видатного українського поета, але й рядових одвідувачів театру на неглибоке і в багатьох випадках фальшиве зображення українського народного життя в опері Шаховського свідчило, що в свідомості людей, обізнаних з літературою, твердо вже закоренилася думка про потребу правдивого відтворення життя українського народу як на сцені, так і в літературі. Іронією долі треба вважати те, що Шаховської, чимало прислужившись своїми дозрілими творами до ствердження реалістичного методу на театральній сцені, став об'єктом нападів за відхід від нього в своєму водевілі. Виступ Котляревського треба розціню-

вати не як боротьбу проти драматургічної системи Шаховського в цілому, а як критичний випад проти нього за те, що він в опері-водевілі «Казак-стихотворець» взявся описувати життя, якого не знав — «коли не піп,— як каже пан виборний,— то не мікайся в ризи»¹.

П'єса Котляревського зовні, за своєю сюжетною схемою, справді не становить собою чогось оригінального. Побутово-соціальний конфлікт, поданий у ній, як бачимо, досить часто зустрічався в російській драматургії. Закохані — Петро і Наталка — не можуть одружитися через свою бідність. Багатий претендент на руку Наталки пан возний мав всі дані, щоб перемогти опір Наталки і навіки розлучити її з Петром. Несподівана поява Петра, його великолішність різко змінюють ситуацію. Петро і Наталка «торжествують», а розчуленій возний зрікається своїх претензій. Причому треба додати, що конфлікт у п'єсі Котляревського «зм'якшений» до деякої міри в порівнянні з драматичними колізіями в таких операх, як наприклад, «Розана и Любим». Наталка не кріпачка, отже, не є жертвою переслідування з боку пана чи якогось панського посіпаки. Вона дочка в минулому досить заможного полтавського міщанина Терпила і хоч, зоставвшись з матір'ю, терпить велику нужду, проте лишається людиною вільною. З другого боку, пан возний у відношенні до Наталки не має лихих намірів. Він добивається її згоди на шлюб «на законном основаниї»; ужити якихось незаконних засобів до того, щоб змусити її вийти заміж за себе, не може, хоч би й хотів того.

Проте соціальна основа конфлікту від того не зменшується. У п'єсі реалістично розкрита життєва драма дівчини-біднячки в класовому суспільстві. Наталка змушеня приглушити найглибші свої почуття, бо не має права вибору подружжя, і мусить продавати себе нелюбій людині, щоб підтримати свою матір-біднячку. Прибавливість п'єси саме в тому, що подібний конфлікт був підказаний письменникам самим життям. Котляревський не ставить свою геройню на котурни, не нав'язує Наталці почуттів, які не були властиві сільській дівчині, як то ми бачимо у комічних операх XVIII ст. Пате-

¹ У п'єсі виборний не закінчує цього прислів'я, обмежившись словами: «Коли не піп...» (Прим. автора.— Ред.).

тично-сентиментальний тон окремих монологів Наталки не заважає нам розглядіти в її почуттях і вчинках реалістичного відображення характерних прикмет вдачі української дівчини. Високий тон її любовного почуття до Петра не розминається з народними уявленнями про справжню любов. У народних піснях, де знайшли відгук погляди української жінки на кохання, зустрічаємо таке ж високе розуміння права людини на вільне, не забруднене якимись практичними міркуваннями почуття, як і у визнаннях Наталки.

В обставинах тяжкого історичного буття український народ у своїх прекрасних піснях опоетизував кращі вияви людських почуттів — героїзм, дружбу, вірність своїм обов'язкам, а разом з тим і чисте кохання.

✓ Аналогію до ліричних виступів Наталки бачимо в народних дівочих та парубоцьких піснях про кохання. Ні багатство, ні значне становище, ні інші вигоди матеріального порядку не можуть замінити щирої приязні чи любові, не можуть зробити людину по-справжньому щасливою — такий основний мотив цих пісень.

Нащо мені багатство, нащо мені гроші,
Ти мені, мицій, і без них хороший,—

співається в одній пісні;

Не там щастя, не там доля, де багаті люди,
Як злучаться по любові, то все мило буде...—

співається в другій.

З такою зневагою і Наталка ставиться до матеріальних вигод, бо бачить у них перешкоду до свого з'єднання з Петром: «Ти був бідним, любив мене і за те потерпів і мусив мене оставити; я тебе любила і тепер люблю... Ми тепер рівня з тобою, і я стала така бідна, як і ти. Вернися до моого серця!..»

В інших народних піснях дівчина виявляє зневагу до багатого, який гадає своїми грішми завоювати її серце:

Ой ти, багачу, я тебе добре знаю,
Не сватай мене, бо я волів не маю.

Вона знає, що ніяке багатство не зможе створити сімейного щастя:

Нащо мені на подвір'ї воли та корови,
Коли нема в моїй хаті любої розмови.

Саме виходячи з цього високого розуміння подружнього життя, Наталка відмовляється від «весьма пристойних» (на думку возного) женихів, як тахтаулівський дяк, підканцелярист Скоробреха і подібні до них. Златність до глибокого почуття поєднується у Наталки з усвідомленням власної гідності. У її відповіді возному — «знайся кінь з конем, а віл з волом», «шукайте собі, добродію, в городі панночки» — немає само-приниження, в ній відчувається швидше ворожість, навіть деяка зневага до чужої людини, людини ворожого стану. Наталка не вважає за велику честь, що сам пан возний сватається до неї; прихована суть її відповіді возному зводиться до того, що, на її думку, вони люди чужі і порозумітися між собою ніколи не зможуть. В цих заявах, повних самоповаги, виявляється ще одна риса вдачі Наталки — її вільноподібна душа. Вона ясно усвідомлює становище селянки — дружини пана: «... у пана така жінка буде гірше наймички... буде крепачкою». Своєї душевної свободи вона не хоче продавати за гроші.

Душевний конфлікт Наталки в тому, що в її серці борються почуття кохання до Петра і почуття глибокої пошани й співчуття до матері. Ця риса в характері Наталки так само правдиво зображає моральні прикмети сільської дівчини тих часів, бо пошана до батьків вважалась за одну з найпозитивніших моральних прикмет як дівчини, так і парубка. Численні образки зворушливої любові дітей до своїх батьків, особливо до матері, також знаходимо у народній поезії.

До позитивних прикмет Наталки треба віднести її розум, ініціативність, рішучість у складні моменти життя. Отже, перед нами «нормативний» характер української дівчини, згідний з моральними поняттями народних мас того часу. Заслуга Котляревського, однак, не тільки в тому, що він реалістично намітив позитивні риси сільської дівчини. Художня переконливість образу в тому, що Котляревський при створенні його спромігся у значній мірі подолати схематизм і штучність образів селянок у комічній опері XVIII ст. Діапазон переживань і стремлінь Наталки не відзначається ні особливою складністю, ні якимись тонкими психологічними нюансами та відтінками. Але її переживання показані в динаміці, в суперечностях відповідно до ситуацій, у яких

перебуває героїня, борючись за своє сімейне щастя. І це, власне, найбільша ознака реалістичного методу Котляревського.

Жіночі персонажі в комічній опері, як і в «слізній» комедії, зображалися (ми говоримо про відображення їх психологічних переживань) в «одному тоні». Вони завжди перебувають під впливом одного почуття і, так би мовити, самоізолюються від сторонніх вражень, які їх не обходять. Почуття ж і вчинки Наталки подані в складнішому реєстрі, з більш складною і різноманітною мотивацією. Хоч Наталка, подібно до Пленір, Красан, Прелест, Милен, так само охоплена одним почуттям, але, активно борючись за здійснення своєї мрії, в кожній новій ситуації вона діє відповідно до обставин. Пригадаймо, наприклад, як вона тримається з паном возним при першій з ним зустрічі. Спочатку вона удає, що не розуміє, про що йде мова, але її хитрощі викриває возний: «Лукавиш — теє-то як його,— моя галочка!..» Тоді вона намагається переконати його в неможливості щасливого подружнього життя людей різного стану і підсолоджує «гірку пілюлю» відмови тим, що вихваляє красу полтавських панночок, які далеко її перевищують, і кожна з них,— запевняє Наталка,— охоче піде за пана возного. Коли ж і це не впливає на розпаленного своїм «чувствієм» возного, Наталка знову удає, що не розуміє його речей, і, нарешті, щоб відчепитися від нього, робить вигляд, що ображена, і просить возного не сміятись над нею, «бідною дівчиною», нагадує про своє «добре ім'я» і про те, що їй не личить довго розмовляти на самоті з паном возним.

У сцені з матір'ю ситуація змінюється. Розчулена наріканнями матері та її скаргами на злиденне життя, Наталка під впливом нового імпульсу (жалощів до матері) несподівано ламає свою впертість і дає обіцянку вийти заміж за того жениха, який припаде до вподоби старій Терпилисі. Але ця обіцянка є засобом насамперед заспокоїти матір. Наталка вірить, що їй не загрожує «небезпека» в найближчий час: «Женихи, яким я одказала, в другий раз не прив'яжуться. Возному так одрізала, що мусить одцепитися; більше, здається, нема на приміті». Отже, Наталка сподівається, що нових претендентів на її руку не з'явиться, і весь її розрахунок — на виграш часу, бо вона не втрачає надії на те,

що Петро повернеться до неї. Але Наталка не зважила упертості возного. Несподівана поява виборного в ролі свата якраз пана возного обеззброює Наталку. Давши обіцянку матері, вона потрапляє в дуже скрутне становище, на деякий час воля її ослаблюється, і вона змушенна дати згоду на заручини з паном возним. Це кульминація в розвитку душевного конфлікту Наталки.

Але з появою на сцені Петра Наталка знову стає вірною собі. Вона забуває всі свої обіцянки матері, зневажливо реагує на погрози ображеного «жениха» — возного, підбадьорює Петра, що ладен був поступитися своїм щастям перед авторитетом старших, і, зрештою, «завойовує» таки перемогу. От саме це вміння Котляревського зображати динаміку в переживаннях персонажів і відрізняє його від авторів комічних опер і «слізних» комедій. Вже деякі, російські критики XIX ст. вказували на реалістичну типовість образу Наталки і, зіставляючи її з образами сентиментальної літератури кінця XVIII ст., показували перевагу цього образу. Так, критик Н. М. В. (Мінський) в журналі «Новъ» (1885, т. II, № 5) у статті про Котляревського порівнює п'есу «Наталка Полтавка» з повістю Карамзіна «Бедная Лиза» і приходить до висновку, що образ Наталки в порівнянні з образом Лізи, з її афектованими почуттями і сентиментальною мовою, є образом реалістичним. На думку Мінського, «між фальшивою сентиментальністю Карамзіна і його послідовників, з одного боку, і почуттєвістю у Котляревського, що витікає з народного характеру, з другого, лежить ціла безодня». Значення п'еси Котляревського, на думку критика, саме в тому, що «вона вірно відображає їх (українців.—A. Ш.) національний характер». Тому-то п'еса користується серед українців,— твердить Мінський,— заслуженим успіхом (стор. 129).

Таким же реалістичним, позначеним рисами життєвої типовості є у п'єсі образ матері Наталки — Терпилихи. З постатями літератури XVIII ст. вона має спільне лише те, що її прізвище — Терпилиха — нагадує умовність імен і прізвищ персонажів класицистичної і сентиментальної опери, що мали визначати моральні прикмети того чи іншого персонажа або його становище в суспільстві (Добросердов, Хапілов і т. д.). В усьому ж іншому це типово змальований образ старої селянки,

пригнобленої тяжкими злиднями і заляканої життям. Вона прибита матеріальними нестатками і мріє про те, щоб її дочка жила краще, ніж вона. Терпилиха не тиранить Наталку, не зловживає своєю материнською владою, так само як не охоплена і жадовою розбагатіти. Але, глибоко відчуваючи свої безвихідні злидні і свою безправність («на нас, бідних і безпомощних, як на те похиле дерево, і кози скачуть»), вона єдиний поганяний бачить в одруженні Наталки з заможною людиною. Їй, як і Наталці (хоч і в меншій мірі), відомі душевні суперечності. Незважаючи на свою життєву досвідченість, Терпилиха піддається часом настроям Наталки, її палкому коханню до Петра і моментами співчуває їй.

Тільки в останньому епізоді, коли несподівано з'являється Петро, Терпилиха, розуміючи, що всі її наміри «пристроїти» дочку провалюються, різко виступає проти нього, але тут же опам'ятується: «Добрый Петро! серце мое против воли за него вступается!..» В образі Терпилихи намічені типові риси жінки-біднячки, образу, що став пізніше таким популярним в українській літературі (згадаймо, наприклад, прекрасно зображену постать Маланки в повісті Коцюбинського «Фата моргана» з її мріями про заміжжя Гафійки, з її гіркими розчаруваннями на цьому ґрунті). В згаданій статті Мінського про «Наталку Полтавку» образ Терпилихи вважається найбільш вдалим і переконливим. На думку критика, образ Терпилихи «тонко і психологічно вірно» проведений через усю п'есу.

Образ Миколи так само становить типову, реалістичну постать тогочасної дійсності. Це — наймит, «бобыль» (образ, поширений на той час і в російській літературі, наприклад, у п'єсі «Бобыль» Плавильщика). В образі Миколи правдиво відображені прикмети «бурлаки», люди «без роду, без талану і без приюту». Характер Миколи в п'єсі розкривається в різних аспектах, а тому і цей образ Котляревського вигідно відрізняється від «однотонності» образів сентиментальної літератури. Як представник найбідніших груп народу, Микола усвідомлює своє тяжке становище і свою «безталанність». Але разом з тим він не почуває себе пригнобленою, беззахисною істотою, як Терпилиха. Навпаки, він мріє про волю, про можливість для нього, бурлаки, іншого жит-

тя, іншої роботи, ніж тяжка праця на других. Ця риса в характері Миколи має своє історичне обґрунтування в соціальних обставинах бурлацтва, бездомної бідноти в ті часи. Кріпацтво, узаконене на Україні відповідними наказами цариці Катерини, впало тягарем на плечі трудового народу і особливо на найбідніші його прошарки. Але для більш ініціативних представників тодішньої бідноти була можливість уникнути цього лиха, вони могли піти до чорноморського війська, що охороняло по Кубані кордони Росії тих часів. Микола якраз і наміряється пристати до чорноморців, які в його уяві осяяні романтичним ореолом. Ця можливість звільнитися від тяжкого наймитування, усвідомлення власної гідності, відвага дозволяють Миколі триматися незалежно су-проти «значних людей» на селі, як ті ж возний чи виборний. Він шанує відвагу і в інших, тому-то так схвалює оцінену сміливий крок Наталики в рішучу хвилину її життя, причому згадує при цій нагоді діла відважних людей в минулому, подвиги російських воїнів і козаків у битві з шведами під Полтавою.

Як людина, не обтяжена матеріальними інтересами («тяжко бути сиротою і че мати містечка, де б голову приклонити»), Микола у великій мірі здатний відчувати горе інших людей, зокрема таких злідарів, як і сам він. Звідси його роль «доброго генія» в боротьбі Петра і Наталики за своє сімейне щастя. Разом з незалежністю вдачі сполучає Микола гумористичне ставлення до життя, гостре розуміння негативних його проявів (сатиричні характеристики возного і виборного). Загалом кажучи, всі ці риси вдачі Миколи, і зокрема нахил його до штукарства і жартів, нагадують нам образи запорожців-«химородників», як їх зображає народна творчість (жарти приховують великолічне і приязнє до людей серце).

Що тип такого парубка-«бурлаки», безкорисливого по своїй вдачі, був правильно відгаданий Котляревським, свідчить той факт, що в українській драматичній літературі XIX ст. цей образ зустрічається не раз, тільки, може, більш детально опрацьований. Досить згадати постати Гната з «Назара Стодолі» Шевченка чи постати Івана Непокритого з драми М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю». Особливо образ Івана має багато спільногого з образом Миколи. Найбідніший з бідних,

Іван — найбільший жартун і потішник на вуличних сходинах дівчат та парубків. Але разом з тим це людина такої ж безкорисливої вдачі, бо його кращі почуття і бажання зв'язані з долею близьких йому людей.

Спинимось нарешті на образі другого «бурлакі» і разом з тим головного протагоніста п'єси — Петра. Він з'являється наприкінці другої дії, але характеристику йому дають Наталка, Терплиха і виборний у своїх репліках з самого початку п'єси. Немає ніякого сумніву, що в образі Петра Котляревський намагався дати постать «ідеального» українського парубка-бідняка. Ситуації, зв'язані з минулим життям Петра, як і становище, в яке він потрапив, повернувшись до Наталки після чотирилітнього блукання, мають всі ознаки життєвої типовості (незадоволення багатого Терпила з самого приймана Петра, коли він помітив, що Петро і Наталка полюбили одне одного, вигнання Петра, блукання його по заробітках і т. д.). Але сам образ служняного і доброго парубка в інтерпретації Котляревського треба вважати найбільш умовною постаттю серед персонажів «Наталки Полтавки». Саме в трактуванні цього образу позначилися виразно впливи сентиментальної літератури XVIII ст. з її надмірною ідеалізацією почуттів позитивних персонажів. Незвичайна здатність Петра до самопожертви і та легкість, з якою він зрікається омріянного щастя заради нібито щастя Наталки (дуже сумнівного!) з возним вражає своєю ненатуральністю. Заява розчуленого самопожертвою Петра виборного — «такого чоловіка, як Петро, я зроду не бачив» — звучить як мимовільний докір автора самому собі, що у постаті головного свого персонажа не спромігся дати типового образу. Але деяку ненатуральність у поведінці Петра, як і в зображенні його почуттів, можна виправдати в історичній, так би мовити, перспективі. Адже це були перші кроки в українській літературі на шляху до створення реалістичних народних характерів. Пригадаймо, що в повістях Квітки, які вийшли значно пізніше за «Наталку Полтавку», ідеалізація позитивних образів і деяка афектація в зображенні їх почуттів виявляється в більшій мірі, ніж у «Наталці Полтавці» (повісті Квітки «Щира любов», «Божі діти»).

Овіянним симпатіями автора представникам сільської бідноти протиставлені в п'єсі негативні постаті — воз-

ний і виборний. Постать возного з його професіональним жаргоном, з його «крючотворством» видається з першого погляду дуже близькою до поширеної в літературі XVIII ст. постаті «крючка» і хабарника. Адже, як говорив Добролюбов, образ под'ячого-хабарника — центральний образ сатиричної літератури XVIII ст. В достатній мірі поширений він і в комедії, в комічній опері. І справді, соціальний зміст цього образу, підказаний фактами тодішньої дійсності, не відрізняється по суті від аналогічних йому образів у літературі XVIII ст. Але в засобах типізації його Котляревський пішов далі за своїх попередників. Це найскладніший з образів «Наталки Полтавки» і разом з тим найбільша художня удача (після образу Наталки) письменника. Саме на цьому образі найвиразніше можна переконатися в тому, як Котляревський перемагав схематизм традиційних образів хабарників-«крючків» у попередній літературі. Якщо в сатиричних творах XVIII ст. хабарник виконує свою «життєву програму», не ухиляючись вбік, відповідно до призначеної йому в творі функції «хапати», навіть поза своїми службовими обов'язками і в обставинах, несприятливих для виявлення цих нахилів (образ, наприклад, Хапілова в опері Льовшина «Своя носха не тянет»), то поступування возного подано в більш ускладненій і реалістичній формі.

У п'єсі Котляревського возний і не показується таким, яким він має бути. З першого погляду характеристика, дана возному Миколою,— «юриста завзятий і хапун такий, що і з рідного батька злупить»,— ніби не виправдується ходом подій. Возний, власне, ніде не виступає в своїй професіональній ролі «хапуна». Тільки в одному епізоді, на початку п'єси, згадується про цю його «слабість». Виборний розповідає возному із слів засідателя Щипавки, що починають переслідувати хабарництво. Ця новина викликає відповідні скарги возного на життя — «трудно становиться жити на світі», бо «малийшая проволочка ілі прижимочка просителю, як водилося перше, почитається за уголовне преступленіє».

В усьому ж іншому возний виступає в ролі насамперед нефортунного пошукувача руки і серця Наталки, виявляючи разом з цим ряд прикмет вдачі, що ледве чи можуть вважатися типовими для хабарника. Так, він досить освічена людина і знає, що «наука в ліс не йде»;

зокрема виявляє обізнаність з «малоросійськими літописами». Освіченість возного не нав'язана йому Котляревським. Вона правдиво характеризує чиновника того часу. Возний, як про те говорить його титул, член юридичної корпорації так званих «статутових» судів (тобто судового кодексу за Лиговським статутом), що заведені були і на Лівобережній Україні в 1764 р. на домагання українського шляхетства. Річ у тім, що на статутових судах розглядалися справи тільки шляхетства, а пізніше — дворянства. Возний говорить виборному: «По благості всевишнього єсмь чоловік, а по милості дворян — возний». І хоч наприкінці XVIII ст. статутові суди були ліквідовані, однак ряд судових справ провадилося і в XIX ст. за Литовським статутом (межові суди і т. д.). Отже, «отираючись» серед українського панства, що в той час добивалося у своїх класових інтересах від царського уряду зрівняння в правах з російським дворянством, возний повинен був добре орієнтуватися в генеалогії шляхетських родин. Ці генеалогічні розшукування — головний стимул інтересу до історії України з боку української шляхти. Бо ж для того, щоб дістати дворянське звання, треба було довести, що предки шляхтича належали до козацької старшини. Звідси інтерес до козацьких літописів і інших історичних матеріалів. Юрист того часу мав бути добре обізнаним з предками того чи іншого клієнта, який вимагав оформлення своєї документації для ствердження прав на дворянство.

Знає возний, і що таке театр (бо, безперечно, в ньому бував), і тому авторитетно пояснює простакові виборному, що таке «комедія, сиріч, лицедійство». Як людина порівняно розвинена, возний реагує і на інші явища громадського життя поза своїми професійними інтересами (розмова його з виборним, Миколою, Петром). В своїх осідченнях Наталці він так само виявляє достатню нібито інтелігентність, співаючи панегірики любові, що не знає якихось соціальних меж і стойть вище всяких людських передсудів і забобонів,— бо — «оная любов все — тее-то як його — ровняється» («уязвленное частореченною любовию серце... не взираеть ні на породу, ні на літа, ні на состояніє...»). Нарешті, у своїх розумуваннях про брехню, що панує в світі, возний висловлює свій «жаль» з того приводу, що ми

часто «лжем ілі ради своєї вигоди, ілі на упад дружих».

Всі ці, з першого погляду, позитивні риси вдачі возного (включаючи до того і його прикінцеве «каяття») давали буржуазно-націоналістичним історикам літератури привід до реабілітації в своїх писаннях возного, до признання його навіть «сковородинцем», тобто послідовником гуманістичної філософії Г. С. Сковороди.

Подібні міркування не мають ніяких підстав. Постать возного цілком негативна, це типовий образ хапуна і здирника.

Всі ті ухили ніби вбік при характеристиці негативного персонажа є, як говорилося, тільки ускладненим засобом типізації, більш реалістичним зображенням характеру возного. Правда, возний не показується хабарником «на ділі», але зате автор знайомить нас з життєвою, так би мовити, філософією його, яка дає яскраве уявлення про світогляд типового казуїста і хабарника. Знаменита тирада возного про «світову брехню» («хто тепер — теє-то як його — не брешеть і хто не обманувається») проголошується возним не тоном обличителя неправди, а як незаперечна істина, як його «символ віри», яким треба керуватися в практичному житті. Адже, за його словами, виходить, що все суспільство зв'язане ланцюгом брехні і кривди — «і як не верти, а виходить — кругова порука» — і він, пан возний, тільки ланка цього ланцюга¹. Адже і тирада проголошена возним для того, щоб спокусити виборного — «брехнути для обману, приязні ради». Таку ж декларацію «природності» брехні і хабарництва як законних явищ світопорядку треба бачити і в пісні «Всякому городу нрав і права», яку переробив з твору Сковороди Котляревський, відпо-

¹ Міркування возного про «кругову поруку» в обмані нагадують міркування спритного служника з опери О. Шаховського «Любовная почта», хоч у ній викривається панування брехні в сімейно-побутових відносинах, отже, вужче, ніж у Котляревського: «Тьфу, к черту! Пентюхин обманывает слуг своих, уверяя, что они музыканты, бригадирша обманывает Пентюхина, барин обманывает бригадиршу, барина моего обманываю иногда я; меня обманывала покойница Фекла, жена моя, ее обманывали... пощадим покойницу, только скажем, что те, которые обманывали Феклу, были в свою очередь обмануты Федосьями. Домнами... какая круговая порука обманов! Тут поневоле иногда соблазнишься...», А. А. Шаховской, Любовная почта, 1821, стор. 48 (уперше поставлена на сцені в 1806 році). (Прим. автора.— Ред.).

відно до цієї «філософії» свого персонажа. Мудрість згаданої пісні зводиться до твердження:

Всяк, хто не маже, то дуже скрипить;
Хто не лукавить, то ззаду сидить;
Всякого рог дере ложка суха —
Хто ж есть на світі, щоб був без гріха?

В той час як Сковорода, викриваючи пороки сучасного йому феодального суспільства, протиставляє егоїзм і меркантилізм панівних класів чистому шуканню істини, пан возний закликає до всепрощення грішників, бо «хто ж есть на світі, щоб був без гріха».

Саме з цієї філософії возного виходячи, ми й повинні розцінювати характер його устремлінь і справжню ціну його декларацій. В своєму персонажі Котляревський уміє показати прояви вільного чи невільного лицемірства, підкреслюючи різницю поміж його патетичними тирадами і «низьким» змістом, який він вкладає в них, або розкриваючи різницю поміж «теорією» і «практикою» пана возного. Так, міркуючи про театр, пан возний виявляє грубу утилітарність своєї вдачі, бо, на його думку, сцена мала б певну вартість тоді, якби на ній справді убивали, а не удавали вбивства, то б «було за що гроші заплатити!». Розводячись перед Наташкою про всемогутність любові до неї, пан возний одночасно не забуває відвідувати «вдовствуючу дякониху»; в любовних куплетах возний виявляє свої тваринні інстинкти, що нічого спільногого не мають з справжньою любов'ю, про яку він так красномовно розточується:

Безмірно, ах! люблю тя, дівицю,
Как жадний волк младую ягницею.

Образ возного поданий в сатиричному плані. І характерною особливістю показу його в п'єсі є отої постійний контраст між намаганням возного стати на котурни мораліста і людини, що переживає глибокі почуття, та нікчемною, утилітарною його вдачею, що постійно суперечить його ж патетичним заявам. Особливу роль саме в сатиричному розкритті персонажа відведено в п'єсі канцелярському жаргонові, яким говорить пан возний. Ідейно-естетична функція цього жаргону не тільки в тому, що він є засобом індивідуалізації мови юриста, хабарника того часу. Найважливіше — сати-

річна тенденція, яку проводить Котляревський, змушуючи свого персонажа говорити юридичним жаргоном для виявлення таких почуттів, які нічого спільногого не мають з «контроверсіями» і «позвами».

Розмовляючи з Наталкою, возний ніяк не може обійтися без цього жаргону. На його думку, коли б він мав у запасі стільки слів, скільки — «артикулов в Статуті ілі скілько зап'ятих в Магдебурськом праві», — то й тих не вистачило б на гідне прославлення Наталчної краси. Він характеризує «глибину» свого почуття до Наталки знову-таки юридичними формулами — «ти одна заложила йому (серцю.— A. Ш.) позов на вічні роки...» Формально освідчуєчись Наталці, возний користується юридичними формулами, уживаними в купчих при продажі чи купівлі якогось майна або інвентаря: «Могу-лі — теє-то як його — без отсрочок, волокити, проторов і убитков получить во вічное і потомственное владініє тебе — движимое і недвижимое імініє для душі моей — з правом владіти тобою спокойно, безпрекословно і по своєй волі — теє-то як його — розпоряжать?» Формула, як бачимо, додержана точно. На закінчення свого признання возний, звертаючись до Наталки, імітує форму допиту підсудного — «скажи, говори!.. отвічай, отвітствуй!» і т. д.

І так скрізь, говорячи про свої почуття, возний завжди переводить їх на прозову мову юридичних актів. Невідповідність між змістом і формою любовних освідчень возного становить один з основних засобів гумору в «Наталці Полтавці». Саме при допомозі його Котляревський розкриває вдачу возного — його позбавлену кращих почуттів натуру. Кохання возного таке ж прозаїчне, вульгарне, як і ті речі, про які трактується в юридичних паперах з їх казенною мовою.

Таким чином, в «Наталці Полтавці» I. Котляревський дав закінчений, по-мистецькому створений, реалістичний образ представника соціальної групи, ворожої народові — ворожої Петру, Миколі, Терпилисі і Наталці. Проте сцена каяття возного — данина сентиментальній традиції — є зниженням реалізму цього образу. Несподіваний зворот у почуттях возного ніяк психологічно не підготовлений, так само як і розв'язання конфлікту в п'єсі неправдиво відтворює соціальні відносини на селі. При мирення возного з Петром і Наталкою є певний відступ

від життєвої правди. Правильно зобразивши соціальний по суті конфлікт, хоч і в сімейно-побутовому плані, Котляревський не зміг відчути через свою ідейну обмеженість ненатуральноті розв'язання цього конфлікту. Цей «зрив» пом'якшується до деякої міри тільки тим, що розчулення возного позбавлене штучного пафосу. Заява його про те, що він «за недосугом» жодного доброго діла не встиг зробити протягом цілого свого життя (ця заява незмінно викликає регіт театральної публіки), надає усій сцені «каяття» почасти гумористичного характеру і не викликає особливого довір'я до тих мотивів, якими нібіто керувався возний, вирішивши, нарешті, зробити хоч одне добре діло.

Типовими прикметами позначається і образ виборного Макогоненка. У ньому намічені риси, що дають нам підстави вважати його прообразом типу куркуля і представника сільської влади, поширеного в реалістичній комедії другої половини XIX ст. Виборний — авторитетна особа на селі. Він водиться з міськими чиновниками, обізнаний з усіма адміністративними змінами в «полтавському масштабі». Подібно до возного, він з охотою вдається до міркувань на різні повчальні теми, причому незмінно стоїть «на боці правди». Так, він висловлює своє задоволення з того, що «старшина, бого보язлива і справедлива, не допуска письменним п'явкам кров із нас смоктати». Обурюється на пропозицію возного «брехнути приязні ради», адже — «брехать і обманювати других — од бога гріх, а од людей сором». Виборний віддає належне моральним якостям Наталки, «уболіває» з приводу матеріальних зліднів Терпилихи та її дочки. Словом, якщо зважати на його доброзичливі до людей метикування, то перед нами — справді ніби позитивна постать людини, що співчутливо стається до горя інших. Подібне враження від вдачі виборного підсилюється ще й тим, що в деяких випадках він виявляє простакуватість саме через свою безмірну цікавість (розмова з Петром про театр), що надає йому гумористичних рис. До того ж, він не позбавлений і «свідомих» виявів гумору і загалом нахилу до жартів (розмова з возним про женихання останнього до Наталки). Та ще коли додати до цього завжди благодушний його настрій, викликаний чи то випивкою з засідателем Щипавкою, чи то бенкетуванням на заручинах пана воз-

ного, то виборний здається нам зовсім симпатичною людиною.

Але резонер п'єси Микола дає зовсім іншу йому характеристику: «Чоловічок і добрий був би, так біда — хитрий, як лисиця, і на всі сторони мотається: де не посій, там і уродиться, і уже де і чорт не зможе, то пошли Макогоненка, зараз докаже». Не обдурюють ці зверхні вияви ніби доброзичливості виборного і Наталку. Опинившись несподівано для себе в ролі нареченої возного, вона насамперед винуватить у своєму нещасті виборного: «А здається, що Макогоненко до всей біди привідця». Справді, вчинки виборного, як і вчинки возного, на кожному кроці суперечать його словам. «Відмахуючись» від брехні, бо то «гріх», він тут же натхнено, можна сказати, бреше Терпилисі і Наталці, розмальовуючи чорними фарбами становище Петра, про яке він нічого не знає. Оплакуючи в розмові з возним злиденне життя Терпилихи й Наталки, він без вагання підтримує ображеного відмовою Наталки возного, погрожуючи Терпилисі — «зраз до волосного правлення та і в колоду». Те ж саме і у відношенні до Петра. На початку п'єси він в розмові з возним співає справжній панегірик Петрові. А в розмові з Терпилихою Петро для нього вже «ланець», «розбишака» і т. д. Щоб догоditи возному, він ладен запроторити його туди — «где козам роги правлять». Хоч Котляревський і не показує нам виборного в його адміністративній практиці, але його поведінка у відношенні до Наталки і до Петра дає нам підстави уявити його «практику» і в цьому відношенні. Про око людське «декларативні» розмови на всякі благочестиві теми, щоб показатись людиною розумною і справедливою, а на «практиці» — підлещування перед начальством (хоч би це начальство, як возний, наприклад, ніякого відношення до нього, як сільського виборного, не мало) і готовність на будь-які вчинки, щоб прислужитися йому (хоч би ці вчинки були у кричущій суперечності до його власних заяв, хоч би вони розминалися з його власною думкою про ту чи іншу людину). Саме ці особливості вдачі Макогоненка дають нам підстави твердити, що в його постаті реалістично намічені потенціальні прикмети сільського хижака, який так близькуче був відтворений у п'єсах Кропивницького і Тобілевича.

Подібно до того, як в операх-водевілях Шаховського, Писарєва знаходимо широкий відгук на новини столичного життя, так і Котляревський насичує свою оперу відомостями про полтавські здебільшого «події дня», які цікавили, безперечно, всіх патріотів рідного йому міста (в пізніших переробках опери ці епізоди в більшості опускалися). У п'єсі згадується про постановку «Казакостихотворца» в харківському театрі і порушуються інші злободенні питання. Так, у розмові возного з виборним про «трудні» часи, що нібито настали для хабарників, маємо оцінку Котляревським «реформ» та інших державних інституцій, розпочатих у перші роки царювання Олександра I.

Ця сценка належала до найбільш гострих випадів Котляревського проти хабарництва царських чиновників. «Практика» урядовців у їх відносинах до «просищелів» схарактеризована була спочатку в п'єсі дуже гостро і одверто. Виборний, переказуючи возному про скарги засідателя Щипавки на трудні часи, так зображає його ж словами блаженну для хабарників старовину: «Бо що перше силою брали, то тепер або украсти треба, або купити». Але, певне, з обережності Котляревський викреслив ці рядки і дав нову редакцію, що в більш зм'якшеному вигляді показує здирства тодішнього чиновництва — «бо, каже, що перше дурницею доставалося, то тепер або випросити треба, або купити». Закреплені густим чорнилом місця в цьому епізоді, що стосуються «діяльності» повітового комісара, так само опущені з міркувань обережності. Але загалом ця характеристика послаблюється тим, що Котляревський цю «старовину» протиставляє «новим часам», за яких нібито хабарникам стало дуже тяжко жити. Згадується в п'єсі про передбудову Полтави, історичні події — Полтавську битву та ін.

Внеском історичного значення в розвиток української літератури треба вважати мову «Наталки Полтавки». В своїй п'єсі Котляревський зробив щасливу спробу перевороти бурлескну стилістику «Енеїди» і дати зразки літературної мови ширшого діапазону, придатної для зображення переживань персонажів і драматичних, а не тільки комічних ситуацій у п'єсі. Мова «Енеїди» попри всю свою колоритність і конкретність була недостатньою для того, щоб стати основовою літературної мови саме че-

рез свою бурлескно-гумористичну спрямованість. До того ж, консервативні письменники, які по-епігонському наслідували Котляревського, до краю звульгаризували і опошили її в своїх «Горпинидах» та «Вовкулаках», підносячи на щит деяку натуралістичність і грубуватість словника «Енеїди».

Мова п'єси Котляревського позначається народністю, причому ця народна мова не подається в своїй, так би мовити, простоті і безпосередності. Вона типізована, «організована» талановитим письменником. Саме через це, лишаючись в своїй основі народною, вона в той же час є і літературною мовою.

Основним принципом цієї художньої «організації» мови треба вважати типізацію і індивідуалізацію мови кожного персонажа відповідно до його вдачі і характеру.

Мова Наталки подається в різних стилістичних формах, відповідно до настроїв героїні і до того, з ким і про що їй доводиться говорити. Ліричне піднесення Наталки виражається в патетичних формах мови, забарвлених «книжними» конструкціями: «Ми тепер — рівня з тобою... Вернися до моого серця! Нехай глянуть очі мої на тебе іще раз і навіки закриються...». Ця піднесеність підкреслюється особливо мовними інверсіями — «очі мої», замість «мої очі» і т. д. У розмові з возним і виборним вона розважлива і розсудлива, постійно вдається до народних прислів'їв, приказок. «Знайся кінь з конем, а віл з волом», — відповідає Наталка возному на його освідчення. «Ат! живемо і маємося, як горох при дорозі; хто не схоче, той не вскубне», — відповідає вона виборному на його поздоровлення. «Отак все вона — приговорками та одговорками і вивертається», — характеризує цю «манеру» мови Наталки Терпилиха.

Але коли Наталка вступає в розмову на звичайні життєві теми чи виявляє неприязнь до когось, вона зовсім просто переходить до «низького» стилю, і це в її мові не вражає як щось суперечливе. Роздратована недоречними жартами Миколи в тяжку хвилину її життя, Наталка говорить: «Ти чорт знаєш що верзеш...»

Важко уявити, щоб якась Прелеста чи Красана з комічної опери XVIII ст. могла зважитись на подібні вирази, в мові ідеалізованих селянок вони здавались «непристойними».

Мова Терпилихи має свої відтінки, яких не знаходимо в мові Наталки. В ній виражено зажуреність, непевність, покірність долі: «Що ж робить? Три роки уже, як ми по убожеству своєму...», «та така біdnість, таке убожество, що я не знаю, як дальше й на світі жити!» Часті інверсійні форми в мові Терпилихи надають їй повільного, затриманого темпу, що реалістично віддає нехапливу мову старої, зажуреної людини.

Мова виборного становить собою складний комплекс словесних форм, які характеризують його як представника сільської влади. «Пройдоха» і «хитрун», виборний любить грати роль авторитетної особи, мудрої людини, яка може дати розумну пораду на всякі випадки життя. Тому він повинен знати, що діється навколо, знати всі новини, він широко обурений з Миколи, який, бувши в Полтаві, не приніс звідти цікавих новин. «Адже ти був на базарі», — вигукує виборний, здивований непоінформованістю Миколи. Він вислухує усякі новини з інтересом, вимагає докладних пояснень, широко дивується цим новинам і захоплюється ними (див., наприклад, розмову з Петром про «комедію»). Тому-то від оповідача виборний вимагає докладності, нехапливості в розповіді. У таких випадках і власна мова виборного стає повільною, неквапливою, він ніби підказує оповідачеві, якого треба стилю додержуватись, дає йому приклад. «Де ж ти бував, що ти видав і щочував?» — запитує він Петра, «Що ж вона говорить, чим одговорюється і що каже?» — запитує знову-таки він возного про розмову з Наталкою. І саме ця форма запитання ясно говорить за те, що виборний збирається слухати довго і уважно і вимагає від оповідача докладної розповіді.

У тих випадках, коли йому доводиться самому оповідати, він намагається показати свою досвідченість, розум, перевагу над слухачами, вдаючись у загальні міркування, посилаючись на свою обізнаність у різних, іноді дуже далеких від його компетенцій, справах.

Коли виборному треба когось переконувати, мова його стає риторичною. Він уміє добре удати зворушення, розлученість, а ще краще знає, в яке «місце» вдарити, щоб звершити і своїх слухачів. Так, наприклад, він говорить до Терпилихи: «І Наталка так обезглузділа, що любить запропастившогося Петра? І Наталка, кажеш ти, добра дитина, коли бачить рідну свою при ста-

рості, в убожестві, всякий час з заплаканими очима і туж-туж умираючу од голодної смерті,— не зжалиться над матір'ю? А ради кого? Ради пройдисвіта, ланця, що, може, де в острозі сидить, може, умер або в москалі завербовався!» Тут і красномовне зображення страждань матері з вини Наталки, що не хоче виходити заміж, і безперспективність її сподівань на повернення Петра.

Водночас виборний надзвичайно скупий на слова тоді, коли йому хочеться над кимсь пожартувати. Знаменитий діалог між возним і виборним з приводу першої спроби возного освідчитися Наталці може служити прикладом цієї «манери» в мові виборного. У відповідь на велемовні тиради розхвилюваного возного виборний проголошує спокійно і флегматично: «А ви ж їй що?», «А вона ж вам що?» Повторивши сім разів ці запитання без усіх змін, він залишається спокійним навіть тоді, коли допік до живого нефортунному женихові цією удаваною байдужістю.

Мова возного відрізняється від мови інших персонажів п'єси. Вона становить собою, як сказано вище, професіональний жаргон чиновника — юриста того часу. Ми вже говорили про естетичну функцію цього жаргону в п'єсі Котляревського як методу сатиричного викриття вдачі возного і гумористичного трактування його образу в цілому. Що ж до введення в п'єсу жаргону як традиційного засобу характеристики мови негативних персонажів у комічній опері XVIII ст., то потрібно відзначити і деяку відмінність застосування його в «Наталці Полтавці» в порівнянні з попередньою літературою.

Характерною особливістю професіонального жаргону в гумористичній та сатиричній літературі треба вважати те, що персонаж, якому привласнюється жаргон, уживає фахову свою термінологію для означення таких понять і явищ, які нічого спільногого не мають з його професією. Невідповідність між змістом поняття і не звичним його означенням надає мові персонажа гумористичного і сатиричного характеру. Це загальна прикмета професіонального жаргону як в комічній опері і комедії, так і в творах Котляревського. В цьому розумінні помітної різниці між ними немає.

Але відповідно до свого методу показувати персонажів у різних аспектах, Котляревський робить мову возного більш гнучкою і різноманітною, ніж то ми спо-

стерігаємо в аналогічних випадках в операх XVIII ст. Якщо мовний стиль гумористичних персонажів у цих творах стабілізований і дійові особи звичайно не виходять за його межі, то в мові возного натрапляємо раз у раз на відступи, на перехід від жаргону до народної мови в певних обставинах. Ця «дволоміність» возного — новий доказ реалістичного трактування персонажів у Котляревського в порівнянні з персонажами комічної опери. У своєму признанні Натаці, бажаючи вразити її освіченістю, возний пускає в дію весь громіздкий арсенал «ученої» юридичної термінології. Коли ж спроба вразити Натацьку своєю «ерудицією» не вдалась, коли дівчина відмовилася «зрозуміти» його, він говорить звичайною мовою: «Ну, коли так, я тобі коротенько скажу: я тебе люблю і женитись на тобі хочу». Розповідаючи виборному про не зовсім щасливі наслідки першої розмови з Натацькою, возний тримається «високого» стилю, передає свою аргументацію і аргументацію Натацьки. Але, роздратований гумористичною формою запитань, які ставить йому виборний, возний знову-таки зривається: «Що? Нічого!.. Тебе чорт приніс — теє-то як його,— Натацька утекла, а я з тобою остався».

Не спиняючись на аналізі мови інших персонажів, вважаємо, що й наведених прикладів досить, щоб перевіритися в тому, яке значення вона мала для реалістичної характеристики персонажів у п'єсі. Разом з тим досягнення Котляревського в цьому розумінні покладали міцний ґрунт для розвитку мови нової української літератури.

IV

Значну роль в ідейній та художній виразності п'єси Котляревського відіграють і пісенні її партії. По-перше, арії і куплети в опері є засобом художньої характеристики персонажів та зображення їх переживань; а подруге — ввівши у п'єсу народні пісні у відповідній літературній обробці, Котляревський першим в українській літературі став на шлях мистецького освоєння народної лірики. Значення цього «почину» не важко зрозуміти, згадавши, яку справді історичну роль відіграла народна пісня в розвитку української лірики XIX ст., зокрема в творчості Т. Г. Шевченка. Перший видавець «Натацьки

Полтавки» І. І. Срезневський у передмові до свого видання, оцінивши п'єсу Котляревського як найбільше досягнення української літератури на той час, звернув особливу увагу і на ліричні в ній партії: «Я почав Український Збірник Наталкою Полтавкою Івана Петровича Котляревського і, здається, не міг вибрати кращого початку: а) Наталка Полтавка була не тільки одним з перших книжно-народних творів України, але разом із першим збірником пам'ятників української народності, зразком для всіх наступних; б) Наталка Полтавка мала сильний вплив на вивчення української народності, можна сказати — пробудила його, і до цього залишається кращим указником майже на всі найважливіші сторони, з яких слід вивчати українську народність»¹.

Українська народна пісня була в літературному вжитку ще й до п'єс Котляревського. З другої половини XVIII ст. (точніше, з 1770 р.) пісні українські починають з'являтися в друкованих російських збірниках. Дослідник старої російської літератури й фольклору проф. М. Сперанський, розглянувши біля 80 друкованих пісенників, що з'явилися в період від 1770 р. по 1826 р. нарахував 338 українських пісень, що містилися в цих пісенниках поряд з російськими піснями (правда, він брав «абсолютне» число опублікованих пісень у різних пісенниках без огляду на те, що в багатьох випадках ці пісні були передруком з пісенників, що виходили раніше. Фактично ж, за підрахунком того ж проф. Сперанського, кількість пісень без варіантів і передруків дорівнює більш скромній цифрі — 73 чи 74². Але обслідування рукописних пісенників російських і польсько-українських, проведене І. Франком, В. Перетцом, М. Возняком та ін., набагато збільшило наші відомості про число пісень, які ширілися між різними суспільними верствами в цей час. Причому деякі з цих збірників чи пісенників з'явилися наприкінці XVII і на початку XVIII ст.³.

¹ И. И. Срезневский, Украинский сборник, кн. I, 1838, стор. 6—7.

² М. Н. Сперанский, Малорусская песня в старинных русских печатных писенниках, «Этнографическое обозрение», 1909, № 2—3, стор. 120—124.

³ Див. про це: Ів. Франко, Студії над українськими народними піснями, т. I, 1913, И. Ю. Яворский, Два замечательных карпато-русских сборника XVIII века..., 1909; В. Перетць, За-

Пісні з цих друкованих і рукописних пісенників про-
никиали, безперечно, в літературу, зокрема в російську.
Досить згадати того ж «Казака-стихотворца» Шахов-
ського, де використано такі популярні у пісенниках того
часу пісні, як «Іхав козак за Дунай», «Засвистали коза-
ченьки», «Ой коли я Прудиуса полюбила» та ін. Цікаво
відзначити, що і далеко пізніше російські письменники,
вводячи до своїх творів тексти українських пісень, орієн-
тувались на пісні з російських пісенників XVIII ст. Так,
І. С. Тургенев в повісті «Затишье» наводить жартівливу
пісню «Ой посіяв мужик да у полі ячмінь», О. М. Ост-
ровський для п'єси «Бедность — не порок» використовує
пісню «Одна гора високая, а другая низька» і т. д.

Вивчаючи матеріали цих пісенників, мусимо прийти
до висновку, що виключна своїм багатством, ідейним і
художнім, лірична пісня, справжня гордість українського
народу, створена на протязі XVII—XVIII століть, не
знаїшла свого справжнього відображення в рукописних
і друкованих джерелах того часу. У них вміщувались
здебільшого пісні жартівливі та любовно-еротичні. Опу-
бліковані чи поширювані в рукописних збірках пісні по-
важного змісту становлять лише незначну частину того
неосяжного багатства народної творчості, яке було вияв-
лене тільки в XIX ст. у широкому виданні народних
пісень і дум. Причини цього не досить уважного став-
лення до народної творчості пояснюються насамперед
літературними смаками представників дворянського кла-
сицизму, що не вважали пісню за щось гідне уваги.

У другій половині XVIII ст., як ми знаємо, народні
пісні використовуються в ряді комічних опер. Проте
письменники-сентименталісти рідко наводять їх у справж-
ньому вигляді. Звичайно пісня піддається радикальній
обробці, стаючи романсоном. Мистецьке освоєння народ-
ної пісні в російській літературі починається з Нелі-
динського-Мелецького, О. Мерзлякова, М. Циганова,
А. Дельвіга, досягаючи своєї кульмінації у творах ве-
ликого Пушкіна.

метки и материалы для истории песни в России, 1901; В. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы. Начало искусственной поэзии в России, 1901, стор. 2 Приложения. Описания сборников псалм, кантов и песен; М. Возничк, З культурного життя України XVII—XVIII вв., «Записки наукового товариства імені Шевченка», СІХ, 1912, стор. 10—38.

Котляревський ішов іншими шляхами, ніж його попередники. До тексту «Наталки Полтавки» він вводить народні пісні різного жанру — історичні, любовно-побутові, жартівливі — як матеріал для художньої характеристики переживань своїх персонажів. Причому він зберігає текст народної пісні в усіх його особливостях, опускаючи лише ті строфи, які так чи інакше не пасують до ситуації, що зображається в п'єсі, або, навпаки, додаючи від себе нові рядки як засіб характеристики персонажів, але додержуючись і в цих випадках стилю народної пісні.

Крім суто народних пісень, у п'єсі Котляревського знаходимо ряд арій і дуетів, що є результатом творчої обробки мотивів народної пісні. Їх можна поділити на дві групи: одна група — арії і дуэти, які взято з народних пісень, але творчо переосмислено автором, друга група — пісні, написані самим Котляревським, але з використанням матеріалу і поетичних засобів народної пісні.

На відміну від авторів любовних кантів Котляревський не сходить з ґрунту народної поетики, піддаючи пісні тільки поетичній доробці. Сумні настрої Петра в зв'язку з заручинами Наталки з возним знаходять свій вираз у двох його аріях — «У сосіда хата біла», «Та йшов козак з Дону, та з Дону додому». В першій пісні Петро скаржиться на свою самотність, у другій — на нещасливу долю. Це пісні народні, опубліковані в пісенниках до написання «Наталки Полтавки»: перша пісня — в 1790 р., друга — в 1812 р. Пісня «Та йшов козак з Дону» з невеликими відмінами у відомих варіантах закінчується тим, що у відповідь на скарги козака на свою злу фортуну обурена доля відповідає, що винен він сам, а не доля, бо пропив і прогайнував усе своє добро:

Козаче-бурлаче! Дурний розум маєш,
Що ти свою долю марне проклинаеш.
Ой не винна доля, винна твоя воля —
Що ти заробляєш, то все пропиваеш...¹

Ясно, що таке закінчення пісні ніяк не пасує до вдачі Петра, працьовитої людини, і через це Котляревський

¹ Див.: Збірки пісень Жеготи Паулі, 1840, т. II, стор. 81, М. Закревського «Старосветский бандурист», 1861, стор. 73, Труды этнографическо-статистической экспедиции..., 1874, т. V, № 67, стор. 478.

опустив відповідь «долі» козакові. Дві останні строфи належать Котляревському:

Другим даєш лише, мене обижаєш
І що мені міле, і те однімаєш.

Не спасибі долі, коли козак в полі,
Бо коли він в полі, тоді він на волі.

Ой, коли б ти, доле, вийшла ко мні в поле,
Тоді б ти згадала, кого обижала.

Деякому скороченню піддана була пісня «У сосіда хата біла». Дуже поширенна в рукописних пісенниках XVIII ст., ця пісня в окремих варіантах дає докладну картину привабливого життя «сосіда» в порівнянні з злиденими обставинами, в яких перебуває герой пісні. У тексті «Наталки Полтавки» вона подана в скороченому варіанті.

Арія Миколи «Гомін, гомін, гомін по діброві», що характеризує його козацьку вдачу, його хоробрість, навпаки, була поширенна Котляревським введенням нових строф. В. Перетц у своїх «Історико-літературних исследований» (т. I, № 1, стор. 290) згадує про те, що текст цієї пісні вміщено в одному з рукописних збірників початку XIX ст. Уперше видрукувано її в «Грамматике малороссийского наречия» О. Павловського (1818, стор. 89—90), а потім в повнішій редакції у збірці Максимовича¹. В цій пісні після заяви козака матері, яка проганяє його з дому, що він не боїться ні турків, ні татар, мати, скаменуввшись, благає сина вернутись додому. Син відповідає, що ніколи не повернеться і загине десь на полі бою:

Мене, нене, змиють дощі,
А розчешуть густі терни,
А висушать буйні вітри!..²

Текст цієї пісні вміщений у збірниках Максимовича. Немає сумніву, що кінець пісні в «Наталці Полтавці» створив сам Котляревський. В арії Миколи немає епізоду прощання козака з матір'ю і сестрами, а натомість

¹ М. Максимович, Малороссийские песни, М., 1827, стор. 6.

² М. Максимович, Украинские народные песни, часть первая, М., 1834, стор. 138.

показуються відносини козака з «ляхом» і «москалем» (крім турків і «корди», як то ми бачимо в народній пісні):

«Мене, мати, мене, мати, ляхи знають,
Пивом-медом наповають, пивом-медом наповають».

«Іди, сину, іди, сину, пріч од мене,
Нехай тебе москаль возьме, нехай тебе москаль возьме».

«Піду, мати, москаль мене добре знає,
Давно уже підмовляє, давно уже підмовляє.

У москаля, у москаля добре жити,
Будем татар, турків бити, будем татар, турків бити».

Зміни, внесені Котляревським, мають на меті підсилення політичної тенденції пісні — введена кінцівка говорить про єднання українського і російського народів у боротьбі проти турецько-татарських загарбників. Стилістично вставки ці нічим не відрізняються від народної пісні і справляють враження органічної її частини.

Пісня «Ой під вишнею, під черешнею», що її співає виборний, лукаво натякаючи на можливі перспективи майбутнього сімейного «щастя» підстаркуватого жениха возного, відтворена майже без змін за одним з народних варіантів цієї пісні. Скорочено тільки два прикінцевих рядки:

А ти старий «кахи-кахи»,
Я ж молода «хи-хи, хи-хи»...

Це одна з найпоширеніших пісень уже в XVIII ст. Вона часто зустрічається в польсько-українських пісенниках кінця XVII і початку XVIII ст., виконувалась та-кож у вертепних виставах. Доводом широкої популярності цієї пісні в XVIII ст. може служити і те, що в пісеннiku І. Прача (1790) вона відтворена наполовину російською мовою:

Ой ты старый кахи, кахи,
А я млада смехи, смехи,
Ай ты стар, я молода,
Между нами зла невзгода¹.

Отже, в окремих списках пісні зустрічаємо відміни, натрапляємо на скорочені і більш поширені варіанти її,

¹ И. в. Прач, Собрание русских народных песен, СПБ, 1790, стор. 185.

але в основному текст пісні досить одноманітний, і Котляревський відтворив його майже без змін.

«Попурі» з кількох пісень, що його заспівує напідпитку виборний, складається з перших строф поширених народних пісень. «Дід рудий, баба руда», «Ой по горі по Панянці» — пісні, занотовані в фольклорних збірках XIX ст. (тільки початок другої пісні Котляревський змінив відповідно до місцевих обставин. Гора Панянка — місцевість в околицях Полтави. У народній інтерпретації пісня починається словами — «В понеділок дуже вранці ішли наші новобранці»).

Щодо третьої пісні «Ішли ляхи на три шляхи», то вже у XVIII ст. ця перша строфа стала ніби поетичним штампом, який «прикріплявся» до козацьких пісень різного змісту. В збірці Чубинського з цього починається поширенна пісня про козака, забитого на полі бою:

Ішли ляхи на три шляхи,
А татари на чотири,
А козаки поле вкрили.
Шабельками освітили.
А за ними віз покритий,
На тім возі козак вбитий,
Постреляний, порубаний,
На три часті розділений.
В правій руці шаблю держить... і т. д.¹

Подібно до того, як в усній традиції початок пісні змінювався в деталях, Котляревський теж вносить деякі зміни з метою знову-таки нагадати про Полтавську битву. Поряд з «татарами» і «ляхами» згадуються «враги-шведи», а вся ця ворожа сила тремтить перед козацькою завзятістю:

Шведи-враги поле вкрили;
Козак в лузі окликнувся,—
Швед, татарин, лях здригнувся,
В дугу всякий ізігнувся.

Всі ознаки народної пісні має жартівлива арія Миколи «Вітер віє горою, любивсь Петрусь зі мною». Але ми не можемо ствердити напевно, чи Котляревський ви-

¹ Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край..., т. V, СПБ, 1874, № 443, стор. 881.

користав народну пісню, чи створив її сам. У збірці Чубинського занотовано такий варіант:

Я петрушку копала,
На Петруся моргала.
Ой. лихо, не Петрусь,
Біле личко, чорний вус.
Била ж мене матуся
А за того Петруся.
Ой. лиxo...
Прися богу! далебіг,
Таки буде Петрусь мій.
Ой лиxo...
Наварила, напекла
Не для кого, для Петра.
Ой лиxo...
Нема Петра, тільки Гриць,
Шкода ж моїх паляниць...!¹

Важко розв'язати, чи текст пісні Котляревського був підданий відповідним змінам в усній традиції, чи письменник змінив дещо в народній пісні відповідно до ситуації в п'єсі («Де ж блукає мій Петрусь, що і досі не вернувсь»). Нам здається, що другий здогад вірніший. Проте це не має принципового значення в даному випадку. Якщо пісня належить Котляревському, то він з таким хистом перейняв усі художні ознаки народної поетики, що відрізняти її від народної пісні неможливо. Маємо тут справу із стилізацією, а не з мистецьким переосмисленням народної творчості. Таким чином, увівши ряд народних пісень до тексту п'єси, Котляревський піддав їх частковій обробці. Найбільше значення мають вставки, що підкреслюють певні ідейні тенденції тієї чи іншої арії (арія Миколи). Але художньо-поетичні особливості усіх наведених пісень не піддані якимсь значнішим змінам, вони зберігають усі особливості народної поетики.

Переходимо до розгляду пісень, стилістично змінених Котляревським. Це стосується в першу чергу арії Петра і Наташки. Ознаки мистецької обробки знаходимо насамперед в арії Петра «Сонце низенько, вечір близенько», в якій він викликає кохану дівчину на побачення і висловлює свої сумніви, чи не змінилось її почуття до нього

¹ Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край..., т. V, СПБ, 1874, № 24, стор. 101.

за час довгої розлуки. Що ця пісня народна і поширювалась давно, про це свідчать різні її варіанти, які знаходимо в збірниках Максимовича, Чубинського та інших.

Порівнюючи ці варіанти в різних фольклорних збірках, приходимо до висновку, що при всіх відмінах між собою, всі вони однаково відрізняються від тексту Котляревського деякими характерними поетичними засобами (ми, звичайно, обминаємо факти передруку пісні з «Наталки Полтавки», наприклад, в «Трудах...» Чубинського). Наводимо текст народної пісні з першої друкованої збірки українських пісень Максимовича:

Сонце низенько, вечор близенько,
Вийди до мене, мое серденько!
Ой вийди, вийди, да не барися:
Мое серденько розвеселиться.
Через річеньку, через болото
Подай рученьку, мое золото!
Через річеньку, через биструю
Подай рученьку, подай другу!
Подай рученьку, подай і другу —
Я к тобі, серденько, і сам прибуду.
Ой там криниця під перелазом:
Вийдемо, серденько, обое разом.
Ой вийди, вийди, серденько Галю!
Серденько, рибонько, дорогий кришталю!
Ой вийди, вийди, не бійсь морозу:
Я твої ніженьки в шапоньку вложу...¹

Характерною особливістю пісні треба вважати розгортання теми за принципом поетичного паралелізму, типовим для поетики любовно-побутової пісні:

Сонце низенько, вечор близенько...
Через річеньку, через болото...
Через річеньку, через биструю...
Ой там криниця під перелазом...

У збірці Чубинського подано скорочений варіант, відмінний від тексту Максимовича, але з усіма прикметами цього ж таки паралелізму:

Ой у садочку хороші вишні...
Вийди до мене, ти мені по мислі...²

¹ М. Максимович, Малороссийские песни, М., 1827, стор. 87—88.

² Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край..., т. V, СПБ, 1874, № 184, стор. 88.

Цей текст введений замість «Ой там криниця під перелазом, вийдемо, серденько, обое разом»—в тексті Максимовича.

В усіх народних варіантах типовими є повтори—«вийди»,—що нібто зводять зміст пісні до простого виклику козака, тим часом як образи «річеньки», «болота», «вишні» розкривають історію взаємин між козаком і дівчиною. Котляревський, зберігаючи «лад» пісні та її словесні засоби, вносить разом з тим нові елементи, невластиві народній творчості:

Ти обіщалась.
Мене вік любити,
Ні з ким не знаться
І всіх цураться,
А для мене жити...
Ой як я прийду,
Тебе не застану,
Згорну я рученьки,
Згорну я білії,
Ta й не жив я стану...

У любовних признаннях Петра перемагається епічність народної пісні з її паралелізмами, повторами і т. ін. Натомість вводиться лірично-суб'єктивна манера, властива індивідуальній ліриці. Суб'єктивність творчого переосмислення народної пісні виявляється в даному випадку в елементах аналізу почуття закоханого Петра, що є загалом невластиве для народної пісні. Суто народною в арії Петра є тільки перша строфа, інші строфи—наслідок творчого переосмислення Котляревським народних образів.

В той же спосіб перероблена з народної пісні і арія Наталки «Чого вода коломітна», що зображає сум дівчини, змушену іти заміж за нелюба. Ця пісня зафіксована в збірниках у кількох варіантах і, безперечно, належить до народних пісень. Перша строфа арії Наталки передає майже без змін народну пісню з деякими дрібними варіаціями:

Чого ж вода коломітна, чи не хвиля збила?
Чого ж і я смутна тепер, чи не мати била?
Мене ж мати та не била — самі слози ллються,
Од милого людей нема, од нелюба шлються.

Тут і типові для народних пісень паралелізми—«коломітна вода»—образ людського горя, і афористичний характер побудування думки в словесному виразі—«од

милого людей нема, од нелюба шлються» і т. д. У народній інтерпретації ця строфа нічим, власне, не відрізняється від тексту Котляревського:

Чого вода руда стала?
Ой десь хвиля збила.
Чого дівчина смутна, невесела?
Ой десь мати била.
Мене мати зроду не била,
Самі сльози ллються,
Ой од милого сватів нема,
Од нелюба шлються¹.

Але друга строфа значно відмінна від народних варіантів. І тут ця відмінність відзначається підсиленням автором суб'єктивних почуттів Наталки, що виявляється в формі патетичних звертань до милого:

Приди, милив, подивися, яку терплю муку!
Ти хоч в серці, та од тебе беруть мою руку.
Спіши, милив! Спаси мене од лютой напасті ... і т. д.

В різних варіантах народної пісні ця частина дається по-іншому. Епічна манера виявляється в них у тому, що замість зображення самого почуття схвильованої дівчини показуються зображення конкретних її бажань в зв'язку з тяжкою ситуацією, в якій вона перебуває. Причому висловлюються ці побажання в типовій для народної пісні формі повторів:

Ой пришли, пришли,
Да мій миленький,
Хоть нароком людей,
Ой нехай мені од отця, од матери
Да наруги не буде.

В другому варіанті ця частина зображає тяжке життя молодої жінки за нелюбом, тобто показуються наслідки розлуки з милим:

Ой в нелюба гірка губа,
Ще й гірше полиночку,
Заб'є тільце, зв'ялить серце,
Ще й засушить головочку².

Метод переосмислення народної пісні спостерігаємо і в інших аріях Наталки. Але в них Котляревський,

¹ Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край..., т. V, СПБ, 1874, № 299, стор. 141.

² Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край..., т. V, СПБ, 1874, № 270, стор. 127.

як говорилося, самостійно творить нові пісні, спираючись тільки на засоби народної поетики. Знамениті арії Наталки — «Віють вітри, віють буйні», «Видно шляхи полтавськії», «Ой я дівчина Наталка, а зовуть мене Полтавка» і інші — є зразками оригінальної пісенної творчості І. П. Котляревського. Арія «Віють вітри» може служити найтиповішим зразком такого творчого осмислення пісенного фольклору. Якщо в таких піснях, як «Сонце низенько» і «Чого вода коломітна», бачимо тільки часткову індивідуалізацію і психологізацію зразків народної творчості, то в цій арії типові засоби народної поетики підпорядковуються завданню зобразити ліричну схвильованість Наталки. Вся арія Наталки — це розкриття її душевних переживань. Тут і признання, що вона тратить літа «в лютім горі», і згадка про «щасливий часочок» кохання, якого «по смерть» не можна забути, і жаль з приводу своєї самотності. У другій частині арії — патетичні звертання до милого, заклик до нього «козватися» («Де ти, милий, чорнобривий? Де ти? — озовися!»), палка мрія «полетіти» до нього і розшукати його («Полетіла б я до тебе, та крилля не маю») і, нарешті, сумне закінчення арії — немає милого,— лишається безнадійна самотність.

Отже, перед нами ліричний монолог — властива прикмета створеної письменником лірики у відміну від справжньої народної пісні. Але не важко помітити, яка дистанція відділяє цю арію Наталки і інші її пісні від так званих «світських» пісень, що були поширені у XVIII ст. і які були далекі від народних. По-перше, в зображені почуттів Наталки Котляревський не виходить за межі народних уявлень про кохання, не нав'язує їй рефлексій, невластивих селянській дівчині, як то ми бачимо в цих творах. По-друге, у створенні пісень Наталки він спирається, як уже говорилося, на засоби поетичної лексики народної пісні. Починаючи від первого рядка арії, де образ дерев, що гнутяться від віtru, має символізувати тугу Наталки за милим, до типових народнопісennих порівнянь самотньої дівчини з билинкою, що росте «на пісочку, без роси на сонці»,— все це позначено типовими прикметами народнопісенної поетики. Не кажемо вже за пісенну типовість лексики у вузькому значенні цього слова, як вживання постійних епітетів («буйні вітри», «милий чорнобривий», «люте горе») і т. д. Ці всі

засоби народної поетики сприймаються як щось органічне, цілком природне у піснях, створених Котляревським, остільки він з великим хистом відтворює особливості народної пісні.

Отже, перед нами *новий* принципово метод художнього освоєння народної пісні, який можна охарактеризувати як метод *ліричної конденсації* традиційних засобів народнопісенної поетики.

Котляревський не модернізує народної пісні, не пересаджує її образи на чужий ґрунт «штучної» поезії, як то ми бачили в ліриці XVIII ст., а надає їм більшої суб'єктивної забарвленості, конденсує образи, що мають зображені переживання особистості і тим самим підсилює їх емоційність, ліричнезвучання. Те, що пісні з «Наталки Полтавки» стали знову «народними», поширились не тільки на Україні, але й за її межами серед народних мас, явище знаменне, але разом з тим і історично віправдане. Це типовий приклад єднання видатного поета з народом. Глибоко перейнявши сутність народної творчості, Котляревський піддав тільки ювелірній обробці те, що брав із скарбниці народної творчості, щоб повернути його народові вже відшліфованим рукою талановитого майстра. Він повертав те, що брав. Котляревський стоїть коло джерел того процесу творчих взаємин між найвидатнішими представниками української літератури і творчістю невідомих народних співців, що є найхарактернішою рисою української поезії на протязі XIX ст. Найбільші поети цього часу, і особливо Шевченко, пішли шляхом мистецького освоєння народної пісні, збагачуючи її і знову-таки «повертаючи» її народові. Причому при всій нерівності поетичного обдарування Котляревського і Шевченка великий поет користався тим же принципом переосмислення народної пісні, як і його попередник, тобто або вносив у народну пісню політичні мотиви, або підсилював її лірично-суб'єктивне ззвучання. Різниця між ними — у змісті цих поетичних внесків, в багатстві емоційних відтінків, властивих пісні Шевченка, чим вона набагато перевищує пісню Котляревського.

З'ясувавши особливості творчого опрацювання Котляревським народної пісні, не вважаємо за потрібне докладно зупинятися на тих пісенних партіях у «Наталці Полтавці», на яких ми ще не зупинялися. Дослідження

їх не може внести чогось нового до всього сказаного раніше.

Музичне оформлення пісень у «Наталці Полтавці» в значній мірі сприяло їх популярності в народі. На превеликий жаль, і до цього часу історія музичної інтерпретації п'єси Котляревського, історія її перетворення з п'єси «з куплетами» на оперу зовсім не вивчена. Нам відомі імена композиторів і музикантів, що писали музику до «Наталки Полтавки», але немає ще музикознавчої розвідки, яка б розкрила процес поступового музичного осмислення «Наталки Полтавки» з початку її постав на сцені до появи опери «Наталка Полтавка» геніального Лисенка (1890). З найбільш відомих музичних інтерпретаторів «Наталки Полтавки» треба назвати імена Барсицького, Єдлічки, Васильєва, нарешті—Лисенка. З музичної спадщини музики «Наталки Полтавки» майже нічого не дійшло до нас від музики Барсицького. А тим часом саме музыка Барсицького відіграла значну роль у популяризації «Наталки Полтавки» на сцені до 60-х років XIX ст. (до появи музики Єдлічки). Саме з цією музицою ставилась «Наталка Полтавка» не тільки на сценах українських театрів, але й в театрах Петербурга і Москви. Геніальний російський актор М. С. Щепкін виконував куплети з «Наталки Полтавки» в музичному оформленні Барсицького. В альманасі «Утренняя звезда» (1834, кн. 2) опубліковані ноти Барсицького до трьох пісень з «Наталки Полтавки» («Віють вітри, віють буйні», «Дід рудий, баба руда», «Ой я дівчина Наталка»). І це все, що залишилось від музики Барсицького.

У листі до Гнєдича 1821 р. Котляревський, згадуючи про «Наталку Полтавку», вказував на місцевих композиторів, що написали до неї музику: «Есть у мене і пісеньки малоросійські з створеної мною опери Полтавка, прийнятої досить добре в Полтавській, Чернігівській і Харківській губерніях. Коли до журналу входять і пісні, то я міг би доставити їх навіть з нотами для фортепіано, бо у нас і віrtуози є на сім інструментів, і композитори; не залиште мене увіdomити про се».

Чи мав письменник тут на увазі Барсицького, чи когось іншого, важко сказати. Річ у тім, що Барсицький не жив у Полтаві. За деякими відомостями, він був учителем музики в Харкові (зокрема учителем відомого

композитора і музикознавця П. Сокальського). Відсутність ширших відомостей про цього безперечно талановитого композитора, так само як відсутність партитури, скомпонованої ним до «Наталки Полтавки» — значна втрата для вивчення музичної історії «Наталки Полтавки». Зіставлення музики Барсицького до згаданих вище трьох арій з музигою до цих же арій Єдлічки, Васильєва і Лисенка показує, що пізніші композитори не змінили мелодичної основи цих пісень у Барсицького, запровадивши тільки часткові варіації до основного мотиву. Можна, таким чином, припустити, що і всі інші арії і дуети в «Наталці Полтавці» так само зберегли основу музичного тлумачення Барсицького. Отже, глибока народність пісенних мелодій в «Наталці Полтавці», тонка музична обробка їх, все, що нас приваблює і зараз в піснях п'єси Котляревського,— у значній мірі є заслugoю невідомого нам, по суті, композитора. Додати ще треба до цього те, що поряд з мистецьким відтворенням народних мелодій Барсицький при написанні музики до «Наталки Полтавки» творчо використав і кращі досягнення тогоджної російської музики. Так, у музичних вступах і кінцівках до кожного куплета арії «Віють вітри» виразно відчуваються впливи романської музики видатного російського композитора Аляб'єва.

Єдлічка і Васильєв у своєму тлумаченні «Наталки Полтавки» ішли шляхами, прокладеними Барсицьким. Вони, як було сказано, додавали нові варіації, не змінюючи характеру музики Барсицького. Так, у Єдлічки музика до арії «Віють вітри», «Ой я дівчина Наталка» написана для середнього голосу, а не для сопрано, як у Барсицького, і цим тільки зумовлюється різниця між ними. Значна відміна тільки в музичних зачинах і кінцівках, які у Єдлічки будуються на мелодіях самих пісень, а не на елегійних фантазіях Барсицького, що дають «настрій» до арії, але не використовують її мотивів.

Великою подією в історії музичного оформлення «Наталки Полтавки» треба вважати створення музики до неї М. В. Лисенком. Він, безперечно, використав музику Барсицького, Єдлічки, Васильєва та інших, але не тільки геніально варіював її до арій і дуєтів у «Наталці Полтавці», а й дав загальну музичну інтерпретацію цілої п'єси, створив опера «Наталка Полтавка», яка була високо оцінена в рецензіях спеціалістів-музикантів. Так,

газета «Одесский вестник» (1890, № 158) зразу ж після опублікування про нову оперу писала: «Видання М. Лисенка має в собі 22 вокальних номери з тими повними південного колориту і майстерно виробленими інтродукціями, ритурнелями і проводом, якими завжди визначаються музичні утвори цього малоруського маestro.

А найцікавіше за все увертюра, якої досі не було і яку вперше скомпонував М. Лисенко. Саме через це «Наталка Полтавка» виходить вже з ряду малоруських п'ес з співами, а набирає значення поважної оперети, бо увертюра Лисенка не є просте попурі, яке звичайно буває до оперет, а самостійна симфонічна розробка тем п'єси. Крім того, з початку другої і третьої дії додано інтродукції, або, вірніше, антракти, якими визначається музичний їх зміст... Взагалі і увертюра, і антракти, не кажучи вже про вокальні номери з супроводом, становлять собою дуже гарну і колоритну річ, а, до того ж, фортепіанний виклад дає змогу розумного виконання для кожного музиканта, який розуміє особливості української музики».

З часу появи опери Лисенка всі вокальні партії «Наталки Полтавки» у виконанні естрадних співаків у камерних концертах виконувалися з музикою, створеною геніальним композитором. У цій інтерпретації пісні «Наталки Полтавки» поширювались серед мас. В ній же вони виконуються і тепер. Спробу сучасного композитора Йориша «модернізувати» музику Лисенка не можна вважати вдалою,— вона й не прищепилася на сцені.

Поява двох п'ес Котляревського і їхня широка популярність на сцені спричинилися до виникнення цілої низки «опер» і «опер-водевілів» у 20—40-х роках XIX ст., що становлять перший етап розвитку української драматургії. «Чорноморський побит» Я. Кухаренка, «Купала на Івана» Степана Писаревського, «Чари» К. Тополі, «Сватання в Римах» невідомого автора, нарешті, «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка — це все твори, що виникли під впливом п'ес Котляревського, а особливо «Наталки Полтавки».

Автори цих п'ес не тільки переймають зовнішні ознаки «опери» Котляревського, тобто поряд з драматичними партіями вводять в свої п'єси і пісенні, але відтворюють іноді окремі сюжетні ситуації «Наталки Полтавки», виводять персонажів, що в більшій чи меншій мірі мають

риси, споріднені з постатями Петра, Наталки, виборного та ін. Особливо ця схожість дає себе відчути в п'єсі Кухаренка «Чорноморський побит», де початкова сцена (туга дівчини за милим) є прямим наслідуванням «Наталки Полтавки». За винятком Квітки-Основ'яненка, наслідувачі Котляревського належали до письменників другорядних, а тому й не могли творчо розвинути і поглибити драматургічну традицію Котляревського. Образи в їхніх творах більш схематичні, здрібнені. Не знайдемо в них також ні сатиричних тенденцій п'єси Котляревського, ні глибокої симпатії до народу, якою пройняті п'єси автора «Енеїди». Натомість, на відміну від творів Котляревського, в них підсилюється етнографічний елемент (зображення, наприклад, весільного обряду з усіма його особливостями). Реалістичне відтворення життя підмінюється етнографічними сценами, в яких зображаються ті чи інші народні обряди. Треба сказати, що і п'єса Квітки, безперечно, талановитіша за всі інші, написана в такому ж етнографічному плані і поступається, без сумніву, не тільки «Наталці Полтавці», але й другій п'єсі Котляревського «Москаль-чарівник».

Поява на початку 40-х років «Назара Стодолі» Шевченка знаменує новий етап у розвитку української драматургії, період більш глибокого зображення народного життя, ніж до того часу.

Але творчий вплив «Наталки Полтавки» на розвиток української драматургії з цим не припиняється. Сценічне «життя» п'єси Котляревського, почавшись з 1819 р., триває і досі, ще й зараз опера Котляревського — Лисенка користується незмінним успіхом. Майже півтораста років не сходить вона зі сцени і за цей довгий час не тільки впливала на глядачів різних поколінь, а у якісь мірі — і на драматургічну діяльність корифеїв народного театру — Старицького, Кропивницького і Карпенка-Карого.

Сценічне життя «Наталки Полтавки» і «стаєнниця» довготривалого унікального її успіху — це тема окремої розвідки. Обмежимося тільки кількома зауваженнями щодо цього. Театральна історія «Наталки Полтавки» в перші десятиліття після її появи мало висвітлена в працях наших літературознавців і театрознавців. Відомо, однак, що після постав її в Полтавському театрі вона з успіхом ставилася в інших містах України (Харкові, Полтаві, Кременчуку, Чернігові, Катеринославі, Одесі).

У сорокових роках поширилась вона і в Галичині (Львів, Перемишль, Коломия) в переробці Озаркевича під на-звою «Дівка на виданні». Разом з тим п'єси Котлярев-ського стають відомі і на сцені російських театрів. Істо-рія популяризації «Наталки Полтавки» в столичних теа-трах неподільно зв'язана з геніальним російським актором М. С. Щепкіним. Відомо, що перший період діяльності знаменитого актора зв'язаний з перебуванням у харків-ському і полтавському театрах. Переїхавши в близьких стосунках з Котляревським, як директором полтавського театру, Щепкін своєю талановитою грою, можливо, під-казав драматургові, в якому напрямі треба опрацьову-вати образи комічних персонажів в обох п'єсах. Пере-їшовши в двадцятих роках до московського театру, він привіз з собою і частину репертуару полтавського театру, виступаючи з великим успіхом і в столичних театрах в ролі виборного, а особливо в ролі Михайла з «Москаля-чарівника».

Геніальна гра Щепкіна в цих ролях зробила п'єси Котляревського дуже популярними на сценах столичних театрів. Ще в сорокових роках Белінський в рецензії на гастрольні виступи Щепкіна в петербурзькому Александ-рінському театрі вказував, з яким захопленням глядачі зустрічали Щепкіна в його улюблених ролях обох п'єс Котляревського. «Минулої неділі, коли дилетанти при-ходили в захоплення від «Отелло» на Великому театрі, в Александрінському, в останній день жовтня, в бенефіс п. Каратигіна 2-го, публіка прощалася з знаменитим московським актором Щепкіним, якого вона встигла по-любити так гаряче в короткий час свого перебування в Петербурзі. І як прощалася вона?.. Коли, нарешті, в останній раз піднялася завіса і почалися сцени з «Наталки Полтавки», захоплення публіки доходило до най-вищого ступеня... Кожний романс публіка примушувала повторювати кілька разів».

Саме цим успіхом на сцені столичних театрів треба пояснити високу оцінку «Наталки Полтавки» в рецензіях російських критиків з нагоди появи її в друку (1838). «Опера йшла, іде і буде йти,— пише рецензент журналу «Отечественные записки»,— доки залишиться в Україні хоч один звук рідного наріччя»¹.

¹ «Отечественные записки», 1839, № 3 («Русская литература», стор. 134).

П'есу виставляли на сценах провінціальних театрів, зокрема в кріпацьких театрах.

Нове життя «Наталки Полтавки» починається у 80-х роках XIX ст. з утворенням народного театру, творцями і організаторами якого були славні діячі української сцени М. Заньковецька, М. Кропивницький, брати Тобілевичі (І. Қарпенко-Қарий, М. Садовський, П. Саксаганський) та їх сестра Садовська-Барілотті. З того часу образи п'еси Котляревського увічнюються в сценічному втіленні найвидатнішими представниками українського театру: Наталка — М. Заньковецька, М. Садовська, виборний — М. Кропивницький, возний — П. Саксаганський, Микола — М. Садовський, причому першою виставою, з якої почали славну путь корифеї українського театру, була «Наталка Полтавка», як найпопулярніша п'еса в репертуарі тодішніх українських труп. Сценічна інтерпретація образів «Наталки Полтавки» найвидатнішими українськими акторами (сценічне втілення того чи іншого образу, манера співу і т. д.) стала тривкою традицією в грі інших акторів численних мандрівних труп, що утворилися після розділу трупи М. П. Старицького, до складу якої напочатку входили і всі корифеї українського народного театру. Об'їжджаючи не тільки велиki й малі міста України, але й найвіддаленіші кутки колишньої Російської імперії, мандрівні українські трупи постійно ставили «Наталку Полтавку», як одну з найбільш виграшних п'ес в їхньому репертуарі.

У тому тріумфі, що його здобув український театр в 1886 р., під час свого перебування в Петербурзі, велику роль відіграли і постави «Наталки Полтавки» за участю Кропивницького, Садовського, Саксаганського, М. Садовської, Мови (в ролі Петра). Протягом 3 місяців опера була поставлена 20 разів і проходила постійно з великим успіхом. «На кожну виставу «Наталки Полтавки», — пише в своїх спогадах І. К. Тобілевич, — така сила людей приходила, що в Кононівськім залі, де давала вистави українська трупа, не могли міститися — не ставало білетів»¹.

У столичних і провінціальних газетах того часу натрапляємо на десятки рецензій про постави «Наталки

¹ І. В. Тобілевич, Наталка Полтавка. Сторінка споминів, «Літературний збірник», К., 1903, стор. 109.

Полтавки» в різних російських і українських містах. Всі вони виражають захоплення видатними талантами акторів, мелодійністю пісенних партій, поетичністю змісту п'єси. «Театр був повнісінський,— пише рецензент «Одесских новостей».— Публіка зустріла своїх старих знайомих і любимців одностайними тривалими аплодисментами. П'єса пройшла із звичайним в цій трупі ансамблем: сам Кропивницький смішив публіку до упаду; п. Садовська — Наталка — приводила публіку до захоплення своєю майстерною грою і прекрасним співом; в ролі возного ми вперше зустріли молодого артиста п. Саксаганського і признаємося: він перевершив всі наші сподівання, він так прекрасно провів всю роль від початку і до кінця, що ми не помітили різниці між возним Саксаганським і торішнім возним — Карим».

У своїх спогадах про вистави «Наталки Полтавки» видатний український драматург висловлював жаль з того приводу, що вистави п'єси з народного життя не доходили до широких народних мас, що трудяще селянство зокрема не мало змоги одвідувати театри, не могло бачити власного життя, втіленого в сценічних образах. Але з кінця XIX ст. у зв'язку з зростанням робітничого руху і піднесенням революційної боротьби проти царсько-поміщицького режиму, з більшою інтенсивністю, ніж будь-коли до того, поширюється і театральна культура по найглуших закутках дореволюційної України. На селянських селах серед неписьменного населення виникають аматорські гуртки, в репертуарі яких перше місце посідала «Наталка Полтавка». Видатний український письменник С. Васильченко в повісті «Талант» змалював привабливий образ талановитої селянської дівчини Тетяни, що чарувала своїх друзів — сільських учителів,— виступаючи якраз у ролі Наталки. Бути актрисою Тетяна не змогла, бо стала жертвою інтриг місцевого попа. Повість правдиво відображає і факт поширення «Наталки Полтавки» серед народних мас, і долю народних талантів в дореволюційній Росії.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції впали мури, що відгороджували трудяще маси від театру. За нових обставин незмірно виріс і збагатився репертуар українських театрів, на сцену прийшли нові талановиті сили, а до театру — ті глядачі, про яких мріяв колись Тобілевич — робітники, колгоспне селянство і трудова

інтелігенція. Але і в наш час докорінних змін у житті українського театру «Наталка Полтавка» не зійшла з репертуару. Вона й зараз є однією з найпопулярніших постановок у репертуарі українських радянських оперних театрів і насамперед Київського оперного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Найвидатніші співаки Радянської України — О. Петрусенко (померла в 1940 р.), З. Гайдай (в ролі Наталки), М. Литвиненко-Вольгемут (в ролі Терпилихи), І. Паторжинський (в ролі виборного), М. Гришко (в ролі Миколи) та інші — вилили ніби нове життя в стару оперу. Арії і дуети у виконанні цих артистів належать до улюблених пісень радянського слухача поряд з класичними творами російських поетів XIX ст. До пісенного репертуару видатного радянського артиста-співака І. Козловського належить ряд арій Петра, як наприклад, «Сонце низенько» та інші.

У 1936 р. під час декади українського мистецтва в столиці Радянського Союзу Москві опера «Наталка Полтавка» пройшла з винятковим успіхом. «Правда» писала з приводу цього спектаклю: «Великий театр Союзу РСР, як і в перші дні гастролей української опери, переповнений. Уже прослухавши увертуру, пронизану відомими і любимими всіма народами нашої країни українськими народними піснями, бачачи барвисту картину, що відкриває спектакль, глядачі довго аплодують... Спектакль проходить з великим успіхом. Глядачі гаряче рукоплещуть солістам опери: Петрусенко, що виконує роль Наталки, Маньковській — Горпини Терпилихи, заслуженому артисту республіки Паторжинському, що грає виборного Макогоненка, Малькові — що грає роль возного, Шведову — роль Петра, Гришкові — бурлаки Миколи» («Правда», 16 березня 1936 р.).

Чим же пояснити цю виключну популярність п'єси Котляревського на протязі такого довгого часу? Не можна заперечувати того, що їй пощастило як ніякій українській дореволюційній п'єсі. Найкращі сили російського і українського театру творчо працювали над її сценічним і музичним оформленням. Справді, згадаймо цей ряд близкучих імен, серед яких виділяються імена артистів світового масштабу — Щепкін, Соленик, Лисенко, Кропивницький, Саксаганський, Садовський, Карпенко-Карий, Заньковецька, Садовська, Затиркевич, Козловський, Пет-

русенко, Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Паторжинський, Гришко та ін. Кожний з цих видатних акторів, співаків, музикантів творчо опрацьовував окрім образи «Нatalки Полтавки» і тим підносив її в очах глядача, в пам'яті якого ці образи закріплювались в талановитій драматичній чи музично-вокальній інтерпретації. Ці творчі зусилля цілих поколінь майстрів ніби «відклалась» на характері самої п'єси, образи якої в нашому уявленні органічно сполучаються з сценічним їх втіленням і музичним супроводом.

Але не можна пояснювати таку довготривалу популярність «Нatalки Полтавки» лише талановитою грою видатних акторів. Успіх її криється і в самій п'єсі.

На думку І. Тобілевича, сила «Нatalки Полтавки» — «в надзвичайній її простоті, правді і, найголовніше, в любові автора до свого народу, любові, которая з серця Котляревського перейшла на його утвір»¹.

Франко, як і Тобілевич, бачить невмирущість «Нatalки Полтавки» в тому, що автор її виявив «глибоке знання народу і ширу любов до нього», і це, на його думку, надало п'єсі такої живості, правди і теплоти, яка довго хвилюватиме глядачів.

Справа очевидна. В звичайних побутових картинах з життя українського села, показаних у драматичних образках, Котляревський відгадав і зобразив такі почуття і такі відносини, які не старіють і не втрачають інтересу і для людей зовсім іншої епохи, ніж та епоха, коли написано було цей твір. Саме завдяки цьому «Нatalка Полтавка» увійшла до «золотого фонду» української літератури XIX століття.

1955 р.

¹ І. В. Тобілевич, Нatalка Полтавка. Сторінка споминів, «Літературний збірник», К., 1903, стор. 110.

ДО ЕВОЛЮЦІЇ КОЛОМИЙКОВОГО ВІРША В ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

У цій статті я подаю лише декілька загальних спостережень над еволюцією Шевченкової поезії, аналізуючи структуру коломийкового вірша. Ці спостереження, потребуючи деталізації, ширших аналогій, матимуть, можливо, тільки тоді певне об'єктивне значення, як пророблена буде сумарна робота над усіма його віршами. Тому-то це тільки уваги, тільки здогади, фатально неминучі в перших спробах освітлити проблеми, ще достатньо не вивчені в нашій науковій літературі.

Праця над стилем поезій Шевченка почалася недавно, розвідок, де б ставилися такі питання, і до десятка не набереться — отже, нічого говорити, що перед дослідником Шевченкової творчості широке поле для роботи. Якщо поминути розвідки і статті дореволюційного часу, де так, між іншим, підносилися проблеми стилю, то, власне, весь доробок науковий по стилістиці «Кобзаря» уміщується в двох ювілейних збірниках 1921 і 1924 рр. (за редакцією П. Филиповича), в річнику Шевченківського Інституту за 1927 рік і в кількох брошурах... *

При аналізі ритміки поезій Т. Г. Шевченка дослідник обов'язково повинен враховувати ту ідейно-творчу еволюцію, що її пройшов поет. Поставлений на чолі молодої української літератури, Т. Г. Шевченко мусив серйозно загадатися над долею свого поетичного покликання. При всій своїй геніальній обдарованості він пережив, очевидно, болючий процес формування не тільки громадянина, але й поета. Для освітлення цих важливих моментів в його творчості ми поки що маємо матеріалу.

Але ж у всякім разі, навіть без допомоги цих джерел, досить зіставити вірші молодого Шевченка з написаними пізніше, щоб упевнитися в тому, що Шевченко як поет—розвивався. Подібно тому, як ідеологічно зазнав Шевченко крутіх змін, так само і форми його лірики в процесі свого розвитку від пісенного ладу вирости до запальної ораторської імпровізації, що є типовою прикметою його віршів пізнішого періоду. Розвиток Шевченка—ідеолога перейшов певні етапи, так само і стиль його можна, хоч і умовно, поділити на два періоди, що межею їх ставимо початок 40-х років, цебто час, коли Шевченко переходить остаточно до тем громадських. Звичайно, цей поділ обґрутується не тільки зміною тематики, і тут зразу треба зробити декілька застережень щодо такого саме поділу. Виступивши із своїми громадськими темами, поет разом з тим дав і нові стилістичні типи вірша, яких ми не бачимо в його ранніх творах. Але ці нові форми знаходимо і в віршах на особисті теми, тільки написаних уже пізніше. Разом з тим в цьому ж пізнішому періоді ми подибуємо раз у раз чимало творів, писаних в старій епічній манері.

З другого боку, і вірші до 40-х років так само не становлять чогось одноманітного, ті риси, що являються характерними для стилю пізнішої творчості, зустрічаємо спорадично і тут, особливо у творах, писаних близько 40-х років. Аналіз цього органічного розвою з усіма його особливостями — робота пізніших дослідників, мое ж завдання накреслити цю еволюцію у межах коломийкового вірша.

Поява 1840 року «Кобзаря» Шевченка, де містилися перші його вісім творів, зразу визначила йому місце в російській літературі — таланта *sui generis*, народного барда, що в своїх віршах талановито відтворював народну пісню. З усіх рецензій на «Кобзар» в тодішній журналістиці, не вважаючи на їх різний тон, всі кригики сходяться на одному — на підкresлюванні народної стихії в творчості Шевченка. З того часу в російській і українській критиці характеристика Шевченка як народного поета держиться міцно.

Вже ранні твори Шевченка свідчать, що у розвиткові його ритміки, поряд з літературними традиціями, велику роль відіграла ритмомелодика народної пісні. В літературознавчих працях доводиться, що 58% усього віршо-

вого надбання Шевченка становить ритм народних українських пісень, причому переважна частина таких творів падає якраз на творчість молодшого періоду. Так само, ще раніше, академік В. Перетц у своїй цікавій розвідці «К істории малорусского стиха» нараховує щось біля ста десяти віршів, написаних лише т. з. коломийковим ладом, не згадуючи за інші. Хоч розгляд інших типів народної пісні і не входить в наше завдання, зле ж треба нагадати, що приблизно з 1847 року, цебто з часу Шевченкової неволі, все більше зустрічається у його стилізації розмаїтих форм народної пісні. Словом, усна поетика відбилась на творах Шевченка у такій мірі, що обминати чи замовчувати цього моменту ніяк не можна.

Щодо 14-складового коломийкового вірша, то він є органічна прикмета лірики Шевченка, найбільше популяризується в молодшому періоді і зустрічається частенько навіть у віршах, писаних наприкінці життя.

Розмір цей є характерний для українських пісень, так званих коломийок, що їх у великому числі опубліковано в етнографічних збірниках Головацького, Чубинського, Гнатюка, Колесси ** та інших; трохи, може, в зміненому вигляді він є властивий і для інших типів народної пісні. Питання про походження цього ритмічного типу не вияснено остаточно. В. Перетц в названій вже праці держиться тої думки, що це є ніщо інше, як силябічний вірш з цезурою і внутрішнім римуванням, найпопулярніший тип шкільної версифікації XVIII століття, як наприклад:

Чиста птиця/ голубиця
Таков нрав имѣт:
Буде мѣсто/ где нечисто,
Там не одпочѣт... —

що був засвоєний і широко спопуляризований народною поезією. А звідти вже його використовували українські поети, і серед них Шевченко. Ф. Колесса в своїй монографії «Ритміка українських пісень» не погоджується з цією думкою, уважаючи коломийковий вірш за дуже давній тип народної пісні, що поширювався ще до впливу шкільної поезії. Одним із аргументів за давнє походження цього розміру уважає він велику його пристосованість до музикального такту.

Якого б погляду не дотримуватися в цьому питанні, безперечно одне, що ритмічні властивості цих форм, як і інших пісенних типів, визначаються певним музикальним тектом, розрахованим на певну мелодію. Будова коломийкової строфи визначається строгою симетрією і правильністю в ритмічному устрої мелодії і тексту. Всі коломийкові мелодії витримують правильний такт 2/4, а співаються в швиденькім темпі. Мелодія коломийки творить правильний період музичний; півречення різняться між собою звичайно лишень двома останніми тактами. В кожному півреченні такти луцьаться парами в тісніші цілості; друга пара тактів є найчастіше або буквальним повторенням першої, секвенцією у відворотному напрямі, а друге півречення повторенням першого з малою зміною в посліднім такті.

Обі половини періоду стоять у себе в відношенні музичної респонзії: перша має характер запитання, друга — відповіді.

Наприклад:

1 Післала мі/ моя мати// в ліс горішки брати,
Та висока/ ліщинонъка//, не мож досягати.

2 Бодай же ти,/ ліщинонъко//, на рік не зродила
Я горішків/ не нарвала//, мене мати била.

3 Ой учера/ я звечера// комора горіла,
Приїдь, приїдь,/ мій миленький//, бо-м ся розболіла.

Особливістю музикального тексту визначаються і ритмічні прикмети коломийки, кожний вірш поділено на три частини: дві перші 4-складові, що відповідають двом тактам мелодії, становлять першу половину пісенного

вірша, другу його половину творить третя група — 6-складова, що так само відповідає другій парі тактів.

Ой коли б я	/за тим була//,	за ким я гадаю,
4	4	6
Принесла би	/сім раз води//	з тихого Дунаю.
4	4	6

Відповідно до мелодії розміщаються і наголоси в кожному півреченні, при читанні, а не співанні, ми не подибуємо правильного чергування стоп, як у віршах силабо-тонічних, але не важко помітити, що в коломийці є панівний граматичний наголос, що, відповідаючи музикальним акцентам, справляє фіктивне враження правильності стоп. Наприклад:

Коломия/ не помия//, Коломия місто,
В Коломиї/ дівчатонька// як пшеничне/ тісто.

Найсильніший акцент робиться на останніх словах «місто», «тісто», що відповідає особливому музикальному підкресленню цих слів. Всупереч звичайному розміщуванню наголосів у віршах, тут спостерігаємо наступовання ненаголошених складів, що стягаються до загострених музикально складів.

Тою ж упідлегленістю мелодії треба пояснити і внутрішнє римування першого піврядка вірша, що часто-густо зустрічається у коломийках:

«Ой учера/ я звечера...»
«А я гаю/ не рубаю...»
«Ой коли б я/ за тим була...»
«Коломия/ не помия...» і т. д.,—

де ради співзвуччя друге слово іноді вставляється так, без жодної симболової рації.

Обов'язкове для коломийок римування двох речень періоду на останньому складі, так само як і в силабічних віршах.

Створца неба/ ти дороги//, ти стежки простуєш,
Ти од віка/ чоловіка// на руках пестуєш.
(Феоф. Прокопович)

Музикальною зумовленістю треба пояснити і лапідарне побудування синтаксичних форм у коломийці.

Триколінна музикальна фраза мусила закінчуватися паузою; і в межах її повинно було міститися закінчене речення — пара цих речень складає замкнутий період, де перша частина є запитання, друга відповідь. Це стисле синтаксичне побудовання коломийок чи й не спричинилося до того, що так легко брати з частушок окремі куплети, заміняючи їх іншими.

Оці загальні властивості коломийки майже без зміни відтворює Шевченко в своїх поезіях. Перші його твори 30-х і 40-х років, як «Причинна», «Думка», «На вічну пам'ять Котляревському», «Катерина», «Тече вода в синє море», «Нашо мені чорні брови» і інші, до деталей зберігають прикмети коломийки.

14-складовий рядок вірша Шевченко розбиває на два рядки, що мають — перший 8, другий 6 складів, наприклад:

Сонце гріє,/ вітер віє// 8 скл.
З поля на долину; 6 скл.
Над водою/ гне з вербою// 8 скл.
Червону калину. 6 скл.
(«На вічну пам'ять Котляревському»)

Конечне римування двох речень коломийкового періоду при такій розбивці перетворюється на римування— а, в, с, в, що є обов'язкове для Шевченкового вірша цього періоду.

Тече вода/ в синє море//, а
Та не витікає;/ в
Шука козак/ свою долю//, с
А долі немає.../ в
(«Тече вода в синє море...»)

Розгорнувши строфу, одержуємо типову форму коломийки:

Тече вода/ в синє море//, та не витікає;
Шука козак/ свою долю//, а долі немає.

В таку добу/ під горою/
Біля того гаю,
Що чорніє/ над водою,
Щось біле блукає.
(«Причинна»)

Не слухала/ Катерина
Ні батька, ні ненъки,
Полюбила/ москалика,
Як знало серденъко.
(«Катерина»)

Крім цієї рими, у Шевченка досить часто можна побачити характерне для коломийок перехресне римування — ав ав.

У пісні:

Вчора була неділенька,/ а
Нині понеділок/ в

Запросила Марусенька/ а
Косити барвінок.../ в

У Шевченка:

Плавай, плавай, лебедонько,/ а
По синьому морю!/ в

Рости, рости, тополенько,/ а
Все вгору та вгору!/ в

Як бачимо, для значної частини ранніх віршів Шевченка стала органічною рима народної пісні, що при бажанні їй можна знайти навіть текстуальні аналогії.

Внутрішнє римування після першої цезури в коломийках знаходимо й у Шевченка.

«Сонце гріє,/ вітер віє// з поля на долину».
«Убирає,/ доглядає...»
«Розпитують,/ розмовляють...»
«Не дві ночі/ карі очі...»
«Панували,/ добували...» і т. д.

Наголоси розміщуються, як і в природній коломийці, не по принципу рівномірного наголошення складів, а з великим стягуванням ненаголошених коло ударно-музикальних акцентів. Найбільшим, мабуть, доказом спорідненості ладу Шевченкових віршів з ладом коломийок є спосіб побудування ритмічно-сintаксичних паралелей. Як і там, так і у Шевченка 14-складовий вірш замикає закінчене речення, а пара речень становить замкнутий період, побудований звичайно по типу паралелізму народних пісень. В цей період Шевченко майже не виходить за межі цієї 4-віршової строфі.

- 1) Сидить батько/ кінець столу//, на руки схилився,
Не дивиться/ на світ божий//, тяжко зажурився.
- 2) Коло його/ стара мати// сидить на ослоні/,
За слізами/ ледве-ледве// вимовляє доні.
- 3) Кохайтесь,/ чорнобриві//, та не з москалями,
Бо москалі —/ чужі люди//, роблять лихо з вами.

(«Катерина»)

У вірші «Тече вода в синє море...»:

- 1) Тече вода в синє море, та не витікає;
Шука козак свою долю, а долі немає.
- 2) Пішов козак світ за очі; грає синє море,
Грає серце козацьке, а думка говорить.

Характерні зразки пісенного періоду, де, за словами Ф. Колесси, члени періоду «стоять у себе у відношенні музичної респонзії» — перша половина періоду ніби запитання, а друга — відповідь. З цих побіжних уваг можна все ж, здається, зробити той висновок, що ритмічно-сintаксичні фігури поезії молодого Шевченка свідчать, безперечно, про найтісніший зв'язок із народною поезією в усіх особливостях ритмічних.

Отже, тут народність Шевченка виявляється на повну міру, але ж їй треба давати глибше пояснення. Вплив народної поезії на Шевченка не можна ставити лише на карб його «мужицького походження»; далеко важливішим чинником в культивуванні народної пісні було те літературне оточення, серед якого дістав перше своє літературне виховання Шевченко як поет. Українські романтики, попередники Шевченка, уже до його виступу пробували, і не раз, прищеплювати форми української пісні в літературі. Ще акад. В. Перетц у згадуваній вже праці підкреслював, що цим коломийковим віршем писали, крім Шевченка, і Куліш, Навроцький, Кузьменко та інші. Але ж це поети, що виступили вже після Шевченка, і тому могли вони використовувати не оригінали, а перебувати під впливом вже шевченківських поезій. Важливіше те, що цей розмір уживали такі поети, як Боровиковський, Метлинський і інші, що виступили раніше Шевченка. Піонер українського романтизму Л. Боровиковський, здається, перший в новій українській літературі дає типові зразки коломийкового вірша, що так подібні до молодих поезій Шевченка. Зразком цього, наприклад, є його балада «Чарівниця»:

Понад гаєм, над водою
Стелються тумани;
Стоять в шатрах над річкою
Волхи-циганни.
А між тими циганами
Циганка ворожка,
Та до твої циганочки
Втоптана дорожка... і т. д.

Це була потужна течія серед українських романтиків, і П. О. Куліш, оцінюючи віршове надбання Шевченка, підкреслював як позитивнішу іх рису наближення до високої виробленості народної пісні. «Шевченко остався після його (Квітки) єдиновладним батьком серед невеличкої сім'ї рідних писателів. Нема нам закону над його словом, тільки одна народна поезія для його і для всіх нас стоїть за віковічний взір, та й народної поезії ніхто не зачерпнув так зглибока, як Шевченко. Набравшись змалку всього, чим живе і дише селянин, він підняв прості хатні розмови до високої пісні і разом зробив з них ревну сердечну лірику і величний епос».

Звичайно, ми по-інакшому розцінюємо тепер художню вагу Шевченкових поезій, вбачаючи різницю поміж ним і численними переспівувачами української пісні в тому, що Шевченко не спинився на талановитій передачі коломийки, а значно ускладнив і зреформував її. В зростанні його великого таланту пісенні форми в їх елементарності повинні були зробитися завузькими. Та рано виявлена в ньому риса драматичного лірика з намаганням до палкої імпровізації, до огнених своєю інтонаційною виразністю віршів не могла довго миритися з епічною простотою народної пісні. Справді, замкнуті музикальною фразою речення, виняткова залежність вислову від пісенного ладу надавали і думці поета якогось афористичного, епічного характеру, і це не міг не відчути Шевченко.

Есть на світі доля,
А хто її знає?
Есть на світі воля,
А хто її має?
Есть люди на світі —
Сріблом-золотом сяють,
Здається, панують,
А долі не знають...

(«Катерина»)

Вже в деяких творах цього періоду помічається боротьба між тенденцією Шевченка до декламаційної лірики і епічними формами народної пісні. Особливо показний під цим поглядом вірш «Думи мої, думи мої...», написаний у напруженому тоні з яскравим підкреслюванням особистого почуття, він якось нейтралізується веселим розміром коломийки, від чого при читанні його лишається якесь подвійне враження. Речення, побудовані

в формі патетичних запитань, втрачають свою емоційну виразність в рямцях коломийкового замкнутого римування.

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами!
Нащо стали на папері
Сумними рядами?..
Чом вас вітер не розвіяв
В степу, як пилину?
Чом вас лихо не приспало.
Як свою дитину?..

При виразному читанні цього вірша доводиться боротися із спокусливими, веселими звуками, аби надати віршові того сильного драматичного тону, що відповідає поетичному задуму автора. Уже в таких невеличких поемах історичного характеру, як «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «До Основ'яненка», і в перших віршах, так би мовити, публіцистичного характеру, як «Заворожи мені, волхве...», «Гоголю», «Чигирин», «Розрита могила» і інших, Шевченко намагається всякими засобами розбити замкнуту коломийкову строфу, ускладнюючи її найчастіше такими засобами, як поділення віршового рядка на два самостійних, виходячи з потреби смислової паузи.

Де тирса шуміла,
Де кров ляха, татарина
Морем червоніла...
Вернітесь!..
— *Не вернуться!* —
Заграло, сказало
Синє море.— Не вернуться,
Навіки пропали!
(«До Основ'яненка»)

Це виділення на окреме місце піврядка вірша підкреслює смислову паузу і затримує рівний хід мелодії. Так само:

А надто той, що дивиться
На людей душою —
Пекло йому на сім світі,
А на тім...
Журбою
Не накличу собі долі...
(«Думи мої, думи мої»)

Можна легко відтворити старий тип строф, поставивши на звичайне місце «журбою» і відкинувши його емоційне підкреслення.

А надто той, що дивиться
На людей душою —
Пекло йому на сім світі,
А на тім... Журбою
Не накличу собі долі...

Взагалі відокремлення окремих смислових груп як засіб деформації одноманітної мелодії коломийкового вірша стає звичайним прийомом у Шевченка по мірі наближування до громадських тем.

Обідрана, сиротою
Понад Дніпром плаче;
Тяжко, важко сиротині,
А ніхто не бачить,
Тільки ворог, що сміється...
Смійся, лютий враже!
Ta не дуже, бо все гине, —
Слава не поляже...

(«Д» Основ'яненка»)

Я сирота, мій голубе,
Як і на чужині.
Чого ж серце б'ється, рветься?
Я там — одинокий.
Одинокий... *A Україна!*
A степи широкі!

(«Н. Маркевичу»)

Ці дві смислові групи підкреслюються невідповідністю між ритмічним та синтаксичним побудуванням вірша. Логічна нерозривність фрази: «Смійся, лютий враже, та не дуже», «А Україна, а степи широкі!» — розбивається ритмічно, становлячи новий віршовий рядок. Це звільнення синтаксичних груп від ритмічної замкнутості впливає також і на римування, що стає все складнішим за ускладнення речення.

Зажурилась, заплакала,
Як мала дитина.
Ніхто її не рятує...
Козацтво гине;
Гине слава, батьківщина;
Немає де дітись;
Виростають нехрещені
Козацькі діти;
Кохаються невінчані;
Без попа ховають...

(«Тарасова ніч»)

Рими «дитина — гине», «подітись — діти» в загальній структурі вірша майже не відчуваються. Вірші наближаються до білої строфи саме через розгортання описових речень, що не можуть так гармонійно замикатися в рямцях коломийкового вірша, як стислий двочленний період народної пісні. Музикальність його не в точному римуванні на кінцях, а в багатстві співзвучних повторів:

- 1) ...Заплакала,
Як мала...
- 2) Козачество гине,
Гине слава...

Все більша незалежність синтаксичних форм від стабілізованого ритму коломийки — це той шлях, яким ішов поет в модернізації цього пісенного типу, особливо в останню добу своєї творчості. Візьмемо хоча б перший ліпший приклад — «У нашім раї на землі...», ті уступи, що передано коломийковими формами:

Безталанная! Де ділась
Краса твоя тая,
Що всі люди дивувались?
Пропала, немає!..
Все забрала дитиночка
І вигнала з хати,
І вийшла ти за царину,
З хреста ніби знята... і т. д.

У першому рядку природний рух ритму коломийки затримується патетичним звертанням «Безталанная!», що відмежовує його від дальших слів логічною паузою, далі — принцип пари трафаретних речень, що повинні були вміщуватися рівномірно в кожних двох рядках строфи, порушується — запитання вміщується в трьох рядках, а відповідь в одному лапідарному — «Пропала, немає!». Друга строфа так само в своїй словесній конструкції відходить від звичайного трафарету — патетичне побудування другого і третього рядка з анафоричним і:

І вигнала з хати,
І вийшла ти за царину...—

так само щось уже дуже далеке від епічності народної пісні.

Словом, на розвитку коломийкового вірша у Шевченка відбилася загальна еволюція його творчості. Як його ямб пройшов від «напевності» таких речей, як «Реве та стогне Дніпр широкий», до огневої декламативності «Осії. Глава XIV», так і ця пісенна форма від простоти епічної в добу пізнішу перейнялась елементами громадського пафосу поета, якому, може, вона і здавалася невідповідною для таких завдань. І це не випадково — до широких громадських проблем підійшов поет, нові ідеї потребували й іншого оформлення, бо форма і зміст — речі неподільні.

1926 р.

СТЕПАН ВАСИЛЬЧЕНКО І РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Степан Васильченко в розвиткові українського художнього слова має свій, не позичений голос, виявляє своє розуміння життєвих явищ, які зумів втілити в оригінальній художній завершенні образи [...]

В своїй автобіографії Васильченко визнає, що на вироблення його літературної манери вплинули, крім українських народних пісень та поезії Шевченка, твори Гоголя та Л. Толстого. Та проте можна думати, що враженнями від творчості цих великих письменників не обмежується коло тих творчих стимулів, що йшли з російської літератури і позначились в його творах, свідомо чи несвідомо для самого автора.

В сучасній йому російській літературі Васильченко міг знаходити і знаходити літературні взірці, що як найбільше відповідали його мистецьким смакам та ідейним уподобанням. Немає, здається, в російській літературі другої постаті, яка б у такій мірі наближалась до Васильченка як своїми ідейними позиціями, так і особливостями свого творчого хисту, як В. Короленко. [...]

Як художник, В. Короленко найчастіше схиляється до відображення «ліричних моментів» у народному житті, до змалювання проявів найвищого морального піднесення в душі селянина, що розкривають найпозитивніші прикмети народного характеру; як «бытописатель», він не одвертається від брудних, а іноді й огидних фактів сумної повсякденності дореволюційних часів, намагається бути правдивим до кінця і бачить в цій правдивості свій обов'язок публіциста і громадського діяча. Отже, з одного боку — «Лес шумит», «Река играет», «Старый

звонарь», «Слепой музыкант» і т. д., а з другого — «Сорочинская трагедия», «Мултановское дело», статті про голосну справу Бейліса й інші публіцистичні твори...

В художніх творах Короленка майже не зустрічаємо різких дисонансів, хоч він і не уникає зображення сумних проявів народного життя. Мрійливість, м'який неушипливий гумор, глибока гуманність надають його творам певної моральної врівноваженості та лагідності, в них немає місця ні трагічним конфліктам, ні проявам великих пристрастей та злочинств. Життя в його новелах виступає в дещо затушкованих обрисах, ніби відбите у матовому люстрі, що приховує різкі лінії та контури. Цілком зрозуміло, що в міру наближення до революції «правда жизни» в усіх її противенствах виросла у таку непоборну антitezу до «правды поэтической» в творах Короленка, що і сам він не міг не відчути цього і остаточно ступив на шлях публіциста.

Васильченко — не така, на мою думку, показна постать, як Короленко, але ж не важко побачити, як багато спільногоміж ними і в шляхах літературного розвитку, і в основних рисах творчої манери. І для Васильченка, хоч і не так різко, типове оте розмежування поміж об'єктами суто художніми і публіцистичними. І це не важко помітити, зіставивши його ліричні етюди та новели на кшталт таких творів, як «Оксана», «Волошки», «На хутрі» і т. д., з такими речами, як «З самого початку», «Божественна Галя», «Вечеря», де в белетристичній формі доводиться якась суто публіцистична теза. У перших творах письменник намагається відтворити прекрасну мрію, що ніби просвітлює та зогріває сіре існування героя, у других — показується непідфарбована буденщина української провінції за царських часів. Немає потреби доводити, що ця суперечність пояснюється аналогічними причинами: і Васильченко, і Короленко відчували певну невідповідність між своїми ідеалами та фактами дійсності.

Нахил обох письменників до змалювання небуденного і прекрасного в обставинах тяжкого і злиденно побуту спрямовував їх увагу до тих самих приблизно об'єктів, що незмінно фігурують в їх творах. Та, виступивши в час панування в літературі психологічного реалізму та імпресіонізму, вони намагаються однаково обґрунтувати вияви незвичайного в житті певними, цілком

реальними явищами психологічного порядку. Не випадково, що Короленко звертається або до відображення дитячого життя з його мріями та поетичним сприйманням навколошнього світу («В дурном обществе», «Слепой музыкант», перші частини «Моего современника»), або до відтворення почувань і думок людей похилого віку, для яких «все в прошлом», усе оповите романтикою спогадів («Старый звонарь», «Лес шумит»), або, нарешті, до змалювання внутрішнього світу людей, що перебувають чи у сні («Сон Макара»), чи позбавлені можливості нормально сприймати оточення (психологія сліпого з повісті «Слепой музыкант» або історія селянина Лозинського, що потрапив до Америки і, не знаючи мови, пережив низку незвичайних пригод, з повісті «Без языка»).

Виходячи з цих незвичайних ситуацій, Короленко має видатний хист підносити звичайнісінські факти до високої поезії, доводити правомірність поетичного сприймання життя людьми, що перебувають в особливому душевному стані. Немає потреби докладно спинятися на тому (це річ загальновідома), що і Васильченкові у високій мірі властива така манера малювати світ чудесного і прекрасного як результат особливого стану людської психіки, не згадуючи вже про те, що більшість його новел присвячена дітям різного віку та їх переживанням. Крім усього того, споріднюють Короленка з Васильченком і його твори з українською тематикою («Лес шумит», «Йом-кипур» та інші).

Однією з найцікавіших, а разом з тим і найтиповіших новел Короленка треба вважати новелу «Сон Макара», що вийшла у 80-х роках. В ній міцніше, аніж в інших його творах, вчувається ота незламна певність в непохитному відчутті правди та справедливості, що властива й найтемнішим представникам трудящого селянства. Макар, мізерна і пригноблена тягарем життя істота, опинився в найглухішому закуткові Сибіру, живе серед якутів і сам, власне, втратив розуміння того, чим він відрізняється від цих нещасливих пасербів долі в ті часи.

Тяжка боротьба за життя в її найодвертішій формі на тлі суворої та жорстокої природи зробила з Макара злодія, брехуна і п'яницю, і в цьому безпросвітному існуванні єдиними світлими хвилинами ставала нагода напитись і забути хоч на деякий час про непомірний тягар

людських страждань. Патетичний момент новели — зустріч Макара з богом та його «декларація» своїх людських прав. У п'яних візіях Макарові видається, що він потрапив до самого «великого Тойона», тобто бога, і має розповісти йому про свої злочини та понести належну кару. З властивим йому м'яким гумором описує Короленко світлицю великого Тойона та його оточення,— як міг уявляти собі рай темний селянин,— що нагадує якесь поліцейське управління з справником та його підлеглими. Суворий присуд над грішником Макаром проголошено, шаля, на якій містилися лихі його вчинки, набагато переважила шалю з добрими ділами. Але свідомість заподіяної йому несправедливості пробуджує в затурканому Макарові почуття палкого протесту, що виливається в натхненну промову, скеровану на захист своїх людських прав.

Зворушений палкою промовою Макара, Тойон спиняє його.

«Но старый Тойон сказал ему:

— Погоди, барахсан! Ты не на земле... Здесь и для тебя найдется правда...

И Макар дрогнул. На сердце его пало сознание, что его жалеют, и оно смягчилось; а так как перед его глазами все стояла его бедная жизнь, от первого дня до последнего, то и ему стало самого себя невыносимо жалко. И он заплакал...

И старый Тойон тоже плакал... И плакал старый попик Иван, и молодые божьи работники лили слезы, утирая их широкими белыми рукавами.

А весы все колыхались, и деревянная чашка подымалась все выше и выше!..¹

Навряд чи може бути сумнів у тому, що історія п'янички, злодія і музики Ларька у відомій новелі Васильченка «У панів» спланована за цим твором Короленка. Впадають в око збіги в деталях, спорідненість поміж вдачами Макара та Ларька, затурканого і засміяного п'янички, що був у загальній зневазі, без пристановища і рідних йому людей. «Ліричний момент» в його житті, його внутрішнє просвітлення відбувається, як і у Макара, у п'яних візіях, коли йому видається, що він прийшов до панів славити Христа у різдвяний вечір, між

¹ В. Короленко, Избранные сочинения, М., Академия, 1936, стор. 240—241.

тим як він вибрався на вербу, гадаючи, що потрапив у панські покої. І чарівна обстановка, серед якої бачить себе Ларько, і постать суворого пана, що спочатку засудив бідолашного п'яничку, а потім, під впливом гри талановитого музики, дарував йому його провини,— дають нам змогу припустити, що візії Ларька мали б бути по суті нічим іншим, як зустріччю його з «великим Тойоном» та захистом перед лицем «судии мира» своїх людських прав. Можливо, що свідомість очевидної аналогічності цієї сцени з відповідними епізодами з твору Короленка змусила Васильченка замість бога та ангелів ввести в своїй новелі пана та паненят.

Як би там не було, але патетичний момент у переживаннях Ларька починається, як і у Макара, з того, що, засмучений і пригнічений докорами пана та паненят, він почуває приплів натхнення і у грі на скрипці розповідає «правду» свого життя і скоряє остаточно серця слухачів чудовою мелодією.

«... Підвів очі Ларько; посхилялися панночки, білими хустинками очі витирають, плачуть. Плаче стара пані, плачуть паненята. Заплакав і старий пан, головою схилившись до столу на ріг»¹.

Ще раз скажемо, що і в цій новелі Васильченка, як і у Короленка, недолю мужицьку положено на «терези вічності», що це справді апофеоз віковічних страждань селянства... Образ пана, що, як видається Ларькові, проживає в палаці, де світять місяць і зорі,— образ символічний. Різниця в змалюванні патетичної сцени показова з погляду істотної відміни між творчим методом письменників в цілому. Там, де Короленко,— трибун, активний громадський діяч,— змушує свого героя виголосити цілу програмову в народницькому дусі промову, Васильченко вдається до описання емоцій, а не думок свого персонажа та до зображення мелодії, що її грає Ларько. Але ідейна спрямованість в обох новелах однакова.

Ліричність та моральна краса душі народної виявляється найвиразніше в творчості народних поетів, що, за виразом Васильченка, були «з найбідніших бідні, з найтемніших темні». В творах цих «пасинків долі» з незвичайною силою розкривається туга за чимсь ви-

¹ С. Васильченко, Вибрані твори, К., Держлітвидав, 1936, стор. 61. (Далі цитати даються за цим виданням).

щим, ідеальним, як у того ж музики Ларька. У Короленка ми зустрічаємо ряд персонажів, що ніби втілюють поетичний геній народу. Це задумливий музика Юхим з «Слепого музыканта», що своїми мелодіями на сопілці прищепив любов до музики сліпому паничеві Петрусею; це постаті бандуристів з тієї ж повісті, що навчили Петруся розуміти народні пісні та мелодії і відчути в них відгуки страждань народних; це рицарська і разом з тим трагічна фігура Оланаса з новели «Лес шумит», що своєю грою на бандурі зачарував слухачів; нарешті — образ старого звонаря Михеїча з етюда «Старий звонарь» і т. д. В новелах Васильченка образ артистично обдарованого юнака чи дівчини посідає так само поважне місце («Талант», «На розкошах», «Під школою» і інші). Але ж не в типових деталях зображення долі артиста-самородка бачимо ми спільність поміж Короленком і Васильченком.

Тема — народний талант та його доля — у Васильченка розробляється з більшим наголосом на професійні, так би мовити, обставини життя артистичної натури, ніж у Короленка, і зв'язана з іншими традиціями літературними, про що скажемо далі. Спільне між Короленком та Васильченком у трактуванні цієї теми — в підкресленні морального впливу мистецького утвору як на самих артистів, так і на слухачів. Для Короленка вага творчості саме в тому, що вона виховує почуття людини. Народні співці чи музики своїми творами підносять слухачів за межі буденного до прекрасного і благородного ідеалу. У Короленка та у Васильченка подібні епізоди подаються звичайно в особливо патетичному тоні. От старий Михеїч в останні хвилини свого життя, забувши за свою самотність, за тяжкі образи та кривди, що зазнав він за довгий свій вік, цілою душою відається радощам творчості, вкладаючи в звуки всю свою любов до людей, що в цю хвилину здаються йому однією сім'єю.

«И старое сердце забыло про жизнь, полную забот и обиды... забыл старый звонарь, что жизнь для него сомкнулась в угрюмую тесную вышку, что он в мире один, как старый пень, разбитый злой непогодой... Он слушает, как эти звуки поют и плачут, летят к гордому небу и припадают к бедной земле, и кажется ему, что он окружён сыновьями и внуками, что это их радостные голоса, голоса больших и малых, сливаются в один хор

и поют ему про счастье и радость, которых он не видел в своей жизни... И дергает веревкой старый звонарь, и слезы бегут по лицу, и сердце усиленно бьется иллюзией счастья...

А внизу люди слушали и говорили друг другу, что никогда еще не звонил так чудно старый Михеич¹.

Про таку ж хвилину творчого «озарення» розповідає Васильченко у своєму етюді «На хуторі», де бідна дівчина, обмарена чарівними малюнками рідного краю, в чудовій пісні забуває про свою недолю і цілою душою віддається натхненню. «Дівчина заплющила очі, марить і співає. І ввижається бідній дівчині в старих лахміттях, що не наймичка вона, не сирота... У неї шовком шиті сорочки, дорогі килими, дукачі срібні... Тужить-розливається голос дівчини, і лунає-розвлягається по сонному степу живе оповідання про дівчину та зрадливого козака...

А в тихому хуторі зчинилося диво: від сну просипалися люди, виходили з хат здивовані й слухали пісню, що живою силою вривалася з яру на хутір².

Люди збиралися у гуртки і, прислухаючись до пісні, що лине з яру, розмовляють про незвичайних співців, що жили серед них, про їх нещасливу долю, а очі їм сяють тихим близком, і щось небуденне проходить в їх душах в цю пізню годину ночі.

Кращі риси народного характеру, властивий йому гуманізм виявляються найбільш привабливо у почуваннях людей поважного віку, що на заході свого життя без злоби та ненависті, а з лагідним почуттям прощення та вибачливості перегортают сумні сторінки свого минулого. От той же Михеїч в останню ніч передумує і ніби знову переживає і добре, і лихе, що зазнав він на своєму життєвому шляху. Старою ненавистю запалюється його серце при спогаді про свого запеклого ворога, сільського багатія, радісно стріпуеться воно, як напливає думка про різні хвилини радощів за молодих років, але все те стишується під впливом думки про спокій смерті, що наближається до нього.

«Старик подошел к пролету колокольни и облокотил-

¹ В. Короленко, Полное собрание сочинений, т. III, П., вид. А. Ф. Маркса, 1914, стор. 145.

² С. Васильченко, Вибрані твори, стор. 105—106.

ся на перила. Внизу вокруг церкви маячили в темноте могилы сельского кладбища, старые кресты как будто охраняли их распростертыми руками. Кое-где склонялись над ними березы, еще не покрытые листьями. Оттуда, снизу, несся к Михеичу ароматный запах молодых почек и веяло грустным спокойствием вечного сна...

Что-то будет с ним через год? Взберется ли он опять сюда, на вышку... или будет лежать... вон там, в темном уголке кладбища, под крестами. Так вот и жизнь... Смолоду конца ей не видишь и краю... Ах вон она вся, как на ладони, с начала и до самой могилы, вот той могилы, что облюбовал он себе в углу кладбища»¹.

Такою ж сумовитою лагідністю оповиті й думки старого Жука в новелі Васильченка «На чужину», що має на старості залишити рідну оселю і разом з іншими селянами податися на переселення. Тяжка неминучість змушує його одриватися від своєї батьківщини, але літа його минули, не щастя шукати іде він у невідому чужу сторону. В останню ніч перед виїздом поважні думки про незабарну мандрівку в ту країну, звідки ніхто ніколи не повертаєсь, опановують його, він ніби відчуває дихання тої неминучості, що вже зближається і до нього.

«Що-то думається старому? Може, споминає батька та діда, що свій вік прожили на цьому дворищі, може, пригадує свої давні пригоди, які траплялися йому на віку, а може, хоче тільки добре надивитися й запам'ятати свою батьківщину, щоб не забути її на чужині...

З сіней вийшла ще одна біла постать, підійшла до Жука і мовчки сіла поруч із ним. То Жукова старенька дружина. Сидять вони задумавшись, мовчать...

Про віщо їм розмовляти? Не про щастя ж їм марити, не його ж, справді, ідуть вони шукати в чужу сторону на заході свого життя!

Стоїть місяць серед неба, засіває срібним пилом блискучий хрест і сині шибки старенької дерев'яної церковці. А там, за церквою, стоять хрести, хрести... і сумні білі постаті під тінню ясена немов похилилися у тую сторону»².

В особливому відношенні до Васильченкових новел

¹ В. Короленко, Полное собрание сочинений, т. III, П., вид. А. Ф. Маркса, 1914, стор. 140—141.

² С. Васильченко, Вибрані твори, стор. 97—98.

стоять твори Короленка з українською тематикою. Нахил обох письменників до опрацювання народної легенди та типових мотивів народного гумору мав би, здається, якнайбільше зблизити їх між собою, і це справді так, якщо мати на увазі загальний колорит їх творів — задумливий ліризм, що переходить у м'який гумор, а іноді в гротескне відображення тієї чи іншої ситуації у веселих пасажах новели чи повісті. Але їх спільність не зменшує значної різниці між ними в основному, в конкретних особливостях розгортання тієї чи іншої теми. І ця різниця показується найвиразніше в тому, як вони використовують спадщину Гоголя в своїй творчій роботі.

Васильченко, як згадувано вище, сам визнає вагу традицій Гоголя у формуванні його творчого методу; типові засоби гоголівської фантастики та гумору легко помітити в українських оповіданнях Короленка з першого погляду. Але заяви Васильченка ще не дають нам підстав перевбільшувати значення цієї традиції в його оповіданнях. Гоголівська «атмосфера» в його творах відчувається щонайбільше в святковому настрої деяких з них («Оксана», «Відьма», «Чарівний млин»), в тій залибленості у відтворенні поезії різдвяних свят з їх колядками, веселою фантастикою, коли реальність стає подібною до казки, а казка — частиною життєвої правди. Здебільшого ж мотиви «Вечорів» та «Миргорода» в творах Васильченка мають значення другорядне, чисто орнаментальне. Досить сказати, що єдиним зразком відтворення манери Гоголя в усіх її конкретних особливостях можна вважати хіба невеличкий етюд «В хуртовину». [...] Пригоди пустотливого чортика, що його пустили з пекла «пожиравати» у різдвяну ніч і який, зчинивши бучу з кучугур снігу, спричинився до гумористичної сварки поміж статечним начальством села Македонівки, старшиною і писарем, а потім і до серйозного кулачного бою поміж ними,— становлять ніби варіант авантюр спритного залицяльника «прекрасної» Солохи з «Різдвяної ночі», який з ревнощів викрав місяця з неба і підняв хугу, що сталася за привід до трагікомічних «походжений» поважних обивателів хутора — голови, Чуба і дяка.

Звичайно ж, мотиви оповідань Гоголя правлять Васильченкові за матеріал для художніх асоціацій та уза-

гальненъ при відтворенні реальних життєвих відносин. Ота тенденція Васильченка — звичайнісінъкі, буденні факти підносити до високої поезії чи примхливої фантастики, виходячи з ілюзій персонажа, що перебуває в особливому душевному стані,— дає йому привід зробити з новели чи з окремого образу Гоголя тему для своєї новели, як це ми бачимо в новелі «Оксана».

Семінарист Щур, що побирає науку в одному з най-глуших закутків України, під владою поезії різдвяної ночі, колядок, що доносяться звідусіль з вулиць села чи містечка, де знаходиться семінарія, зачарований уро-чистою красою ночі, з душею, сповненою романтичних мрій, серед дівчат-колядниць натрапляє на ту, що звалися Оксаною. Краса дівчини та її ім'я навівають йому неясний спогад про якусь іншу ніч та іншу Оксану. І це надає його пригодам та мріям чогось загадкового та романтичного. Влучні і художньо обґрутовані асоціації поміж героїнею новели та гоголівською Оксаною дають підставу письменникові узагальнити свій образ до рівня багатозначного символу, що втілює «вічно жіноче і прекрасне». [...]

Подібні художні асоціації з персонажами Гоголя, тільки в більш реалістичній формі, знаходимо і у відомій повісті з шкільного життя «Циганка». Витримана в суперечливості реалістичній манері, з тонкою психологічною проникливістю розповідає вона про духовний світ підлітків-школьників, дітей того віку, коли формується їх вдача, пробуджуються мрії про подвиги на громадській арені, зароджуються романтичні почуття і т. д. Гоголівський мотив вводиться до сюжету повісті просто. Школярі Грицько, Яків та Андрій оголошують себе персонажами Гоголя — Тарасом Бульбою, Остапом та Андрієм — і влаштовують під час шкільних перерв на втіху захопленим глядачам сцену знаменитої зустрічі старого Бульби із своїми синами-бурсаками або, зібравши гурт охочих, демонструють сутички військові поміж козаками та поляками, знову ж таки за повістю Гоголя. В розвиткові сюжету повісті цей епізод не лишається ізольованим і, показуючи на духовне зростання своїх персонажів, письменник час від часу згадує про Бульбу та його синів. А крім того, в окремих епізодах, свідомо чи несвідомо, робить ледве помітні натяки на твори Гоголя в дещо гумористичному тоні. Зрівнямо:

«Тим часом школярі до двору все прибували та прибували. Новаки в довгих батьківських піджаках, що досягали ім мало не до п'ят, у здоровенних чоботях, з прімазаними олівою коштрубатими чубами, з цілими оклунками паляниць, груш, яблук у руках боязко вступали до двору і тихенько ставали по кутках.

Поважні второгрупники з оберемками книжок у торбах гордовито походжали перед ними. В тих торбах, oprіч шкільних книжок, були напхані календарі, часословці, житія і які тільки знайшлися дома інші книжки: бо треба ж ім усім показати, що вони не які-небудь перваки, а надто вже народ вчений.

Старші школярі увіходили до школи вільно, як до своєї хати, зразу знаходили своїх товаришів і починали гульню...»¹

«Как только ударял в Киеве поутру довольно звонкий семинарский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки. Грамматики, риторы, философы и богословы с тетрадками под мышкой брели в класс.

Грамматики были еще очень малы; идя, толкали друг друга и бралились между собою самым тоненьким дискантом; они были все почти в изодраных или запачканных платьях, и карманы их вечно были наполнены всякою дрянью, как-то: бабками, свистелками, сделанными из перышек, недоеденным пирогом, а иногда даже и маленькими воробышками...

Риторы шли солиднее; платья у них были часто совершенно целы, но зато на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета; эти говорили и божились между собою тенором.

Философы целою октавою брали ниже; в карманах их, кроме крепких табачных корешков, ничего не было. Запасов они не делали никаких и все, что попадалось, съедали тогда же...» («Вій»).

Або другий приклад з цієї ж таки сцени з тонким перейманням інтонацій Гоголя. «Прийшов Макар, митець на всякі вигадки, цікавий оповідач і великий насмішник; прийшли з сусіднього села славні стрільці і курії,

¹ С. Васильченко, Вибрані твори, стор. 157.

брати Гаркавенки. Влетів у двір відомий усім забіяка Сивенко...» і т. д. Не важко у цьому прикладі відчути мелодію епічного ритму «Страшной мести» Гоголя: «Нашаехало много гостей к есаулу в гости... Приехал на гнедом коне своем и запорожец Микитка прямо с разгульной попойки с Перешляя поля, где поил он семь дней и семь ночей королевских шляхтичей красным вином. Приехал и названный брат есаула Данило Бурульбаш с другого берега Днепра... с молодою женою Катериною и с годовалым сыном».

Все це показує, що мотиви з «Тараса Бульби», за задумом автора, становили не тільки окрему деталь до біографії персонажів, а й мусили мати певне відношення до ідейної концепції повісті. І справді, придивившись ближче до головних персонажів, знаходимо в них риси фамільної подібності до гоголівських образів. В постаті «суворого стойка» Якова не важко побачити дещо спільне з вдачею героя, ім'я якого він носив, в постаті Андрія відтворені легковажність та спритність однайменного з ним персонажа Гоголя, а геройчні поривання Грицька нагадують нам про відвагу та інші рицарські чесноти самого Бульби. Так що і в цій повісті Васильченко знову підносить думку про «вишу правду» геніальних образів, що живуть вічно в образі та «подобии» людей різних класів.

Але хоч би які були суб'єктивні наміри письменника, не важко погодитись з тим, що не в цих стилізаціях та асоціаціях значення цих і подібних до них його оповідань. Уважний спостерігач свого оточення, він брав матеріал для своїх творів із живого життя, з вражень від живих людей і рідної природи. Правдивість характерів, побуту і т. д. — все це результат безпосереднього вивчення та творчого спостереження.

Не те бачимо в українських творах Короленка. Природа, люди, народні пісні та легенди України сприйняті у нього через магічний кришталь спогадів про дитячі роки. Україна — це чарівний край *lat dziecioppuh*, що поставав у творчій пам'яті письменника як золотий сон про давнє, напівзабуте минуле. Спогади про нього — це, його словами кажучи, «как смутная грёза, как отрывок из сна об историческом прошлом. Среди будничного и серого настоящего дня в его воображении встала вдруг эта картина — смутная, туманная, подернутая той осо-

бенної грустю, которой веет от исчезнувшей родной старины» («Сліпий музикант»).

Такою ж історичною димкою оповиті і його образи в оповідацнях з українською тематикою, то позначені елегійним смутком давньої легенди, то різким колоритом гротеска.

При такому романтичному осмисленні української тематики твори Гоголя мали далеко більше значення в мистецьких засобах Короленка, аніж це ми бачимо у Васильченка. Для Короленка «Вечори» та «Миргород» — не тільки матеріал для художніх асоціацій, але й автентичне джерело глибоких і в основі своїй вірних спостережень про національну вдачу українського селянина, про його світовідчування та побут. І, до речі сказати, не тільки для Короленка. Українські твори Гоголя далеко більше важили в російській літературі кінця XIX і початку ХХ ст. як «скарбниця» відомостей про Україну, ніж це звичайно думають. Очима Гоголя дивились на українське життя й інші його сучасники та наступники. Про це свідчать твори з українською тематикою молодого Горького («Ярмарок в Голтві»), Буніна, Мачтета та інших. Тема — традиція Гоголя в творах російських письменників на українські теми — ще чекає на свого дослідника.

Найтипівішим зразком такої інтерпретації української теми «по Гоголю» може стати казка Короленка «Судний день» («Йом-кіпур»). Легенда про єврейського чорта Хапуна, про корчмаря Янкеля та багатія-мірошника витримана в характерних особливостях манери молодого Гоголя.

Досить придивитися до образів Хапуна та Янкеля, до суто «вертепної» трактовки їх зовнішнього портрета, поводження, жаргону і т. д., щоб одразу признати фамільну їх схожість з персонажами Гоголя, на кшталт фігури Янкеля з «Тараса Бульби». Центральна постать казки — мірошник — веде так само свій родовід од гоголівських герой. В образі мірошника Короленко відтворив тип сільського глитая; той у гонитві за збагаченням проявив таку жорстокість та egoїзм у ставленні навіть до близьких йому людей, що Хапунові, який хапає в «судний день» щороку найбільш грішних єреїв, доводиться повернути з пекла шинкаря Янкеля, щоб заволодіти християнином-мірошником, бо він здирством пере-

вершив свого попередника, шинкаря Янкеля. Тенденція казки — сатира на нових господарів на селі — явище нове, нічого подібного у Гоголя ми не знайдемо. Але ж метод характеристики персонажа — чисто гоголівський. Через це саме портрет мірошника дещо архаїзовано, ніби перенесено із сучасності письменникової до часів історичних.

«Раз вечером, после вечерней службы в Ново-Каменке, а мельница от села верстах этак в полуторых не более,— мельник вернулся к себе что-то не очень в духе... В церкви все шло как следует, и наш мельник, горлан не из последних, читал на клиросе так громко да так быстро, что и привычные люди удивлялись. «Вот как чешет вражий сын,— говорили добрые люди с великим решпектом,— хоть бы тебе одно слово понять можно было. Чистое колесо: вертится-катится, и знаешь, что есть в нем спицы, а поди-ка,гляди хоть одну. Так вот и он читает: речь как кованое колесо по камню гремит, а слова никак не ухватишь».

А мельник слушал, что люди промеж себя говорят, и радовался. Умел-таки потрудиться для господа бога: языкком, как иной здоровенный парубок цепом по току, молотил, так что даже в горле к концу пересохло и очи на лоб полезли»¹.

Тут усе від Гоголя. І хист мірошника виборно «отхватить апостола» чи щось інше у церкві на диво добрим людям, що нагадує персонажів з «Вечорів», про яких ухвалально згадує оповідач дяк Хома Григорович саме за їх «виразне читання»; і удавана наївність, з якою автор говорить про захоплення добрих людей саме тим, що це читання нагадує «катящеся колесо», і нахил до навмисне підкреслених і доведених до гротескної різкості порівнянь. Особливо споріднена з гоголівською манерою фразеологічна стилістика казки.

Розповідаючи далі про те, як мірошник повертає з гостини «у батюшки» додому, Короленко змальовує ситуацію, типову для нових часів на селі, але звільнитися від стилізації «під Гоголя» не може. Мірошник почуває себе господарем на селі, і його вечірня прогулянка — це демонстрація своєї сили та влади. Самозадоволення при

¹ В. Г. Короленко, Собрание сочинений, кн. I, М.—Л., «Земля и фабрика», 1930, стор. 72.

виявах пошани до себе від людей, що члененько вітають його, «хазяйська» пересторога неакуратним сплатникам показують типові риси «нової людини», однак це не заважає йому бути дуже подібним до Чуба чи якогось іншого персонажа з «Вечорів».

Ми не знаємо, чи пам'ятав про цю сценку з «Судного дня» («Йом-кипура») Васильченко, пишучи своє прекрасне оповідання «Мужицька арихметика». У всякому разі образок недільної прогулянки по вулицях села монопольщика Василя Івановича, такого ж князька на селі, як і мірошник, та його почування дуже подібні як в основному, так і в деталях до щойно наведеної сцени з казки Короленка. Чи маємо у даному разі справу з випадковим збігом, чи з фактом деякого навіяння, важливо для нас відзначити і принципову різницю в обробленні аналогічної теми. Там, де у Короленка виступає, може, мимо волі автора, стилізація, у Васильченка відчувається невимушністю уважного спостерігача, що малює свого куркуля просто «з натури».

Завершуючи огляд творчих взаємин поміж Короленком та Васильченком, спинимось наприкінці ще на деяких споріднених прикметах їх творчого методу. Відомо, яке місце посідає в творчості Васильченка схильність письменника до образів-ілюзій, до змалювання світу не таким, яким він є, а яким видається у сутінках ночі, у сні, у відтворенні дитячої чи збудженої з тих чи інших причин фантазії. Причому найвидатнішою властивістю хисту нашого письменника треба вважати ту творчу винайхідливість, з якою він підводить реальний ґрунт під ілюзії своїх персонажів. Однак спиняється на докладному розгляді його творів з цього погляду немає потреби, це вже зроблено в попередніх дослідах про Васильченка, зокрема в моїй першій статті про нього *, де саме цій проблемі приділено найбільше місця. Важливо лише підкреслити ще раз, що Васильченко, виходячи з цієї позиції, здобувається на свіжі й оригінальні образи надто в своїх пейзажах, що вражають пластичністю і соковитістю. Що і в цьому випадкові український письменник міг дечого навчитися у Короленка, не може бути сумнівів, коли ми близче приглянемось до таких речей Короленка, як «Істория моего современника», де з неперевершеною майстерністю відтворюється світовідчування дитини того віку, коли вона не може ще чітко

розрізняти реальних явищ від вигадки чи казки, чи повість про сліпого музика. В цьому останньому творі Короленко поставив дуже складне завдання — висвітлити своєрідність психіки сліпого з народження і особливо форми сприймання ним зовнішнього світу.

В якій мірі пощастило Короленкові розв'язати цю проблему з погляду наукової психології, нас не обходить. Але з незвичайною творчою винахідливістю, що зачаровує і підкоряє читача, дає він нове «видение» світу, де замість зорових вражень виступають звуки і мелодії, в яких для сліпого відтворюється вся розмаїтість форм і фарб зовнішнього світу.

Ми не будемо спинятися на тому, які саме твори Васильченка написано під впливом того чи іншого оповідання Короленка з цього погляду, якщо вони мали місце взагалі, бо можна припустити й те, що Васильченко засвоїв лише творчий принцип свого попередника. У всякому разі треба визнати, що саме творчість Короленка у якісь мірі стимулювала роботу його молодшого сучасника і в цьому напрямі. Різниця між ними у тому, що у Короленка ці «ілюзіоністські» образи мають далеко менше значення в сукупності його творчих засобів, аніж у Васильченка. Чимало його творів витримано в реалістичному тоні. Та і в тих випадках, де Короленко змальовує ілюзії своїх персонажів, вони не становлять собою конечну мету творчого задуму, як то часто зустрічаємо у Васильченка. Звичайно всі ці фантазії персонажів підпорядковуються ідейно-дидактичній тенденції твору. Так, у «Слепом музыканте» доводиться ідея, що людина, покалічена від природи, може перемогти в собі «егоїзм страждання» і стати корисним членом суспільства при належному вихованні, в новелі «Сон Макара» — яскраві візії персонажа закінчуються натхненим захистом упослідженого селянства.

У Васильченка ж, поряд з ідейно насыченими новелами, маємо твори, в яких хвилинний настрій, химерні ілюзії під впливом особливих обставин є темою і метою автора («В тінях липневої ночі», «Королівна», «Гріх», «По асоціації» та інші).

Це, звичайно, звужує ідейну виразність творів Васильченка, що лише художньо відтворюють настрої та враження на шкоду ідейній концепції того чи іншого твору. В цій загибленій увазі до фіксації вражень відчу-

вається навіяння вже «справжніх» імпресіоністів, що виступили після Короленка і до яких його, звичайно, не можна віднести, хоч елементи імпресіоністичної манери і посідають в його творах, як бачимо, поважне місце.

Ця увага до якнайтоншого відображення вражень безпосередньо зв'язана з тими шуканнями нових і свіжих образів, що характеризують творчість Васильченка і що найбільше позначаються у його пейзажах. Саме цим треба пояснити те, що Короленко, письменник значнішого обдаровання, ніж Васильченко, поступається перед ним в пластичності малюнків природи. Це можна бачити на віть при зіставленні кращих пейзажів Короленка з відповідними образами з творів Васильченка. В своїх описах природи Короленко не йде далі традицій класичної літератури XIX ст. у відміну від Чехова, що вважав засоби пейзажного письма навіть Тургенєва вже застарілими на той час і обстоював необхідність застосування нових засобів у фіксації малюнків природи. Пейзажі Короленка відрізняються від традицій попередньої літератури тільки суб'єктивно-ліричним тоном опису. Даючи конкретні деталі ландшафту, він ніби супроводить їх музичним акомпанементом, суб'єктивними настроями самого автора.

«Лес шумел...

В этом лесу всегда стоял шум — ровный, протяжный, как отголосок дальнего звона, спокойный и смутный, как тихая песня без слов, как неясное воспоминание о прошедшем. В нем всегда стоял шум, потому что это был старый, дремучий бор, которого не касались еще пила и топор лесного барышника. Высокие столетние сосны с красными могучими стволами стояли хмурою ратью, плотно сомкнувшись вверху зелеными вершинами. Внизу было тихо, пахло смолой; сквозь полог сосновых игл, которыми была усыпана почва, пробивались яркие папоротники, пышно раскинувшиеся причудливою бахромой и стоявшие недвижимо, не шелохнув листом. В сырых углах тянулись высокими стеблями высокие травы, белая кашка склонялась отяжелевшими головками, как будто в тихой истоме. А вверху, без конца и перерыва, тянул лесной шум, точно смутные вздохи старого бора» («Лес шумит»).

Такі і подібні до них малюнки справляють враження, ніби розглядаєш якусь лісову панораму Шишкіна, в той

час як здаля доносяться тихі звуки якоїсь мелодії, що надають життя та настрою цій понурій і нерухомій величі старого бору. Не те у Васильченка. В кращих його пейзажах самі об'єкти, що їх відтворює письменник, проїняті динамікою, внутрішнім життям, в них кожне слово — образ, а не вираз суб'єктивного настрою поета при спогляданні природи.

«Заходила ніч.

Німіє степ і тъмариться. Поспішаючи кудись, ховається останні шуми й гуки довгої літньої днини. Не погасло ще на заході, як кров, червоне зарево, а вже над ним у темряві далекого неба зажевріла, немов жарина в попелі, вечірня зоря. А місяць, що перше висів серед ясного неба сірою, малопомітною плямою, під темним крилом ночі зразу ожив і засвітився білим чарівним огнем.

Ринуло з неба ціле море тихого світла, все на землі потопляючи. Над степом промайнув легенькою тінню незрячий сон.

Ніч зайшла» («На хуторі») !

Як бачимо, сам письменник не виступає тут із своїми особистими почуттями, а бере образок літнього вечора, проїнятий певним настроєм і нагадує нам пейзажі Левітана або Чехова в таких його речах, як, наприклад, «Степь». Ландшафт Васильченка не статичний образок, а рух, процес, де в натуральній своїй послідовності на наших ніби очах змінюються форми та кольори природи під впливом наближення ночі.

Отже, підсумовуючи все сказане, можна так формулювати проблему творчих взаємин поміж Короленком та Васильченком. Спільність ідейних позицій і аналогічність об'єктів, які цікавили однаково обох письменників, сталися за привід до того, що традиції Короленка позначились на загальному напрямкові творчості молодшого його сучасника; це можна бачити в спорідненості тематики, окремих мотивів, стилевого оформлення, а крім того, в окремих випадках маємо факти очевидної залежності того чи іншого оповідання від певних творів Короленка. Але ця спільність не заважає нам відзначити і значну різницю поміж ними.

¹ С. Васильченко, Вибрані твори, стор. 103.

Перш за все твори Короленка більш наснажені ідейно і різноманітніші. Щодо змісту в них виразніше відчувається актуально-публіцистична орієнтація письменника, в той час як Васильченко схиляється у більшій мірі, ніж його попередник, до уважного опрацювання образотворчої частини своїх творів. В розробленні української тематики перевага, звичайно, Васильченка над Короленком. В цих творах Короленка літературна традиція важить більше, ніж безпосереднє спостереження, в той час як Васильченко виповнює свої твори образами того, що було пережите на власному досвіді чи побачене на власні очі.

Переходячи до розгляду інших можливих зв'язків Васильченка із сучасною йому російською літературою, мусимо зупинитися на творчості Івана Буніна. Не можна заперечувати факту «творчої зустрічі» поміж Буніним та Васильченком, хоч треба разом з тим визнати, що вона була досить випадковою на літературному шляху нашого письменника. Що Бунін — сучасник Васильченка, а не його попередник, як Короленко, що Бунін — майстер ліричної новели, видатний пейзажист, що типової риси імпресіоністичної манери виявляються у нього більш, ніж у Короленка,— все це так, і все це мало б наближати його твори до творів Васильченка. Але ж разом з тим велика різниця позначається в ідейній спрямованості їх творчості. Бунін — поет дворянських гнізд, «уходящих в небытие», співець тонкої, але дещо звироднілої культури тієї соціальної групи, що на початку ХХ ст. уже втратила свої історичні позиції,— був письменником чужих і ворожих Васильченкові ідей. Васильченко не ховав своєї ворожості до «поезії поміщицьких гнізд» і в своїй новелі «На розкошах» змальовує цей світ як ворожу народові силу, що занаджує до себе кращих, обдарованіших його синів, щоб навіки одріznити їх від свого осередку.

У відображені селянського побуту вони так само стоять здебільшого на різних позиціях... Іduчи в своїх новелах з селянською тематикою шляхом Чехова як автора повістей «Мужики» та «В овраге», Бунін спиняється переважно на зображені «жестокості» селянського побуту, на виявах хижакцького егоїзму, на моральному занепаді в родинних відносинах і т. д. А проте немає сумніву, що новели Васильченка «На чужину» і «Вова» на-

писано під діяким впливом творів Буніна «На край світа» і «Учитель». Щодо першого етюда Буніна, то можливо, що написано його в іншому дещо тоні, ніж решту його селянських новел. Нема в ньому натуралістичних сценок, таких типових для решти його оповідань, навпаки, розповідь ведеться в елегійному тоні, і почування персонажів піднесено на романтичну височину.

Дія відбувається в українському селі Великий Перевіз, репліки персонажів передано українською мовою, і у всьому етюдові відчувається те естетичне замилування з краси української природи та поетичності українського народного життя, що, як сказано вище, становить типову ознаку російських оповідань на українські теми цього часу.

Як і в новелі Васильченка, тема етюда — переселення селян з рідного краю на далекий Амур. Проте спільність тематична не доводить ще сама по собі факту впливу. Безземелля селянства і вимушенні мандрівки біднішої його частини на далекі східні кордони колишньої Російської імперії — явище настільки поширене в народному житті саме за тих часів, коли було написано ці твори, що Васильченко міг відгукнутись на нього незалежно від будь-яких літературних взірців. Але й в сюжетних деталях обох новел, і в їх плані, і в «декораціях» та розстановці фігур на передньому плані так багато споріднених рис, що майже неможливо заперечувати генетичного зв'язку поміж ними. В обох новелах відтворено два моменти в переживаннях персонажів — прилюдне прощання на майдані літнього ранку і думки та почування в нічну пору після від'їзду (у Буніна) і напередодні виїзду (у Васильченка).

Розкішна панорама української природи вводиться в обох випадках для того, щоб підкреслити гостроту почувань переселенців, що мають навіки розпрощатися з такою красою; їх сумні переживання підсилюються тим, що ніби й неживі речі переймаються сумом за своїми господарями.

«То, что так долго всех волновало и тревожило, наконец разрешилось. Великий Перевоз опустел наполовину. · · · Много белых и голубых хат осиротело в этот летний вечер...

Все как всегда бывало в этой мирной долине в летние сумерки... Но нет, не все! Много стоит хат темных, забытых и немых...»¹

І цей же мотив «сумування хат» у Васильченка, тільки з більшою емоціональністю переповіданий:

«Тиха і смутна весняна ніч, мов молода черниця... Біліють проти місяця хати з темними вікнами,— не то дрімають, не то щось думають. Може, думають вони про те, що завтра рано має одбутися на селі смутнє свято і після того свята багато їх останеться пустками; загуде в негоду вітер у димарі, завітає в гості лупатий сич, і буде в них моторошно і страшно»².

Однаково введено епізод остаточного прощання на горі, з якої переселенцям видно усе село та його околиці. І в Буніна, і у Васильченка епізод цей становить ніби кульмінацію у почуваннях мандрівців, які в останній раз оглядають те, що мають навіки покинути, в усій його красі.

«...Среди гортанного говора, плача и криков двинулся обоз по дороге в гору. В последний раз показался Великий Перевоз в родной долине и скрылся... И сам обоз скрылся наконец за хлебами, в полях, в блеске низкого вечернего солнца»³.

«Увесь натовп заворушився і поповз широким шляхом із села на гору... Геть-геть, уже на горі, видніються вони.

— Прощайте! прощайте! прощайте! — кричали ті, що на горі, тим, що внизу. Поселенці виїхали на гору. Все село стояло перед ними, як на долоні: в зеленій траві, в білому цвіту, в золотому промінні»⁴.

Далі як і в Буніна, так і у Васильченка журні почуття людей, що їх недоля змушує поривати з усім рідним та дорогим, уособлюються в переживаннях дівчини, що розлучається із своїм милим, та в смутних рефлексіях старої людини, у якої з переселенням рвуться усі зв'язки, що підтримували її існування. У Буніна — це дівчина Зінька, щастя якої розбито несподіваною для неї

¹ И. А. Бунин, Полное собрание сочинений, т. II, П., вид. А. Ф. Маркса, 1915, стор. 42.

² С. Васильченко, Вибрані твори, стор. 96.

³ И. А. Бунин, Полное собрание сочинений, т. II, стор. 42.

⁴ С. Васильченко, Вибрані твори, стор. 102.

постановою батька і коханого Юхима — виїхати на поселення; у Васильченка — дівчина-наймичка, що не може, хоч і сутужне її життя, перемогти в своїй душі любові до рідного села і лишається вдома, в той час як її наречений виїздить в далеку чужину; у Буніна — старий Василь Шкуть, що лишився самотнім і вже не в своїй хаті, у Васильченка — Жук, що має покинути назавжди рідну домівку. Якщо у Васильченка почування дівчини-наймички розгорнуто докладніше, ніж у Буніна, то епізод, де виступає старий Жук із своїми думками та почуваннями, навіть в деталях наближається до епізоду з новели Буніна, де описуються почуття старого Шкуття. Про нього ми згадували вище, показуючи на ідейну спорідненість окремих мотивів у Васильченка і Короленка. Але в даному випадкові мова йде про генетичний зв'язок цього епізоду з новелою Буніна, про тотожність сюжетної функції персонажів в обох новелах.

Оповідання Буніна «Учитель» менше нагадує манеру Васильченка, але і сюжет, і ідейне його спрямування, безперечно, вплинули на задум новели «Вова». Відомо, яке місце посідають у творах Васильченка образи народних учителів. Життя представників сільської інтелігенції, їх боротьба з темними силами дореволюційного села — «начальством» та духовенством — це центральна тема значної частини його творів. У Буніна ця тема досить випадкова. Тяжкий побут народного учителя — це лише зайва деталь до сумної картини виродження та зничавіння села. Становище інтелігентної людини серед цього «темного царства» тяжке і трагічне, довше пробування її на селі неминуче приводить до моральної дегенерації та до душевного спустошення, власне, до того ж, про що розповідає Коцюбинський у своїй «Лялечці».

Учитель Микола Нілич Турбін нудиться своїм сірим та злиденним побутом і моральною нікчемністю своїх приятелів (як дрібний поміщик-п'яниця Кіндрат Семенович чи дяк, у якого він обідає). Суворе та скуре на враження життя зробило його мрійником, що марив про літературну роботу, про вищу освіту, про можливість обернатися серед культурного товариства, красивих жінок і т. д. Мрії його ніби здійснюються почасти. Поміщик Лінтварьов, ліберальна та освічена людина, у якого збирається «цвіт інтелігенції» цілої округи — лікарі, інженери з заводу і т. д., — запрошує Турбіна на різдвяні

свята до свого маєтку. Окрім радістю та великими надіями, Турбін не може перебороти своєї несміливості, довго вагається — чи йти йому, чи ні, нарешті перемагає себе і з'являється в домі Лінтарьова. Культурне оточення, в якому він опинився, витончені розмови, чудова музика і т. д. безмірно тішать його, але боязкість і відчуття того, що під чемним тоном, в якому звертаються до нього гості Лінтарьова, криється легка зневага до «брусуватого семінариста», доводять його до розпачу. Підпивши, він дозволяє собі невеличку непристойність (спробував потанцювати під музику), і його чемненько випроваджують з дому. Осопомлений та знеславлений, Турбін цілком піддається впливові «співчуваючих» приятелів, що затягають його у п'яну оргію в якісь селянській хаті, а далі описується чадне похмілля і безнадійні думки про тяжке майбутнє.

Цього переказу оповідання Буніна досить, щоб побачити усю його спорідненість з новелою Васильченка. Його сюжетна схема відтворюється у Васильченка майже без змін. При близчому зіставленні текстів різниця показується лише в деталях кульмінаційного епізоду, після якого починається катастрофа в житті обох героїв, та ще в тому, що в оповіданні Буніна життя учителя та його оточення показано значно детальніше, ніж у Васильченка. Але це не так важливо, коли ми маємо справу не з учнівським наслідуванням, а з оригінальним розробленням запозиченого сюжету дозрілим майстром.

Розглядаючи інші особливості творів Васильченка, ми приходимо до усталення зв'язку його творів ще з одним російським письменником, а саме із Скітальцем. Те, що зближує їхні твори, це історія талановитого са-мородка, що бореться за ствердження свого права артиста. Відомо, що кращі твори Васильченка розповідають про долю талановитої селянської молоді, що рветься до кращого життя, до здійснення своїх ідеалів і в переважній своїй частині гине під тягарем життєвих обставин. Особливо показова з цього погляду повість про видатну співачку Тетяну, жертву несприятливих соціальних обставин («Талант»).

У творах Скітальця, учня молодого Горького, центральним персонажем виступає обдарований, здебільшого артистично, селянин, бунтарська натура, що завзято бореться із своїми класовими ворогами й іноді навіть пере-

магає їх. В його образах ми пізнаємо до деякої міри риси босяків Горького, але особливістю Скитальця треба вважати те, що персонажі його — селяни, що арена їх боротьби — здебільшого село, що вони, як сказано, артистично обдаровані люди. Це Захарич у новелі «Октава», який спочатку працював на селі теслярем, але, маючи чудовий голос, вступив до церковного хору в місті, став знаменитістю, та, приглянувшись до неправди людської, до фальші та егоїзму міських людей, повертає у рідне село до свого скромного ремесла; це герой повісті «Сквозь строй», талановитий музика, що «сидельцем» у «монопольці» звеселяє своєю музикою відвідувачів, але разом з тим уперто бореться з сільськими глитаями, а в тому числі з своїм хазяїном; це непримирений протестант і бунтар коваль Федір у новелі «Кузнец» і т. д. Словом, у творах обох письменників виступає приблизно однакове побутове оточення (з тою лише різницею, що у Скитальця даються образки з життя російського села) і подібність основної ситуації, що призводить до драматичного конфлікту поміж центральним персонажем та ворожим йому оточенням. Це зближує твори Васильченка з творами Скитальця, але не дає ще підстав для якихось конкретних висновків про близчий зв'язок поміж ними. Тим більше, що персонажі Скитальця, загалом кажучи, значно відрізняються від Васильченкових. У відміну від його безсиліх та пасивних мрійників, у творах російського письменника виступають вольові, бунтарські натури; вони сміливо і охоче стають до бою з ворогами, що переважають їх своїм становищем та авторитетом. Особливо це треба сказати про образ Захарича з новели «Октава», що має правдиві риси новітнього Іллі Муромця.

Але є у Скитальця дещо таке, що з більшою очевидністю споріднює його твори з творами Васильченка. Це — роль пісні, пісенного матеріалу в розгортанні новелістичного сюжету. Пісня в творах Скитальця править не тільки за додатковий, так би мовити, асортимент до характеристики персонажа, здебільшого співака, але служить основним матеріалом для ліричного трактування теми. Велике місце посідають в його творах описи виконання пісні, вражень, які вона спровадяє на слухачів, емоцій та думок, що збуджуються мелодією, а разом з тим сама манера розповіді передається ніби мимоволі

пісенними інтонаціями. Зокрема треба відзначити, що церковні співи часто служать йому за матеріал для такого підсилення ліричного тону його новели. І це ми бачимо не тільки в згаданих вище його творах, а й у таких новелах, як «Огарки», «Дуэт», «За тюремної стеною».

Придивившись ближче до новел Скитальця, легко можна помітити, що в творчості цього письменника пісня в усіх її художніх можливостях править чи не за єдиний засіб при створенні ефектних і найбільш ліричних епізодів. Не будемо спинятися на тому, яку роль відіграє пісня в новелах Васильченка, про це докладно говорилося в старій моїй статті про творчість письменника. Нагадаємо лише про те, що в його новелах пісня виступає в найрізноманітнішій функції — як тема новели, як зачин та кінцівка, як матеріал стилевого оформлення і т. д. Цікаво відзначити, що і у Васильченка показне місце посідають мотиви церковних пісень, причому образи та мотиви їх застосовуються навіть в тих оповіданнях, де дія відбувається поза межами сільської обстановки, наприклад, на фронті («Чорні маки», «Під святий гомін»), в місті під час революції («Про жидка Марчика, бідного кравчика»). Саме в цій спільноті мистецьких засобів треба бачити можливість деяких навіянь творів Скитальця на Васильченка.

Отже, творчість в першу чергу Гоголя, Короленка, Буніна і Скитальця становить, на нашу думку, ту «родственную атмосферу» для Васильченка в російській літературі, що в тій чи іншій мірі стимулювала його творчі наміри.

Вивчення творчих зв'язків того чи іншого видатного письменника зовсім не ставить своїм завданням показати, у якого із своїх учителів він більше «запозичив». На впаки, подібні студії мають показати літературне оточення, в якому зростав і формувався письменник, і тим самим визначити місце його творів в історико-літературному процесі початку ХХ століття.

Розділ другий

СТАТТІ З ІСТОРІЇ ЗАРУБІЖНИХ ЛІТЕРАТУР

ДЖОНАТАН СВІФТ І ЙОГО ТВІР «МАНДРИ ГУЛЛІВЕРА»

«Головна мета, яку я собі поставив у всіх своїх працях,— швидше ображати людей, ніж їх розважати, і якби я здолав довершити свої наміри без шкоди для себе, був би з мене найплідніший письменник на світі...»

I

Це одна з найсумніших книжок в історії європейської літератури, найгостріший памфлет на людство, але написано цю книжку не в нападі хворобливої мізантропії, а з почуттям «ненавидячої любові» до людини. Зневага й обурення, що подекуди просто б'ють в очі зі сторінок «Гуллівера», не є наслідком лихої вдачі письменника, як то іноді пишуть історики літератури, а збуджені глибокою образою за людину, якою вона є, при гострій свідомості того, якою вона має й повинна бути. Саме віра в людину, захована під личиною жорстокого скепсису, диктувала авторові нещадні рядки, в яких безоглядному осудові піддавалися соціальні, політичні та побутові форми людського суспільства, яким його уявляв собі Д. Свіфт. Треба тільки гаразд вчитатись в останні розділи цієї єдиної в своєму роді книжки, в сцени, де розповідається про виїзд Гуллівера з країни коней і про трагічні його переживання, коли він думає про те, що має покинути своїх добродетельних господарів і повернутися знов до людей з їх вадами та розбещеністю (ці розділи й зараз не можна читати без деякого внутрішнього хвилювання), щоб відчути, скільки в тому суворому та відлюдкувато-

му декані собору св. Патріка пломеніло справжньої любові до людини. Бо чесноти гуїнгнів, що так полонили серце Гуллівера,— то ж людські чесноти, те краще в людині, що при сприятливих обставинах може взяти гору над лихими її інстинктами й перетворити людину з мізерного «єгу» на шляхетну, гідну свого місця у світі істоту. Сама непримиренність тону, завзята агресивність вихваток Свіфта свідчать про певні дидактичні завдання, про бажання вжити гострих ліків на тяжкі, але не безнадійні хвороби. З цього погляду сатира Свіфта виглядає оптимістичніше за «лагідну іронію» письменника іншої доби, Анатоля Франса, який, незважаючи на позірно доброзичливе ставлення до людства, не може приховати безнадійного свого скепсису щодо його майбутнього. Отже, ненависть і погорда заради вищої любові — такий, сказали б ми, моральний тон цієї незвичайної казки.

Історики літератури та критики, спиняючись на особливостях сатиричного методу Свіфта, як він виявляється і в «Мандрах Гуллівера», і в інших його творах, по-різному пояснюють «мізантропічні настрої» великого англійського письменника. Одні з них більшої ваги надають особливостям епохи, коли жив і писав Джонатан Свіфт, зокрема політичним обставинам в Англії того часу, що давали «щедру поживу» сатирикам та загалом людям критично уособленої думки, інші наголошують на особливостях вдачі письменника та на нещасливих умовах його юнацьких років, що запалили в душі майбутнього письменника вогонь ненависті до людської несправедливості та нікчемності. Причиною появи творів Свіфта було народження нової суспільної ідеології, підготовленої соціальним розвитком країни протягом століть, яка саме в цей час піднеслась на височінь, з якої розкрились перед нею всі хиби, уся несправедливість тодішнього класового ладу.

Свідоме життя Свіфта пройшло в зовсім інших суспільних обставинах. «Славетна революція» 1688 р. привела до влади Ганноверську династію (Вільгельм Оранський), що в своїй внутрішній політиці орієнтувалась на примирення між земельною аристократією та буржуазією. Починається епоха конституційної монархії, коли до деякої міри стабілізуються внутрішні відносини в країні, зміцнюється зовнішнє становище королівства, процвітає торгівля, на високий рівень підноситься пульс

громадського життя. Словом, встановлюються ті форми суспільного ладу, що так захоплювали Вольтера буржуазними «свободами» в порівнянні з тодішньою Францією. Література набирає в ті часи того значення, якого не мала вона ніколи від початку свого зародження на території Англії. Не випадковим є той факт, що такі письменники, як Дефо — автор «Робінзона Крузо», Аддісон, той же Свіфт та інші, беруть активну участь у політичному житті, що на їх думку зважають найвідповідальніші представники уряду, які по змозі займаються й собі літературною роботою, як-от відомий в ті часи можновладець і меценат молодого Свіфта Вільям Темпль чи міністр в уряді королеви Анни й особистий друг Свіфта Болінгброк та інші. Література вийшла за межі «придворного мистецтва», яким вона була за часів Реставрації. Письменник виступає тепер у ролі громадського речника, в ролі учителя моралі, сміливо викриває хиби державного апарату й конкретних його представників, спираючись на підтримку та співчуття прогресивної частини суспільства. Саме в ці часи сучасники Свіфта Аддісон та Стіль видають перші періодичні органи в Англії, що стали великою силою в поширенні нових гуманістичних ідей. У зв'язку з цим незрівнянно виросло моральне й матеріальне становище письменника. Часи, не такі вже й далекі, коли письменник дбав лише про те, щоб догодини придворним чи якомусь можновладцеві, одходили в мінуле, хоч серед сучасників Свіфта жили ще поодинокі представники того минулого. Словом, якщо ця історична епоха і не була звичайно «золотим віком», і не могла бути вже через класовий свій характер, то все ж це був період порівняно «щасливий» в історії королівства. І не лише в його специфічних гріхах і злочинствах треба бачити безпосередню причину чи привід тої «ненавидячої» гостроти, з якою викриває Свіфт злочини та вади своїх сучасників.

Те саме треба сказати й про особисті життєві обставини знаменитого письменника.

В деяких роботах про нього спостерігаємо тенденцію відображати його життя як збіг трагічних обставин, що спричинилися до розвитку мізантропічного погляду на життя людей.

Але в життєвих обставинах Свіфта не було нічого такого, щоб малювати його як «печального духа изгна-

нья», а його життя — як «суспільну драму», що відбилася на всій його творчості.

Народившись в 1667 р. в родині невеликого урядовця в столиці Ірландії Дубліні (хоч сім'я Свіфта була англійського, а не ірландського походження), майбутній великий письменник досить сумно прожив дитячі роки в обставинах матеріальних нестатків (батько вмер в рік народження Джонатана), далі — з матеріальною допомогою дядька закінчив він освіту в Дублінському університеті, а потім вирушив до Лондона шукати щастя. Досить швидко дістав він посаду секретаря у відомого в ті часи можновладця Вільяма Темпля, що за нового режиму перебував уже у відставці й у вигідній та розкішній обстановці віддавався дилетантським студіям над «науками й мистецтвами», користуючись славою освіченої та гуманної людини. Маєток його стає осередком, де можна було побачити і перших урядовців королівства, і навіть самого короля Вільгельма, сюди ж з'являються й видатні представники науки та літератури, як наприклад, ватажок англійської класичної літератури Драйден. Безперечно, перебування Свіфта в знаменитому Мур-Парку, маєтку Темпля, з його прекрасною бібліотекою й вибраним товариством було удачею, видатною «школою», як політичною, так і літературною, для бідного, незначного і нікому не відомого юнака-провінціала. При цьому треба додати, що Свіфт, незважаючи на всю незначність свого суспільного становища, зумів, хоч і не зразу, поставити себе як з господарем, так і з його гостями так, що навіть його гордість і надмірна амбіція зрештою були цілком задоволені. Тричі кидав гостинний Мур-Парк Джонатан Свіфт і повертається до своєї бідної Ірландії, де, обіймаючи посаду священика в різних глухих закутках, задовольнявся гордою свідомістю своєї незалежності, — і тричі повертається назад, щоб таки, нарешті, із незначного секретаря, становище якого мало чим різнилося від становища домашнього слуги, стати в очах господаря та його аристократичних приятелів людиною поважною й авторитетною в питаннях політичних та літературних. Тут написано було такі сатиричні шедеври Свіфта, як «Війна книжок», «Казка бочки» та цілий ряд інших творів. Тут же й сталася подія, що відіграла певну роль і в дальншому житті письменника. Саме в Мур-Парку познайомився він з дівчиною, що стала мовчазним, покірним і

нешасливим супутником життя «навіженого попа» (як пізніше жартома взивали Свіфта його літературні приятели) і дістала безсмертя в щоденниках Свіфта під ім'ям Стелли. Тільки зі смертю Вільяма Темпля (1699) залишає Джонатан Свіфт Мур-Парк.

Знову він оселяється в Ірландії, але часто відвідує Лондон. Свіфт в цей час — уже відомий і визнаний письменник. Памфлети Свіфта високо підносять його авторитет серед таких найвизначніших письменників того часу, як Стіль, Аддісон, Дефо, Поп та інші. Його сатиричний талант цінять і в керівних політичних колах того часу. Партия вігів, ліберальної буржуазії, що прийшла до влади на самому початку XVIII ст., в особі головних своїх проводирів, як лорд Галіфакс і лорд Сомерс, намагається затягти Свіфта до своїх лав. Незабаром Свіфт стає впливовим журналістом, людиною, на думки якої зважають перші особи держави. Ще в більшій мірі зростає його авторитет у політичних колах тоді, коли після падіння кабінету вігів в 1710 р., з якими ще до того розійшовся Свіфт, політична влада перейшла до партії торі (великих землевласників). Свіфт стає близчим порадником чільних діячів королівства — міністрів Гарлея і Сент-Джона Болінгброка. Свіфт — утаемничений у всі складні державні та партійні справи, у весь лабіrint придворних інтриг, не одне й не два рішення великої державної ваги ухвалено коли не з ініціативи Свіфта, то після його апробації. Ні кому до того не відомий плебей стає *persona grata*, особою, перед якою вклоняються та в якої шукають ласки представники «вибраного товариства», аристократи та придворні. Силу його сатиричного обдарування відчувають на собі недавно ще перші особи в королівстві, як той же знаменитий герцог Мальборо, що його Свіфт у своїх памфлетах буквально виваляв у вуличному бруді як «героя» ворожої йому тепер партії вігів. А проте Свіфт не посідає будь-якої визначної посади в уряді, він, як і раніше, ірландський священик і до своєї Ірландії повертається раз у раз, стомившись політичною боротьбою та турботним столичним життям. Це незвичайне піднесення людини, яка своїм соціальним походженням не могла мати будь-якого значення в тодішньому суспільстві, пояснюється саме великим піднесенням громадської ролі літератури як важливого чинника в політичній та соціальній боротьбі. Своєю «незалеж-

ною» позицією літератора й публіциста Свіфт символізував ніби нову силу — силу друкованого слова, право людини інтелекту, що має усі підстави вимагати до себе пошани й уваги.

Талантом Свіфта захоплювалися, але ще більше боялись його. Боялись не тільки вороги, але й друзі. Може, й винятковість його становища пояснюється почасти сатиричною спрямованістю його літературного таланту та тим страхом, який викликали його писання в людей, що посадали найвідповідальніші посади в королівстві. Ми знаємо з фактів історії літератури, що, наприклад, знаменитий італійський памфлетист П'єтро Аretіно своїми творами наводив жах на всіх коронованих осіб Італії, та й не тільки Італії, і вони навпереди поспішили підкупити страшного письменника коштовними подарунками, великими грошовими сумами, щорічними пенсіями тощо. Але Свіфт був не Аretіно, купити його не можна було. Манера його поводження серед «великих цього світу» виходила з наміру показати ім, що людина з розумом і здібностями, хоч і без титулів, маєтностей та становища, має всі підстави вимагати пошани до себе. Більше того, така людина безперечно вища й значніша, аніж усі ті титуловані особи, що правлять народами. Тільки тоді Свіфт підтримував зносини з тим чи тим можновладцем чи міністром, коли йому дозволялося говорити особисто своїм знатним знайомим різкі й неприємні речі. З цим мовчки згоджувались, а коли «умова порушувалась», Свіфт сварився, тікав у свою ірландську «пустиню» і вичікував, поки його покличуть знов. «Я,— казав він Гарлею, першій особі після королеви Анни в королівстві,— ніколи не визнаю, щоб те, що називають рангом, робило якесь розрізнення поміж людьми. В наших взаєминах я буду дивитись на вас тільки як на людину, що я люблю». Коли інша, не менш впливова людина в уряді королеви Анни, Сент-Джон, під час обіду з Свіфтом не виявив до останнього належної уваги (так це здалося Свіфтові, а при його великому самолюbstві йому часто здавалося й таке, чого насправді й не було), роздратований письменник зажадав пояснень, бо, мовляв, навіть «від коронованої особи не зміг би я знести такого ставлення до себе, а такою ціною користатися з ласки будь-кого — я не згоден». Міністрові нічого не лишалося, як попрохати пробачення в «навіженого попа», пославшись на

втому, що не дозволила йому бути уважним до Свіфта, як того заслуговує його гідність.

В біографії Свіфта зібрано чимало відомостей анекдотичного характеру, в яких опукло показано, з якою внутрішньою насолодою підкresлював Свіфт свою незадовільність до тих, що стояли незмірно вище за нього на соціальній драбині. Часто пишуть про те, що, незважаючи на винятковий авторитет в урядових колах, все ж Свіфт не міг добитись якогось більш визначного становища в уряді. Найвпливовіші друзі Свіфта, охоче вислухуючи його поради, не квапились з тим, щоб улаштувати його на посаді, яка б відповідала його талантам та освіті. Може, це й справді так було, але чи така вже потрібна була ця посада Свіфтові і чи так уже невдачі в шуценні її впливали на нього, як то здається його біографам? В усякім разі, навряд чи могли вони відігравати таку значну роль у виробленні його поглядів на людей, як це вважають деякі його біографи. Тяжко собі уявити, яка посада могла б задовольнити людину такої авторитетарної й незалежної вдачі, якою був Свіфт. Виразник прагнень передової дрібної буржуазії, він був випадковим «гостем» в лавах пануючих тоді політичних партій вігів і торі. Та й яка з цих партій, що репрезентували інтереси панівних класів, могла задовольнити Свіфта з його гострим розумінням хиб і пороків державного апарату в становому королівстві. Ні, він волів протегувати іншим і таки чимало допомагав своїми зв'язками багатьом, зокрема своїм ірландським землякам, і, безперечно, діставав моральну втіху від свідомості своєї сили і влади, що виявлялася саме в таких формах. Не кажемо вже за інші особливості його вдачі, за ту відсутність життєвого такту і «дипломатичності» в поводженні з іншими, без яких важко собі уявити людину, що робить політичну чи урядовницьку кар'єру. Хіба не було для нього ірландське «добровільне вигнання» місцем, де він посправжньому почував себе незалежною людиною і, не зв'язуючи себе жодними державними обов'язками, виступав як «народний трибун», як борець проти англійського уряду за права пригнобленої національності?

З 1713 року ця «ірландська пустиня» стає постійним місцем перебування Свіфта аж до смерті в 1745 році. Коли почалася боротьба між чільними представниками партій торі та друзями Свіфта, Гарлеєм і Сент-Джоном,

і коли Свіфтові не пощастило помирити їх між собою, він відчув, що авторитетові партії приходить кінець і що йому в Англії робити нічого. Свіфт виїздить до Ірландії на посаду декана (настоятеля) Дублінського собору і залишається тут аж до кінця своїх днів. Боротьба між проводирами торі, як те і передбачав Свіфт, приводить до занепаду партії. До влади приходить знову партія вітгів, на чолі вітгів виступає Уолпол, непримирений ворог Свіфта. Тим часом скромний декан Свіфт стає найпопулярнішою народною постаттю в Ірландії, як борець за національні права пригноблених ірландців. Славнозвісні його памфлети, що виходили під назвою «Листи сукняра» і що в них він виступив проти запровадження в країні англійських мідних грошей, викликали в народі таке обурення проти нехтування автономними правами Ірландії, що центральному англійському урядові довелось поступитися. Всесильний міністр Уолпол не міг навіть помститися на бунтівному деканові, бо, як доповідав урядовець англійського уряду в Ірландії, «для того, щоб заарештувати декана, потрібно закликати не менш як десятитисячний загін війська». В цих і подібних до цього випадках загострення політичних відносин між англійцями та ірландцями Свіфт виступає як неофіціальна, але чільна постать, що репрезентувала інтереси ірландців.

Водночас із цими героїчними, можна сказати, подвигами Свіфта в цей же ірландський період його життя написано й найбільший твір — «Мандри Гуллівера», що вийшов у світ 1726 р. і приніс авторові світову славу. І в особистому житті цієї незвичайної людини в ірландський період відбувається ряд важливих драматичних подій. Саме тут поховав він двох жінок, безмежно закоханих в нього, далеко молодших за поважного вже віком декана, здатних на всяку самопожертву заради Свіфта. І та, яку він називав Стеллою, і її молодша суперниця та його учениця, якій він дав ім'я Ванесси, під впливом великої любові до Свіфта порвали з своїм оточенням, прирекли себе на самотність і на двозначне становище в суспільстві, а платою за ці жертви були змарновані літа, передчасне згасання й постійне очікування рідких візитів того, хто був для обох жінок цілим світом.

Перед нами життя борця, людини сильної й завзятої, жорстокої часом не тільки до своїх ворогів, людини, що її дуже ненавиділи, але ще більше любили й поважали,

людини, яка знала більше перемог і удач, ніж поразок і розчарувань. Тому трохи чудно читати в біографіях Свіфта слова, що мають пояснити ущипливість його сатиричних писань, на зразок «озлоблений», «утративши віру», «знесилений підлотою та нікчемністю» і т. д. і т. д. (див., напр., книжку про Свіфта А. Дейча і Є. Зозулі в серії «Жизнь замечательных людей», 1933). Читаючи подібні книжки, дістаєш таке враження, ніби перед нами «жертва долі й життєвих обставин», істота нещаслива і слабка, щось подібне до «гороху при дорозі», що його, хто не йде, той і скубне. Читаючи ці сентиментально-патетичні уболівання над долею Свіфта, хочеться сказати, що він був не з тих, кого кривдили. [...] Отже, справа не в життєвих відносинах, що ніби трагічно склалися для Свіфта, не в них причина того глибокого гніву, з яким він у своїх писаннях викривав вади та злочини буржуазного суспільства... Читаючи на надгробку Свіфта епітафію, яку він сам склав:

Тут спочиває прах
Джонатана Свіфта,
Декана цієї кафедральної церкви,
І жорстоке обурення
Не може вже терзати його серце.
Іди, попутнику,
І наслідуй, якщо можеш,
Ревному споборникові
Справи мужньої свободи,—

ми почуваємо рацію цих слів. Справді, це мужнє серце бійця тірзалось і ятрилось протягом цілого життя, і не окремі особи чи обставини завдавали йому болю, а щось більше і більш загальне спрямовувало його думки до критики та картання — це те, що ми могли б назвати «духом часу» і чому віддано служив Свіфт до кінця своїх днів.

Епоха Свіфта була часом великої ідейної революції, що її ми називаємо просвітництвом, часом потужного розумового руху, що почався, власне, за два століття раніше, але досяг найбільшої сили саме у XVIII ст. Соціальні та політичні передумови цієї ідейної революції відомі. Повільно занепадав феодалізм, вироджувалося все те, що зв'язане було з цією економічною формациєю в політичних, побутових, етичних, ідейно-мистецьких відносинах. І це затяглося на кілька століть. Втратила свою роль церква як керівна організація на ідеологічному

фронті протягом довгого ряду століть, занепадав авторитет королівської абсолютної влади, пригноблені маси піднімалися проти своїх одвічних гнобителів... Ішов повільний, але невпинний розклад «тисячолітнього царства» з усією різноманітністю його моральних та політичних надбудов... Також поволі на руїнах його окреслювались нові в ті часи, ще неусталені форми суспільних взаємин. Для передової інтелігенції, що стала в перші лави в цій боротьбі проти старого, типовим було гостре розуміння того, що старий світ віджив. Починаючи з XVI ст., Еразм Роттердамський, Томас Мор, Ульріх фон Гуттен, Рабле та інші представники гуманізму XVI ст. уже на повну силу проголошують права звільненого від усіяких забобонів розуму як вищого судді й арбітра в суспільному та приватному житті людини. Двома століттями пізніше цей культ розуму підноситься на недосяжну височінъ. Дефо, Свіфт — в Англії, Вольтер, Руссо, Дідро — у Франції та численна армія інших представників нового ідейного напрямку виступили як фанатичні пропагандисти цієї нової релігії, «релігії розуму». В свідомості інтелігента XVIII ст. це був великий переворот, що з корінням виривав тисячолітні уявлення й поняття про добро і зло, про справедливість і несправедливість, про природу і людину. Кажучи про просвітительський рух у Франції, де він розпочався хронологічно пізніше, ніж в Англії, Фрідріх Енгельс дає вичерпну характеристику цього ідейного перевороту в Європі.

«Ніяких зовнішніх авторитетів якого б то не було роду вони не визнавали. Релігія, розуміння природи, суспільство, державний порядок — все було піддане найнещаднішій критиці; все повинно було стати перед судом розуму і або виправдати своє існування, або відмовитися від нього. Мислящий розсудок став єдиним мірилом всього існуючого. Це був той час, коли, за висловом Гегеля, світ був поставлений на голову¹, спочатку в тому розумінні,

¹ Ось що говорить Гегель про французьку революцію: «Думка про право, його поняття,— *відразу* завоювала собі визнання, ветхі підпори безправ'я не могли вчинити їй ніякого опору. Думка про право покладена була в основу конституції, і тепер все повинно спиратися на неї. З того часу, як на небі світить сонце і навколо нього обертаються планети, ще не було видано, щоб людина стала на голову, тобто спиралася на мисль і згідно з мислю будувала дійсність. Анаксагор перший сказав, що *Nūs*, тобто розум, управляє світом, але тільки тепер вперше людина дійшла до ви-

що людська голова і ті положення, які вона відкрила за допомогою свого мислення, виступали з вимогою, щоб їх визнали основою всіх людських дій і суспільних відносин, а потім і в тому ширшому розумінні, що дійсність, яка суперечить цим положенням, була фактично перевернута зверху донизу. Всі попередні форми суспільства і держави, всі традиційні уявлення були визнані нерозумними і відкинуті, як старий мотлох; світ до цього часу керувався самими передсудами, і все його минуле заслуговує лише жалю і зневаги. Тепер вперше зійшло сонце, настало царство розуму, і з цього часу суєвір'я, несправедливість, привілеї і гноблення повинні уступити місце вічній істині, вічній справедливості, рівності, яка випливає з самої природи, і невід'ємним правам людини.

Ми знаємо тепер, що це царство розуму було не чим іншим, як ідеалізованим царством буржуазії¹.

Ця характеристика стосується французьких просвітителів, але її можна, звичайно, застосувати й до англійських просвітителів. Розум, що здобувся на великі досягнення в царині природознавства, продуктом якого були твори Френсіса Бекона, Гоббса та сучасників Джонатана Свіфта — Ісаака Ньютона і Джона Локка,— розкрив очі на закони природи, показав місце людини в ланцюгу живих організмів, спробував заглянути в душевне життя людини й вивести з цих спостережень певні наукові закономірності та визволити її від тих таємниць, якими оточувала душу стара теологія та метафізика. Людина XVIII ст. пізнала насолоду нового науково-експериментального пізнання природи та людського життя, пройнялася гордістю за свій високий дар розуміти все, що її оточує, і безмежною вірою в силу та безпомилковість свого інтелекту. З другого боку, нова наука про мораль, що була підготовлена у значній мірі пуританською революцією XVII ст., [...] підготувала ґрунт для окреслення ідеа-

знання, що мисль повинна управляти духовною дійсністю. Це був величний схід сонця. Всі мислячі істоти радісно вітали настання нової епохи. Піднесений захват панував у цей час, і весь світ проїнявся ентузіазмом духу, немов здійснилося вперше примирення божественного начала із «світом» (Гегель, Філософія історії, 1840, стор. 535). Чи не час, нарешті, проти такого небезпечноного вчення покійного професора Гегеля, яке руйнує суспільні устої, пустити в хід закон про соціалістів? (Примітка Енгельса.)

¹ К. Маркс, Ф. Енгельс, Вибрані твори в двох томах, т. II, К., Держполітвидав України, 1955, стор. 99—100.

лу духовно незалежної й благородної людини, що своїм покликанням життєвим, справою своєї честі вважала працю для суспільства, мужність і сміливість у ставленні до ворогів, лицарську шляхетність і суворе виконання своїх громадських та сімейних обов'язків.

Осяйний образ нової людини став об'єктом палкої агітації письменників нового часу. Всі вони — і Свіфт, і Дефо, і Вольтер, і Руссо — перш за все проповідники нового ідеалу, педагоги, філософи, а потім уже письменники. Легко собі уявити, якою варварською епохою здавалося їм минуле Європи, починаючи з часів переселення народів, яким дикунством здавалося все, що було ідеологічною надбудовою минулих часів, коли таке поважне місце в духовному житті людини посідала релігія. Але ѿ сучасність, така далека від їхніх теоретичних побудувань, повинна була вражати їх, як жорстока анти-теза до виплеканого та вимріяного ідеалу. Фанатики розуму, вони ненавиділи свій час у всіх їого політичних формах. З цього погляду немає великої різниці між «пessimістом» Свіфтом і молодшим його сучасником та прихильником «оптимістом» Вольтером. Коли пригадаємо найбільш популярний твір Вольтера, його повість «Кандід», то ми погодимося, що вона мало чим поступається перед «Мандрами Гуллівера» та іншими творами Свіфта гостротою засудження людської підлоти, розбещеності та лицемірства. Безкомпромісність і радикальність осуду того, що суперечило вимогам «здравого розуму», показує деяку однобічність ідеології просвітителів. Вони не могли зрозуміти закономірності історичного процесу і тому історично неспроможні були «віправдати» такі явища, ворожі їх ідеології, як, наприклад, релігія. Вони не знаходили історичного сенсу в існуванні багатьох політичних та ідеологічних форм в минулому і найвно гадали, що вся старовина і те, що залишилось від неї в сучасному, — продукт людської глупоти та невігластва. Так, наприклад, гдав Вольтер, для якого багата й драматична історія Середніх віків здавалася суцільною дурницею і варварством. Це нерозуміння історичної діалектики приводило їх на манівці в прогнозах майбутнього. Ім здавалося, що досить тільки того, щоб розум запанував над людством, і самі собою впадуть мури старого спорохнявілого царства насильства й темряви і на руїнах його засяє «невечірнім світлом» нова держава розуму;

справедливості й добра. Вони не здогадувались, за висловом Енгельса, що очікуване ними «царство розуму» було нічим іншим, як ідеалізованим царством буржуазії. В цьому «теоретизуванні», відірваному від життєвої практики, криються риси обмеженості просвітительської ідеології, її догматизму, що дозволяв їм ставити вимріяну ідеальну людину за межі історичних обставин та за межі усієї складності ідеологічного процесу. Це була однобічність, але не важко уявити, наскільки ця однобічність збільшувала енергію запереченні й викривання, силу ненависті до світу, створеного тою трагічною, на їх думку, випадковістю, що називається людською глупотою і розбещеністю. В цьому пафосі запереченні — вся сила просвітителів, уся революційна вага їх літературної, громадської і філософської діяльності. Ця нова ідеологія породила своїх борців, пропагандистів, своїх «святих» і «мучеників». І одним з цих мучеників був декан собору св. Патріка в Дубліні Джонатан Свіфт. Зрештою, цей новий світогляд, що перевертав усі звичні до того часу уявлення та традиції, по-різному впливав на його прибічників. І це залежало в деякій мірі й від темпераменту того чи того його прибічника. Якщо поміркованим і схильним до компромісів Даніелю Дефо і Аддісону притаманна була поміркована пропаганда нових ідей і така сама обережна критика сучасного, коли їм властива була віра в те, що реформами згори можна добитися здійснення просвітницької програми, то перед гострим зором Свіфта розкривалися такі безодні підлоти та нікчемності, що обмежений оптимізм і поміркованість його сучасників здавалися чимсь несерйозним і занадто вже вегетаріанським. У гострих його вихватках проти тодішнього англійського суспільства в усій силі відчувається пристрасний темперамент Свіфта.

II

«Гуллівер», як і інші твори Свіфта, становить собою продукт аналізуючого розуму. В цих творах дається універсальна критика на всю різноманітність суспільних та побутових людських взаємин. Але, руйнуючи старий світ, письменник-мислитель підносить і позитивну програму, висуває ряд етичних і політичних реформ, які, на його думку, мають привести до переродження людського су-

спільства. Загальним своїм характером «Мандри Гуллівера» належать до тих сатирико-дидактичних і утопійних творів, що зародилися з розвитком гуманізму в XVI ст. і набули особливого поширення в епоху Просвітительства. Твори Еразма Роттердамського та Ульріха фон Гуттена в Німеччині, Рабле («Гаргантюа і Пантагрюель»), Депер'є у Франції, Томаса Мора («Утопія»), Френсіса Бекона («Нова Атлантида») в Англії, Кампа-нели («Місто сонця») в Італії становлять собою найтипівіші зразки цієї літератури на початку її зародження. Різниця між ними є лише в тому, що в деяких з них перше місце посідають утопійні елементи, концепції ідеальної держави, а сатира відіграє другорядну роль, а в інших на першому місці стоять сатиричні образи сучасного письменникові суспільства. Та спільне, що об'єднує їх,— це універсальность охоплення життєвих явищ, фантастична чи алгоритична канва сюжету та типажу, причому часто використовуються мотиви фольклору, зокрема казки (як то ми бачимо в творах Рабле, Вольтера, Свіфта та ін.). Давно вже доведено, що в формуванні цього літературного жанру мали певну вагу й античні традиції, зокрема сатиричні твори письменника другого століття нашої ери Лукіана.

Саме універсальний характер цих сатиричних творів не дозволяє нам погодитися з твердженнями тих істориків літератури, що вбачають у «Мандрах Гуллівера» сатиру тільки на певні історичні явища в громадському житті Англії в певний період. Це в ще більшій мірі несправедливо, ніж твердження, що в «Історії одного міста» Салтикова-Щедріна слід бачити сатиричне відображення історії Росії. Що в міру розвитку просвітительської сатири елементи побутового реалізму набували дедалі більшого значення, що твори Свіфта і Вольтера конкретніше і яскравіше відтворюють окремі прояви суспільного життя свого часу, ніж твори Еразма Роттердамського чи Томаса Мора,— це правда. Але відтворюючи факти сучасної йому дійсності, Свіфт підносить їх до значення «універсальних» явищ, властивих, на його думку, усьому людству. Для Свіфта, як і для його сучасників, ті чи ті політичні події, ті чи ті біографії державних діячів — це лише «матеріал» для змалювання картини безумства та обмеженості людського роду взагалі. В «Гуллівері» таких конкретних ілюстрацій дуже багато,

і дослідники творчості Свіфта старанно зібрали всі на-
тяки чи окремі вихватки, що їх ми зустрічаємо на сто-
рінках «Гуллівера», проти сучасних Свіфтові політиків,
письменників, придворних і т. д. Але це не «сатирична
історія», а лише метод письменника викривати з височини
ідеальних вимог розуму гріхи людські загалом, хоч би
вони і втілювалися в конкретних людях та відбивали
конкретні події.

Це тим більше зрозуміло, що навіть при доброму
бажанні історично розробляти свої сюжети просвітителі
не могли здійснити цього, бо, як сказано вже вище, бра-
кувало їм розуміння діалектики історичного розвитку
людства. При всій відмінності, можна навіть сказати, при
цілковитій ідейній протилежності між великими худож-
німи синтезами Середніх віків («Божественна комедія»
Данте, «Візія Петра Орача» англійського письменника
XIV ст. Ленгленда) та сатиричними творами просвітите-
лів є між ними і дещо спільне. В них однаково підносить-
ся абсолютний (а не історично-релятивний) критерій в
оцінках та осуджуванні вчинків людини. В творах Се-
редніх віків таким вищим принципом була релігія, в нову
епоху — ідеальний розум, оголошений єдиним мірилом
істини і блага.

«Мандри Гуллівера» побудовано в жанрі морської
мандрівки (типова прикмета більшості утопічних та істо-
ричних творів, що особливо набрали популярності в часи
Свіфта, коли вже поширилися й реалістичні твори про
заморські країни («Робінзон Крузо» Дефо). Роман по-
ділено на чотири частини, в яких розповідається про чо-
тири мандрівки лікаря, а потім капітана багатьох кораб-
лів Лемюеля Гуллівера. При реалістичних деталях мор-
ської мандрівки, що подаються на початку кожного роз-
ділу, описується чотири фантастичні країни, до яких по-
трапляє мандрівник, докладно відображаються звичаї
та порядки людей, що живуть у цих фантастичних краї-
нах. Першу подорож відбуває Гуллівер до Ліліпутії, що
населена людьми-пігмеями, другу — до країни велетів
Бробдінгнега, під час третьої мандрівки він потрапляє
до Лапути, повітряного острова, і, нарешті, в останню
подорож — до країни коней-гуїнгнімів та підлеглих коням
людиноподібних егу.

Чотири частини «Мандрів» — чотири сатиричні моди-
фікації людської нікчемності. В першій і другій части-

нах — зменшення фізичного зросту людини є сатиричним засобом зменшення й того, що ми називаємо моральною та ідеологічною стороною людського існування; в третій і четвертій частинах — людина поділяється ніби на дві самостійні істоти, смішні й жахливі в своїй однобічності. Якщо в мешканцях Лапути втілюється теоретичний розум людини, відірваний від життєвої практики, а тому сліпий і безпорадний у своїх метафізичних спекуляціях та побудовах, то в потворних егу треба вбачати відтворення інстинктів людини, визволених від цивілізаційної «політури». Це істоти, які не зазнали регулюючого впливу культури і діють або під впливом зовнішньої спонуки, або внаслідок елементарних тваринних потягів. З другого боку, метод фізичного зменшування в перших двох частинах провадиться способом антitezи: в Ліліпутії герой виступає в ролі спостерігача життя пігмеїв, отже, цим мотивується увага автора до змалювання людської нікчемності, як вона виявляється зовні, цебто в політичному і загалом суспільному житті. В другій частині, в країні велетнів, мандрівник сам опиняється в ролі ліліпута, зустрівшись з істотами, що в порівнянні з ними він здається не більший за комашку. Всі почування героя, все те, чим він по справедливості пишається, стає нікчемним в його власних очах, втрачає свою цінність, і в багатьох випадках він сам собі здається смішним і жалюгідним. Отже, автор у другій частині переносить увагу більше на внутрішній світ людини, показуючи обмеженість та відносність її моральних цінностей. Щоправда, поряд з таким викривленням мізерності людини-одиниці Свіфт і в цій частині, як і в дальших, ще з більшим темпераментом, ніж у першій частині, говорить і про політичні та суспільні проблеми. Отже, все людське життя показано в чотирьох сатиричних вимірах та аспектах, показано так, що, як каже добрячий та гуманний король велетнів, людство має вигляд «кубла дрібних огидних плазунів, найшкідливіших з усіх, які тільки плазували коли-небудь на поверхні землі».

Перша частина написана, як то гадають дослідники, під деяким впливом мотивів як античної, так і нової літератури, зокрема під впливом таких творів, як фантастичний роман Сірано де Бержерака «Комічна подорож на місяць» і «Гаргантюа та Пантагрюель» Рабле. На нашу думку, ця частина роману Свіфта (як і друга) стоїть най-

ближче до романів Рабле, бо гумористичні ефекти в ній побудовано на фізичній диспропорції між Гуллівером та ліліпутами й на тих комічних ситуаціях, що випливають від цієї невідповідності. (Особливо виразно відчувається подібність в епізодах годування Гуллівера, як порівняти їх з відповідними епізодами, де змальовано пригоди та юнацьке життя Гаргантюа). Але це тільки зовнішня подібність, що не зменшує великої різниці між цими творами, про що скажемо далі. Для Свіфта важливі не збільшення звичайного росту людини і не ті наслідки, які з цього виникають, як то ми бачимо у Рабле, а саме зменшення, потрібне для його сатиричних завдань.

В цій частині, як уже сказано, вся увага зосереджена на зображені політичної та соціальної історії людства. Перед нами проходять образки придворного життя, придворні інтриги, засідання державної ради, урочисті виступи короля перед народом, боротьба політичних партій, релігійні суперечки, війна ліліпутів з мешканцями сусіднього острова і т. д., словом, усе те, що можна побачити в першій-ліпшій буржуазній країні, в тій же Англії часів Свіфта. Але скільки геніальної винахідливості бачимо ми в цьому зменшенні пропорції для того, щоб показати нікчемність усього того, що намагається імпонувати своєю величиністю та могутністю! Імператор Ліліпутії, що в своїх маніфестах гучно називає себе «гордоші й жах всесвіту, монарх над усіма монархами; вищий за всіх синів людських; той, що ногами спирається на центр землі, а головою сягає сонця»¹ і т. д., виявляється в дійсності жалюгідною істоткою, що вигідно вміщується на долоні Гуллівера, як і його славні вояки, що влаштовують рицарський турнір на носовій хусточці Гуллівера, нап'ятій на невеликих патичках, як і ворожий імператорові Ліліпутії флот блефущан, що його в повному складі затягає на мотузочці до берегів Ліліпутії Гуллівер і бере в полон... Або згадаймо образки державних свят, військових парадів та інших прилюдних свят з участю великої маси людей, що здаються Гулліверові якимсь розворушеним комашником! Все це так подібне до людського життя і таке жахливе й нікчемне саме через свою фізичну мізерність! Все на світі відносне, і деякі речі,

¹ Джонатан Свіфт, Мандри Гуллівера, К., Держлітвидав України, 1947, стор. 56. (Далі цитати подаються за цим виданням).

що їх звикли вважати за речі першорядної ваги, зовсім перестають бути такими в наших очах, коли ми на них подивимося з нової й незвичної позиції! Так гадав Свіфт. Тим дужче має вразити читача жорстокість, підступність і мізерність мешканців цієї лялькової держави.

Багато століть точиться в Ліліпутії непримиренна боротьба між «тупоконечниками» та «гостроконечниками» (тобто між прибічниками католицизму та протестантизму) за те, з якого кінця надбивати яйце при його споживанні—з широкого чи з гострого (такими в свіtlі розуму здаються релігійні суперечки). Визначні й поважні урядовці, щоб доступитися ласки в короля чи імператора, привчаються плавувати під палицею, плигати через неї на взірець учених псів або танцювати на витягнутому канаті (це акробатичне мистецтво має символізувати шляхи придворної кар'єри при титулованих особах). Ляльки-міністри при дворі імператора в Ліліпутії починають ненавидіти Людину-Гору, цебто Гуллівера, саме за те, що він зробив ряд послуг імператору і цілій державі, та обвинувачують його в державній зраді, причому його присуджують до легкої, на думку імператора та його радників, кари (саме, до осліплення при допомозі хірургічної операції). До того ж, ця кара прославляється як прояв вищої гуманності імператора. Свіфт, близче ніж будь-хто з просвітителів обізнаний з «діалектикою» буржуазної дипломатії,— неперевершений майстер у відтворенні «дипломатичної моралі», в зображені мистецтва завуальовувати жорстокі й деспотичні вчинки гучними та пишними деклараціями про гуманність, вибачливість імператора до своїх підданих. В Ліліпутії, розповідає Свіфт, було вже відомо, що коли імператор чи його радники виступали з деклараціями про гуманність монарха, то всі з страхом чекали чергових жорстоких репресій. Гуллівер, що врятував Ліліпутію від нападу блефущан, відмовився від участі в агресії проти цієї країни. І цього було досить, щоб про всі його послуги забули, а самого рятівника Ліліпутії приrekли на повільну смерть.

В другій частині, дотримуючись того ж зменшувального методу в зображені «законів державного й міжнародного права», автор змушує пігмея Гуллівера розповідати королеві-велетню, який зовсім не розуміє «маккіавелівських принципів» класового державного права, про політичні порядки в Європі, зокрема в Англії. В цій ча-

стині сатира Свіфта підноситься на більш високий рівень... Гуманного правителя велетнів особливо обурює жорстокість європейців, з якою вони винищують подібних до себе людей під час воєн, та їхня жахлива винахідливість у готованні знарядь убивства. Обвинувальна промова стає дедалі запальнішою в міру наближення до кінця роману і досягає своєї кульмінації в останній частині, в тих епізодах, де Гуллівер розповідає про людські війни коням, істотам абсолютно моральним, для яких Гуллівер — лише в деякій мірі поліпшений зразок огидних та нікчемних єгу, що є рабами в їх країні. Гостроти сатири досягається тут не «зменшенням планів», а «якісним» протиставленням морально чистих істот жалюгідним потворам, що в далекій країні, яка називається Європою, стали панівною расою і, маючи дрібку розуму в порівнянні з місцевими єгу, уживають його на слугування своїм жахливим інстинктам знищення, зажерливості й заздрості.

І в цій частині центральна тема — війна, що, як розповідає Гуллівер, розпочинається або з заздрості одного монарха до іншого, або — через різницю в релігійних забобонах; іноді виникає вона з тої причини, що між двома королями починається суперечка, кому з них треба захопити володіння третього короля, на яке вони жодного права не мають; інколи один принц починає сварку з іншим з побоювання, щоб той не почав перший з ним війну, іноді війни оголошують через те, що ворог занадто могутній, а іноді тому, що він занадто немічний. Визнається часом за цілком королівський і практикується так само часто такий спосіб, коли король, викликаний сусідом на допомогу проти напасника, перемігши ворога, сам захоплює землю і вбиває або засилає монарха, якого прийшов захищати, і т. д. (у своїх нападах, як то правильно зауважують автори брошюри про Свіфта — Дейч і Зозуля, — Свіфт виявляє майже безмежну винахідливість).

Викриття абсурдності й протиприродності війни — річ не нова в історії гуманістичної думки. Вже гуманісти XVI ст., як, наприклад, Еразм Роттердамський чи Франсуа Рабле, з позиції «чистого розуму» викривали абсурдність і протиприродність військових сутічок і воєн взагалі. Нове у Свіфта — це глибоке знання дипломатичної й політичної «механіки», що спричиняється до кривавих

воєнних чвар в класовому суспільстві. В антивоєнних епізодах Свіфт ніби переказує твердження геніального політика XVI ст. Маккіавелі з його відомого твору «Правитель», тільки піддає їх убивчій критиці з погляду високої моралі.

Хоч у третій і четвертій частинах Свіфт, як бачимо, не залишає теми про вади державного механізму, проте головну увагу приділяє він розглядові морального та інтелектуального життя людини. Перед нами проходять численні варіації людського тупоумства й нікчемності. У вік обожнювання розуму Свіфт з усією силою підкреслює недовершеність людської науки, яка не спирається на життєвий досвід, на життєву практику. Звичаї мешканців повітряного острова, маніяків науки, що втратили будь-який інтерес до реального життя, заглибившись у розроблення різних математичних проблем, науки в лапутянській академії в Лагадо, де розв'язуються, наприклад, такі проблеми, як перетворення екскрементів на їжу, вироблення з льоду пороху, витягання сонячного проміння з огірків, будування споруд, починаючи з дахів, оранка з допомогою свиней тощо, далі зустрічі Гуллівера в Глабдабдрі з тінями померлих, що розповідають йому несусвітні дурниці, які поширювалися й поширюються філологами та істориками про знаменитих людей минулого (тіні померлих учених, як єхидно відзначає Свіфт, тримаються на пристойній дистанції від жертв їхньої наукової фантазії), — все це ніщо інше, як енергійна атака на науку у всіх її розгалуженнях.

Критики, що захоплювалися висловлюванням у «Гуллівері» певних типових фактів тодішньої дійсності, відзначають факти захоплення науково-фантастичними проектами і гіпотезами, зовсім природними в пору молодості науки, що й дало привід Свіфтові для його іронічних виступів. Це твердження можна прийняти з тою поправкою, що узагальнені сатиричні образи Свіфта говорять про щось більше, ніж про простий відгук на ті чи інші курйози з наукового життя його часу. Адже ж універсальність сатири і в цій частині, що дорівнює універсальності виступів гуманістів XVI ст. проти середньовічної сколастики та вчених педантів (див., наприклад, «Листи темних людей» та твори подібного роду), свідчить за щось більше й принципіальніше. Захисник розуму й науки, сучасник Ньютона, Свіфт не поділяє наївного ентузіазму людей

XVI ст. та й деяких своїх сучасників з того приводу, що наука спроможна розв'язати всі загадки світу і що вона приведе людину у ближчому часі до ідеальних форм суспільної організації. Ці частини роману є ніби іронічним відгуком на утопічний роман XVI ст. Бекона «Нова Атлантида», в якому оспівується всемогутність науки і розповідається про те, що з дальшим її розвитком людина зможе перетворювати всілякі непотрібні й малоцінні речі на об'єкти, корисні і необхідні йому в житті, (в романі згадується, наприклад, про те, що в Атлантиді учени перетворюють непотрібне зілля на поживну й смачну їжу, видобувають сонячне проміння і т. д.).

Нарешті, найсумніша частина твору, апогей, до якого підноситься сатиричний пафос Свіфта,— це змалювання звичок та звичаїв єгу, цієї жахливої пародії на людину в усіх її моральних та фізичних особливостях. Як уже відзначено, зниження людини в цій частині провадиться не зменшенням фізичних її пропорцій, а своєрідним зведенням «вищої математики» духовного життя людини до елементарних чотирьох дій арифметики тонким та глибоким установленням генетичного зв'язку між найскладнішими проявами психіки цивілізованої людини з елементарними інстинктами людини кам'яного періоду. Сатирична сила зображення морально «оголеної» істоти досягається тим, що Свіфт, пройнявшись ідеями нової філософії, що розглядає людину як продукт природи, з убивчою ґрунтовністю показує фізіологічну спільність між єгу і людиною. Опис зовнішності єгу належить до найжорстокіших по своїй гострій іронії місць у цілій книзі. Єгу — карикатура на людину, але в цій карикатурі надзвичайно тонко схоплені риси схожості з оригіналом. Те саме треба сказати й про звичаї єгу. Людське життя показано в такому дзеркалі, перед яким бліднуть всі попередні засоби «ображати» людину, до яких раніше удавався Свіфт. Ідейні змагання людини, вся різноманітність її почувань, мораль — все це зведено до елементарних фізіологічних проявів в їх одвертій і хижакькій формі. Справді, ніхто так жорстоко не ображав людство, як Свіфт у цих образках життя єгу. Єгу — брудні, хитрі, жорстокі й підлі істоти. Коли п'ятьом єгу кинути їжі, якої було б досить на п'ятдесят чоловік, вони, замість того щоб поділити її розумно між собою, кидаються один на одного, і кожен намагається захопити собі цілий шма-

ток, причому їдять вони всякий непотріб, до якого б і не доторкнулась інша пристойна тварина. Вони люблять різні нікому не потрібні камінці і, здобувши їх, старанно ховають від інших, а втративши, впадають в розпач, хворіють, кусають та дряпають тих, хто їх пробує розважити та потішити...

Егу люблять сваритися між собою й намагаються звичайно заскочити своїх ворогів несподівано; коли це їм не вдається, вони вчиняють бійки між собою; між сусідами часто зчиняється сварка та бійка за першу-ліпшу дрібницю, причому часто буває так, що третій сусід «під шумок» привласнює собі ту річ, за яку йде суперечка. Ватажками егу бувають звичайно найогидніші та найжорстокіші з самців егу; у цих «проводирів» є свої «ближчі люди», на обов'язку яких — лизати певну частину тіла ватажка і приводити до нього самиць егу. Всі інші егу ненавидять цих «ближчих людей» і при першій ліпшій нагоді намагаються їх знищити. Самиці егу, побачивши самця, починають гримасувати, перекривлюватися, тікати, хоч їх ніхто й не переслідує, та ховатися в кущі з певністю, що їх там розшукують; самці егу часом споживають сік якоїсь рослини, від якої вони дуже збуджуються, починають вигукувати дикими голосами пісень та танцювати, лаштитись один до одного, потім битись, а зрештою, плентаючи ногами, падають десь у багнюку і сплять. Ні до чого поважного вони не здатні, хіба тільки носити вантажі, коли, звичайно, їх змушувати до того, бо своєю вдачею це лініві і байдикуваті істоти.

І поруч з такою жахливою картиною життя людської істоти, «звільненої» від прикрас цивілізації, подаються красномовні аналогії з життя європейського суспільства, про яке розповідає своєму шановному господареві-коню Гуллівер, даючи йому щедрий матеріал для зіставлень і порівнянь. З цих порівнянь виходить, що примхи якоїсь знатної леді мало чим відрізняються від звичок самки егу, що бійка між сусідами за першу-ліпшу дрібницю дуже виразно нагадує судові звичаї Англії та інших європейських країн, військові вправи одного племені егу проти другого дуже скидаються на війни, які точаться між людьми і про які розповідає Гуллівер, і т. д. і т. д. Словом, аналогія проведена від початку до кінця в усіх деталях і дрібницях, ще раз, сильніше, ніж будь-коли в попередніх розділах, проголошено безпощадний осуд

людству. Все, чим живе людина, всі форми суспільного співжиття, всі прояви моральних прикмет людини, ми-нуле й сучасне людства, все, чим воно пишається і чого прагне,— все позначено рисами жорстокості, розумової обмеженості, егоїзму і хитрощів.

І проте ця безнадійна картина не доводить автора до безнадійних висновків щодо майбутнього людства. Виховати в людині ясну думку та почуття моральної відповідальності за свої вчинки, продиктовані хижачькими інстинктами,— ось прихована думка автора книги, що в міру наближення до кінця стверджується з дедалі більшою енергією поруч з тим, як дедалі голоснішими та грізнішими стають обвинувачення сатирика. І передусім з особливою увагою підносить Свіфт питання про нове виховання людини, якому надається значення всемогутньої панацеї, що має вилікувати всі моральні вади людини. Подібно до своїх попередників — гуманістів XVI ст. (згадаймо абатство Телем у Рабле, відповідні розділи з «Утопії» Томаса Мора, «Домашні бесіди» Еразма Роттердамського і т. д. і т. д.), просвітителі, тільки з більшою докладністю і знанням людини, створюють «педагогічні утопії», що досягають своєї кульмінації в знаменитому «Емілі» Жана-Жака Руссо. Цей педагогічний елемент посідає поважне місце і в «Гуллівері». Зрештою, всі вони не так-то вже різняться між собою, бо їх мета у них одна — виховати здорову морально і фізично людину, людину-громадянина, людину, що їй невластиві нахили до розкоші та марної трати сил, людину активну і морально гармонійну.

В окремих епізодах з першої частини, де розповідається про виховання дітей у Ліліпутії, в описах побуту та звичаїв гуїнгнімів та в деяких інших епізодах Свіфт накреслює систему ідеального виховання людини. Перш за все він — прибічник суспільного виховання дітей (в Ліліпутії уряд одбирає дітей від батьків і бере на себе цілковиту відповідальність за їхнє ідейне та фізичне виховання) та раціоналістичних методів навчання (в Ліліпутії все казкове ѹ фантастичне цілком виключається з книжок, з якими мають діло діти). Свіфт агітує за гармонійне сполучення фізичного та розумового тренування (згадаймо виховання молодого Гаргантюа в романі Рабле), він особливо настоює на тому, щоб дітей привчали до колективного суспільного життя (прилюдне зма-

гання гуїнгнімів в присутності найповажніших представників роду), і вимагає, щоб юнацтво привчалось до простого й активного життя (знову ж таки образки життя юнаків-гуїнгнімів). До того ж, знаходимо тут поради давати дітям насамперед корисні знання, а не забивати голови всіляким непотрібним мотлохом.

Педагогічні рецепти Свіфта, як і інших просвітителів, різняться від гуманістичної педагогіки XVI ст. одною прикметною рисою: в них підкреслюється вимога дисципліни, що обмежує волю індивідуума на користь загалу, в той час як на світанку буржуазного гуманістичного руху в XVI ст. гасло необмеженої свободи для індивідуальності користувалося великим успіхом; згадаймо хоч би напис на брамі абатства Телем у Рабле (цієї ідеальної інституції, де виховувалась молодь) — «усе дозволено». В романі зустрічаємо й епізоди, в яких показуються «плоди» такого чи подібного виховання. В Ліліпуті, наприклад, існує такий звичай, що суди розглядають не тільки карні процеси та притягають до права якихось злочинців, але й відзначають на пам'ять нащадкам окремі факти героїзму, великородності, самопожертви і т. п. Королівство велетнів — це образок ідеальної держави, на чолі якої стоїть добрячий велетень, цей казковий цар Горох, який не знає, що таке загарбницька війна, не держить постійної армії, а в своїй державній практиці не знає, що таке дипломатичне та бюрократичне крутійство, з обуренням відкидає твердження Гуллівера, що для правителя потрібні особлива підготовка й природні здібності. На думку короля велетнів, здоровий розум і гуманні почуття — ось все, що потрібне людині, якій судилося правити іншими людьми.

Найдокладніше ці риси ідеального суспільного ладу відтворено в четвертій частині, в образках життя гуїнгнімів. Спартанська простота, товариська приязнь і абсолютна щирість являються типовими рисами взаємин цих простих та благородних тварин. В мові гуїнгнімів немає слів, що означають «брехня», «заздрість», «підступність» і т. д. Ми трохи посміхаємось, коли читаемо, що почуття приязні панує тут над більш інтенсивними афектами, як-от кохання, пристрасть і т. д. Одружується тут не з любові, а з міркувань користі та необхідності. Обираючи собі подругу, зважають не так на власні почуття, як виходять з міркувань доцільності. Всякі вульгарні почуття,

ревнощі, зрада і т. д., тут невідомі. Щира приязнь між подружжям не заважає тому, що втрата (смерть одного з них) сприймається другим спокійно, як річ природна. Словом, «розум» — основний принцип співжиття в цьому ідеальному суспільстві, тому і здається воно нам дешо штучним, занадто методичним і трохи нудним. Але, перечитуючи епізод вимушеного від'їзду Гуллівера з країни коней, опис безмежного горя, що охопило його на думку, що він має повернутись до цивілізованих єгу, майже трагічні ноти, що відчуваються при описанні огиди до людей, навіть до близьких, як він повернувся з фантастичного острова коней, ми, вражені і приголомшенні, почуваємо, яка віра тайлася в серці суворого декана, яка дорога була йому мрія про гармонійну людину і яка ніжна любов до зневаженого ним людства!

Така філософія цієї чудесної казки. Ми, люди соціалістичної епохи, розуміємо її обмеженість і однобічність. В своєму пафосі заперечення Свіфт, як і інші просвітителі, перекреслював тисячолітню історію людства в її складному та суперечливому процесі розвитку, поширював мораль одиниці, що в його уявленні вилучався з історичної обстановки, на те, що ми називаємо політичним та громадським життям.

III

Сила та виразність сатири Свіфта досягається геніальністю його сатиричного методу, що становить певний крок у розвиткові не тільки англійської, але взагалі європейської літератури. Схарактеризувати особливості цього методу в усіх його різноманітних виявах — річ неможлива в невеликій статті. Можна, звичайно, спинитись лише на основних особливостях цього методу.

Перше, що є індивідуальною прикметою творів Свіфта, — це їх сатиричний пафос, з яким не можна поставити поруч ні тонку іронію сучасника Свіфта — Вольтера, ні, тим більше, до деякої міри його спадкоємця в англійській літературі — Лоренса Стерна. Характерною рисою цього пафосу є підкреслений «риторизм», енергійне намагання за всяку ціну нав'язати читачеві свою оцінку того чи того факту при допомозі бездоганно розгорнутої системи «логічних» аргументів, причому тим наполегливіше наступає сатирик, чим абсурдніше й парадоксальніше твер-

дження він обстоює. Суперечність між цією енергією вислову і абсурдністю основної думки й справляє найбільший ефект в сатиричних творах Свіфта. Ці риси його сатиричного методу цілком виявляються уже в перших його творах, як-от «Казка бочки» і «Війна книжок». Цікавим прикладом сатиричної манери Свіфта може бути, між іншим, і його літературна полеміка з якимсь Джоном Пертріджем, провісником, що кожного року видавав альманахи, де давалися «гороскопи» і досить обережно й розважко віщувались події, які мають статися в новому році. Під прибраним ім'ям Ісаака Бікерстафа Свіфт випускає своє «пророцтво», в якому, винятково майстерно перейнявши манеру й стиль астрологічних альманахів, дуже влучно виступає в ролі авторитетного астролога, що обвинувачує всіх інших своїх конкурентів у шахрайстві, а серед них і найпопулярнішого з них Пертріджа.

Серед цих «пророцтв» центральне місце посідає твердження, що цей популярний астролог має померти в наступному році, причому точно вказується місяць, день і година та дається Пертріджу порада приготуватися до цієї сумної події й зустріти її, як годиться справжньому християнинові. Коли наступив зазначений день, Свіфт випустив новий бюллетень, в якому давав якнайдокладніший опис «останніх хвилин» нещасливого Пертріджа, його каяття в «астрологічних гріях». Тут указувалось, між іншим, на те, що момент смерті Пертріджа не було вгадано на чотири години (звичайний спосіб містифікації, оперування «точними» датами, цифрами і т. д.): Даремно протестував, обурювався, обсипав усіма лайками, які тільки були йому відомі, жорстокого автора бідолаха Пертрідж, даремно публічно доводив, що він живий,— він справді-таки був «убитий», принаймні «убита» була його репутація як астролога. У відповідь на розплачливий лемент приголомшеного Пертріджа з'явилася нова листівка Свіфта, в якій він з убивчою «логічністю» й серйозністю доводив, що заяви «воскреслого мерця» його не переконують, бо пророцтво про його смерть було зроблено на підставі суворих наукових даних. Отже, з його боку ніякої помилки бути не могло.

Непереможність цієї «аргументації» саме в тому, що Свіфт уживає найгострішої форми доказу «від протилежного». Доводячи з усім темпераментом слушність якогось абсурдного твердження, притягаючи до цього

важку артилерію логічних доказів та словесної діалектики, він добивається протилежного ефекту — розкриття абсурдності того явища, яке він ніби захищає. У даному випадку астрологія побивається її власною зброєю. Чи може бути ефектніший спосіб доказу? Пертріджа було поставлено перед дилемою: або визнати, що він справді помер, що є абсурдом, або погодитись з тим, що його «наука» мертвa... Третього виходу немає. Це, як зауважує один критик, зброя, якою вбивають на смерть. Не ображають, не висміють, а вбивають. Ось у такому тоні ведеться виклад подій і в інших творах Свіфта, в тому числі і в «Гуллівері».

Звертаючись у передмові до своїх читачів від імені Гуллівера, Свіфт одразу стає в позу людини, яка навіть припустити не може, що знайдеться хтось, хто не повірить тим фантастичним пригодам, про які розповідається в чотирьох книгах «Мандрів».

«Якби присуди єгу могли хоч трохи впливати на мене, то я мав би серйозні підстави скаржитись, що де-хто з них насмілюється гадати, ніби книга моїх подорожей — лише витвір моєї уяви, і навіть натякають, що гуйнгни та єгу існують так само, як існують і мешканці Утопії. Проте мушу признатись: мені ніколи не доводилось чути, щоб якийсь нахабний єгу заперечував існування тубильців Ліліпутії, Бробдінгнега (слово це слід вивимовляти так, а не помилково — Броддіньєг) і Лапути, або факти, які я розповів про них, бо істина зразу ж переконує кожного читача...»¹

А в передмові ніби від видавця рукопису «Гуллівера», брата його у других Сімпсона, ще й додається:

«Од усього (цебто від опису подорожі Гуллівера.—*A. Ш.*) виразно тхне правдою. Це й зрозуміло, бо автор рукопису такий відомий своєю правдивістю, що серед сусідів його в Редріфі, коли хтось хоче ствердити що-небудь, стало немов за прислів'я: «Це така правда, наче сказав містер Гуллівер»².

Отже, тут стягнуто усі можливі «аргументи» — логічні й психологічні — для доказу того, що все, про що розповідається в романі, «достеменна правда». Посвідчення добрих людей про правдивість Гуллівера, яка стала, мовляв, за приказку серед його сусідів, зневажливе обурен-

¹ Джонатан Свіфт, Мандри Гуллівера, стор. 31—32.

² Там же, стор. 27.

ня самого героя на одну думку про те, що якийсь «єгу» насмілиться виявити свою недовіру до нього (тон «зневаженої невинності»), далі підноситься «психологічний аргумент» — виявляється, що єгу вірять в існування і Лапути, і Ліліпутії, і країни велетнів (тут правдивий та щирий історик робить зауваження щодо правильності вимови назви цієї країни), і виходить, що «істина завжди переконує читачів», а отже — невизнання країни коней та єгу треба вважати результатом образі єгу, що їх так жорстоко висміяв автор.

Яке значення, який сенс має ця гра з читачем, всі ці «логічні» та «психологічні» докази? Чи тут ми маємо справу з проявами так званої іронії, що нею так уславився земляк Свіфта і до деякої міри його учень Лоренс Стерн та піднесли німецькі романтики, вважаючи її за найвищу ознаку творчо обдарованої людини? Чи ми знаходимо в нього те саме захоплення грою різних логічних модифікацій, здебільшого суперечних одна одній, модифікацій думки в освітленні того самого об'єкта, таке характерне для Стерна і для романтиків? Чи й для нього ця інтелектуальна гра становить самоціль або об'єктивний прояв складних суперечностей в духовному світі людини, як для них? Ні. Свіфт занадто ще проста і разом з тим сильна індивідуальність. Сатира його завжди «речова» і влучає в конкретний і реальний об'єкт. Річ у тому, що ця манера доводити абсурдність якоєві тези завжди має на меті розкрити читачеві якусь тяжку й глибоку істину, що перебуває на «протилежному полюсі» від піднесеної сатириком тези. Іронія, що проймає ці логічні «аргументи», неминуче приводить читача до висновку, що Гуллівер, приміром, справді-таки правдива людина, що сумнів в істині всього того, що він розповів, — справді-таки образа для нього, бо людське життя — це ж і є, власне, царство єгу, а звичаї єгу — це ж до певної міри правдиве відтворення людського існування. Особливою гіркістю й гостротою тону повіває від тих місць роману, де доказом від протилежного стверджується якась моральна максима для уваги читачів. Розповідаючи про те, як Гуллівер виїздив з країни коней, Свіфт так відтворює сцену прощання з конем, у якого жив Гуллівер:

«...я вдруге попрощався з хазяїном, простягшись перед ним на землі й поцілувавши копито, яке він ласкаво

і обережно підніс до моїх губ. Я передбачаю, як дорікатимут мені за згадування цих подробыць. (Читач «здогадується», що Гулліверові дорікали за зайву при ниженість перед конем, який би там він не був. Свіфт, знаючи, що читач жде чогось подібного, зразу б'є в ціль.— A. Ш.). Мої наклепники вважатимуть неймовірним, щоб така славетна особа зробила стільки честі такій мізерній істоті, як я. Не забув я й того, як деякі мандрівники люблять чванитися незвичайною ласкою, яку до них виявлялося. Але якби ці критики були краще обізнані з благородною й доброзичливою вдачею гуїнгнів, то вони швидко змінили б свою думку»¹.

І це, звичайно, не бажання приголомшити читача не сподіванкою, це Свіфтова форма іронії, в якій з усією ширістю виявляється обурення з моральної зіпсутості людини.

Іноді Свіфт удається до не менш непереможного способу переконувати читача, заздалегідь накидаючи йому згоду з автором у питаннях, що, за його беззапеляційною заявовою, ніякій дискусії, власне, не підлягають, такі вони очевидні й незаперечні. Так, наприклад, розповідаючи про те, як ліліпути відібрали у Гуллівера між іншими речами годинник, Свіфт наводить епізод, як з наказу імператора місцевим ученим доручено було розглянути цю невідому річ і зробити свої висновки про її призначення. «Читач легко уявить собі, скільки різних думок довелося йому вислухати і, хоч я й не дуже розумію їх, повірить, що думки ці були плутані і далекі від правди»². Чи, розповідаючи в тоні Рабле про численні неприємні пригоди Гуллівера у країні велетнів з відправленням природної потреби, Свіфт знову-таки підносить гірку пілюлю ученим-педантам. «Сподіваюся, що ласкавий читач пробачить мені всі оці дрібні деталі. Нецікаві для низького, вульгарного розуму, вони, проте, допоможуть філософові збагатити свої думки та уяву й використати їх для громадського і приватного добра»³.

По-новому використовує Свіфт для своїх сатиричних завдань і манеру застосування різних пропорцій в фізичному зрості персонажів, якщо порівнювати з Рабле, в якого він запозичив цей засіб. Якщо для великого

¹ Джонатан Свіфт, Мандри Гуллівера, стор. 273.

² Там же, стор. 51.

³ Там же, стор. 102.

письменника світанку Ренесансу велетенський зріст Гаргантюа та Пантагрюеля служить приводом для змалювання різних гастрономічних надуживань (велетенський апетит Гаргантюа) та веселих пригод персонажа (Гаргантюа знімає, наприклад, дзвони з дзвіниці собору Парижкої богоматері й вішає їх на шию своїй кобилі), то ці сцени, написані в дусі народного гумору, звучать як радісний гімн здоровому людському тілу, як безоглядна реабілітація плоті, як виступ проти прихильників середньовічної аскези. У Свіфта ці зіставлення виглядають далеко не так невинно, як у його попередника, хоч у деяких розділах, особливо в другій частині, зустрічаємо й епізоди, витримані в тоні Рабле. Здебільшого ж цей метод у Свіфта використовується для викриття людської нікчемності, як про це було згадано вгорі. Описуючи фізичний зріст імператора Ліліпутії, Гуллівер занотовує між іншим: «Він майже на ширину моого нігтя вищий за першого-ліпшого з своїх підданців»¹. Викладаючи зміст складеного придворними протоколу про речі, знайдені в кишені Гуллівера, оповідач наводить таке: «В правій кишені... ми... знайшли тільки шмат цупкого полотна, якого вистачило б застелити, як килимом, парадну залу вашої величності»² (цебто носову хусточку Гуллівера.—A. Ш.) і т. д. і т. д. Таким чином, ця нерівномірність пропорцій служить у Свіфта тій же меті сатиричного викриття людської нікчемності й обмеженності.

В цій силі іронії, в її енергії, що нічого спільногого не має з «самобичуючим» іронізуванням Стерна, відчувається фанатична віра в правду тої справи, в ім'я якої Свіфт завдає смертельних ударів всьому тодішньому суспільству. В суворості викриття, в непереможній спрямованості до одної мети неважко розпізнати сувору енергію попередників Свіфта, героїчних пуритан з їх памфлетами, спрямованими проти розбещеного суспільства. В його творах чуємо мужні ноти борця, памфлестиста й великого поета Джона Мільтона: та сама непереможна логіка, той же пафос, та сама сміливість, з якою до кінця доводиться теза і називаються речі їх власними іменами. Різниця тільки в тому, що Мільтону

¹ Джонатан Свіфт, Мандри Гуллівера, стор. 45.

² Там же, стор. 48—49.

невідома іронія, його обурення виявляється просто і безпосередньо в прокляттях і анафемах, тоді як Свіфт побиває своїх ворогів могутньою зброєю сміху.

І разом з тим цей суровий памфлет на людство написано в жанрі цікавого пригодницького роману, що захоплював і тепер захоплює молодого читача, що й тепер у списку книжок для дитячого читання стоїть на одному з перших місць. Треба, правда, сказати, що «Мандри Гуллівера» написано нерівномірно. Елементи пригодницькі розгорнуто в перших двох книжках, що становлять з художнього погляду найбільш викінчену частину твору, тоді як у третій і четвертій частинах дидактика та сатира панують над усім іншим. Часто пишуть, що цей «пригодницький матеріал» являє собою не що інше, як пародію на поширену в ті часи літературу морських подорожей, і зокрема на «Робінзона Крузо», і, значить, самостійного художнього значення не має.

Справді, в романі зустрічаємо подекуди дошкульні вихватки проти аматорів докладних описувань «припливів і відплivів, морських штурмів та інших атрибутив, характерних для творів подібного роду. Проте ці іронічні вихватки не перешкодили письменникам надати цим пригодницьким елементам художньої викінченості, і саме вони надають романові особливої художньої виразності. Якщо для утопістів і сатириків доби Відродження «морська мандрівка» становила умовну схему, дуже зручну для сатиричних та дидактичних завдань (чим же іншим можна вважати мандрівку у країну «божественної пляшки» у Рабле чи мандрівку до Утопії в Томаса Мора?), то у Свіфта мандрівка Гуллівера, що має ту ж саму сюжетну функцію, набуває нової художньої якості, якої ми не зустрічаемо в попередніх творах.

В цих описах пригод позначаються риси нового реалізму, що його виявив уперше в європейській літературі Дефо в своєму «Робінзоні», поклавши початок літературного стилю, що дійшов свого завершення в літературі XIX ст. Це виняткова увага до детальної і правдивої фіксації конкретних побутових фактів, оточення, серед якого діє персонаж, причому точність і правдоподібність спостереження стає за основну мету письменника. З цього погляду автор «Гуллівера» йде цілком слідами Дефо, а зовсім не заперечує його, як це твердить, наприклад, Заблудовський у своїй статті про Свіфта

(див. збірник «Реалізм XVIII века на Западе»). Досить приглянутися до вступних та кінцевих епізодів кожної з чотирьох частин роману, де розповідається про збори Гуллівера в чергову екскурсію, а потім про повернення його до рідного краю, щоб наочно пересвідчитися у великій спорідненості поміж «Гуллівером» і «Робінзоном»: та ж сама уважність до детального опису, таке ж докладне знання судноплавної та морської справи.

Але не тільки це «обрамування» витримане в дусі нового реалізму. Найцікавіше те, що й при описах фантастичних країн, куди потрапляє Гуллівер, автор з виключною винахідливістю намагається зберегти манеру правдивого оповідача при відображені найнеймовірніших ситуацій. Тим-то у всіх нескінчених пригодах Гуллівера підкреслюється найбільш імовірне і правдиве, що можна знайти у найфантастичніших речах. Всі ці пригоди подано в дусі «реалістичної фантастики», що й надає творові непереможної привабливості, яка підкоряє не тільки малого, але й дорослого читача. Саме цією реалістичною тенденцією пояснюється велика різноманітність об'єктів, що їх уважає за потрібне ввести в роман Свіфт.

З якою докладністю та з яким знанням технічної справи описує Гуллівер, як він, наприклад, виготовував знаряддя для того, щоб полонити ворожий ліліпутам флот, і як він потім за допомогою гачків заарканив ворожу «армаду», або описує, як збудовано було для нього приміщення під час перебування в країні велетнів. Тут не забуто жодної технічної деталі, що повинна дати зажінчене уявлення про об'єкт в усій його конкретності. Фантазія автора в усіх цих випадках показує чудеса винахідливості, але майже ніколи не сходить з реально-го ґрунту. Цілком реальні речі проектиуються у дещо незвичні обставини і з геніальною майстерністю показуються так, як вони виглядали б у цих обставинах.

Особливо багато епізодів у «Мандрах Гуллівера», як і в «Робінзоні», зв'язано з виявами робочої енергії людини, з її практичною роботою, але, без сумніву, все це подано і різноманітніше, і цікавіше, ніж у романі Дефо. Науковий дух епохи Просвітительства дає відчути себе у повній мірі і в «Мандрах Гуллівера», дарма що Свіфт з такою дошкульністю висміював фізиків, хіміків та представників інших відгалужень природознавства. Тре-

ба тільки звернути увагу на те, з якою математичною точністю змальовує Свіфт відношення фізичного зросту Гуллівера до зросту ліліпутів і велетнів і як скрупульозно обчислює він різницю в масштабах їх життєвих потреб відповідно до їх диспропорційності, з якою уважністю відзначає те, що дрібні істоти в зв'язку з незначним своїм зростом можуть розглянути своїми очима речі, яких не може побачити око велетня. На цій підставі він доводить, що в країні велетнів Гуллівер розглядає людське тіло ніби через скельця мікроскопа, і непомітні виразки та нерівності шкіри перетворюються на страшні горби та потворні нарости. Словом, він науково, але з усією конкретністю художника показує об'єкт в певних незвичайних обставинах... Приглядаючись до того, з якою винахідливістю зображує він механіку руху острова лапутян і подібні до того речі, ми мусимо погодитись, що в цьому романі вже накреслюються мотиви майбутніх утопічних творів XIX—XX ст. ст. на взірець романів Жюля Верна та Уеллса.

Навіть у численних гумористичних пригодах другої частини, що так доречно зм'якшують жорстокість сатири, в інших частинах твору, в тих пригодах, де пігмей Гуллівер через свій малий зміст потрапляє в різні трагікомічні ситуації (потопання у вазі з вершками, неприємність з коров'ячими покидьками, схоплення Гуллівера мавпою і т. д. і т. д.), Свіфт додержується відповідності до «теоретично взятих» реальних можливостей і законів природи. Читаючи ці чудові розділи, ми весь час перебуваємо в сфері точно зафікованих спостережень, в сфері «законів природи», але відтворених соковито, з великим літературним умінням. Ніякого порівняння не може бути з цього погляду між «Мандрами Гуллівера» та сатиричними повістями Вольтера, який здебільшого воліє іти утворюваними шляхами, схематично використовуючи або елементи пригодницьких жанрів без будь-якої уваги до реалістичного відтворення («Кандід»), або мотиви східної казки — «Вавілонська принцеса», «Задіг» та інші. Твір Свіфта відкриває разом з «Робінзоном Крузо» нову сторінку в розвитку європейського реалізму.

ТРАГЕДІЇ ШІЛЛЕРА «КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ»

В нашій критиці щодо оцінки історичної драматургії Шіллера встановились тривкі перед суди, охоче поширювані авторами підручників з історії західної літератури. Зупиняючись головним чином на розгляді перших драм Шіллера («Розбійники», «Підступність і любов»), пізнішим творам вони не надають належної уваги, вважаючи їх другорядними речами в творчості великого письменника або розглядаючи їх як результат відходу від великих суспільних проблем. «Валленштейн», «Марія Стюарт», «Орлеанська діва» та інші твори, на їх думку, не можна порівнювати з першими драмами Шіллера, тому що вони носять на собі всі ознаки впливу ідеалістичної філософії Канта. Причиною відходу Шіллера від актуальної тематики вважається, звичайно, його негативне ставлення до Французької революції, яку він спочатку захоплено зустрів, але потім, у період якобінської диктатури, як і більшість німецьких письменників-просвітителів, злякавшись революційного терору, відвернувся від неї.

Втративши надію на «мирну» перебудову європейського суспільства, Шіллер звертається до царства «ідеальної», «моральної» свободи, породженої творчим духом. Вважається, що саме до цих творів драматурга стосуються негативні оцінки Маркса і Енгельса щодо творчого методу Шіллера, який, на противагу Шекспіру, ідеалізує своїх героїв, робить їх не живими людьми, а «рупорами духу часу». Зрозуміло, що з цієї точки зору розвиток творчості Шіллера йде не по висхідній, а по низхідній лінії. До цього ще додається й те міркування,

що в «класичний період» своєї творчості Шіллер починає оспіувати міщанські ідеали, філістерство, доказом чого є, наприклад, його відомий твір «Пісня про дзвін».

І, незважаючи на таку, можна сказати, нищівну критику, в цих же посібниках дається висока оцінка Шіллера як драматурга, принаймні йому відводиться друге після Шекспіра місце в світовій драматургії. Оцінки дещо несподівані, а ще менш вмотивовані. «Розбійники» та «Підступність і любов» (nehай чудові драми) все ж не дають підстав для такої високої думки про драматичне мистецтво Шіллера, до деякої міри «винні» тут, очевидно, і трагедії «класичного періоду», незважаючи на весь їх ідеалізм. Тут саме і починається плутанина. З одного боку, дійсність в трагедіях Шіллера перекручується, ідеалізується, а з іншого — в них виявляється чудова драматична техніка, просто віртуозне мистецтво в драматизації будь-якого матеріалу. Коротше, значимість останніх творів Шіллера пояснюється цією технічною виучкою і досвідом зрілого майстра, і тільки.

Найбільше цієї плутанини знаходимо у підручнику і в статтях Франца Шіллера. В невеликій порівняно главі, присвяченій творчості Шіллера, в підручнику з історії західної літератури¹ Франц Шіллер умудряється десятьм «так» протиставити десять «ні», при цьому не даючи читачеві вказівок, яким же чином, нарешті, виплутатись із цієї своєрідної «діалектики». Неабиякою причиною такої плутанини була вульгаризаторська тенденція що б то не стало «викрити» великого німецького письменника, що б то не стало зробити його співцем німецького міщанства. Ставлячи собі таке завдання, Франц Шіллер керувався тим міркуванням, що Маркс і Енгельс, порівнюючи Шіллера із Шекспіром, висловлювались на користь останнього. Але він не взяв до уваги того, що, борючись із «шіллерівщиною», великі основоположники марксизму нападали не стільки на Шіллера, скільки на грубу фальсифікацію його творчості німецькими лібералами XIX ст., які мали звичку свій політичний опортунізм підкріплювати посиланнями на «ідеальне» в творчості Шіллера. Вони виступали також і проти міщанського опошлення образу Шіллера в практиках буржуазних істориків літератури, а прикладів тако-

¹ Мова йде про «Историю западноевропейской литературы» Франца Шиллера, т. I, Гослитиздат, 1934. (Ред.).

го опошлення було більше, ніж в оцінках будь-якого іншого німецького письменника. Але ні у Маркса, ні у Енгельса ми не знайдемо і натяку на те, що Шіллера не по праву віднесено до найвидатніших письменників Німеччини. Та цього і не могло бути.

I Маркс, і Енгельс не раз вказували на філістерство Гете і Гегеля, хоча це і не заважало їм вважати обох великими діячами німецької культури. Справа в тому, що до кожного суспільного явища вони підходили діалектично, враховуючи всю його складність і суперечність, обумовлені особливостями епохи, що породила це явище, між тим як вульгарні соціологи, зачепившись за окрему оцінку, з похвальною «послідовністю» прямуєть до мети, менш за все рахуючись із «опірністю матеріалу».

Нема потреби доводити, що творчість Шіллера належить до найблагородніших зразків високого гуманізму, що через своє коротке життя Шіллер проніс прекрасну мрію про вільну людину і велику ненависть до будь-якого гноблення, до калічення людської природи несправедливими соціальними відносинами. Цього не можуть зрозуміти деякі історики літератури, але це чудово розумів, наприклад, Бєлінський, для якого Шіллер був «великим сонцем німецької поезії», а одночасно і великим народним поетом, що разом з Гете поклав початок національній німецькій літературі. Чергове завдання наших істориків літератури — «очистити» Шіллера від нав'язаних йому «ухилів» і, враховуючи всі суперечності в світогляді письменника, показати всю значимість його літературної спадщини.

Зупиняючись спеціально на проблемах історичної драматургії Шіллера, ми повинні відразу заявити, що Шіллерові, незважаючи на незаперечну перевагу над ним Шекспіра, все ж належить нове слово і в галузі драматургії, слово, до нього не сказане ні одним великим письменником, і тому воно заслуговує найсерйознішої уваги з боку істориків літератури.

Шіллер виступив в німецькій літературі в епоху Прорвіттельства, в той героїчний час, коли всі кращі уми Європи були охоплені великою надією на швидку загибель старого світу, сумного «царства необхідності», і на виникнення в близькому майбутньому нового людського співжиття, заснованого на принципах братер-

ства, рівності і свободи. Ніколи до того людська думка не отримувала таких близкучих перемог в найрізноманітніших галузях знання, і ніколи ще з такою ясністю не усвідомлювалась вся неспроможність старих порядків. І Шіллер з перших же років проймається цією великою вірою своєї епохи в краще майбутнє людства. Палкий прихильник Руссо, він більше ніж інші німецькі письменники засвоїв сумну істину свого часу, висловлену його вчителем: «Людина народжена вільною, а між тим вона скрізь в кайданах». Підносячи нарівні з іншими просвітителями творчу силу розуму, він проглашує разом з тим широкі права людського почуття, чистоту незіпсованої людської природи. Учень Руссо, англійських моралістів (як-от Шефтсбері), свого професора по Карлс-шule Ф. Я. Абеля, він вірив в природну моральність людини, в її високе покликання, і не буде перебільшеннем, якщо ми скажемо, що в той час не було поета, який би дорівнював Шіллерові ентузіазмом у прославленні людини і її високої місії. Якщо його вірш «До радості» (1785) є чудовим щодо свого пафосу гімном на честь людської співдружності, на честь творчої любові, що об'єднує все живе:

З уст всесильної природи
Всі істоти радість п'ють.
Всі створіння, всі народи
По слідах її ідуть,—

(силу морального впливу цього гімана чудово відобразив Достоєвський в «Братах Карамазових»), то в прекрасному вірші «Художники» (1789) прославляється могутність людського розуму:

Як дивно піднялася на схилі віку
Людина переможна і велика.
Змужнівши в битвах проти зла,
З відкритим зором, дійова, спокійна,
Піднесена і добродійна,
Умом ти здобула
Свободу, завела закони,
Добро посіяла, всі перепони
Здолала й утвердила мир.
Ти цар. Природа міць твою
І владу у борні загартувала
І, перше дика, твій милує зір.

Оспівуючи історію перемог людської думки на протязі тисячоліть, Шіллер, правда, віddaє перевагу художній творчості перед науковою, але з його листів до свого друга Кернера ми добре знаємо, що тільки під тиском Віланда, який мав в той час на нього великий вплив, Шіллер змінив первісну редакцію, по якій художнє мислення відігравало провідну роль тільки на світанку людського розвитку, поступившись пізніше місцем науковій творчості. З цими натхненними піснями на честь людини цілком гармонує концепція першої філософської праці Шіллера, його «Філософських листів», написаних в той же час, коли світове благо, що ототожнювалося з творчою світовою силою, розглядалося як сила, що перемагає негативне начало у світобудові. Така позиція Шіллера цього періоду, ідеаліста, революціонера, який захоплено вірив у близькість перемоги високих ідеалів гуманізму.

В світлі цих творів стає зрозумілою вся актуальність такої трагедії, як «Дон Карлос», першого твору зрілого майстра, що з'явився в 1787 році.

З цією трагедією зв'язують звичайно відхід від революційних настроїв періоду «Розбійників», твердять, що в ній Шіллер проповідує «революцію зверху», стає «примиреницем», посилається на відому промову маркіза Пози, звернену до короля Філіппа, з не менш відомою кінцівкою:

Лиш розчерк
Єдиний вашої руки — і світ
Оновиться! Свободу дайте мислі!¹

Ця одіозна фраза, що стала загальним місцем в працях, присвячених «Дон Карлосу», набуває зовсім нового змісту, якщо зв'язати її із змістом всіх виступів Пози і якщо разом з тим трохи порахуватися з відомою передмовою до цієї трагедії самого Шіллера. Уважно читаючи трагедію, не важко помітити, що в плани маркіза Пози, революційного емісара Нідерландів, зовсім не входить «ідеологічна обробка» грізного ворога тієї країни, за яку він бореться. Його бесіда з Філіппом — це випадкова спроба, на яку маркіз Поза не покладає особливих надій.

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, К., вид-во «Мистецтво», 1955, стор. 361. (Далі цитати подаються за цим виданням).

Як же
Сюди потрапив я? (Гобто в палац.— Ред.)
Чи лиш свавільність
Сліпого випадку мені мій образ
Показує в оцих свічадах? Чом
З мільйона саме я, найменш підхожий,
Нараз прийшов на згадку королю?
Невже лиш випадок? А може, й більше...
Таж випадок — не тесаний ще камінь,
Що оживає тільки під рукою
Митця. Його дає нам провидіння.
Людина ж мусить справить до мети.
Чого б король не зажадав від мене,—
Однаково! Я знаю, що мені
Від короля потрібно. Кинуть сміло
Лише гарячу іскру правди в душу
Тиранові — й які плоди розкішні
Дала б вона в руках у провидіння!
Що сперш мені химерою здавалось,
Те, може, стане мудрим і доцільним.
Чи стане, чи не стане — все одно!
З цією вірою — вперед, до правди! ¹

І незважаючи на те, що Поза все ж «закинув іскру правди» в серце Філіппа, він і на хвилину не подумав про те, щоб практично використати силу свого впливу на короля. Довір'я Філіппа він використав для того, щоб допомогти ворогу Філіппа Дону Карлосу в його справах. Цілком ясну оцінку своєї спроби революціонізувати іспанського короля подає Поза в розмові з королевою Єлизаветою:

Я короля покинув. Що я міг би
При королі вчинить?.. Моїм трояндам
На всушеному ґрунті не цвісти... ²

Цього, здається, достатньо, щоб зрозуміти, які хиткі позиції тих істориків літератури, що дають оцінку твору, посилаючись на вирвану фразу із контексту.

Словом, не в цьому справа, не проповідь своєрідного реформізму займала Шіллера при створенні трагедії «Дон Карлос». Поставити один на один дві сили, зіткнути світогляд Просвітительства із Середньовіччям, причому так, щоб ці сили мали можливість до кінця розгорнути свою аргументацію, показати в усьому блиску перевагу нового над відмерлим — ось завдання, яке поставив Шіллер в цьому творі. Ось чому набула такого

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 352.

² Там же, стор. 419.

значення в композиції твору фігура маркіза Пози, яка не відігравала ніякого значення в перших начерках п'єси. (Хоча в той період Шіллер не дуже рахувався з історичною правдоподібністю, все ж він розумів, що зробити Карлоса — особу історичну — проповідником ідей Просвітительства є не тільки історичний, але й художній ляпсус).

В своїх листах про «Дон Карлоса», захищаючи образ Пози від звинувачень у неісторичності, Шіллер майже сам признається в тому, що образи Філіппа і маркіза Пози були важливі для нього як символи певних історичних сил, які, проте, не є типовим явищем тільки певної історичної епохи. Він виходить з того міркування, що саме революційні ідеї взагалі зароджуються в часи самої чорної реакції — «найчудовіші сни про волю сягають у в'язниці».

«Скажите сами, дорогой друг, где лучше и где естественнее мог зародиться смелый идеал республики, всеобщей терпимости и свободы совести, как не вблизи Филиппа II и его инквизиции»¹.

Для Шіллера найважливіше те, що епоха Філіппа була часом «боротьби забобонів і розуму», тобто тим, що є найтиповою особливістю і XVIII століття. Ще ні в одному із своїх творів Шіллер не розгортає так широко суспільної і моральної філософії Руссо, як в «Дон Карлосі». Хіба ми не чуємо «Суспільного договору» в промовах маркіза Пози, який захищає громадянські права особи:

Хай громадянин буде, як і перше,
Повитий піклуванням трону, хай
Шанує він свій перший обов'язок —
Повагу до взаємних прав братерських.

Хіба ми не чуємо голос Руссо, який зображає деспотизм як явище потворне і чуже людській природі, в словах того ж Пози:

Шкода! В свое знаряддя обернувши
Вінечъ творіння божого — людину —
І над формою її новою богом
Поставивши себе,— забули ви
Одне: що ви є самі людина!²

¹ Полное собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей, т. II, СПБ, 1875, стор. 605.

² Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 358.

Навіть одіозне «угодовство» Пози, його спроби порозумітись з Філіппом, його апеляція до «людської природи» короля-деспота свідчать про те, що в особі маркіза Пози ми маємо лише відданого учня Руссо, учня, який вірить в природну моральність людини. Поза вірить, як і його вчитель, в те, що «все виходить чистим із рук творця, все псує людина, і на цій основі закликає короля прислухатись до голосу своєї природи: «на свободі заснована вона».

Сам образ маркіза Пози з його аскетично-республіканською доброчесністю, з його відреченням від особистого щастя заради «людства»:

Не як товариш Карлоса-дитини,—
А посланець від людськості всієї
Вас притиска до серця...¹—

є тільки художнім узагальненням «ідеального республіканця», який живо постає перед нами з сторінок філософських праць Руссо. (До речі, треба, між іншим, відмітити цілковиту неправильність досить поширеної думки, що в особі Пози Шіллер змалював ідеал дружби: заради дружби до Карлоса він іде на смерть. Проти цього категорично протестує сам Шіллер. В «Листах про «Дон Карлоса» та і в самій трагедії нічого подібного ми не знаходимо). Прихильність маркіза до Карлоса обумовлена політичними міркуваннями: інфант для Пози популярна в Нідерландах фігура, яку можна приставити його батькові під час повстання.

Незважаючи на весь свій ідеалізм, Поза розуміє, що він «громадянин грядущих поколінь», якому треба буде тільки «зрушити камінь», що на ньому тримається старий світ.

Трагедія «Дон Карлос», що дійсно є твором перехідного періоду (в якому значенні, скажемо далі), все ж за своїми ідейно-філософськими тенденціями стойть в одному ряду з такими драмами, як «Розбійники», «Змова Фіеско» та «Підступність і любов».

Майже десять років відділяють «Дон Карлоса» від першої дійсно історичної трагедії «Валленштейн» (в 1798 р. з'явилася перша частина трилогії «Табір

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 231.

Валленштейна») — відрізок часу, досить багатий як політичними подіями, так і величими подіями в житті самого Шіллера. Це — роки розвитку Французької революції, роки творчої дружби з Гете, захоплення філософією Канта, створення найбільш значних праць естетики, роки уважного вивчення античної літератури, нарешті — час посилених занять з історії. Ця різноманітність розумових інтересів Шіллера не була випадковістю. Вона свідчила про великий внутрішній зlam, який відбувався в Шіллера. Дійсність розсіяла багато ілюзій молодості; шукання цілісного світогляду, нової «філософії життя» — ось чим треба пояснити це наполегливе вивчення різноманітних галузей гуманітарних наук. З цієї точки зору трагедії, написані в кінці життя, є останньою ланкою в творчих шуканнях великого поета.

Суть цього зламу в світогляді Шіллера являє собою надзвичайно типове явище в ідейному розвитку передової німецької інтелігенції кінця XVIII ст., Шіллер є тільки найбільш яскраво виражений приклад. Смисл цієї ідейної кризи відомий. Це розуміння різкого протиріччя між ідеалами просвітителів і сумною картиною капіталістичної дійсності, що до початку XIX століття не виправдала сподівань передових умів того часу. Якщо значній частині просвітителів була властивою віра в швидке виникнення «царства розуму», якщо вони не розуміли того, що таке майбутнє суспільство є тільки ідеалізоване «царство буржуазії», за словами Енгельса, то до цього часу найбільш проникливі люди в Європі розуміли всю ефемерність подібних надій. До їх числа належав і Шіллер. «Царство свободи» і «царство необхідності», як два розуміння, що взаємно виключають одне одного, стають домінантною антитезою як в творах Шіллера, так і в творчості передових письменників і філософів Німеччини. З одного боку — високе уявлення про роль людини і «людське», а з іншого — тверезе розуміння того безвідрядного становища, в якому знаходилось німецьке суспільство.

Ці погляди для Шіллера такі характерні і нові, так гостро відчув він безпідставність своїх юнацьких ідеалів, що в його термінології цього часу розуміння «необхідність» зливається із розумінням «природність». «Природна держава» — це сучасний Шіллеру державний лад. Для того, щоб зрозуміти, які різні зміни відбулись

у поглядах Шіллера, треба згадати, що термін «природний» у філософському словнику Руссо, як і в його учня Шіллера, був рівнозначним «первісному», «не зіпсованому» новою цивілізацією, органічно моральному. А це значить, що в цей час Шіллер втратив віру в моральність світу, в благі закони, що керують людством.

Розуміння протиріччя між ідеалом і дійсністю було, так би мовити, повитухою і найвизначнішого явища в ідейному житті Німеччини кінця XVIII ст., а саме німецької ідеалістичної філософії, і в першу чергу творчості знаменитого Іммануїла Канта. Не дивно, що Шіллер так засікавився вченням Канта. Абстрактно, але з глибокою по-своєму аргументацією Кант в своїх працях стверджує це протиріччя як основний закон пізнання. В своїй «Критиці чистого розуму» він обмежує можливості людського розуму, довівши, хоч і з точки зору суб'єктивного ідеалізму, що залізний закон причинності обумовлює його розвиток, що за межі світу явищ йому шляху немає. «Чудесному» в області теоретичного розуму був покладений кінець. Хоча в далекій від соціальної практики сфері, але все ж було встановлено, що «царство необхідності» не виникло як результат випадкової помилки або засліплення людей, як про це думали просвітителі.

Якщо це так, то звідки ж в людській свідомості виникає ідея свободи, що штовхає її якщо не на подолання «царства необхідності», то в крайньому разі на піднесення над ним. В другій своїй праці, а саме «В критиці практичного розуму», Кант, зупиняючись на позиціях суб'єктивного ідеалізму, «відкриває» в людській свідомості метафізичну спроможність створювати ідею свободи всупереч закону причинності, в формі якого людина сприймає світ явищ. Він приходить до того висновку, що ця здатність виявляється в практичній поведінці людини, в галузі моралі, її виразом є так званий «категоричний імператив». Підкоряючись цьому внутрішньому спонуканню, людина діє всупереч своїм очевидним егоїстичним інтересам, всупереч своїй фізичній природі. Вчинки, продиктовані благородством, великолодушністю і т. д., вершаться під тиском цієї таємничої сили, яка корениться у свідомості людини (ти повинен піти на страждання, на ганьбу, нарешті, на смерть в ім'я високих цілей людства, підкоряючись голосу цієї свідомості).

«Категоричний імператив» знаходиться поза законом

причинності, теоретично він не може бути усвідомленим, це, так би мовити, потойбічне в свідомості людини, що виявляється в її вчинках, але не піддається точному визначенню.

Отже, два світи, ворожі одному, живуть в людині — почуття моральної свободи і свідомість причинної обумовленості світу явищ. Не важко зрозуміти всю неспроможність цієї ідеалістичної концепції, що «практичний розум» Канта самим очевидним способом розбиває всю його систему «чистого розуму». Важче, але разом з тим історично плодотворніше усвідомити те, що це безвихідне протиріччя в галузі філософії було обумовлене самою дійсністю, що Кант перший обґрунтував закон протиріччя як основний принцип пізнання світу, хоча і не міг зрозуміти його об'єктивного змісту.

Важливо те, що він обґрунтував неминучість антиномії людської свідомості. Ця концепція пройшла через редакцію Фіхте, Шеллінга і в творчості Гегеля оформилася в закон діалектичного розвитку світового духу. Антиномії Канта були фактом суб'єктивного пізнання. Гегель переніс їх в галузь об'єктивної діяльності людського духу, у Канта вони були «нерухомі», у Гегеля вони стали рухомим принципом історичного розвитку.

Не можна не згодитись з Генріхом Гейне, який твердив, що одночасно з Французькою революцією в Німеччині почалась революція і в галузі думки. [...] (Це, звичайно, не пом'якшує помилок Канта, не може усунути тієї обставини, що його вчення про «практичний розум» закликало людину живитися усвідомленням своєї моральної довершеності і т. д. Про це дуже влучно говорив Маркс в «Німецькій ідеології»).

Особливо важливо відмітити в зв'язку з естетичними ідеями Шіллера вчення Канта про мистецтво, викладене в його третьому, основному, творі «Критика сили судження». За Кантом, художня творчість — це здатність розуму об'єднати в свідомості людини «царство небохідності» і «царство свободи». В художній формі ідеал свободи, ідеал майбутнього стає відчутним, конкретним, факти дійсності, освітлені високою ідеєю людяності, облагороджуються, стають більш піднесеними. Словом, мистецтво служить засобом піднесення над дійсністю, здатність ідеалізації визнається найважливішою ознакою художньої творчості.

Не можна заперечувати великого впливу філософії Канта на праці Шіллера з естетики, особливо такі, як «Про естетичне виховання людини», «Про найвну і сентиментальну поезію», на статті про драматичне мистецтво і т. д. В цих працях основні ідеї Канта осмислюються в зв'язку із спеціальними проблемами мистецтва, які цікавили Шіллера. В наше завдання не входить розгляд естетичних ідей Шіллера, але все ж ми повинні відмітити, що, визнаючи за мистецтвом значення об'єктивного, суспільного фактора, Шіллер намагається подолати суб'єктивізм кантівського вчення. В своїй чудовій праці «Про естетичне виховання людини», виходячи із твердження Канта про ідеалізуюче значення мистецтва, Шіллер надає величезного виховного значення мистецтву як силі, здатній вивести людство із його сумного становища на шляхи свободи (само собою зрозуміло, що ця концепція ідеалістична і в цьому розумінні не далеко відходить від естетичних поглядів Канта). В своїй «Естетиці» Гегель саме так оцінює історичне значення естетичних ідей Шіллера.

Треба в основному визнати, що кантівські етичні і естетичні ідеї складають основу естетичних спекуляцій Шіллера. По-перше, слідом за Кантом Шіллер визнає, що мистецтво зображає ідеал, протиставлений дійсності, по-друге, Шіллер у своєму вченні про трагічне виходить із основних положень етики Канта. Основа піднесенного в трагедії, на думку Шіллера,— це перемога в героєві «категоричного імперативу» над пристрастями і над силою обставин, хоча б ціною втрати життя. В цьому і повинен полягати конфлікт в справжньому драматичному творі.

Саме таке розуміння трагічного призвело Шіллера до того, як це звичайно стверджують, що в своїх історичних трагедіях він впадав в ідеалізм, відривався від конкретних історичних фактів в галузі моралі, створював ідеальні фігури, наділені благородними, піднесеними, але і не життєвими прағненнями. Можна згодитись, хоча із багатьма застереженнями, з тим, що боротьба між примусовими зовнішніми обставинами і прағненням героя до здійснення гуманістичного ідеалу є основною колізією трагедій Шіллера, але разом з тим немає нічого помилковішого, як ототожнювати його естетичні теорії з художньою практикою, чим грішать праці ба-

гатьох німецьких вчених про драматургію Шіллера. Справа в тому, що, як вже було сказано, його драматичні твори є фактом дальншого розвитку поета в порівнянні із періодом захоплення Кантом, відгуки кантіанства в його кращих драмах до такої міри злиті органично із розумінням діалектики історичного розвитку, що набувають нового якісного значення. Підходить до творів Шіллера як до художньої інтерпретації кантівських ідей або естетичних теорій самого Шіллера — це значить обезкровлювати найбільш значне, що є в його трагедіях, — глибоке розуміння життєвих суперечностей у всій їх складності, звужувати їх ідейний діапазон. В усякому разі, не заперечуючи деякого впливу ідеалізму Канта в трагедіях Шіллера (на це було вказано пізніше) як факт позитивного впливу системи Канта на Шіллера, слід визнати, по-перше, органічно засвоєну під впливом вивчення Канта ідею протиріччя яквищий принцип життя в його філософському осмисленні, по-друге, інтерес до героїчного в людині, яке, безсумнівно, мало деякий вплив на створення ряду чудових персонажів в трагедіях Шіллера.

В своїх шуканнях нового розуміння дійсності Шіллер переходить від Канта до захоплення античною, зокрема древньогрецькою трагедією. Те, чого шукав Шіллер у античності, було дещо протилежне тому, що він міг знайти у Канта. (Це, між іншим, свідчить про те, що вчення Канта не задовольняло Шіллера в багатьох відношеннях). Інтерес до античності у Шіллера, як і в Гете, зовсім не був виявом своєрідного антикваризму, який ніби допомагав великим письменникам відрива-тися від грішної землі і ширяти мріями в далекому ми-нулому, як думає про це, наприклад, Франц Шіллер. Античність — це нова призма, крізь яку Шіллер намагався розглянути свою сучасність і дати їй відповідну оцінку. Общинні начала древньогрецького суспільства, античний ідеал людини як щось протилежне сучасному індивідуалізмові, породженому новими капіталістичними відносинами і яке знайшло таке яскраве відобра-ження в його ранніх драмах, ось що насамперед ці-кавило Шіллера. Античне суспільство як антитеза ка-піталістичному з його протиріччями, в якому особистість є іграшкою обставин, античне суспільство як ідеальне співжиття здорових і нормальних людей — таке розумін-

ня античного світу у Шіллера, Гете, Гегеля, нарешті, у молодого Маркса. В такому розумінні суті античного суспільства неважко бачити певні суспільні тенденції, а не просто втечу від капіталістичної дійсності. В цьому легко впевнитись, коли прочитати окремі статті Шіллера з естетики, де ми знаходимо захоплені оцінки суспільних ідеалів античного суспільства.

В зв'язку із розумінням античного суспільства як суспільства колективного у Шіллера виникає і нове розуміння трагічного. Трагічною колізією він починає вважати таке протиріччя, де відіграють роль не особиста сваволя або особисте хотіння, а зіткнення об'єктивних сил, при якому випадковість або сваволя особистості цілком виключені. Таким розумінням трагічного Шіллер насамперед зобов'язаний, звичайно, грецькій трагедії. В ряді теоретичних статей він повторює думки Лессінга про перевагу античної трагедії над сучасною з цієї точки зору.

Але це нове розуміння трагічного зовсім не зобов'язувало Шіллера механічно переймати особливості древньогрецької трагедії, засвоїти її філософію (значення долі в житті людини та ін.). Крім «Мессінської нареченої», п'єси далеко не близької (всупереч твердженням Франца Шіллера), нічого специфічно «античного» в трагедіях Шіллера не можна знайти. В цьому відношенні Гете є більшим елліністом, ніж Шіллер. Недарма ж та-кий знавець античного світу, як Вільгельм Гумбольдт, називав Шіллера «найсучаснішим письменником в німецькій літературі», маючи на увазі саме його трагедії. Вивчення грецької трагедії допомогло Шіллеру подолати індивідуалізм його ранніх п'єс, допомогло йому зрозуміти новий принцип відображення дійсності. Не автономна особа «вирішує долі світу, але і не фактум» в античному розумінні, а сила обставин, що визначає вчинки людей, їх пристрасті — ось цей новий принцип, засвоєний Шіллером. Термін «об'єктивне мистецтво», на противагу «суб'єктивному», яким рясніють листи Шіллера і Гете під час роботи над «Валленштейном», повинен був виразити це нове розуміння трагічного під впливом античності. В листі до Вільгельма Гумбольдта Шіллер визначає цю нову манеру як перехід до реалістичного зображення життя: «Дивно, скільки реалістичного з'являється і розвивається в мені з часу посгійного спілку-

вання з Гете і вивчення античності, з якою я познайомився тільки після «Карлоса» (21 березня 1796 р.).

Історичні студії допомогли Шіллерові з'ясувати суть людських вчинків і відносин як вираз законів історичного розвитку. Саме на основі вивчення великих історичних епох він дійшов до розуміння того, що фатумом у людському житті слід вважати залишну закономірність історичного розвитку. Історизм трагедій Шіллера — це найвизначніше в його творчості останнього періоду. Дивно читати обвинувачення проти Шіллера в тому, що він звернувся до історичних тем, відійшовши нібито через це від своєї сучасності. Якраз навпаки. На противагу антиісторизму просвітителів, Шіллер слідом за Гердером зумів підійти до нового розуміння дійсності як до виразу світових законів історії.

Для XVIII століття це величезний крок на шляху до реалізму.

Якщо в цю епоху Шіллер виявляв цілковиту байдужість до «світу міщен» і твердив, що німецька дійсність не може дати матеріалу для трагедії, то він мав рацію з своєї нової точки зору. Відображаючи такі великі події, як 30-літня війна («Валленштейн»), як національно-визвольна війна у Франції («Орлеанська діва»), в Швейцарії («Вільгельм Телль»), Шіллер, по-перше, вчився розкривати вчинки окремих людей як вираз всесвітньо-історичних сил і, по-друге, давав в них свою відповідь на найвизначніше явище його часу, тобто на Французьку революцію. В сумному становищі Німеччини він не міг бачити ситуацій, придатних для більш ідейних узагальнень.

І хоча спеціально історичні праці Шіллера мають недоліки історичної науки того часу, тим разочіша перевага Шіллера-трагіка над Шіллером-істориком. Драматична продукція Шіллера ніби коректує його наукові праці, та й не тільки його праці. В таких творах, наприклад, як «Валленштейн», «Марія Стюарт», він стойть на цілу голову вище своїх сучасників-істориків. Ряд справді геніальних прозрінь в цих трагедіях після смерті Шіллера знайшли своє підтвердження в спеціальних історичних дослідженнях. Так, геніальна обдарованість драматурга дозволила йому піднести над історичними розуміннями свого часу.

Таким чином, до часу створення «Валленштейна» у Шіллера виробилося нове розуміння трагедії як драматичного жанру, який відображає конфлікти, що мають глибокі політичні і суспільні корені. «Приватні» вчинки героїв набувають значення настільки, наскільки в них відчувається вплив великих історичних подій, причому згідно з «принциповістю» вчинків героїв конфлікт в трагедії стає виразом протиріччя, що глибоко корениться в самій основі дійсності. В зображені цього протиріччя основною тенденцією є зображення зіткнення героя, який бореться за гуманістичні ідеали і вступає в протиріччя із всією складністю історичних і політичних обставин, що заважають здійснити цей ідеал.

Звичайно, не Шіллеру першому належить думка про «примусову» силу обставин у вчинках героїв, цю ідею вже висунув Дідро, звинувачуючи драматургів давніших часів в тому, що, звертаючи головну увагу на змалювання характерів, вони не рахувались з «типовими обставинами», що визначали розвиток цих характерів.

Перевага Шіллера як драматурга полягає в тому, що він перший під «типовими обставинами» розумів не тільки певні побутові умови, а намагався показати в діях своїх персонажів вияв, як вже було сказано, все-світньо-історичних сил. В цьому його головна заслуга.

З нової точки зору Шіллер повинен був переоцінити все створене ним у «драматичному роді». Не тільки перші драми, але і «Дон Карлос» не могли задовольнити нове розуміння трагедії. Хоча в останній трагедії Шіллер і відхиляється від локального побутового матеріалу «Розбійників» і драми «Підступність і любов» і змальовує боротьбу героїв в умовах великої історичної епохи, причому сама тема — боротьба між світоглядом Середньовіччя і Просвітительства — показана, як вже вказано, в плані боротьби принципів, ідей, але разом з тим тут ще не подолано індивідуалізму його ранніх драм. Маркіз Поза, як головна особа трагедії, антиісторичний і суб'єктивний в своїх вчинках. Він запевняє і діє як вільна людина (не тільки у психологічному, але і в історичному смислі), керуючись своїми бажаннями, а не «примусовою» силою історичних обставин. Тому такого значення набуває несподіваний збіг обставин в трагедії. Поза то запевняє інфанті очолити революцію в Нідерландах, то намагається розпропагувати короля Філіппа.

Як одне, так і друге починає вдаватись, як «раптом» власна необережність губить його і інфанта. Чи була в цьому необхідність? Шіллер не відповідає на це, але зрозуміло, що перемога Пози не була можливою, тому що це суперечило б історичній дійсності. Справа в тому, проте, що Шіллер не показує історичної неминучості загибелі маркіза Пози, та й не міг цього зробити, тому що ситуація, відображення в ній, історично взагалі була немислима.

Трилогія «Валленштейн» і є геніальним зразком трагедії нового типу, ще не баченого у Шіллера. Стартанно вивчивши матеріали, що відносяться до епохи 30-річної війни (його «Історія 30-літньої війни»), Шіллер поставив своїм завданням відобразити в драматичній формі суть того конфлікту, який привів до загибелі видатного полководця в епоху релігійних війн в XVII столітті. Причому, намагаючись проникнути в саму суть політичних подій того часу, Шіллер підкреслює актуальність цієї теми для свого часу, встановлюючи в «Пролозі» послідовний зв'язок між подіями 30-літньої війни і Французькою революцією:

Він падає, ми бачим, лад міцний,
Дарований — тому вже півтора
Століття всій страждаючій Європі.
Лад, що діставсь ціною тридцяти
Найтяжчих літ війни і бідування.
Фантазія поета воскресить
Часи оті похмурі перед вами,
І світ постане радісніший вам,
Майбутнє ваше сповниться надії.

З винятковою майстерністю розгортає Шіллер перед нами силу історичних обставин в долі окремих людей, причому глибоке розуміння основи політичного конфлікту поєднується з багатим і складним вмотивуванням вчинків окремих героїв, яке витікає, проте, із цієї основної політичної ситуації. Видатний полководець Валленштейн призначений імператором на чолі армії, яка бореться проти шведів і протестантських князів Німеччини. Своїм честолюбством і силою влади Валленштейн лякає тих, хто доручив йому цю владу. Після того як безпосередня небезпека з боку шведів минула, австрійський двір обережно (всім відома любов армії до Валленштейна) намагається усунути його від влади.

Валленштейну відоме ставлення до нього двору і почасти наміри імператора, але він менш за все схильний відмовлятись від влади, що дана йому обставинами. Крім честолюбного бажання стати королем Богемії, він плекає ширші задуми, мріє про об'єднання роздрібненої на феодальні князівства Німеччини. Валленштейн знає, що австрійський дім ніколи не примириться з німецькими князями-протестантами, тим самим прирікаючи німецькі землі на нескінчені чвари. Це розуміють навіть найбільш проникливі його вороги, такі, як граф Пікколоміні:

Добитись
Він хоче миру, та подібний мир
Державі ненависний, тим-то герцог
Його примусить — так, примусить хоче.
Вдоволеними прагне всіх зробить.
А за труди Богемію узяти
Наміривсь він, хоч володіє нею.

Ось що ми знаходимо в експозиції трагедії. Конфлікт тут неминучий, найменший крок з того чи іншого боку повинен неминуче викликати вибух. Вся глибока, якщо можна так висловитись, органічна неминучість зіткнення так відчутна, що всяка можливість мирного виходу цілком виключена.

Ворожі сторони спочатку ніби ріvnі: якщо за імператора авторитет влади, то за Валленштейном стоїть армія, не тільки тому, що він її командир, але і тому, що він є кумиром солдат і офіцерів. В чудових побутових картинах, що зображують табір Валленштейна, перед нами проходять солдати різних родів зброї. Даючи побіжні, майстерно окреслені фігури цього «різношерстного» війська, Шіллер показує нам образ любимого полководця в уявленні солдатської маси. Його ім'я у всіх на устах. Одним імпонує його воєнний талант, інші захоплюються ним як другом солдат, що розуміє їх потреби. Солдатам відомі напружені відносини між Валленштейном і двором, причому їхні симпатії цілком на боці любимого полководця.

В трагедії «Пікколоміні» образ Валленштейна подається в уявленні його офіцерів. Всі найрізноманітніші їх прагнення так чи інакше зв'язані з улюбленим полководцем. Ентузіаст Макс Пікколоміні, кар'єрист

Бутлер, честолюбці Ілло і Терцкі, графиня Терцкі, яка жадає слави для свого дому,— всі вони вірять у Валленштейна, з ним пов'язані їх кращі надії і сподівання.

А проте Валленштейн під владою сумнівів. Він розуміє непевність засобів, за допомогою яких збирається зробити важливий політичний переворот. Його турбує необхідність звертатись за допомогою до шведів, вчораших ворогів, які переслідують свої власні цілі, що не мають нічого спільногого з широкими планами Валленштейна. Він добре розуміє антинародність союзу з шведами. Словеса «зрада батьківщині» — ось що лякає Валленштейна. А з іншого боку, він знає і що значить авторитет імператорської влади, освяченої традицією:

Лякає битва з ворогом незримим,
Захованим у людськім серці
Й жахливим полохливістю своєю.
Не те непевне, в чим є надмір сил,—
Непевне тільки Нице, те, що вічно
Вчорашнім є, те, що було незмінне
І повертається завжди, що завтра
Придатним буде, бо придатне нині.
...Роблять-бо рокі
Все на землі законним, заповітним.

Сумніви і вагання Валленштейна показані на фоні дуже складної інтриги, що зав'язалась навколо полководця. З одного боку, двір вже починає наступ, вимагаючи від Валленштейна роздробити армію, щоб послабити його становище. Розповідь герцогині про прийом у імператора не залишає ніяких сумнівів про те, що там впевнені в «злочинах» Валленштейна, які він тільки задумує зробить. З іншого боку — його близчі радники Ілло і Терцкі настоюють на скорішому об'єднанні з шведами, доводячи, що наступив момент, коли бездіяльність рівнозначна програшу всієї справи. Шіллер майстерно показує ситуацію, з якої єдиний вихід — дія.

Гляди, не гай ані хвилини — знай-бо,
Шо рідко у житті надходить час,
Воїстину видатний і важливий.
Де випадає рішенню здійснитись,
Багато що щасливо має збігтись.

Всі нитки щастя, все, що випадковим
Ми звем, роз'єднано живе, окремо,
Лиш іноді зібравшись воєдино,
Вузол летучий, нерозривний творить.

Валленштейн і сам розуміє це, йому ясно, що повернення вже неможливе, хоча він і не вжив ще вирішальних заходів, але він розуміє закономірність конфлікту і необхідність саме в даний момент почати діяти. В боротьбі пристрастей, що спалахнули в таборі, визріває, нарешті, остаточне рішення, яке находить свій вираз в короткому наказі Валленштейна: «Покликати Врангеля» (шведського генерала, який прибув для переговорів з Валленштейном). І відразу ж події починають розгорнатися з катастрофічною швидкістю. Слово «зрада» поширюється по табору Октавіо Пікколоміні і його таємними прибічниками, і вся будівля, таємно створена Валленштейном, руйнується, як картковий будиночок. Один за одним відпадають від полководця загони його армії, перебігають на бік імператора офіцери, а найбільш відані йому (Бутлер) скеровують руку вбивці на Валленштейна. За втратою надії наступає насильницька смерть.

Вина Валленштейна (тобто той вчинок, що веде за собою загибель героя), на думку німецьких істориків літератури, полягає у відході від імператора. Але це не так. Валленштейн губить свою опору в масах тому, що в свідомості солдат він стає зрадником батьківщини, свого народу. Вони не соромляться у виразах на адресу Віденського двору, ім'я імператора для них пустий звук. Вся трагедія Валленштейна і полягає в тому, що його союз з шведами розцінюється саме як зрада батьківщині.

Перед так сприйнятым вчинком зникає вся привабливість Валленштейна, його авторитет. Весь той «різноплемінний набрід», скандальний і грубий, для якого ніби нічого і немає дорогоого, вражений звісткою і без вагань кидає того, хто, здавалось, був найближчим і найдорожчим йому. «Вина» Валленштейна в тому, що він є носієм ідеї, ще не дозрілої для свого здійснення. Ідея об'єднання німецьких земель в епоху релігійних війн була тією ластівкою, яка не приносить весни, і Валленштейн неминуче повинен був стати жертвою цієї історичної не-

відповідності. Він самотній, його не зрозуміли. Навіть найближчі друзі по-справжньому не розуміють задумів полководця, тому що бачать в його прагненні відійти від імператора лише честолюбні задуми, бажання захопити Богемію в свої руки.

Коли розрив з Віденським двором став очевидним, то не тільки вороги, але й друзі роблять все можливе, щоб подати справу саме в такому освітленні. Та й він сам, власне, не відкриває по-справжньому своїх планів перед друзями тому, що ідея і в ньому самому не дозріла в належній мірі. Словом, загибель Валленштейна пояснюється тим, що історичні умови і особисті його якості не дозволили йому стати вождем, очолити новий політичний рух, незважаючи на близкучі якості полководця.

Гегель в статті, спеціально присвяченій «Валленштейну», глибоко розкрив цю особливість долі полководця, але прийшов до неправильного висновку, що безславний кінець Валленштейна — недолік трагедії.

З одного боку, «Валленштейн», на думку Гегеля, одна з найбільш «субстанціональних» трагедій, тобто така, що показує саму суть життєвих суперечностей, а з іншого — кінець її залишає враження пустоти. В смерті Валленштейна Гегель не бачить тієї великої, принципової, а разом з тим повчальної події, якою повинна бути смерть трагічного героя. Гегель хоче саме вказати на те, що Валленштейн загинув як поодинока особа, як невдалий авантюрист, і тільки. Це не так. Трагізм особистості Валленштейна, як ми бачимо, і полягає в тому, що він ставив великі цілі, але не міг їх здійснити. Гегель в своїй думці мав рацію в тому, що Шіллер дійсно, намагаючись зберегти максимально історичну перспективу, не показує нам Валленштейна як ідейного борця в достатніх масштабах, особисті і суспільні тенденції так переплітаються в його боротьбі, що неважко недооцінити цієї вищої риси в натурі Валленштейна. Гегель, згідно із поняттям своєї епохи, вимагав, щоб ідейна проблема в трагедії була розгорнута в уявленнях його часу, історична правдоподібність в цьому розумінні не могла вважатись позитивною якістю твору.

Але Шіллер, максимально зберігаючи історичний колорит в трагедії, разом з тим зовсім не намагався відмежуватись від актуальних питань сучасності. Тема «Валленштейна» — тема про правоздатність особи ке-

рувати масами, про народ і вождя — була очевидною реакцією на події Французької революції. Загибель Валленштейна, який втратив довір'я мас, хіба це не жива ілюстрація загибелі багатьох «Валленштейнів» у Франції, починаючи з Людовіка XVI, на якого Шіллер ясно натякає в одному з монологів Валленштейна і який, передчуваючи свою загибель, згадує «царственного Бурбона»,

Який продався ворогам вітчизни
І став бичем її...
Презирством мстив йому народ.

(Звичайно, Валленштейн говорить про іншого Бурбона, проте безсумнівно, що Шіллер мав на увазі і долю потомка того Бурбона Людовіка XVI, страченого за п'ять років до написання «Валленштейна»). Хіба випадкова та обставина, що і в своїх незакінчених трагедіях, таких, як «Варбек», «Дмитро Самозванець», «Фемістокл», Шіллер висуває ту саму проблему, що і в «Валленштейні», проблему відносин між вождем і народом, та не тільки ставить, але й розв'язує її приблизно в такому ж дусі, що і в трагедії, яку ми розбираємо. Доки вождь вірить в себе і в свою ідею, він веде за собою маси, як тільки ця віра в своє покликання зникає, герой гине, як нікчемний авантюрист і самозванець. Подібна доля Варбека, претендента на англійський трон, Дмитра Самозванця, претендента на московський престол (цікаво відмітити, що Дмитро у Шіллера несвідомий авантюрист, він не знає свого минулого і вірить в свою правоту до того часу, поки йому не відкривають очі на його походження). Вождь демократії афінський Фемістокл, несправедливо ображений народом, переходить до персів. Але усвідомлення того, що він повинен виступити проти своєї батьківщини доводить його до самогубства. Так розв'язує цю проблему Шіллер. Сила вождя полягає в довірі народу.

Хоча ми і не маємо відповідних матеріалів, але цілком можемо припустити, що не тільки хвилюючі події у Франції примушували Шіллера роздумувати про історичні шляхи народу, який створює собі новий політичний лад, але і жалюгідне становище його батьківщини могло викликати думку про необхідність появи вождя більш вдалого, ніж Валленштейн, який зміг би здійснити

його ідею в кінці XVIII століття. Так уявляється нам відношення цієї трагедії до політичних подій XVIII ст.

Поряд із досконалим зображенням політичних протиріч XVIII століття в Німеччині образ Валленштейна як людини дуже вдався Шіллеру, тим паче, що риси його натури, відображені Шіллером, не суперечать тому, що ми знаємо про нього з історичних джерел. Шіллер показує причини загибелі Валленштейна не лише політичного, але й психологічного характеру. Перед нами закінчена натура політичного невдахи. Це, по-перше, постійні вагання і сумніви («сумнів — твій найлихіший ворог», — говорить Валленштейну Ілло), по-друге, безмежна довірливість до людей типу Октавіо Пікколоміні. Незважаючи на вказівки найближчих радників на більше ніж підозрілу поведінку цього спритного інтригана, Валленштейн до кінця вірить Пікколоміні.

Зворушливо, по-людськи звучать виправдовування Валленштейна у відповідь на докори друзів: Октавіо бойовий товариш, який разом з ним зазнавав перемоги і поразки, чи міг він порушити неписаний закон дружби і бойової честі. Коли цілком виявляється роль Пікколоміні в тому заворушенні, що почалося серед полків, Валленштейн сприймає цю зраду як тяжкий удар по його вірі в людство:

Чи було те марновірством,
Що не хотів підоозрою такою
Я чистий людський образ осквернити.
Не буду червоніти я за слабість.

Ця засліпленість по відношенню до ворогів стає справді трагічною, коли Валленштейн виливає свою скорботу з приводу зради друзів полковнику Бутлеру, який задумує його вбивство. Незнання того, що відбувається навколо нього, характеризує всі виступи Валленштейна в останні хвилини його життя. Особливо вражає остання сцена, в якій це незнання Валленштейна сприймається так само, як і незнання своєї долі у героїв древньо-грецької трагедії.

Валленштейн розмовляє з комендантом міста Гордоном, який був посвячений у змову Бутлера і зізнав, що у сусідньому замку повинна початись розправа над

однодумцями Валленштейна. Валленштейн звертає увагу на світло і звуки музики в замку:

Валленштейн

Я чую музику, в огнях весь замок.
Хто це там веселиться?

Гордон

Графу Терцкі
З фельдмаршалом дано вечерю.

Валленштейн (*до себе*)

Святкують перемогу. Ім веселість
Приходить тільки за столом...

Валленштейн і не підоозрює, що бенкет для його друзів — це пастка, з якої вони вже не вийдуть. Коли в замку все вже скінчено і Валленштейн говорить свої останні слова:

Ніч. Пізно. І у замку все затихло...
Прощай, Гордон.
Я думаю, що довго буду спати,—

вони вражают. Сам того не знаючи, Валленштейн розкриває суть того, що відбувається навколо нього і що повинно трапитись з ним.

Таким же історично вірним штрихом в характері Валленштейна виявляється його марновірство, його непохитна впевненість в «науку зірок». Франц Шіллер вважає, що ця віра в астрологію є «фатумом» в трагедії, який обумовив долю героя. Це непорозуміння. Марновірність Валленштейна — це його суб'єктивна слабкість, та й тільки. Він сліпо довіряє пророкуванням астролога і обманюється.

Особливе місце в трагедії займають сцени, що відображають відносини між Максом Пікколоміні і доночкою Валленштейна Теклою. Мета введення цих сцен зрозуміла. Світу, де панує «необхідність», Шіллер хотів протиставити світ «моральної свободи», «політичному» — «людське» в кантівському розумінні. (Протиставлення «політичного» і «людського» у листуванні Гете і Шіллера цього часу слід розуміти як протиставлення морально-го в людині суспільним відносинам). На противагу злочинам, egoїзму, своєкорисливості в світі Валленштей-

на кохання Макса і Текли — це вільне і ідеальне почуття, що дозволяє їм морально принаймні стояти над «сугічкою», яка зав'язалась навколо них. Бурі політичних пристрастей не порушують цього ідеального почуття, воно соромливо ховається від дотику грубої дійності.

Але як прибічники кантівського впливу, так і ті критики, які засуджували Шіллера за ідеалістичні тенденції в цих епізодах трагедії, переоцінювали їх значення в розвитку сюжету трагедії. Опріч суб'єктивних намірів Шіллера, вони не відіграють ролі в драматичному конфлікті. Як ми бачимо, тут змальована не боротьба ідеального з реальним, а зіткнення реальних суспільних сил. Реалізм Шіллера близьку виявився саме в тому, що він показує все безсиля гуманістів типу Макса перед всесильними законами історичної необхідності. Яка знаменна різниця між ним і маркізом Позою! У того найсміливіші мрії здаються здійсненими, незважаючи на всю їх утопічність, а Макс з своїми ідеальними прагненнями тільки іграшка в руках політичних борців. Його героїчна, але безцільна загибель тільки підкреслює цю безгрунтовність.

Не можна відмовитись від думки, читаючи трагедію, що у ставленні до Макса Пікколоміні Шіллер виявляє не тільки симпатію як до високоморальної сили, але і певний критицизм до його дещо абстрактних ідеалів, які нездійсненні в умовах тієї епохи.

Неважко зрозуміти, що для Шіллера Макс Пікколоміні в деякій мірі «метафізик», основний недолік якого — відсутність чуття дійсності. Принаймні про це говорять слова Валленштейна, звернені до Макса (Валленштейн любить Макса як втілення чистого юнацького ідеалізму):

У вас умить все чесне чи ганебне,
Добро чи зло, і що палка уява
Вкладе раптово в темні ці слова,
Ви тим позначите людину й речі.
Тісний є всесвіт, розум же широкий,
І легко співіснують в нім думки;
В просторі ж річ завжди завада речі,
Тут захопить чуже лише можна місце:
Або гисни, або тебе притиснуть;
Тут вічний спір, і сила бере гору.
Хто без бажань свій шлях в житті
проходить,

Хто міг зректися всякої мети,
Той з саламандрами в огні витає,
І чистим є у тій стихії чистій.

Це думки самого Шіллера, який зрозумів трагедію гуманістичного ідеалу в умовах сумної дійсності, що розбивала благородні прагнення, які, проте, не мали основи в реальності. Така інтерпретація кантівської автономної моралі в цій трагедії Шіллера.

«Марія Стюарт», наступна хронологічно трагедія, якщо не може рівнятись з «Валленштейном» по ідейному розмаху, то по чудовому перевтіленню історичних фактів в художні образи і по «красі» драматичного конфлікту не тільки вище трилогії, але і взагалі єдиний по-своєму твір у світовій драматургії. Історичне цілком розчиняється в зображені конфлікту художньо узагальнених характерів, а разом з тим діалектика політичної боротьби збережена без найменшого відходу від історії.

Релігійна і політична боротьба в Англії XVI ст., що закінчилася стратою шотландської королеви Марії Стюарт, показана Шіллером, як доводять спеціальні дослідження, з найбільшим для художника наближенням до історичної дійсності. Не тільки відомі факти, але навіть монологи дійових осіб, зокрема Марії Стюарт, творчо відтворюють протокольні записи судового процесу над колишньою шотландською королевою. В хронології тільки невеликі віdstупи, декілька вигаданих персонажів, знаменита сцена зустрічі двох королев — ось ті «поетичні вільнності», які допустив Шіллер. А разом з тим навіть в незначних епізодах трагедії не відчувається «проза» сирого історичного матеріалу, все творчо пожвавлено і типізовано.

Наслідуючи структуру древньогрецької трагедії, Шіллер показує тільки епілог боротьби. «Особливо підходить, мабуть, до сюжету метод Евріпіда, що складається із повнішого відображення однієї ситуації», — писав Шіллер Гете з приводу «Марії Стюарт» 26 квітня 1799 р. Дійсно, події в трагедії проходять на протязі дуже невеликого відрізу часу: від засудження Марії Стюарт до підписання вироку суду королевою Єлизаветою. Але це обмеження дії в часі дало змогу Шіллеру показати свою майстерність драматурга в усьому блиску. Тут яскравіше, ніж в усікій іншій трагедії Шіллера можна бачити, як він використав композиційний принцип древньо-

грецької трагедії, надав їйому абсолютно нового застосування.

Ні чудового збігу обставин, що концентруються в одному епізоді, ні таємничого втручання фатуму, керуючого вчинками людей,— нічого цього немає в трагедії. Стрімкість дій, дійсно «фатальна» послідовність подій, що штовхають до загибелі Марію Стюарт, обумовлені залізною логікою політичних відносин, показаних в експозиції. В одному епізоді Шіллер зумів показати крайнє напруження і загострення політичної боротьби, що складає суть конфлікту. Цього не помічають прибічники античної версії в творчості Шіллера, наполягаючи на тому, що ідея античного фатуму складає суть конфлікту в трагедії. Думка Наполеона про те, що в новий час місце античного фатуму займає політика, якнайкраще підходить до трактування історичної теми Шіллером.

Дві королеви, Марія і Єлизавета, виступають тут як дві непримиренні сили. Марія — полонянка, засуджена англійським парламентом до смерті, проте вона дуже небезпечна для протестантської королеви. Вона — прапор католицької партії, що ненавидить режим Єлизавети, її підтримує король Франції, у неї є таємні прихильники серед придворної знаті, а серед них — коханець Єлизавети граф Лейстер. Вірний страж державних інтересів Англії лорд Берлі, вимагаючи страти Марії, дуже переконливо змальовує небезпеку, що загрожує державі з боку прихильників Марії:

Коли народові своєму волі
І світла правди хочеш ти, то їй
Не можна жити... Щоб не вічно нам
Тремтіти за твоє життя безцінне,
Умерти мусить недруг твій!.. Ти знаєш,
Не всі твої британці мислять рівно,
Є ще на острові людей чимало,
Що римським ідолам таємно служать.
Вони думки ворожі затаїли,
Прихильні серцем до цієї Стюарт,
У спілці з лотарінгськими братами,
А ті — твої запеклі вороги.
І ця шалена зграя поклялася
Смертельною війною йти на тебе,
Позичивши нечесну зброю з пекла.
У Реймсі, де єпископ — кардинал,
Кують на тебе блискавки вони¹.

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 521.

Елизавета це чудово розуміє, та, крім того, вона має і особисті причини боятись і ненавидіти Марію: по-перше, тому, що королева шотландська має деякі права на англійський престол, по-друге — Марія антипатична Єлизаветі як жінка, що чарує всіх, навіть її улюблениців. Незважаючи на все це, незважаючи і на те, що громадська думка відносно долі Марії висловилась цілком ясно, королева відразу не зважується підписати смертний вирок. Не можна згодитись з тією думкою, що вагання Єлизавети — це тільки гра тонкої дипломатії, хоча нестаці у підступності взагалі не можна помітити в Єлизаветі. Вона дійсно вагається, так що можливість благополучного кінця трагедії, якщо робити висновки з перших сцен, не виключена. Її нерішучість умотивована не гуманними міркуваннями, вона згодна придушити свого ворога нишком, крадъкома, але відкритого суду боїться. Боїться ускладнень з Францією, боїться народної думки, яка може змінитись на користь Марії, коли вона з'явиться в ореолі мучениці, боїться набути репутацію негуманної.

Характер Єлизавети — шедевр драматичного мистецтва Шіллера. Нещирість, хитрощі, розбещеність у поєднанні з бажанням здаватись людиною, якій чужі любовні прагнення, жіноча пиха, а разом з тим неабиякий державний розум і сильна воля. Дуже виразні сцени переговорів з французькими послами, які прибули як свати до Єлизавети. З тонко розіграною скромністю відповідає королева сватам, посилаючись на своє «дівоцтво», на свої «аскетичні» схильності, скаржачись на деспотизм народу, який «примушує» її порушити обіт добродесності і дати згоду на шлюб з французьким королем. Не менш тонка її гра з добрим лордом Шрузбері, що захищає Марію Стюарт, перед яким вона розігрує гуманістку, виправдуючи жорстоке ставлення до суперниці «об'єктивними умовами». В присутності Шрузбері вона проливає слізоз над листом Марії, скорботно роздумує над мінливістю людської долі («Що людина? Що щастя земне?» і т. д.), щоб безпосередньо після того підмовити Мортимера таємно отруїти «оплакувану» жертву історичних обставин. Коли, нарешті, в останньому акті, вирішивши підписати смертний вирок, вона і тут намагається ухилитись від відповідальності і засуджує виконавців своєї волі, щоб тільки запевнити лорда Шрузбе-

рі у своїй непричетності до вбивства Марії, ми бачимо геніальну акторку.

А разом з тим як наївно розкривається в цій натурі жіноча пиха, на якій спритно грає умілій інтриган лорд Лейстер, провокуючи її на побачення з Марією ніби для того, щоб вона затмарила суперницю своєю вродою. І проте всі ці міщанські риси не віднімають від неї трагічної величності, обумовленої тією роллю, яку вона відіграє в цих великих історичних подіях. Особиста її помста дрібна, удаваність неприємна, але свідомість важливості подій, розуміння того, що смерть суперниці—державна необхідність, піднімає її в наших очах до рівня справді трагічної натури. Коли вона говорить про небезпеки, що загрожують державі з боку прибічників Стюарт, коли ця інтриганка виступає як розумний державний діяч, глядач переконується в її правоті. Вона повинна піти на страту суперниці. Ремарка Шіллера в останньому акті, коли Єлизавета довідується про втрату свого коханця, віднятого в неї вже мертвою суперницею,— «Єлизавета оволодіває собою і стоїть в позі величного спокою»,— повинна виразити перемогу усвідомлення в неї державного обов'язку над слабкістю жінки.

Ще в більшій мірі правомірні вчинки шотландської королеви, якій Шіллер симпатизує більше, ніж Єлизаветі англійській. Смішно, звичайно, підозрювати його в симпатіях до католицизму (до речі, про це писали), це непорозуміння. Справа в тому, що з точки зору гуманіста Шіллера Марія більш права, ніж Єлизавета, тому що вона, а не Єлизавета є жертвою історичних обставин. Права не тільки з етичної, але і з юридичної точки зору. Вигнана з Шотландії, вона шукає притулку в Англії, тобто у королеви Єлизавети, а замість цього її кидають у в'язницю, звинувачуючи в намірах проти Єлизавети, про які вона і уявлення не має. Це дає їй моральну перевагу над Єлизаветою та її вельможами, звинувачення яких вона блискуче розбиває:

Я певна, що закон, який навмисне
Для мене створений, на мій загин,
Супроти мене обернеться..., Горе
Безщасний жертві¹.

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 506.

Трагізм її становища в тому, що, прагнучи стати чесною людиною, покінчти з бурхливим минулим, вона не може цього досягти, тому що вона є прапором певних суспільних сил. Її захист свого права на життя з «людської» точки зору незаперечний, але Шіллер з незрівнянним реалізмом показує, як ця гуманістична мораль вступає у безвихідний конфлікт з об'єктивними, тобто політичними умовами. Найбільш потрясаюче в «трагічній вині» шотландської королеви — це те, що, намагаючись звільнитись від королівського сану, що приніс їй стільки страждань, і стати просто людиною, вона повинна перед своїми суддями посилятись на свої привілеї королеви, тобто ще більше роз'ярити проти себе політичних ворогів. Чудова діалектика, яка все поглибується в міру розвитку трагедії.

Коли Марія узнає про вирок, що виніс парламентський суд, вона не може відмовитись від послуг закоханого в неї Мортимера, який замислює ні більш ні менш як державний переворот. Дійсно, фатальною неминучістю продиктовані її слова, коли у відповідь на звинувачення в зв'язку з ворогами держави вона посилається на необхідність захищати своє життя. Іншого шляху у неї нема. Ситуація майже безвихідна, а проте боротьба за її визволення є найбільш гострим моментом у розвитку трагедії. Мортимер готує свою змову, притягаючи до участі в ній французького посла, який недавно виступив як сват від свого короля. Гуманий Шрузбері звертається до людських почуттів Єлизавети, переконуючи її примиритись з Марією, спритний пройдоха граф Лейстер, таємно закоханий в Марію, вміло грає на жіночому марнославстві королеви, запевняючи її згодитись на побачення з Марією, якого та пристрасно добивається. Єлизавета згодна. Здається, що Марія близька до порятунку. Недарма бойтися цього побачення лорд Берлі:

Не можна буде виконати присуд,
Коли її побачить королева:
Дарує милість королевин погляд¹.

Єлизавета згодна, вона не знає ще, на що зважитись, але і ця згода є поступкою прихильникам Марії. В по-

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 529.

трясаючій сцені побачення королев Шіллер показує всю марність цих надій, всю непримиренність суб'ективних намірів героїв і об'єктивного ходу речей. Покірні промови Марії, відречення від всяких домагань на англійський престол, апеляція до людських почуттів Єлизавети наштовхуються на горді і зневажливі слова королеви (що, до речі, говорить про її нерішучість у відношенні до Марії, тому що в протилежному разі вона б не стала так жорстоко ображати свою переможену суперницю), і це примушує Марію забути свою щиру покірність.

Одним ударом вибиває вона з-під себе ту драбину, по якій прагнула вийти на волю, вражаючи Єлизавету в найбільш болюче місце:

Трон Англії збезчестив цей ублюдок,
А націю британців благородну
Фіглярка лицемірна обдурила!¹

А далі з залізною послідовністю зривається покривало і з інших ілюзій, зв'язаних з врятуванням Марії: викрито змову Мортимера (та вона й не може бути не викритою, занадто палкі натури очолюють її), відпадає надія на Лейстера (та й не може не відпасти, не такий Лейстер, щоб ризикувати своєю головою). «Реалізм подій» торжествує над слабкими людськими спробами, і неминучість загибелі Марії стає очевидною.

Потрібно, однак, категорично заперечити ту думку, що трагічний кінець Марії обумовлений вже в перших сценах. В тім і справа, що це не так. Геніальність трагедії і полягає в прекрасному відображені протиріччя між суб'ективними намірами і силою обставин. Тільки зобразивши всю складність і енергію цього конфлікту, Шіллер з невідхильною силою показує перемогу цих останніх. В цій трагедії антагонізм «людського» і «політичного» показано з більшою силою, ніж у «Валленштейні», і це тому, що це «людське» втілене в центральному персонажі, а не в епізодичних фігурах. В сперечаннях про те, в якій мірі шіллерівська Марія Стюарт відповідає історичній Марії, треба мати на увазі дві сторони питання. Безсумнівно, що Шіллер прагнув відтворити образ, близький історичній дійсності. Він показує легко-

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 564.

важність Марії в минулому, дуже правдоподібно зображує прагнення до життя засудженої в даний момент (чудові її монологи в парку перед побаченням з Єлизаветою), навіть патетичні сцени, що змальовують моральне «воскресіння» Марії, навряд чи суперечать дійсності.

Марія, фанатична католичка, повинна була знаходити втіху в релігії, і стан резигнації, відречення від всього земного напередодні смерті цілком в характері таких натур.

Але було б дивно твердити, що величний пафос останньої прекрасної сцени адекватний історії. В цьому відношенні Шіллер письменник свого часу, як і Гете, автор «Геца» або «Ег蒙та». З потрясаючою силою звучать слова Марії на захист права людини на життя і свободу. Вже сказано, що симпатії до Марії пояснюються тим, що вона жертва історичних обставин. В історії Марії Стюарт Шіллер побачив всю глибину трагічної колізії свого часу — високий ідеал гуманізму у зіткненні з залізними законами дійсності. Тому і знаходить він для Марії такі захоплюючі слова в останньому акті.

В кожному слові, в кожному жесті Марії в цьому актічується висока людяність, переможена силою обставин: в прощанні з своїми слугами, з тюремником Полетом, в епізоді сповіді і в незрівнянній сцені останньої зустрічі з Лейстером. Обдурана самим гідким чином людиною, яку вона любила, на шляху до ешафота вона зустрічається з Лейстером, який керував стратою. Слови Марії, звернені до Лейстера, зворушливі:

Ви вірні, графе Лейстер. Обіцяли
Своєю вивести мене рукою
З ув'язнення — дотримали ви слова!¹

Трагізм твору ще більш підсилюється тим виразним фоном, на якому відбувається боротьба між королевами. В жодній драмі цього періоду не досягав Шіллер такої красномовності і реалізму в змалюванні другорядних характерів, як в «Марії Стюарт». Суворий охоронець законів лорд Берлі, чудова фігура Мортимера, що не поступається шекспірівському Ромео у виразах своєї любовної пристрасті і в рішучості до дій, добряк лорд

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 623.

Шрузбері, суворий і чесний тюремник Марії сер Полет і, нарешті, гідна подиву фігура графа Лейстера — все це живі і яскраві типи. Особливо Лейстер. Геніально на-кresлений тип кар'єриста і придворного інтригана, який в сцені зради Мортимера перевершує все, що написано в цьому дусі.

Критикам, які упирають на «ідеалізм» цієї трагедії, слід звернути увагу хоча б на те, з якою майстерністю змальовує Шіллер придворні інтриги, сутички особистих і політичних інтересів, щоб зрозуміти всю необґрунтованість такого підходу до цієї перлини в світовій драматургії.

Третя по часу створення трагедія Шіллера «Орлеанська діва» є безсумнівним зниженням вже досягнутого. Ставлячи перед собою благородну мету реабілітувати пам'ять народної героїні Франції, на яку звів наклеп Вольтер, Шіллер спеціально відмовився від поглиблених зображення тих історичних подій, що висунули селянську дівчину на висоту народної героїні, а після привели її до загибелі.

Кантівське в негативному розумінні торжествує тут повністю. Вся увага Шіллера спрямована на відображення душевного конфлікту в Жанні д'Арк, на зображення боротьби між коханням до ворога Франції і почуттям патріотизму. Причому остаточна перемога вищого принципу відбувається в самосвідомості героїні, Жанна д'Арк, беззахисна полонянка англійців, торжує і над своїми ворогами. Тут не тільки порушення історичної правди (крім першої дії, все інше вимисел Шіллера), але і порушення законів природи. Звільнення Жанни з полону, розгром англійського війська — чудо, так само як і ряд інших сцен засновані на втручанні чудодійних сил.

«Людське» панує тут над обставинами, вони нікчемні перед метафізикою морального закону. Це заперечення реальної історії, перемога морального над «жалюгідною істотністю» і є та «шіллерівщина», яку намагались відкрити і в інших драмах Шіллера. Це разом з тим і одне з можливих для Шіллера рішень того непоборного в реальній дійсності протиріччя, що складає, як вже вказано, суть філософії трагедій зрілого Шіллера. Непереборність «царства необхідності» перемагається піднесен-

ням над ним. Якщо гуманна особистість безсила перед законами історії, тим гірше для цих останніх.

Тенденція письменника стати над історією обернулася проти нього: в жодній трагедії Шіллера ми не знаходимо таких блідих фігур, як в «Орлеанській діві». Незважаючи на велике число персонажів, драматичний конфлікт локалізується в переживаннях героїні, інше — слабке тло (за виключенням Тальбота). Підзаголовок «романтична трагедія» звучить як своєрідна «перестраховка» Шіллера, як виправдання в порушенні історичної правди, яку він намагався в найбільшій мірі зберегти в попередніх драмах.

Але через декілька років після «Орлеанської діви» Шіллер пише нову трагедію, яка дає варіант розв'язання основної життєвої колізії, що мучила Шіллера. Цей варіант сильно відрізняється від того, що ми знаходимо в «Орлеанській діві», показуючи всю глибину протиріч в світогляді Шіллера. Ми маємо на увазі найбільш популярну трагедію Шіллера «Вільгельм Телль». Ідея національної визвольної боротьби, «розчинена» в кантівському ідеалізмі в «Орлеанській діві», розгорнута тут в яскравому реалістичному плані. Цей твір взагалі шось нове в творчості Шіллера.

Скориставшись хронікою швейцарського літописця Егідіуса Тшуді (XVI ст.) і «державним уявленням» про Телля (XVIII ст.), Шіллер показав широку картину повстання швейцарських селян проти австрійських феодалів у середні віки. Німецькі історики літератури (Беллерман, наприклад) мають рацію, твердячи, що «Вільгельм Телль» не трагедія у власному розумінні, а драматична вистава в декількох епічних картинах. Недаремно ж Гете, який вказав Шіллеру на цю тему, збирався писати поему про Вільгельма Телля. Дійсно, пафос трагедії не в гостроті зіткнення ворожих сил, а в зображені поступового зростання народного гніву, який легко змітає в кінці поневолювачів з швейцарської землі. Тут немає головних і другорядних персонажів, перед нами ряд героїв, кожний з них по-своєму реагує на поневолення рідної землі, щоб в знаменитій сцені народних зборів в Рютлі злились в урочистій клятві захищати до кінця свою свободу.

Нестача трагізму в плані трагедії компенсується реальністю і народністю масових сцен і характерів. Цю особливість «Вільгельма Телля» відразу ж відзначили

краї письменники того часу (Гете, Іффланд та ін.). Гете написав Шіллеру, коли познайомився з першою дією: «Це не перший акт, а цілий твір, і взагалі все прекрасно». Сам Шіллер висловлював впевненість, що трагедія повинна «потрясти німецьку сцену». Безперечно, що ці високі оцінки стосувались цього майже епічного зображення руху, де все, від пісень пастухів і мирних картин селянського життя до патетичних сцен загального повстання, пройнято місцевим колоритом. Щось подібне можна побачити в «Геці» Гете і в історичних хроніках Шекспіра, але з тією різницею, що там сцени народного життя складають фон, на якому відбувається боротьба головних антагоністів, коли тут народ, протиставлений купці поневолювачів, подібних Геслеру, є головною рушійною силою трагедії. Це, безсумнівно, щось нове.

Разом з тим це ѹ нове розв'язання основної проблеми (як вже сказано), яку ставить Шіллер в усіх своїх трагедіях. Безвихідність протиріччя між «політичним» і «людським», в розумінні Шіллера, знаходить у «Вільгельмі Теллі» незвичайне освітлення. Це протиріччя знімається самим трактуванням теми. Боротьба проти поневолювачів народних виправдується морально, вона є вищим виявом людської гуманності. Про це Шіллер говорить ясно:

Ні, є межа ѹ насильству тиранії!
Як прав шукати гнобленому ніде
І став тягар для нього вже нестерпним,
Безтрепетно волає він до неба,
І там знаходить він свої права,
Що нерушимо, вічно і незмінно
В височині, мов зорі, пробувають.
Прадавні повертаються часи —
Стає людина вовком для людини.
Коли нічим допомогти не можна,
Лишається останнє — гострий меч.
Ми вправі вище благо від насильства
Оборонять. Повстанмо за вітчизну,
За наших жон і за дітей повстаньмо! ¹

Якщо нам зараз здається дещо наївною сцена зустрічі Вільгельма Телля з вбивцею імператора Парріцідою і той жах, який охоплює Телля, коли він бачить вбивцю «самого імператора», та проте нам зрозуміла

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 831.

закономірність і цієї сцени. Шіллеру потрібно було показати законність і гуманність політичного насильства, якщо воно здійснюється в ім'я народної справи. Протиставляючи вбивство Геслера Теллем вбивству, здійсненому з династичних міркувань, Шіллер облагороджує вчинки Телля, ставлячи його на висоту подвигу.

Нешчасний!

І ти посмів криваву честолюбність
Рівняти з самозахистом отцевим?
Чи рятував ти голову дитини?
Чи святість вогнища ти захищав?
Від близьких ти одвів кінець жахливий?
До неба чисті я здіймаю руки,
Тебе ж і злочин твій я проклинаю...
Помстивсь я за святу природу, ти ж
Зганьбив її,— тут спільноті немає:
Ти — вбивця, я ж — захисник прав священих¹.

(До речі, треба сказати, що, старанно вигороджуючи вбивство Геслера Теллем, Шіллер знав свою німецьку публіку і ніби передчував, що вчені філістери в своїх дослідженнях сумніватимуться щодо правоти подвигу Телля і стануть всіляко «вправдувати» великого письменника в тому, що він зробив вбивцю позитивним героем своєї трагедії).

Але в усякому разі для нас важливо одне, що до кінця свого життя Шіллер дійшов до світлого переконання, що людська особа в своїй боротьбі за гуманістичний ідеал має перед собою один шлях — шлях злиття з народом, що тільки в боротьбі за народну справу вона виконає своє високе призначення. Починаючи з Карла Моора («Розбійники»), Шіллер в різних ситуаціях показував боротьбу людської особи з несприятливими політичними і соціальними обставинами, і вона завжди гинула під їх вагою. У «Вільгельмі Теллі» гуманна особистість перемагає, тому що вона виражає волю народу і виступає разом з ним. Таким прекрасним акордом Шіллер завершує літературну діяльність.

Підвоячи підсумки всьому викладеному, коротко скажемо про відношення шекспірівської традиції до драм Шіллера і тим самим узагальнимо наші спостереження над тим, що нового вносить Шіллер у розвиток європейської трагедії. Треба сказати, що в певному розу-

¹ Фрідріх Шіллер, Вибрані драматичні твори, стор. 916.

мінні все драматичне мистецтво нового часу виросло із трагедій і комедій Шекспіра, і не так вже неправий знаменитий драматург Геббель, зауваживши, що Шекспір заклав основи розвитку європейського театру на століття. Що Шіллер зокрема багато чим зобов'язаний Шекспіру, це видно не тільки в ранніх його драмах, але і в переглянутих нами трагедіях. Але разом з тим не підлягає сумніву і той факт, що, в міру свого розвитку в капіталістичному суспільстві, шекспірівська традиція повинна була дрібнішати і знижуватись, в чому неважко упевнитись при вивченні історії європейського буржуазного театру.

Могутнє очарування шекспірівської людини пояснюється тим, що її особисті, індивідуальні переживання знаходили сильний резонанс в суспільстві, де особисте почуття або вчинок в силу особливостей середньовічного ладу набували значення суспільного факту.

Ревнощі Отелло, сумніви Гамлета, гнівна скорбота Ліра — це особисті почуття, викликані сімейними, тобто приватними причинами. А тим часом як могутньо, в яких гіантських масштабах виявляються ці «домашні конфлікти», які в XIX столітті стали матеріалом для міщенської «камерної» мелодрами. І це тому, що всі особисті справи шекспірівської людини міцно пов'язані з політичною, юридичною, соціальною сторонами того часу. Шекспірівська людина є особистістю, яка осмислює себе, але не виходить ще із середньовічної корпорації. Скорботи її виливаються не на самоті, а публічно, перед «народом».

Вони апелюють до звичаїв, законів, народних традицій, вимагаючи моральної компенсації за обмеження своїх особистих прав. (Згадаємо хоча б чудові монологи Ліра). В цьому секрет тієї дивної свіжості і безпосередності, якою віє від шекспірівських геройв. Особистість, яка сама собі «свій вищий суд», зовсім немислима в шекспірівському суспільстві. Це можна сказати навіть про Гамлета.

XVIII століття — це епоха, коли людська особа звільнюється від станових традицій, усвідомлює повноту і цінність людського «я», ставить перед суспільством такі вимоги, які в шекспірівські часи були б просто незрозумілі. Мета людського існування мислиться вже не тільки в досягненні сімейного щастя, задоволенні любовного

почуття або в здійсненні політичного ідеалу. Вище призначення людини полягає в безкрайному розвитку на шляху до моральної та інтелектуальної досконалості. Але ця глибока віра у безмежні можливості духовних сил людини, це високе уявлення про її благородство знаходились у кричущому протиріччі з фактичною неволею людської особи, створеної капіталістичними відносинами.

Свідомість цього протиріччя була, як ми намагались довести, керівною ідеєю XVIII століття. Розуміння цього породжує почуття самотності, відірваності від суспільства і ворожості до нього в людині-гуманітії цієї епохи, почуття, зовсім не відомі шекспірівському героєві.

Безсила особистості перед негативними силами капіталізму при свідомості своєї моральної переваги над ним обумовлює невідомі шекспірівській людині інтимність переживання, «камерність» почуттів (Вертер, наприклад). Але недіяльна в практичному розумінні натура особистості нового часу, незважаючи на всю свою «складність», губить рядом з цільними героями Шекспіра. В порівнянні з його богатирями вона просто здається неповноцінною.

А коли ця усвідомлена ворожість до світу втілювалась в діяльній вольовій особистості, яка владно прагнула втрутитись в справи світу, а не відгороджуватись від нього, тоді замість Вертера виходив Карл фон Моор. Захоплюючі інвективи Моора проти соціальної несправедливості і розбещеності суспільства не можуть закрити нам очі на всю безнадійність його боротьби, боротьби самотньої людини. Бунт Карла Моора — це бунт особистості, доведеної до відчаю і яка в своїй боротьбі не розраховує на перемогу. Тут все випадково, винятково і малоправдоподібно. Тільки одна трагічна неминучість усвідомлюється з самого початку драми — це неминучість загибелі героя. Але при всій «романтичній» піднесеності героя є в ньому те, чого бракує шекспірівській людині,— це його соціальний пафос, яскраво відчутина протилежність між поневоленими і поневолювачами і сильна ненависть до останніх. Це усвідомлення було виявом епохи. Шіллер жив в той час, коли діалектика суспільних протиріч розкривалась у незрівнянно більшій мірі, ніж у XVI столітті.

Вищим досягненням зрілого Шіллера було розуміння того, що життєві протиріччя створюються не свавіллям

індивідуальної волі, а ходом історичного розвитку, що «автономна» особистість є виразом всесвітньо-історичних сил. Могутній енергії шекспірівської людини протиставлена у Шіллера гуманна особистість з своїм замкненим духовним світом, але в своїх вчинках опосередкована всією складністю суспільних (соціальних і політичних) відносин. Шіллерівська людина глибоко правдива саме своєю відповідністю з новою епохою. Треба зрозуміти, що шекспірівська людина була неможлива в XVIII столітті, що пафос її трагедій дрібнішав в інтерпретації її послідовників, перетворюючись у безідейну міщанську драму (треба тільки згадати, як розроблювались теми Шекспіра: ревнощі, кохання, честолюбство і т. д.— в буржуазних драмах цього часу). Нове слово в драматургії після Шекспіра належить Шіллеру. Свідомість слабкості особистості в капіталістичному суспільстві породжена правильним розумінням своєї епохи, але вона і привела Шіллера до ідеї народної боротьби, ідеї, яка знайшла таке близькуче здійснення в нашій країні.

Визнавши це, ми повинні в кінці сказати, що, вивчаючи велику спадщину Шекспіра, не слід забувати і великого німецького драматурга, який по праву займає друге місце в світовій драматургії.

ЕСХІЛ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ¹

Кілька місяців тому у видавництві «Мистецтво» вийшов перший переклад українською мовою «Прометея прикутого» Есхіла. Нема потреби доводити, що самий факт появи в українській літературі перекладу одного з найбільших шедеврів світової літератури має притягти до себе серйозну увагу. Глибиною своєї ідеї та історико-літературним значенням «Прометея прикутого» Есхіла належить до тих нечисленних творів, які завжди були «супутниками» прогресивної частини суспільства в його боротьбі з усім старим і віджилим. В усій античній літературі немає твору, рівного «Прометею прикутому» по силі протесту проти тиранії і насильства, по гордій певності в незламну силу й волю людини, що бореться за краще майбутнє народу. Не випадково, що трагедія Есхіла була улюбленим твором Маркса. Для Маркса Прометеї — «найблагородніший святий і мученик у філософському календарі»², тобто перший мученик за вільну філософську думку. Образ Прометея і його боротьба асоціювалися у Маркса з образом революційного пролетаріату. Особливо підкреслював він антирелігійну тенденцію трагедії Есхіла, заявляючи, що боги Греції вперше були ранені на смерть в «Прометеї прикутому», а в гордій заяві Прометея — «По правді, всіх богів я не-навиджу» — вбачав Маркс підтвердження появи в Греції

¹ Есхіл, Прометеї прикутий. Переклад з грецької та коментарі Бориса Тена, вступна стаття і загальна редакція О. І. Білецького, К., вид-во «Мистецтво», 1949.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1938, стор. 232.

нової філософської думки, що поривала з релігійно-міфологічними забобонами.

Не випадково також і те, що видатні представники революційної прогресивної літератури майже на протязі 200 літ «викликали з небуття» образ Прометея, який був для них втіленням принципу боротьби, революційної дії (згадаймо відповідні твори Гете, Байрона, Шеллі, Шевченка, Лесі Українки і багатьох інших). Основоположник соціалістичного реалізму М. Горький в своїй доповіді на Першому з'їзді радянських письменників вказував на глибоку ідейність образу Прометея і на його зв'язок з народною творчістю. З художніх образів мінулого постать Прометея — одна з тих постатей, що найбільш імпонують нам, радянським людям, своєю невгамовою енергією, своїм активним гуманізмом і відданістю до кінця ідеї. Єдина трагедія, що дійшла до нас з трилогії Есхіла, дає нам закінчений титанічний образ пристрасного борця. Так ми сприймаємо образ Прометея.

Тому-то, на нашу думку, український переклад цієї трагедії Есхіла треба розглядати як факт далеко не буденний в історії перекладницької радянської літератури. Варто при цьому нагадати також, що переклади з античної, зокрема з грецької, літератури становлять собою дуже складне завдання, що вимагає від перекладача не тільки відповідного хисту, але й значної ерудиції в галузі античних мов і літератур. Відомо, що система віршування в античній літературі значно відрізняється від нашої системи, бо ритмічні одиниці в античних віршах створюються не в результаті чергування наголошених і ненаголошених складів, а зміною довгих і коротких звуків, себто протягуванням і скороченням такту при читанні. Звідси зовсім інша гармонія вірша, що для не звиклих до неї людей звучить дивно ідалеко не завжди переконливо. Тому-то до Великої Жовтневої соціалістичної революції перекладачі античних поетів здебільшого не дбали про точне відтворення метрики античного вірша і перекладали його на нові «музикальні ноти». Таким чином, для читача, не обізнаного з грецькою та латинською мовами, віршований лад античних поетів пропадав, і скласти справжнє уявлення про античну поезію він не міг. Особливо це треба сказати про переклади українських поетів, які не дбали про наближення ритму

перекладів до оригіналів навіть в межах, можливих для української версифікації XIX ст. (наприклад, гекзаметр), а передавали вірші грецьких поетів «народною мірою» — коломийковим віршем і т. д.

Те саме, хоч і в меншій мірі, спостерігалося і в передаванні художньої лексики античних оригіналів. Своєрідність художньо-словесних асоціацій грецьких чи латинських поетів здебільшого ігнорувалась, і хоч часом твори античних письменників у подібних перекладах виглядали досить «поетично», але міра «творчого елемента», внесеного перекладачем, була такою, що ці вірші ставали вже власністю не одного, а двох авторів.

До досягнень радянської філологічної науки належать і переклади античної літератури, що вражають нас видатною майстерністю і точністю у віддаванні всіх особливостей античного оригіналу. Твори найвидатніших представників як грецької, так і римської літератури з'явилися в наші роки в нових перекладах, що максимально наближаються (наскільки, звичайно, це можливо) до точного відтворення античних оригіналів. Напружена творча робота над засвоєнням лексики й ритміки античних творів не могла не наразитися на ряд труднощів, і це спочатку зоріентувало окремих перекладачів на неправильний шлях зовнішнього переймання ритмічних і лексичних особливостей оригіналу на шкоду його художності і ясності. Намагаючись відтворити «точно» ритміку чи синтаксичний лад античного письменника, перекладачі досягали того, що псували російську мову, нав'язували чужі їй словесні конструкції, чужі принципи ритміки і т. п. В результаті такої «точності» великий поет античності виглядав не раз як третьюорозрядний косноязичний піт. Однак ці формалістичні тенденції були своєчасно викриті радянською критикою, і ми тепер маємо зразки перекладів античних письменників, в яких своєрідність стилістична іде в парі з художньою повноцінністю. Хоч, звичайно, і сучасні переклади є ще не останнє слово, напружена робота в цьому напрямі триває й триватиме далі. І найцінніше в цих творчих шуканнях — знаходження все більших і більших можливостей як лексичних, так і ритмічних в багатих російській і українській мовах. Завданням такої перекладницької роботи є й буде намагання, не ламаючи своєї мови, найближче відтворити своєрідність оригіналу.

Переклад Б. Тена становить з цього погляду значне досягнення української перекладницької літератури. Найпозитивнішою його прикметою треба вважати мистецьке відбиття ритмічних особливостей трагедії Есхіла. Як в перекладах монодійних партій Прометея, так і в перекладах хорових частин трагедії ритміка оригіналу передана з найбільшим наближенням до нього. Особливо це треба сказати про хорові партії, де різноманітні метричні варіанти в оригіналі становили великі труднощі для перекладача і потребували значної винахідливості від нього. З цього погляду переклад Б. Тена може сміливо конкурувати з кращими сучасними перекладами російською мовою (наприклад, з перекладом Нілендера). Можна сказати навіть, що в деяких місцях переклад Б. Тена переважає інші переклади, з більшою виразністю передаючи своєрідність античної метрики. Так, наприклад, ямбічний триметр в монологах і діалогах трагедії в перекладі Б. Тена віддається більш точно в прикінцевих довгих складах оригіналу, ніж то ми бачимо у Нілендера.

У Б. Тена:

Не думайте, що то з сваволі й гордошів
Мовчу я,— в грудях серце розривається,
Коли погляну на оцю ганьбу свою!

У Нілендера:

Не думайте, что гордость заставляет
Меня молчать. Но я терзаюсь сердцем
При зрелище позора моего.

Звичайно, перекладачеві довелося зустрітися із значними труднощами і при відтворенні лексики Есхіла. І автор вступної статті О. І. Білецький, і сам перекладач в замітці до перекладу вказують на складність епітетів, порівняння і інших особливостей мови Есхіла в порівнянні з іншими грецькими трагіками. І це справді так. На це вказували, між іншим, античні письменники, зокрема Арістофан. Але треба сказати, що при багатих ресурсах нашої художньої поетичної мови переклад словесних образів Есхіла не становить уже такої складної проблеми. І Б. Тен добре справився з перекладом тих словесних конструкцій, які є властивістю поетичної лексики Есхіла, як, наприклад, складні епітети. «Барвистошат-

ний», «важколюбний», «кривопазуристий», «земленароджений» і т. д. звучать природно і не ображають нашого відчуття мови, разом з тим віддають і колорит оригіналу. Натурально звучать і архаїзми (за визначенням перекладача) в його перекладі, як «отець», — «сподвижник», «повідати», «противоборник» і т. д. — вирази, які, власне, не сприймаються як архаїзми, бо їх зараз вони вживаються в ліричних творах. Але важче погодитися з введенням таких виразів, що становлять собою діалектизми, якими користується без достатніх підстав Б. Тен, так само як і неологізмами, утвореними на ґрунті цих же провінціальних слів. Незрозуміло, для чого введені, наприклад, слова — «братитель» (двоюрідний брат, брат у других), «зухвалствувати» (в розумінні зухвалити), «глумувати» (в розумінні глузувати, брати на кпини когось), «трава-гойниця» (в розумінні цілюща трава), «богівський» (в розумінні божий) і т. д. По-перше, у введенні цих слів немає жодної потреби, бо їх легко замінити звичайними літературними виразами. По-друге, введення всіляких неологічних утворень доцільне тільки тоді, коли вони збагачують мову, виявляють нові поетичні її можливості і передають точніше відтінок думки оригіналу. Нічого подібного ми не бачимо в цих випадках — немає жодної потреби змінювати дієслово «зухвалити» на дієслово, що має неукраїнську морфологію, так само як вираз «глупувати» цілком заміняється виразом «глузувати». (Та який же це неологізм? Ще в 30-х роках ХІХ століття уживав цей вираз в своїх віршах Костомаров: «А з гетьмана глумують, проکлинають»). Чому не замінити виразу — «розмова ця прислужника богівського» виразом — «розмова ця богів прислужника»? Ніяк не можна згодитися, нарешті, з введенням до тексту такого раритету, як «хвилешна хвиля» в розумінні «дев'ятий вал», найбільша хвиля, бо воно жодного естетичного впливу на читача не має. Причину цих, правда, не дуже численних, винаходів треба пояснити тим, що в окремих випадках Б. Тенові ходило про дотримання навіть в дрібницях ритмічної схеми. Але це не виправдання. В основному ж і з цим завданням перекладач справився добре. До тексту додані примітки Б. Тена, цілком достатні для того, щоб широкий читач міг розібратися як у міфології, так і в географії.

Тексту трагедії передує велика стаття (на три друковані аркуші) дійсного члена Академії наук УРСР О. І. Білецького. Це не звичайна інформаційна передмова, а науково-дослідницька стаття, в якій дано грунтовний аналіз стану вивчення цієї трагедії Есхіла і зроблено спробу *по-новому* висвітлити ряд проблем, звязаних з ідейним її спрямуванням. На початку подаються ширші відомості про життя і творчість Есхіла, але головна увага звернена на аналіз ідейного змісту трагедії про Прометея. О. І. Білецький виходить з правильних методологічних позицій, поставивши головним своїм завданням показати, в якій мірі в трагедії Есхіла відображене історичну дійсність його часів і соціально-політичну боротьбу. Енгельс назвав Есхіла «тенденційним поетом», себто письменником, що активно відгукувався на громадські явища свого часу. В своїй інтерпретації думок німецького дослідника Багофена про трилогію Есхіла «Орестея» Енгельс дав зразок такого аналізу трагедії Есхіла, вказавши на те, що в цій трилогії відбита боротьба поміж двома укладами родового суспільства — матріархатом і патріархатом. Буржуазне літературознавство обходило здебільшого подібні питання, нотуючи тільки явні натяки політичного характеру в його трагедіях, як, наприклад, виступи на захист ареопагу в «Орестеї» і т. д. Міфологічні сюжети трагедій Есхіла давали «підставу» буржуазним дослідникам спрямовувати свою увагу на розшукування різних аналогій окремим творам Есхіла в грецькій міфології, щоб виявити різні впливи і т. п. Інші буржуазні дослідники, тлумачачи окремі трагедії Есхіла, вдавалися в ідеалістичні філософські узагальнення. Так, Гегель давав реакційну інтерпретацію основної ідеї «Прометея прикутого», розглядаючи боротьбу між Прометеєм і Зевсом як конфлікт стихійної творчої сили з «розумною законністю», що ніби регулює цю силу в рамках державної необхідності. Причому, на думку Гегеля, «розумною силою» треба вважати не Прометея, а Зевса. Отже, його перемога над Прометеєм виправдується, так би мовити, історично. Після ряду вульгарно-соціологічних спроб в нашій критиці витлумачити ідейний зміст трагедії Есхіла О. І. Білецький перший підніс думку про те, що трагедії Есхіла, як трагедії і інших великих драматургів античності, незважаючи на свою міфологічну оболонку, стояли далеко більше

до життя, ніж про це думали раніше багато дослідників. Правда, питання про метод переосмислення міфологічних образів у відношенні до політичних подій у грецьких драматургів — проблема дуже складна і потребує цілого ряду попередніх спеціальних студій. Заслуга О. І. Білецького в тому, що він поставив цю проблему і спробував дати конкретне її вирішення у відношенні до ідейного змісту саме трагедії Есхіла «Прометей прикутий». В своїх спостереженнях і висновках автор виходить з того обґрунтованого припущення, що громадянин античного поліса не міг не відзвіватися на актуальніші проблеми політичного життя, бо колективістичний принцип рабовласницької держави не дозволяв людині відгороджуватись від громадських справ. На думку О. І. Білецького, історичною фігурою, що стала для Есхіла у якісь мірі прообразом Прометея, є відомий політичний діяч і полководець Афін Фемістокл, переможець персів у морському бою при Саламіні. Вождь афінської демократії на той час, Фемістокл, був блискучим організатором історичної перемоги греків над могутньою персидською державою. Після війни Фемістокл уславив своє ім'я рядом реформ на користь афінському демосу. Але коли, в результаті політичної боротьби, до влади прийшла в Афінах аристократія, Фемістокл змушений був йти у вигнання. Після блукань по різних країнах знайшов він притулок у ворога елінів — персидського царя. Є переказ, що Фемістокл закінчив життя самогубством. Треба знати, яке велике значення в історії античної Греції мала переможна війна з могутньою східною державою, щоб усвідомити, до яких легендарних масштабів в уяві привільників і ворогів Фемістокла мала вирости його постать, постать блискучого стратега і великого адмірала тих часів. Гіпотеза О. І. Білецького стає ще ймовірнішою, коли ми згадаємо, що сам Есхіл брав участь у цій війні, і зокрема в Саламінській морській битві.

О. І. Білецький не спрошує питання і не збирається доводити, що Прометей — це художньо конкретизована постать Фемістокла. Він доводить тільки те, що історичні заслуги Фемістокла і його трагічна доля були одним із стимулів Есхіла для створення образу Прометея, образу виключно широкого ідейного діапазону. Далі, намагаючись розкрити ідейний зміст цілої трилогії про Прометея, О. І. Білецький зокрема аналізує зміст трагедії

«Прометей визволений», од якої зберігся лише фрагмент. На думку О. І. Білецького, трилогію про Прометея треба розглядати як художнє відображення політичної боротьби в Афінах після закінчення персидських війн між різними політичними партіями того часу. Причому, розглядаючи це питання, автор бере до уваги і класову позицію самого Есхіла, і суб'єктивні його наміри, що в якійсь мірі розходяться з тим об'єктивним її звучанням, про яке було сказано вище.

Ці події політичного життя в Афінах V століття, що дали, на думку О. І. Білецького, матеріал для художнього відтворення боротьби поміж Прометеєм і Зевсом, вибрані настільки вдало, що з можливих інтерпретацій політичного змісту «Прометея прикутого» інтерпретація О. І. Білецького видається нам найбільше вірогідною.

Отже, стаття О. І. Білецького вносить нове в тлумачення трагедії Есхіла і цим самим становить собою значну наукову цінність, плідний початок нашого радянського освітлення драматургії великого античного письменника, що має викликати ряд нових дослідів над творчістю інших античних драматургів у тому ж напрямі.

Крім того, в своїй статті О. І. Білецький приділяє значну увагу і художній інтерпретації образу Прометея в творчості прогресивних письменників нового часу. Вивчення історії художнього переосмислення образу Прометея на протязі довгого часу в новій літературі потрібне в статтях подібного характеру, поскільки в цих фактах наочно, так би мовити, демонструється велич створеного Есхілом художнього образу. Нам здається лише, що, спинившись на розгляді художніх інтерпретацій образу Прометея в творах прогресивних письменників нового часу, О. І. Білецький даремно вдався в розгляд численних зразків «переосмислення» постаті Прометея в творах буржуазних письменників. Кому цікаво знати, крім літературних статистиків, як спотоврювався і фальшувався глибокий ідейний зміст трагедії Есхіла протягом десятиліть? Це завдання спеціальних студій. Хоч це, звичайно, не занижує цінності статті О. І. Білецького в цілому. Отже, видавництво «Мистецтво» зробило хорошу справу, видавши трагедію Есхіла в перекладі Б. Тена і з передовою О. І. Білецького.

ДО ПИТАННЯ ПРО ЕСТЕТИКУ КОМЕДІЙ ШЕКСПІРА

[...] Для нас, сучасників великих історичних змін, що мають свій початок від Великої Жовтневої революції, спадщина Шекспіра показується в новому освітленні, ми бачимо і розуміємо в його творах те, чого не могли оцінити належним чином шекспірозванці минулого. Наша праця становить собою так само скромну спробу перевіляти деякі особливості комедійного мистецтва Шекспіра. Назва роботи «Шекспір і пастораль» не повинна приводити до хибних припущенень про те, що йдеться в ній про встановлення зовнішніх зв'язків поміж комедіями Шекспіра та поширеною в добу Відродження пастораллю в усіх її жанрових розгалуженнях — драмою, поемою, романом. Таких розвідок маємо чимало про Шекспіра, і вони небагато вносять нового в розуміння творчого його методу в цілому. При поверховому навіть перегляді його комедій можна встановити ряд сюжетів, мотивів, персонажів, типових стилістичних форм, так би мовити, пасторального походження, досить згадати такі його речі, як «Даремні зусилля кохання», «Як це вам подобається» чи «Сон літньої ночі». Але поряд з цим Шекспір в своїх творах використовує, і то в більшій мірі, сюжети італійської новели, характерні мотиви англійської народної комедії, так само як і твори своїх попередників Лілі, Роберта Гріна та інших. Отже, не в констатуванні якихось ще не помічених впливів пасторалі на комедії Шекспіра вбачав я завдання своего дослідження.

Проблема, яку я поставив перед собою, має більш радикальний, коли так можна сказати, характер — довести, що так звані романтичні комедії Шекспіра, цебто крім перелічених вгорі — комедії «Два веронці»,

«Венеціанський купець», «Багато галасу знічев'я», «Зимова казка», «Буря», «Дванадцята ніч», побудовано за художньо-естетичними принципами пасторальної літератури. Отже, питання іде про самі основи творчого методу Шекспіра в його комедіях.

Гострота постановки проблеми полягає в тому, що аж до нашого часу в дослідах про Шекспіра панувала думка про «чужорідність» шекспірівських п'єс пасторальній драмі, вважалось, що чисто зовнішні впливи пасторалі на деякі комедії Шекспіра мали тільки негативне значення, зменшували художню їх виразність і реалізм. Всі ці думки можна звести до такого приблизно твердження — що може бути спільному між творами Шекспіра, насиченими життям, з їх живими та яскравими образами, і пастораллю, з її ідеальними пастухами та пастушками, з її міфологічними образами, з її витонченими почуттями та штучною «преціозною» мовою. Твори італійських письменників та їх учня Джона Лілі, попередника Шекспіра, стоять у такому ж відношенні до його комедій, як паперові квіти до натуральних.

Висхідна точка, що дала мені можливість по-новому підійти до цієї проблеми, базувалась на таких незаперечних історико-літературних фактах:

1) На тому, що, всупереч смакам учених дослідників Шекспіра XIX століття, пастораль була тим жанром не тільки в італійській, але і в інших європейських літературах, що його можна назвати з повним правом «ведущим».

Поширеність пасторальних романів і драм в Італії, Іспанії та Англії, загальне захоплення ними в ті часи, критичні оцінки XVI століття не лишають жодних сумнівів в тому, що саме твори еротико-пасторального змісту вважалися найбільш модерними й цікавими творами на ті часи. (До речі сказати, сучасникам Шекспіра припадали найбільше до вподоби саме романтичні комедії, а не його великі трагедії, якими ми усі захоплюємося).

2) Особливості розвитку європейської комедії, зокрема в XVI столітті, що базувалася в першу чергу на традиціях середньовічного фарсу і, виростаючи на комедію романтично-психологічну, не могла обминути пастораль як перший хронологічний жанр, що після середньовічної драми з'явився на літературній арені в XVI столітті (антична комедія в усіх її особливостях була асимі-

льована дещо пізніше, та ѹ загалом вона мало могла дати для розвитку саме любовної комедії). Отже, питання про коріння любовної драми і комедії XVI століття, в тому числі і комедії Шекспіра, неминуче приводить нас до пасторалі.

Ці міркування послужили мені підставою до перегляду значення пасторальних жанрів в загальному процесі літератури Ренесансу. Ми ѹ до цього часу не усвідомлюємо ясно шляхів її розвитку на протязі XIV—XVI століть. За поширеним поглядом, великий господарський переворот, що спричинився до великої революції в ідеології європейського суспільства і до буйного розквіту мистецтва і науки, в царині літературній позначився на тому, що письменники нового часу засвоюють усе багатство античної спадщини і переборюють рішуче традиції середньовічної літератури. Однак подібні твердження не зовсім відповідають історичній дійсності. Антична література справді відограла величезну роль в процесі формування ідеології людини Ренесансу, що визволялася від гніту церковного авторитету, станової обмеженості та місцевого парткуляризму. Нові ідеї запанували в науці, філософії, публіцистиці, так само як і в літературних жанрах, близьких до неї,— саме в сатиричній літературі. Проте характерною рисою літературного процесу в добу Відродження на протязі трьох століть являється «живучість» старих традицій поруч із новими ідеями і формами. Не важко помітити, наприклад, що найпопулярніші твори Ренесансу зберігають жанрові прикмети попередньої літератури — середньовічних рицарських романів, фабльо, що виріс в шахрайський роман та новелу, фарсів, мораліт і т. д. Світська драма, як нове явище на початку свого розвитку, заховує в собі багато спільногого з містеріальними «дійствами» пізнього середньовіччя. Отже, процес творення нової літератури полягав не у відкиданні попередньої спадщини, а в творчому її переосмисленні людьми нового світогляду і нових мистецьких смаків. Ми б могли визначити ѹого як боротьбу проти ідейної, так би мовити, анонімності і епічності літератури середніх віків. Оте прагнення до самопізнання, а через самопізнання до пізнання людини загалом, таке типове для ідеології відродженців, спрямовувало ѹї до інтелектуалізації і до «суб'єктивізації» мотивів попередньої літератури.

Епічні теми і схеми старої літератури ускладнюються мотивами психологічними, новими інтелектуальними узагальненнями, запозиченими з багатої скарбниці античної літератури. Від Боккаччо до Шекспіра спостерігаємо міцей процес творчого переосмислення старої літератури, але в різній мірі відчуваємо перемогу нового над старим.

Сполучення старого епічного і нового суб'єктивного зустрічаємо ми в усій літературі того часу, але ступінь модерності, новаторства того чи іншого літературного твору чи літературного жанру виважувався тим, в якій мірі відбились в них нові ідеї, нове розуміння життєвих явищ. Саме пастораль за своїми властивостями, як вони визначилися ще в античній літературі, розкривати світ людських почувань, суб'єктивний світ любовних емоцій і переживань становить собою той літературний жанр, в якому найповніше відтворювалася естетично-інтелектуальна атмосфера, в якій жили представники гуманістичної інтелігенції Ренесансу. Кохання, в усій складності його проявів, було не тільки об'єктом переживань звільненої з-під гніту середньовічного аскетизму людини, але й постійною темою теоретичних розумувань і медитацій людини Відродження. Філософія Епікура і Платона, рицарський роман, любовна новела давали багатий матеріал для «любовних судилищ», для дискусій про природу цього могутнього почуття. Ми знаємо, що в гуртках гуманістів розмови і дискусії на подібні теми були «побутовим явищем» не тільки в Італії, батьківщині гуманізму, але і в інших європейських країнах. Гурток гуманістів при дворі короля Роберта Анжуйського в Неаполі, де побирає «науку життя» Джованні Боккаччо, платонівська академія Лоренцо Медічі у Флоренції, на зборах якої захоплював своєю красномовністю Анжело Поліціано, автор першої драматичної пасторалі, двір герцогині Елизавети Гонзага в Урбіно, де визначались такі відомі письменники-гуманісти, як П'єтро Бемпо і Бальдазар Кастільйоне, літературний гурток в Лондоні знаменитого поета Едмунда Спенсера, одного з попередників Шекспіра,— от ті типові осередки, де теоретично осмислювалася нова мораль, окреслювався ідеал нової людини і аналізувалася природа наймогутнішого з людських почувань. Саме ці хвилюючі філософські і психологічні дискусії, що цікавили тоді усіх, і та побутова обстановка, в якій вони одбувались, стали ніби матеріа-

лом для близкучих художніх творів як в Італії, так і в Англії. Ми не знайдемо в них портретного, так би мовити, відображення дійсності. З любов'ю, так властивою для письменників Ренесансу, до романтичного «обрамлення» мають вони прекрасні образки природи чи пишну обстановку палацу, серед яких товариство освічених кавалерів і прекрасних дам провадить розмови на любовні теми. Тут уже, власне, всі прикмети пасторалі, тільки що співрозмовники не переодягнуті в пастухів чи німф. Так оформлені твори Бокаччо, і зокрема його знаменитий «Декамерон», «Азоланські розмови» П'єтро Бемпо, «Придворний» Бальдазара Кастильйоне, настільна книга усіх освічених людей того часу. Під впливом його написано і знаменитий роман Лілі, попередника Шекспіра, «Евфуес». В критичній літературі створилася неправильна думка про цей твір, яким захоплювалися читачі часів Шекспіра, як про щось цікаве тільки своєю «преціозною» витонченою мовою, що стала модною серед фрейлін і придворних королеви Єлизавети. Але це не так. Як і «Придворний» Кастильйоне, «Евфуес» Лілі «вихований роман», в якому окреслюється ідеал людини Ренесансу — з широкими інтелектуальними інтересами, витончено-культурної, здатної до високих романтичних переживань. Безперечно, персонажі комедії Шекспіра — всі ці Бассаніо, Лоренцо, Бенедікти, Бірони, Меркуціо — дотепні, куртуазні, мрійливі коханці створені «за рецептами» Кастильйоне і Лілі, хоч і подані в геніальний інтерпретації. Коли Офелія оплакує божевілля Гамлета і говорить про його чесноти «придворного», вона ніби цитує твір Кастильйоне, коли Дон Кіхот перелічує моральні ознаки справжнього рицаря, він так само ніби користується відповідними абзацами з цього морального кодексу того часу. Пасторальні твори у властивому значенні цього слова мало чим різняться по суті від дидактичних діалогів на взір «Придворного» Кастильйоне. В таких поширеніших романах пасторального жанру, як «Аркадія» Санназаро, «Діана» Монтемайора, «Аркадія» Філіппа Сіднея і т. д., ми зустрічаємо те ж коло естетично-інтелектуальних проблем, ту ж центральну тему любові. Художній антураж цих творів — мотиви античної міфології і середньовічного роману, так щедро представлені в них,— становлять собою просту літературну умовність і декоративну прикрасу,

що не має великого значення в розгортанні теми. Уже сучасники знали про те, що пастухи і пастушки, німфи і сатири «нейтральної» в географічному розумінні країни «Аркадій» — то був літературний маскарад, данина захопленню античною міфологією, під яким крилися цілком конкретні люди і переживання.

Три сuto літературні компоненти становлять собою чинні елементи мистецької конструкції пасторалі — мотив любовного лабіrinta, мотив переодягання закоханих і мотив розмов про кохання чи любовних скарг і плачів. Мотив любовного лабіrinta — це зображення нескінченних примх кохання, що найдивнішим способом заплутують взаємини поміж закоханими пастухами і пастушками. Герої люблять тих, які зітхають за іншими, в той час як ті інші прагнуть добитись взаємності в свою чергу від пастушок, що кохають саме тих, які не звертають на них уваги, і т. д. Несподівані звороти почуття, перехід від кохання до ненависті і навпаки в настроях персонажів і зумовлюють ту «любовную сумятицу», що ми її назвали любовним лабіrintом. Класичним зразком його може служити інтрига в знаменитому пасторальному романі Монтемайора «Діана», що побудована за такою схемою: Монтано кохає Сельванію, Ісменія — Монтано, Аланіо — Ісменію, Сельванія — Аланіо. Ця тема дуже поширина в пасторальній літературі, зокрема в комедіях Лілі, популярна вона у Шекспіра. (Згадаймо його «Сон літньої ночі», де ми находимо схему роману Монтемайора — Єлена закохана в Деметрія, Деметрій переслідує Гермію, Гермія — Лізандро, Лізандро — Єлену).

Мотив переодягання, зміни своєї статі в очах інших персонажів становить собою один із засобів до створення цього любовного лабіrinta внаслідок непорозумінь і невпізнання статі переодягнутого персонажа: чи то пастушки, яка перебралася хлопцем, чи навпаки. Починаючи від першої в літературі пасторальної поеми «Німфи Фьезоле» Боккаччо, подібні епізоди ми зустрічаємо майже в усіх відомих творах пасторального жанру — у Гваріні, Саназаро, Монтемайора, д'Юрфе, Філіппа Сіднея, Джона Лілі, і, нарешті, у Шекспіра становить він популярну тему його романтичних п'єс («Два веронці», «Венеціанський купець», «Як вам тे подобається», «Дванадцята ніч», «Все добре, що має добрій кінець»).

Немає жодного сумніву, що в мистецькій конструкції пасторалі чинність цих двох мотивів пояснюється тим, що вони правила за зовнішній, так би мовити, засіб для відображення усієї складності і суперечності любовної емоції. Саме психологічне наставлення пасторальної літератури зумовило поширеність подібних епізодів, що служили «чуттєвим» символом таємниць кохання, які розкривалися перед допитливим зором людини Ренесансу. Але треба признати разом з тим, що здебільшого ці всі несподівані зміни почувань не вмотивовані психологочно, вони виникають здебільшого в результаті впливу якоїсь зовнішньої сили, звичайно ірраціональної (чудесні джерела, сік зачарованої рослини, що змінює напрям симпатій закоханого персонажа навіть у Шекспіра). Письменникам того часу загалом чужа манера детальнії фіксації душевного стану персонажа, як то бачимо в реалістичній літературі XIX ст. У відтворенні відродженців почуття ніби виносяться за межі своєї індивідуальної психологічної сфери назовні, психологічний феномен стає в їх інтерпретації «самодостатнім», автономним, грандіозно підкресленим.

Саме в зв'язку з цією особливістю набирає виключного значення в їх творах третій мотив — мотив бесіди чи дискусії на теми «про мінливість любові». Провівші своїх персонажів через всякі чудесні пригоди, автор збирал до гурту усіх своїх пастушків і пастушок і змушував їх в довгих розмовах чи скаргах заглиблюватися в таємниці людської душі, підводити, так би мовити, теоретичний ґрунт під ті любовні несподіванки, що впали на них. Ця тема бесіди чи словесної дуелі (в комедіях) являється генеральною рисою пасторальної літератури загалом, показуючи на те, що становить саму сутність літератури Ренесансу,— саме інтелектуалістичну тенденцію в розробленні психологічної теми. Ця ж риса зближує найбільше пастораль до тих напівфілософських, напівбелетристичних творів, на взір «Придворного» Кастільйоне, про які згадували ми вище.

Отже, підходячи тепер до розгляду самої сутності творчого методу відродженців, повинні ми сконстатувати істотну різницю поміж засобами психологічного реалізму в XIX ст. і тим, що ми називаємо психологічною тенденцією в опрацюванні любовної теми у письменників Відродження. Форма бесіди чи суперечки — це органічна

ситуація в творах на любовні теми, бо саме відображення любовного чи якого іншого переживання показується шляхом або усвідомлення своїх почувань самим персонажем, або в результаті розмови з іншими персонажами. І в тому, і в другому випадках любовна емоція розкривається через детальні обмірковування, порівняння, докази, риторичні описи і т. д. Як би те не здавалось парадоксальним, ми стверджуємо, що особливістю літератури Ренесансу являється введення засобів риторичного в освітленні душевного життя, а не фіксації усіх відтінків почування, як то ми бачимо в літературі нового часу. Описуючи любовну емоцію, письменник часів Ренесансу не так дбав про те, щоб показати індивідуальність її, як про те, щоб розкрити перед читачем чи глядачем цілу її природу, показати її джерела і наслідки, використовуючи для цього діалектично-словесні засоби Плутарха, Ціцерона, Сенеки та інших дидактиків і риторів античності. Це до такої міри універсальна риса літератури Ренесансу в цілому, що треба тільки дивуватися з того, що й до цього часу ми не маємо розвідок, в яких би зроблені були належні висновки з цієї особливості в літературі Відродження. Перший-ліпший приклад, взятий з першого-ліпшого твору тих часів, показує нам цю «ораторську» спрямованість у відображені душевних переживань. Калісто, головний персонаж знаменитого іспанського роману кінця XV століття «Селестіна», звіряється в своїх любовних стражданнях перед служником Семпроніо в таких виразах:

«К.— Семпроніо.

С.— Сеньйор?

К.— Дай мені лютню.

С.— Ось вона.

К.— Чи може бути печаль такою, щоб зрівнятися з моєю тugoю?

С.— Ця лютня розстроєна.

К.— Як може її настроїти розстроєний? Як може відчувати гармонію той, хто сам з собою в такому розладі, той, у кому воля не скоряється розумові? Хто криє в своїх грудях колючки, мор, війну, перемир'я, любов, ворожість, ганьбу, побоювання, підозру, і все через одну причину? От тому грай і співай найжурливішої пісні, якої тільки знаєш!»

Як бачимо, любовне почуття осмислюється в ряді сен-тенцій, широких порівнянь і інших фігур риторичного походження. Чи не те ж ми відчуваємо і в міркуваннях закоханого Лоренцо з «Венеціанського купця» Шекспіра, коли він говорить про роль музики в душевному житті людини:

Нема живого на землі створіння,
Такого злого, лютого й твердого,
Щоб не зм'якшила музика йому
Хоч би на час похмурої душі.
Людина та, що у своїй душі
Для музики не має зовсім місця,
Якої звук музичного акорду
Не може зворущити,— та людина
На зраду здатна, на грабунки й підступ;
Душі такої поривання темні,
Як темна ніч, і чорні, як Ереб,
Ії чуття: такій людині ти
Не вір ні в чому¹.

Ці приклади являються типологічними для літератури Ренесансу на протязі її розвитку від XIV по XV ст. Уважні дослідники цього періоду, не раз відзначали «любовь к фразе» (за висловом Веселовського) у гуманістів, але, по-перше, не робили із своїх спостережень відповідних висновків і, по-друге, закидали авторам переважно пасторальних творів антихудожні тенденції до словесної віртуозності, до беззмістовних формалістичних вправ, намагаючись поставити Шекспіра щодо цього на окреме місце. Відзначали, наприклад, що, піддавшись на початку своєї творчості модному захопленню «витіватим» стилем, в зрілих своїх творах відмежувався він від традицій італійської школи і навіть висміював її прояви в творах інших англійських письменників. А тим часом об'єктивний підхід до його творчості в цілому дає нам незаперечні факти того, що стилістичні особливості навіть кращих його творів споріднені з цією риторичною традицією пасторалі. Хіба, наприклад, безсмертна пісня пісень кохання, проспівана ним в «Ромео і Джульєтті», не становить собою близкучого зразка такої саме манери від початку і до кінця? Згадаймо, наприклад, знамениту сцену освідчення Ромео Джульєтті після зустрічі в домі Капулетті.

¹ В. Шекспір, Вибрані твори, т. I, К., вид-во «Мистецтво», 1950, стор. 117.

Джульєтта

Як ти зайшов сюди? Скажи, навіщо?..
Як міг ти перелізти через мур?
Адже високий він і неприступний.
Згадай-но, хто ти: смерть тобі на місці,
Як з наших хто тебе застане тут.

Ромео

Кохання принесло мене на крилах,
Бо не спинити й каменю кохання!
Кохання може все і все здолає;
Твоя рідня — мені не перешкода.

Джульєтта

Вони тебе побачать — і уб'ють.

Ромео

О, небезпеки більш в твоїх очах,
Ніж в двадцяти мечах. Поглянь лише ніжно —
І мені ненависть їхня не страшна.

Джульєтта

Я не хотіла би ні за що в світі,
Щоб тут вони побачили тебе!

Ромео

Своїм плащем мене прикриє ніч.
Та, як не любиш ти,— нехай знаходять...
Хай краще смерть від лютої злоби,
Ніж довгий вік без ніжності твоєї.

Джульєтта

Хто показав тобі сюди дорогу?

Ромео

Моя любов! Вона мене навчила
Й дала мені пораду, я ж за те
Позичив їй очей. Я не моряк,
Та будь від мене ти хоч так далеко,
Як щонайдальший берег океану,—
Я б зважився такий здобути скарб!¹

¹ В. Шекспір, Вибрані твори, т. II, К., вид-во «Мистецтво», 1952, стор. 321—322.

Підходячи до цієї сценки з естетичними критеріями XIX ст., ми б могли закинути їй романтичну піднесеність, невідповідність патетичних тирад закоханого Ромео із душевними хвилюваннями, що нібито заважає в таких випадках володіти собою і своєю мовою. Хіба ж не ясно, що запитання Джульєтти «Хто показав тобі сюди дорого?» уведено як репліку для того, щоб дати можливість Ромео проголосити близьку сентенцію про всемогутність кохання. Ми розуміємо, яка дистанція розділяє ці і подібні сцени Шекспіра від аналогічних епізодів в творах реалістів XIX ст. на взір Тургенєва, Мопассана, Ібсена чи Чехова, якому належить твердження, що «высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие, влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат» і який засобами свого мистецтва досягав великих ефектів при зображенії подібних ситуацій, але зовсім іншими методами, ніж Шекспір.

В деяких працях про Шекспіра зустрічаємо спроби виправдати подібні, на погляд дослідників, ненатуральноті в «Ромео і Джульєтті», зокрема указанням на те, що в образах закоханих показані «південні натури», що не можуть панувати над своїми почуттями, що ця нестриманість словесна свідчить про таку силу кохання, яка вбиває несміливість, соромливість і т. д. Але ці найвні «віправдання» тратять усяке значення, коли ми згадаємо про інші твори Шекспіра, в яких виступають «північні натури» і то не першої молодості, а однак це не заважає їм говорити про свої почуття на повний голос і з тим зафарбленням інтелектуалізму, що находить свій вияв в різних «кораторських формах».

Ці і подібні до них пояснення нічого не пояснюють. Органічність цих прикмет в творчості Шекспіра настільки очевидна, що правильно оцінити їх можна тільки тоді, коли ми відмовимось від естетичних норм XIX ст. і признаємо, що ця «риторичність» не є просто собі зовнішньою прикрасою, а витікає з особливого розуміння письменником своїх художніх завдань. Ми повинні признати, що перед нами дві системи художнього мислення, значно відмінні одна від одної. Ми визначили б різницю поміж цими двома методами умовними термінами — як засіб відображення і «вираження», виображення. Якщо письменник XIX століття намагався з найбільшою детальністю змалювати внутрішній світ персонажа в усій

його інтимності і замкненості, то Шекспір ніби розриває цю замкненість детальним і широким відтворенням його, винесенням назовні. Кожний відтінок, кожний нюанс переживання розгортається не тільки як щось таке, що не тільки переживається, але й усвідомлюється персонажами. Порція, закохана в Бассаніо, охоплена хвилюванням, коли надходить момент вибору скриньки її нареченим, від якого залежить усе її щастя. Суперечні свої почування звіряє вона Бассаніо так:

Горе вашим
Очам! Вони мене причарували
І поділили всю мене надвое...
Одна моя частина вам належить,
А друга... також вам... тобто — мені,
Сказати я хотіла. А проте —
Все, що мое,— те ваше, зовсім ваше...
О час недобрий, о, чому стаєш ти
Між власником і між його добрим!
Я стала ваша і, проте,— не ваша...¹

Звичайно, ми нічого не зрозуміли б у вимовності і силі пензля великого поета, призвавши цей монолог тільки дотепною грою слів, а не основним його засобом при відображені «движения страстей» (за виразом Л. М. Толстого) персонажа. Не важко помітити, що загалом для персонажів Шекспіра, як і для персонажів пасторалі, типові дві ситуації — або монолог «размышляючого» над своєю пристрастю героя, або трагічний чи повний гумору словесний двобій персонажів. У тому і другому випадкові притягається багатющий арсенал риторичної аргументації, широких порівнянь і т. д. Незважаючи на цю, таку не подібну до літератури XIX століття яскраву словесну одежду, ми відчуваємо усю глибину реалізму великого драматурга, розуміємо, що саме цими засобами він і добивається того великого ефекту, що робить його твори свіжими і сьогодні.

Річ у тім, що «риторика» Шекспіра не споторює об'єкта, не ідеалізує його, як, наприклад, то ми бачимо у Віктора Гюго; він знаходить яскраві і незабутні слова визначення самої суті речі, і різниця лише в тому від реалістів XIX ст., що він завжди ніби мав перед собою глядача чи слухача, якому треба не тільки показати

¹ В. Шекспір, Вибрані твори, т. I, К., вид-во «Мистецтво», 1950, стор. 65.

щось, але й зв'язати його з іншими явищами численними асоціаціями. Поєднання емоціонального й інтелектуального становить основу творчого методу Шекспіра. Звичайно, ці особливості манери Шекспіра являються геніальним виразом того, що було типовим загалом для літературної епохи.

Причини такого поширення «риторичного реалізму», якщо можна так сказати, пояснюються, безперечно, особливими рисами ідеології людини доби Відродження, що знаходять свій вияв не тільки в мистецтві, але і в інших ділянках інтелектуальної діяльності. В своїй сукупності окреслюють ці риси ідейне обличчя людини Ренесансу, мало подібної до інтелігента XIX ст. Коли типовою прикметою ідеології гуманіста являється підкреслена самосвідомість, розуміння цінності людської особи та її прав на всемірний інтелектуальний і моральний розвиток, то не треба, однак, ставити знак рівності між цим новим світоглядом та індивідуалістичною ідеологією дрібного буржуа капіталістичного суспільства.

Діячі гуманізму XV—XVI століть боролись за права особи проти того морального і інтелектуального гніту церкви і феодальної системи, що нівелювали особистість, робили з неї безправну й покірну істоту. Але ж, визволюючись з-під цих залежностей, люди доби Відродження тисячами ниток органічно були зв'язані із суспільним життям свого часу, їм було зовсім чуже почуття самотності, ізольованості, що стало справжнім прокляттям їх нащадків XIX ст. Інакше й не могло бути. Соціально-політична структура тої доби — цехи, гільдії і інші корпорації міських комун, структура політична держави — все це владно приковувало до себе інтереси окремої людини, робило з неї активного учасника суспільного процесу. Згадаймо хоч би той відомий факт, що тип «кабінетного вченого» чи «кустаря-одинака письменника» зовсім був не відомий в добу Ренесансу.

Найславетніші діячі науки і літератури уміли поєднувати свої специфічні інтереси з діяльністю політичною, дипломатичною, військовою і т. д. Про ці прикметні риси гуманіста прекрасно говорив Енгельс: «Це був найбільший прогресивний переворот з усіх пережитих до того часу людством, епоха, яка потребувала титанів і яка породила титанів щодо сили думки, пристрасті й характеру, щодо багатосторонності і вченості. Люди, які заснували

сучасне панування буржуазії, були всім чим завгодно, але тільки не людьми буржуазно обмеженими... Герої того часу не стали ще рабами поділу праці, вплив якого, обмежуючий, однобічно діючий, ми так часто спостерігаємо в їхніх наступників. Але що особливо характерне для них, так це те, що вони майже всі живуть у самій гущі інтересів свого часу, беруть жваву участь у практичній боротьбі, стають на бік тієї чи іншої партії і борються хто словом і пером, хто мечем, а хто і тим і другим разом»¹. Отже, ми б могли сказати, що основне, що відрізняє ідеологію людини Ренесансу,— це сполучення розвиненої самосвідомості з тим почуттям колективізму, зв'язаності з певною суспільною групою, що нічого спільногого не має з світовідчуттям «путника, заблудившогося в пустыні мира», яким почувала себе мисляча одиниця в умовах капіталістичного суспільства.

Саме це виховувало в гуманістів певні погляди, моральні оцінки і естетичні критерії. В побутово-культурних відносинах того часу, в формах інтелектуальних взаємин між гуманістами, в цілому ряді інших проявів громадської етики ми б могли занотувати знаменну рису епохи — тенденцію надавати навіть найінтимнішим почуванням людської душі, так би мовити, громадського характеру. Ми не маємо можливості докладніше спинитися на цьому питанні, укажем лише на такі факти, як те, що приватні листи гуманістів поширювалися поміж читачами і листи, наприклад, Петrarки до Боккаччо зачитувалися в гуртках прихильників знаменитого поета як перший ліпший його твір, на те, що, як ми вже вказували, сфера інтимних переживань людини була улюбленою темою розмов і дискусій в тодішніх салонах. Не треба забувати також того, що був час незвичайного піднесення народного життя, особливо життя міських комун, що визволились з-під феодального гніту. Святкові грища і розваги, урочисті церемонії і обрядові свята були надзвичайно поширені в ті часи, і вони так само були в найбільшій мірі цією формою «общественного выражения» особистих почувань людини. У веселих карнавалах-маскарадах, в ліричних чи гумористичних діалогах, в пісенних партіях і близкучому фейєрверку дотепів, жартів,

¹ Фрідріх Енгельс, Діалектика природи. К., Держполітвидав України, 1953, стор. 6.

почування людини ніби прибирались в празниківі шати, розквітчвалися у яскраву веселку образних зіставлень, каламбурів і порівнянь, бо і в цих народних ігрищах прославлялось перш за все непереможне зачарування бога Амура.

У своїх творчих задумах письменник того часу мусив у першу чергу зважати на патетику народного свята чи на словесну «діалектику» салонної розмови.

Поєднання цих двох стихій ми знаходимо і в романтичній комедії того часу, зокрема в комедіях Шекспіра, як результат безпосереднього впливу на художню творчість культурно-побутових форм життя того часу. Назви комедій Шекспіра «Сон літньої ночі», «Дванадцята ніч» говорять про безпосередню зв'язаність їх з народними святами і з тими обрядами, що пов'язані були з ними. У всіх інших його комедіях — сцени любовної бесіди салонів сполучаються з свяtkовими шлюбними чи весільними розвагами. «Даремні зусилля кохання», «Як вам це подобається» і названі вище дві комедії побудовано за цим естетичним принципом. Сполучення цих мотивів бачимо і в усіх інших його творах комедійного жанру. Саме ця тенденція до «громадського розкриття» інтимного світу людини, продиктована особливостями культурно-побутових форм того часу, і спричинилася до появи риторично-«розімкнутого» методу трактування любовної теми в мистецтві.

Встановивши ідейно-естетичну спорідненість комедій Шекспіра з пасторальною літературою в цілому, переходимо до розгляду того, як перетворювалася ця традиція в інтерпретації геніального драматурга і яку роль відіграє вона в окремих його комедіях. Комедійна творчість Шекспіра виросла на ґрунті народної комедії. Популярні постаті його творів — педанти, блазні-прислужники, хвалькуваті вояки — це все традиційні образи народної комедії. Уводячи в свої п'єси естетико-інтелектуалістичну атмосферу пасторалі, він сполучає характерні її мотиви з типовими ситуаціями народного фарсу. Подібно до п'єс Лілі, і у Шекспіра комедійні події розгортаються в двох планах — з одного боку, бурлескні сцени, в яких виступають образи народної комедії, а з другого — витончений світ романтичних почувань, яким живуть персонажі «пасторального походження». Але на відміну від своїх попередників Шекспір добивається органічного злиття

цих двох таких ніби несхожих стилів, взаємної, так би мовити, дифузії між ними. В жартівливих суперечках слуг, в їх комічних метикууваннях на всякі моралістичні та філософські теми відчуваємо безперечний вплив інтелектуалістичних тенденцій «високої літератури», але відтворено його в шаржових формах. Більше того, така популярна постать в народній комедії, як блазень, в п'єсах Шекспіра іноді інтелектуалізується і переходить з товариства веселих прислужників у світ закоханих сеньйорів і дам, виступає в ролі резонера, іронічного мислителя, як-от, наприклад, Жак в комедії «Як вам це подобається». Але, з другого боку, народна стихія перетворює і модернізує пасторальну традицію, що можна бачити: 1) у введенні Шекспіром образів рідної природи, замість умовних орнаментів пасторалі (згадаймо чудові образи природи в «Сні літньої ночі»), мотиви народної пісні і балади; 2) той гумористичний тон, що панує в романтичних епізодах його п'єс і що так вигідно відтіняє з цього погляду його твори в порівнянні з сентиментальністю пасторальних п'єс.

Комедії «Даремні зусилля кохання», «Як вам це подобається», «Сон літньої ночі», до певної міри «Дванадцята ніч» відтворюють, тільки в геніальній інтерпретації, основне, на що ми вказали в пасторалі. Витончене товариство кавалерів і дам, що переживають різні несподівані звороти в своїх почуваннях, словесні турніри, пісенно-музикальні змагання, розмови на літературні теми, лінгвістичні суперечки, музика, природа, карнавали, — маскаради у супроводі здорових дотепів і багатомовного базікання слуг — переносять нас живцем в естетичний світ людей Відродження з їх радісним поглядом на життя, з їх високими інтелектуальними інтересами, з їх громадським інстинктом і з тим романтичним захопленням найромантичнішим з почувань, що так було властиве людям Відродження.

В його інших комедіях, як «Багато галасу...», «Все добре, що має добрий кінець», «Зимова казка», «Венеціанський купець», мотиви пасторалі посідають так само поважне місце, але ж перебувають у більш складному зв'язку з іншими літературними традиціями, що позналися у цих комедіях. Як відомо, сюжети цих творів здебільшого взято з італійських новел, що в основному зберігають всі ознаки «епічної» творчості, цебто зовніш-

ня пригода становить в них основу побудування сюжету. Вчинки персонажів, які б вони не були несподівані чи мало послідовні, не знаходять психологічної інтерпретації в новелах. Шекспір часто переймає досить ретельно сюжетну канву новели, незважаючи на найвність і навіть міфічність окремих її мотивів. Уводячи в ці схеми складний поетичний світ пасторалі, він надає цим сюжетам нового життя, нового змісту. Але не завжди йому щастить органічно перетопити епічну манеру того чи іншого джерела, і тоді ми спостерігаємо в його творах ту боротьбу старого й нового, що, як сказано вже, становить типову рису літератури того часу. В комедії «Багато галасу...», наприклад, виступають дві закохані пари — Клавдіо і Геро, Бенедикт і Beatrіче. Якщо відносини Клавдіо до Геро розвиваються за принципом епічної творчості, якщо його жорстокість і брутальність у ставленні до широко коханої дівчини, його легковажна довірливість до піліток першого-ліпшого негідника психологічно ніяк не вмотивовані і тут панує інерція традиційної сюжетної схеми, то в безсмертних словесних двобоях Бенедикта і Beatrіче торжествує нова витончена манера. Так і в інших творах, перемагаючи епічну традицію, уводить він пасторальні мотиви, що становлять найсильніше в них, як-от сцени Florізела і Perдіти в «Зимовій казці», як знаменита «місячна сцена» в «Венецькому купці», де щастя закоханих Лоренцо і Джессіки знаходить свій зовнішній вияв у поетичних розмовах про красу весняної природи, про музику в житті душевному людини, і, нарешті, в тих жартівлівих літературних аналогіях, без яких не могла обходитись освічена людина Відродження навіть в найпатетичніші моменти свого життя.

(Говорячи про красу ночі, Лоренцо і Джессіка пригадують епізоди з «Героїд» Овідія, улюбленого поета в добу Відродження).

Наші зауваження про особливості «романтичної» комедії Шекспіра (якщо вони відповідають, звичайно, дійсності) не тільки вносять дещо нове у розуміння цих його мистецьких утворів, а й підводять до основної проблеми, до перегляду самої сутності творчого методу Шекспіра і властивостей його реалізму не тільки в ранніх творах, але й у великих його трагедіях. Зауваження про відмінність реалізму доби Відродження від реалізму XIX ст. створюють, на нашу думку, вихідну позицію для

нової постановки цього питання великої принципової ваги.

І друге. У тісному зв'язку з ним виникає проблема актуальності традицій Відродження в нашій радянській літературі. Якщо в її становленні і розвиткові здобутки класичного реалізму XIX ст. відіграли таку показну роль, то можна сподіватись, що й кращі традиції літератури Ренесансу, породжені добою і людьми, що деякими своїми рисами стоять ближче до нас, ніж наші попередники початку ХХ ст., будуть творчо використані нашими письменниками.

Примітки

Розділ перший

СТАТТІ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського. Вперше під назвою «Перший твір нової української літератури («Енеїда» І. П. Котляревського)» надруковано окремою брошурую у виданні Товариства для поширення політичних та наукових знань Української РСР, К., 1951.

У 1952 р. це дослідження під назвою «Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського» надруковано як передмову у виданні: «І. П. Котляревський, Повне зібрання творів у двох томах», т. I, К., Вид-во АН УРСР, 1952.

Подається за текстом першодруку.

До тексту «Енеїди». Вперше опубліковано у виданні: «І. П. Котляревський, Повне зібрання творів у двох томах», т. I, К., Вид-во АН УРСР, 1952.

Подається за першодруком.

«Наталка Полтавка» І. Котляревського. Вперше надруковано окремою книжкою: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, К., Вид-во «Мистецтво», 1955. Це — частина великої праці А. Шамрая про І. Котляревського, яку він не встиг завершити. За задумом автора, після аналізу п'єси «Наталка Полтавка» мав іти аналіз водевіля «Москаль-чарівник» та розділи, в яких було б показано вплив драматургії І. Котляревського на творчість українських драматургів пізніших років.

Подається за текстом першодруку.

До еволюції коломийкового вірша в творчості Т. Шевченка. Вперше надруковано у збірнику: «Шевченко. Річник другий», Х., ДВУ, 1930, стор. 93—104.

Подається за текстом цього видання з незначними скороченнями.

* ...в кількох брошурах...— З часу опублікування цієї статті з'явилося цілий ряд грунтовних праць радянських шевченкознавців (Є. Ненадкевича, Є. Кирилюка, Є. Шабліовського, І. Пільгута, Ю. Івакіна та ін.), у яких досліджуються і питання стилю та ритміки поезій Т. Шевченка.

** ...в етнографічних збірниках Головацького, Чубинського, Гнатюка, Колесси... — Автор має на увазі праці: Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким, ч. II, М., 1878; Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные Чубинским, т. V, СПБ, 1874; Этнографічний збірник Наукового товариства імені Шевченка, т. XIX, Коломийки. Зібрав Володимир Гнатюк. Львів, 1907; Етнографічний збірник Наукового товариства імені Шевченка, т. XXXIX—XL. Народні пісні з галицької Лемківщини. Тексти й мелодії зібрав, упорядкував і пояснив д-р. Філарет Колесса. Львів, 1929.

Степан Васильченко і російська література. Вперше надруковано у ж. «Українська література», 1945, № 9, стор. 135—149 під назвою «Степан Васильченко».

В архіві А. П. Шамрая зберігся рукопис цієї статті з авторською назвою «Степан Васильченко і російська література». Подається за текстом цього рукопису. Друкується з незначними скороченнями.

* ...в моїй першій статті про нього... — Автор має на увазі свою статтю «Степан Васильченко», надруковану в ж. «Червоний шлях», 1926, № 4, стор. 178—203.

Розділ другий

СТАТТІ З ІСТОРІЇ ЗАРУБІЖНИХ ЛІТЕРАТУР

Джонатан Свіфт і його твір «Мандри Гуллівера». Була опублікована як передмова до книги: Джонатан Свіфт, Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера, К., Держлітвидав, 1947, стор. 3—24. Друкується за цим виданням.

Трагедії Шіллера «класичного періоду». Написана в 1939 р. Друкується вперше. Переклад з російської мови.

Есхіл в українському перекладі. Рецензія на книгу: Есхіл, Прометей прикутий. Переклад та примітки Бориса Тена. Вступна стаття та ред. О. І. Білецького. К., вид-во «Мистецтво», 1949. Вперше була опублікована в ж. «Вітчизна», 1950, № 9, стор. 183—186. Друкується за цим виданням.

До питання про естетику комедій Шекспіра. Доповідь на засіданні Відділу суспільних наук квітневої сесії АН УРСР 1946 р. Була опублікована у «Вістях Академії наук УРСР», К., 1946, № 5—6. Являє собою реферат великої дослідницької роботи «Шекспір і пастораль», на жаль, частково загубленої.

ЗМІСТ

Літературно-наукова діяльність А. П. Шамрая Є. Шабліовський 3

Розділ перший

СТАТТІ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського	13
До тексту «Енеїди»	59
«Наталка Полтавка» І. Котляревського	107
До еволюції коломийкового вірша в творчості Т. Шевченка . .	180
Степан Васильченко і російська література	193

Розділ другий

СТАТТІ З ІСТОРІЇ ЗАРУБІЖНИХ ЛІТЕРАТУР

Джонатан Свіфт і його твір «Мандри Гуллівера»	218
Трагедії Шіллера « класичного періоду»	251
Есхіл в українському перекладі	290
До питання про естетику комедій Шекспіра	298

Примітки	316
--------------------	-----

АГАПІЙ ФІЛИППОВИЧ ШАМРАЙ

Избранные статьи и исследования

(На украинском языке)

*
Редактор *П. П. Лисюк*

Художник *Г. Г. Головченко*

Художний редактор *М. П. Вуєк*

Технічний редактор *Є. А. Зіскіндер*

Коректор *О. А. Підвшишинська*

*

БФ 04051. Здано на виробництво 12/XI 1962 р.

Підписано до друку 6/VI 1963 р.

Формат паперу 84×108¹/₂. Фізичн. друк. арк. 10.
Умовн. друк. арк. 16,4. Обліково-видавн. арк. 17,132.
Ціна 89 коп. Замовлення № 2-1638. Тираж 3.000

*

Держлітвидав України,
Київ, Володимирська, 42.

*

Книжкова фабрика ім. Фрунзе
Головполіграфвидаву Міністерства культури УРСР,
Харків, Донець-Захаржевська, 6/8.

卷之三

卷之三

卷之三

卷之三

卷之三