

Євген Нахлік

# Перелицьований світ Івана Котляревського



текст – інтертекст – контекст

Національна академія наук України  
ДУ «Інститут Івана Франка»  
Серія «Літературознавчі студії»  
Випуск 21

Євген Нахлік

Перелицьований світ  
Івана Котляревського:

текст – інтертекст – контекст

НБ ПНУС



798578

Львів  
2015

Надруковано за ухвалою вченої ради  
Інституту Івана Франка НАН України  
(протокол від 1 липня 2014 р. № 3)

Рецензенти:

**Микола Бондар**, завідувач відділу української класичної літератури  
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,  
кандидат філологічних наук

**Віктор Неборак**, старший науковий співробітник  
Інституту Івана Франка НАН України

**Алла Швець**, заступник директора з наукової роботи  
Інституту Івана Франка НАН України,  
кандидат філологічних наук

**Науковий редактор: Володимир Панченко**, професор кафедри літературознавства  
Національного університету «Києво-Могилянська академія»,  
доктор філологічних наук, академік Академії наук вищої школи України

**Літературний редактор: Оксана Нахлік**, старший науковий співробітник  
Інституту Івана Франка НАН України, кандидат філологічних наук

Книжку видано завдяки спонсорській допомозі  
директора ПАТ «Троттола» **Ярослава Руцишина**

У комплексній синтетичній монографії переосмислено, узагальнено й підсумовано основні дотеперішні (двохсотлітні) здобутки й дискусійні питання в освоєнні та дослідженні літературної спадщини Івана Котляревського. Систематизацію набутоків попередників Євген Нахлік поєднує із критичним підходом до їхніх спостережень та висновків, принагідними уточненнями та власними новаторськими інтерпретаціями, скрупульозну фактографію – з осмисленням та переосмисленням фактів і явищ, занурення у деталі – з концептуальними узагальненнями. У центрі дослідницької уваги – художній світ Котляревського, перелицьований з інших літературних явищ. Розгляд творчості письменника поставлено в широкий західно-, центрально- і східноєвропейський контекст. Більшу увагу, ніж доти, звернуто на національну проблематику творів, їх політично-історичне тло. Книжка слугуватиме надійним і цікавим путівником по творах І. Котляревського.

Призначена для фахових читачів гуманітарного профілю (літераторів і літературознавців, фольклористів, мовознавців, компаративістів, етнологів, істориків, мистецтвознавців, театрознавців, університетських викладачів, студентів, учителів), а також для всіх допитливих, хто хоче більше і глибше пізнати художній світ першого класика нового українського письменства.

ISBN 966-02-2625-X (серія)

ISBN 978-966-02-7491-4 (вип. 21)

79 85 78

© Євген Нахлік, 2015

Вдячній пам'яті мого наукового керівника,  
найглибшого дослідника  
творчості Івана Котляревського  
Михайла Трохимовича Яценка

*Ув. Євген Нахлік*  
*Малоросійський Енеїди 1*  
*Сенцов не став.*

*Зевев муркуєв він Кривий Іван,  
Олімпіє мові Астася, Замуєв;  
Мисляча Сліскавка в Ермоліні,  
Олександрі Потапуєв, Взауєв;  
Богин, Богани і Пивови,  
Прозрадовієв, Соколови  
Лотарь вв Олімпію Кервалю.  
Потім же Іванові рожає Іванові,  
Віталь до них мові Ревюєв;  
и Крикунів Анд. Ковалюєв;  
"Ти доведи будеме Кавітний"  
и сестриє Олімпієв;  
и ще доєв промисєв себе сестриє;  
и Смертєвєв єв Смертєвєв;  
и сестриє Кавітний;  
и вв Ка. Сутєвєв;  
и разєв муркуєв, Іван.*

Перша сторінка автографа чистової редакції шостої частини «Енеїди»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 2 - 003)

## Зміст

Із «Прологу» Івана Франка.....	7
Потреба комплексної студії про творчість Івана Котляревського.....	9

### Пролог

Зачин Івана Котляревського і мовна ситуація в Україні на зламі XVIII–XIX століть (староукраїнська літературна, слов'яноукраїнська, українська народна, російська літературна мови).....	17
Літературні попередники.....	24

### «Енеїда».

#### Світова вершина національної адаптації жанру бурлескно-травестійної поеми

Стосунок до римського першотвору та попередніх травестій. Жанр. Хронологія написання і прижиттєвих публікацій. Перше повне видання.....	61
Етнографізм. Етологічний жанр.....	83
Фольклоризм.....	109
Природа сміхової культури.....	126
«Енеїда» з погляду літературних напрямів і течій.....	147
Ситуативний і цілісний підходи до творення образів-персонажів.....	176
Проблеми двотекстовості і тритекстовості.....	197
Ставлення Котляревського до війни, гайдамаччини та революції.....	217
Пекло і рай: генеза, лексична та образна семантика.....	232
Образ автора й авторські маски. Муза.....	267
Міфологічний топос долі та житейські роздуми автора.....	272
Мовні засоби сміхової культури. Роль «Енеїди» у становленні нової української літературної мови.....	290
Віршова форма.....	314
Поетичні наслідування і протиставлення. Літературно-критичне, естетичне й ідеологічне сприйняття.....	320
Проблема визнання «Енеїди» Котляревського першим твором нової української літератури, а автора – її зачинателем.....	343

### «Наталка Полтавка».

#### Сентименталізм і реалізм у жанровому схрещенні комічної опери та міщанської драми під знаком просвітницьких вартощів

Театральний досвід Котляревського. На чолі Полтавського вільного театру.....	359
Творче освоєння і відштовхування: «Наталка Полтавка» як полемічна відповідь на «Козака-стихотворця» Олександра Шаховського.....	364

2

„ Писав вав вб, Гаттодонфу свга  
„ Там вавихв Кавурв не вваніатв  
„ Никомв теиов ка таттнт шавіов,  
„ Вв дуб ~~авднв~~ спадтв, а вудов вв нув.

#

„ Не вв каров мів Сатваріва,  
„ Не житов создат вав вавіва;  
„ Наме жв лдов вв розрідітв?  
„ Вав нунда дуданнх вва?  
„ Сонув мав вавров  
„ и веветіов невенн,  
„ що тох ввенв маву вавов,  
„ вів стаетр вв вівву вавтутів,  
„ келав Дмев вв ввув сквдтв,  
„ авв ввдунтв свих ввув.

Венера — ввотунев Ситла,  
„ Бо вв вв ввемавнн жнн  
„ и днне вв ввнн, маво вва,  
„ и вв тунтравх ввнн, вва,  
„ вавтентр вавовнн вата,  
„ вв шенелв старів ввемнн,  
„ ввдовнн вв вавку вввевнн,

Дискусійне питання про сентименталізм і реалізм п'єси.....	385
Зв'язок із жанрами комічної опери та міщанської драми.....	392
Наталка як нова Елоїза (типологічні паралелі з романом «Юлія, або Нова Елоїза» Жана Жака Русо).....	397
Возний Тетерваковський: драма урядовця, закоханого без взаємності.....	402
Що вагоміше: душевна стійкість Наталки, доброчесна чутливість Петра чи чутлива доброчесність возного?.....	407
Риси просвітницького реалізму в п'єсі.....	413
Полтавський патріотизм автора та персонажів.....	420
Творче використання народних та літературних пісень, прислів'їв та приказок, фразеологізмів. Оригінальна пісенна поезія. Мова п'єси.....	424

### «Москаль-чарівник».

#### Літературні та фольклорні джерела мандрівного сюжету й оригінальність їх опрацювання. Моральні та національні проблеми у жанрі водевілю

Ймовірні іншомовні літературні джерела.....	429
Ймовірні українські фольклорні джерела.....	454
Основні відмінності «Москаля-чарівника» від попередніх літературних версій (образи солдата, молодиці, ловеласа й чоловіка; суперечка між людиною «освіченою» і людиною «природною»).....	459
Сентименталізм і просвітницький реалізм у п'єсі.....	484
Пісні в «Москалеві-чарівнику». Типізація та індивідуалізація мови драматичних персонажів.....	486

### Інші твори

«Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну».....	493
Вірші російською мовою.....	501

### Епілог

Іншомовні наслідування та переклади «Енеїди» Котляревського. Українські інсценізації та екранізації.....	507
«Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» на сцені та в кінематографі. Наслідування, переробки і переклади.....	511
Перелік ілюстрацій.....	525
Показчик осіб і творів невідомого авторства.....	527

### Із «Прологу» Івана Франка

Се Котляревський, батько наш Іван, –  
Той сам, що перший українське слово,  
Народне, чисте, ясне, як сльоза,  
У люди вивів, світу показав.  
Той сам, що перший на українській сцені  
Живих людей, живу впровадив річ.  
Той сам, що своїм сміхом чудодійним  
Богів з Олімпу постягав на землю,  
А України бідних, погорджених  
Дітей із темної безодні вивів  
На ясний світ. Той сам, що написав  
«Енея», і «Наталку», й «Москаля».

<...>

Се ж він був <як> Еней, недобиток  
Великої минувшини України,  
Один з послідних свідків того, як  
Послідні іскри вольного життя  
Помалу гасли, попелом вкривались,  
І як Еней із пожарища Трої  
Забрав послідні святощі народні  
І рушив в світ шукать землі нової,  
Нової вітчизни, – отак і він  
З великого пожару України  
Найбільшу спас народну святість – слово...

<...>

Сам силою своєю волі й пісні  
Минувшину України зв'язав  
З будучиною стягом золотим.  
І брязнули з тріумфом тихим струни,  
Коли по тій Енейській блуканині,  
По боях, і пригодах, і невгодах  
Про тихий рай домашній задзвеніли.  
Про вірнеє кохання й скромне щастя  
В сім'ї згідливій, чесній і трудящій, –  
Такого щастя він собі бажав,  
Такого щастя він бажав Україні,  
Міркуючи, що чей же брат письменний  
Із темним братом заживе в любові,  
Покажеться для нього справді братом!

Та ба! – не так то склалося, як ждалось.  
Сімейне щастя під неволі гнітом  
Не вигрілось, а благородний брат  
Письменний виклювавсь у иншій виді –  
Як «Чарівник-москаль»! Неначе гостем,

## Потреба комплексної студії про творчість Івана Котляревського

Прийшов у хату вдови України  
І швидко став у ній рядить по-свому,  
Як пан. Не помогла сперечка жодна –  
«Малчать, стара!» – отсе його всі чари,  
По-звірськи прості і, як звір, могуті!

«Малчать, стара!» – отсим різким дистоном  
Скінчилась віща пісня батька Йвана.  
Знать, чув поет, як тяжко доведесь  
Від того слова ще страждать Вкраїні,  
Якою ганьбою, яким прокляттям  
Воно упаде на весь руський рід,  
На все ім'я слов'янське.

<...>

«Малчать!» – отсе й увесь резон могутих.

Та ні! Се не послідна строфа пісні!  
Ще не запала дієва заслона!  
Ще деревам насиля й самоволі,  
І гніту, й самодурства, й темноти  
Не суджено до неба дорости  
І сонце нам навек закрити! Блисне  
Те сонце ясне, розійдуться хмари!  
Упадуть ті твердині, що нам нині  
Тюрмою, й залунає наше слово,  
Прекрасне й свіже, на весь світ, наново!

А поки що ми тут, в однім куточку  
Великої України, де не сягне  
Мертва рука грізної самоволі,  
Де вільно нам собов самими бути,  
Чужому вчитись – своє шанувати,  
Ми згадуєм тебе, старий наш батьку,  
Сердечним, тихим словом! І для нас  
Ще не скінчилось довге і болюче  
Енеєве блукання, – не пройшли ще  
Ми всього того пекла, що огнем  
Очищує всі слабості духові  
І, наче ржу на золоті, змиває  
На сильних душах пристрасті, незгоду,  
І тісноглядство, і лінивість думки.  
Та все ж надія ясна нам блищить,  
І стежка стелесь, і з Твоєї пісні  
Ми не одну взяли вже добру раду.  
Хвала ж Тобі, що вказуєш нам світ!

Із «Прологу» Івана Франка,  
написаного в пам'ять 50-х роковин  
смерті Івана Котляревського  
(Зоря. – 1888. – 1/13 листопада. – Ч. 21)

Іван Котляревський належить до тих письменників, без яких неможливо уявити нову українську літературу. Його поема «Енеїда» завершувала староукраїнську писемну традицію й започаткувала нову, а від п'єс «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» бере початок нова українська драматургія. З'явившись на рубежі літературних та історичних епох, твори Котляревського їх специфічно поєднували й водночас роз'єднували. З цими творами пов'язані не лише національно-естетичні коди, дальше мистецьке входження українського письменства в європейський культурний простір, а й формування національної свідомості українців і модерної української нації. Ідейно-художнє новаторство та високий художній рівень цих творів забезпечили їм не лише етапне значення у вітчизняному історико-літературному поступі, статус безумовної національної літературної класики, а й читацьку популярність і сценічне життя практично до сьогодні, незважаючи на те, що первинне захоплення змінилося з часом неоднозначним сприйняттям. Навколо цих творів, особливо «Енеїди», проблем їх новаторства, джерел, зв'язків із різними передтекстами, попередніми традиціями (літературною та фольклорною, вітчизняною та загальноєвропейською), з національним менталітетом, художніми напрямками й течіями, а також навколо трактування образів-персонажів, природи сміхової культури, мови, авторської свідомості та й самої ролі цих творів у зачині нового українського письменства, живучості їх стильових тенденцій не раз виникали ідеологічні та літературознавчі дискусії, які не вщухають і досі. Кожне нове дослідницьке занурення у художній світ цих творів – це чергова спроба розгадати літературний феномен Івана Котляревського.

За часів незалежної України, тобто в цілковито інакших, вільних умовах, з'явилися нові монографічні дослідження про Котляревського, переважно літературознавчі – Євгена Нахліка<sup>1</sup>, Валерія Шевчука<sup>2</sup>, Віктора Неборака<sup>3</sup>, Мико-

<sup>1</sup> Нахлік Є. Творчість Івана Котляревського: Замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми, спроба нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій): До 225-річчя від дня народження письменника. – Львів, 1994. – 68 с.

<sup>2</sup> Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко: Розмисел. – Львів, 1998. – 62 с.; Перевидання: Шевчук В. Вершинний твір українського бароко: Літературознавче дослідження «Енеїди» І. Котляревського. – К., 2003. – 38 с.; Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. – К., 2005. – Кн. друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 649–669.

<sup>3</sup> Неборак В. В. Перечитана «Енеїда»: Спроба сенсорного прочитання «Енеїди» Івана Котляревського на тлі зіставлення її з «Енеїдою» Вергілія. – Львів, 2001. – 283 с.

ли Ткачука<sup>4</sup>, Ігоря Лімборського<sup>5</sup>, Тетяни Панасенко<sup>6</sup>, а також етнографічні – Віталія Закладного і Максима Закладного<sup>7</sup>; розділи про письменника в історико-літературних монографіях Володимира Полека<sup>8</sup>, Олександра Борзенка<sup>9</sup>, Тетяни Бовсунівської<sup>10</sup>, статті Рікардо Піккіо<sup>11</sup>, Марка Павлишина<sup>12</sup>, Григорія Грабовича<sup>13</sup>, Віктора Коптілова<sup>14</sup>, Ростислава Чопика<sup>15</sup>, статті й розділ монографії Тамари Гундорової<sup>16</sup>, низка статей Віти Сарапин<sup>17</sup>, розділи із сучасною інтерпретаці-

<sup>4</sup> Ткачук М. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурс. – Суми, 2009. – 215 с.

<sup>5</sup> Лімборський І. Творчість Івана Котляревського: Авторська індивідуальність, європейські паралелі, порівняльна поетика. – Черкаси, 2010. – 95 с.

<sup>6</sup> Панасенко Т. Іван Котляревський. – Х., 2010. – 86 с.

<sup>7</sup> Закладний В. П., Закладний М. В. Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – Полтава, 2005. – 182 с.; Закладний В. П., Закладний М. В. Старі полтавці, хто вони? Побут давніх українців за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – Полтава, 2005. – 175 с.

<sup>8</sup> Полек В. Українська література у зарубіжній критиці і перекладах. – Івано-Франківськ, 1998. – Перша частина. – С. 98–197. Розділи: VII. Іван Котляревський: Бібліографічний покажчик [рецензія на покажчик 1969 року, укладач – М. Мороз]; VIII. Твори І. П. Котляревського у чехів та словаків; IX. І. Котляревський у світлі польської критики XIX – поч. XX ст.; X. Твори І. Котляревського у франкомовному світі; XI. Творчість І. Котляревського у німецькій критиці.

<sup>9</sup> Борзенко О. І. Сентиментальна «провінція»: Нова українська література на етапі становлення. – Х., 2006. – С. 66–145. Розділ II. Письменник «на перехресті»: (Іван Котляревський і особливості нового етапу літературного життя).

<sup>10</sup> Бовсунівська Т. В. Українська бурлескно-трагедійна література першої половини XIX століття: (в аспекті функціонування комічного). – К., 2006. – С. 21–56, 77–84.

<sup>11</sup> Піккіо Р. Від Лаллі до Котляревського: про еволюцію однієї поетичної формули // Вісник Міжнародної асоціації українців. – К., 1991. – <Вип. > 2. – С. 3–12. Передрук: Українське барокко: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1993. – С. 177–188.

<sup>12</sup> Павлишин М. Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського // Сучасність. – 1994. – № 4. – С. 159–168. Передрук: Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К., 1997. – С. 294–307.

<sup>13</sup> Грабович Г. Семантика котляревщини // Сучасність. – 1995. – № 5. Передрук: Грабович Г. Семантика котляревщини // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К., 1997. – С. 316–332.

<sup>14</sup> Коптілов В. В. І. П. Котляревський – реформатор українського віршування: (Рима і ритміка «Енеїди») // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 12–21.

<sup>15</sup> Чопик Р. Пролог на тлі епілогу // Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX–XX ст. – Львів; Івано-Франківськ, 1998. – С. 6–11.

<sup>16</sup> Гундорова Т. Перевернений Рим, або «Енеїда» Котляревського як національний наратив // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 120–134; Гундорова Т. «Малоросійський маскарад»: колоніальний дискурс в «Енеїді» Котляревського та навколо неї // На щедрий вечір: Збірник на пошану Євгена Сверстюка. – Луцьк, 2004. – С. 41–65; Гундорова Т. «Котляревщина»: колоніальний кітч // Гундорова Т. Кітч і література. Трагедії. – К., 2008. – С. 92–122.

<sup>17</sup> Сарапин В. Онтологія українства кінця XVIII ст. в «картині пекла» «Енеїди» Івана Котляревського // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Збірник наукових праць. – К., 2004. – Вип. 18. – С. 361–371; Сарапин В. Апеляція «основоположника» до «зачинателя»: Тарас Шевченко про Івана Котляревського // Рідний край: Науковий публіцистичний художньо-літературний альманах. – Полтава, 2005. – № 1 (12). – С. 101–107; Сарапин В. Типологічні сходження бурлеску (анонімне віршове оповідання «Пекельний Марко» та «Енеїда» Івана Котляревського) // Філологічні семінари. – К., 2005. – Вип. 8: Художня форма. – С. 170–176; Сарапин В. «Енеїда» Івана Котляревського: компаративний дискурс // Філологічні семінари. – К., 2006. – Вип. 9: Національні моделі порівняльного літературознавства. – С. 238–245; Сарапин В. Поняття про пародію, бурлеск, трагедію, переклад у літературознавстві XVIII – першої третини XIX ст. (до проблеми жанрово-стильової специфіки «Енеїди» І. Котляревського) // Філологічні семінари. – К., 2007. – Вип. 10: Понятійний апарат сучасного літературознавства: «своє» й «чуже». – С. 296–301; Сарапин В. Відгуки християнської культури XVII–XVIII ст. в «Енеїді» Івана Котляревського // Рідний край: Науково-публіцистичний художньо-літературний альманах. – Полтава, 2007. –

єю творчої спадщини Котляревського: Михайла Яценка і Петра Хропка у підручниках з історії української літератури перших десятиріч XIX ст. для студентів-філологів<sup>18</sup>, Миколи Бондаря і Ростислава Пилипчука в академічній «Історії української культури»<sup>19</sup>, збірники різнопланових статей на матеріалах конференцій, присвячених знаменитому полтавцеві<sup>20</sup>. Джерелознавчу книжку з епістолярних матеріалів (листів Котляревського та листів до нього, згадок про письменника в інших листах) видав Петро Ротач<sup>21</sup>. Однак ці монографічні студії, окремі розділи та статті або присвячені частковим аспектам і творам (переважно «Енеїді»), або мають надто стислий оглядовий, а то й популярний характер (як ось книжечка Тетяни Панасенко). Назріла потреба створити комплексне синтетичне дослідження, у якому було б переосмислено, узагальнено й підсумовано основні дотеперішні (двохсотлітні!) здобутки у перцепції та рецепції літературної спадщини Котляревського.

Поштовхом до створення цієї монографії стало замовлення написати розділ «Іван Котляревський» до «Історії української літератури» у 12 томах, що готується в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Задля цього я заново вивчив основну літературу про життя і творчість Івана Котляревського, у процесі чого довелося прискіпливо розібратися у багатьох дотеперішніх напрацюваннях, передусім фактах та інтерпретаціях. Завдяки цьому на основі моєї попередньої монографії створено нове дослідження, значно ширше за обсягом і багатше за проблематику та аспектами розгляду. Систематизовано дотеперішні набутки у пізнанні творчості Котляревського, докладно висвітлено вузлові питання і факти, знання яких потрібні для розуміння того, коли і як з'явилися його твори, на основі яких джерел вони виникли. Послідовно застосовано компаративістичний підхід у контактено-генетичному і типологічному зрізах, завдяки чому розгляд творчості письменника поставлено в широкий західно-, центрально- і східноєвропейський контекст. Я ретельно перевіряв імовірні літературні та фоль-

№ 1 (16). – С. 74–81; Сарапин В. «Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну» Івана Котляревського в контексті бурлескно-трагедійного одописання першої третини XIX ст. // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 64–72; Сарапин В. «...По-нашому і про нас писати...»: «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю «Казак-стихотворец» Олександра Шаховського // Рідний край: Альманах Полтавського державного педагогічного університету. – Полтава, 2009. – № 2 (21). – С. 124–133; Сарапин В. В. «Вне Полтавы не могу...»: Топос міста у творчості Івана Котляревського // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. – Бердянськ, 2010. – Вип. XXIII. – Част. 1. – С. 14–25.

<sup>18</sup> Яценко М. Т. Іван Котляревський (1769–1838) // Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. – К., 1995. – Кн. 1: Перші десятиріччя XIX ст. – С. 68–90 [нова редакція розділу з вид.: Яценко М. Т. І. П. Котляревський (1769–1838) // Історія української літератури: У 2 т. – К., 1987. – Т. 1: Дожовтнева література. – С. 175–185]; Хропка П. П. Іван Котляревський (1769–1838) // Історія української літератури (Перші десятиріччя XIX століття). – К., 1992. – С. 47–122.

<sup>19</sup> Бондар М. П. Розділ 1. Українська літературна творчість. 1.1. Становлення нової української літератури. Іван Котляревський // Історія української культури: У 5 т. – К., 2005. – Т. 4. – Кн. 2: Українська культура другої половини XIX століття [чому другої – не зрозуміло, адже в томі йдеться про українську культуру всього XIX ст. – Є. Н.]. – С. 7–16; Пилипчук Р. Я. Розділ 3. Український театр // Там само. – С. 292–300 та ін. (див. «Іменний покажчик»).

<sup>20</sup> І. П. Котляревський – перший класик нової української літератури: Збірник наукових статей / Відп. ред. О. М. Ніколенко. – Полтава, 1998. – Частина I. – 158 с.; Частина II. – 154 с.; Літературознавчі та історичні студії: Матеріали конференцій / Відп. ред. О. Купчинський. – Львів, 2002. – С. 38–82.

<sup>21</sup> Ротач П. Іван Котляревський у листуванні. – Опішне, 1994. – 313 с.

клярні джерела творів Котляревського, розшукавши доти невідомі або не введені у науковий обіг можливі передтексти «Москаля-чарівника», що дало змогу діяти нових висновків, скоригувати вже наявні, адже з'ясування джерел зупинилося практично на тому, що зробили наприкінці XIX – першої третини й почасті в середині XX ст. Микола Петров, Микола Дашкевич, Микола Сумцов, Іван Стещенко, Іван Франко, Михайло Грушевський, Володимир Перетць, Михайло Кочубей, Ярослав Гординський, Микола Зеров, Михайло Марковський, Кость Копержинський, Петро Рулін, Леонід Білецький, Сергій Дурилін та ін. Більшу увагу, ніж доти, звернуто на національну проблематику творів Котляревського, їх політично-історичний контекст. Заново осмислено дискусійні питання про «Енеїду» як твір, що започаткував нову українську літературу, про Котляревського як її першого класика. Загалом, це дослідження творчості Котляревського має багатоаспектний і системний характер. Систематизація набутків попередників поєднується із критичним підходом до їхніх спостережень та висновків, принагідними уточненнями та власними новаторськими інтерпретаціями, скрупульозна фактографія – з осмисленням та переосмисленням фактів і явищ, занурення у деталі – з концептуальними узагальненнями.

Чому монографія називається «Перелицьований світ Івана Котляревського»? Та тому, що, як спробую довести, не лише «Енеїда», а й майже вся творчість цього письменника є своєрідним перелицюванням чийхсь творів, сюжетів, образів-персонажів або принаймні риторики поширених жанрів. Давній дослідницький висновок Миколи Зерова про особливість літературного таланту Котляревського: «Такий уже був у нього дар – спеціально до лицювання та переробки»<sup>22</sup> – може слугувати епіграфом до цієї книжки.

Це синтетичне дослідження про Котляревського – фактично чергова з'ява у здійсненні неформального наукового проекту, що природно склався на основі згаданої академічної «Історії української літератури» та з ініціативи окремих авторів самочинно реалізується як серія монографій про наших найвизначніших письменників. У цьому ряді вже вийшли такі літературні портрети, як «Тарас Шевченко: Життя і творчість» Івана Дзюби (2005, 2008), мій «Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель» (2007, у двох томах), «І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: літературний портрет» Ярослава Поліщука (2010), «Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): Нарис життя і творчості» Василя Івашкова (2011), «Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича» Романа Піхманця (2012).

Пропонована книжка може слугувати підручним путівником по творах Котляревського, науковою монографією для їх поглибленого студіювання і, водночас, навчальним посібником у викладанні курсів історії української, російської та центрально- і західноєвропейських літератур, історії української літературної мови, українського театру, української фольклористики, порівняльного літературознавства, театрознавства. Книжка побудована таким чином, щоб стати у пригоді університетським викладачам, студентам, учителям, зацікавити всіх, хто хоче зануритися у художній світ Котляревського, більше і глибше пізнати його мистецьку самотність.

<sup>22</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис // Зеров М. Українське письменство. – К., 2003. – С. 28. Лицьовання – «перелицьовування» (Словарь української мови / Зібрала редакція журналу «Кіевская Старина»; Упорядкував, з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. – К., 1908. – Т. 2. – Передрук фотомеханічним способом. – К., 1958. – С. 365).

\*\*\*

Робота над цією монографією була для мене захопливою, цікавою і приємною, хоча й копіткою, бо потребувала пошуків багатьох джерел. Її полегшили в різний спосіб старші й молодші колеги, тож радо складаю щире вдячність:

академікові НАН України *Іванові Дзюбі*, який іще 1994-го – тепер уже далекого – року, будучи тоді Міністром культури України й головою Оргкомітету з відзначення 225-річчя від дня народження Івана Котляревського, підтримав видання моєї попередньої книжечки про творчість цього письменника;

професорові кафедри літературознавства Національного університету «Кієво-Могилянська академія», академікові Академії наук вищої школи України, головному редакторові інтернет-видання «ЛітАкцент» *Володимирові Панченку* – за фахове та доброзичливе наукове редагування; цьому ж ученому і директрисі Наукової бібліотеки Кієво-Могилянки *Тетяні Ярошенко* – за допомогу в пошуку раритетних книжок, конче потрібних для цього дослідження;

польським колегам із Ягеллонського університету в Кракові – директорові Інституту східнослов'янської філології, керівникові кафедри україністики професорові *Адамові Фаловському* та асистентці кафедри *Катажині Глінянович*, завдяки яким мені вдалося роздобути електронну копію рідкісного краківського видання п'єси «Nie każdy śpi, co chrząi», яке зберігається у бібліотеці цього університету;

завідувачеві кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, професорові *Василеві Івашкову* – за допомогу в поясненні деяких слів з «Енеїди» Котляревського; цьому ж фахівцеві, а також завідувачеві кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, академікові Академії наук вищої школи України, професорові *Григорію Ключеву* – за консультації щодо джерел та окремих фактів з історії українського театру;

доцентів кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка *Яремі Кравцю* – за допомогу в перекладі назв та висловів із французької мови, аспірантці факультету іноземних мов кафедри класичної філології цього університету *Ориславі Івашків-Ващук* – із грецької мови, науковому співробітникові Інституту Івана Франка НАН України *Юрієві Прохаську* – з німецької мови;

професорові факультету слов'янських мов і літератур Торонтського університету *Тарасові Кознарському* – за електронну копію першої – четвертої частин «Енейди» Миколи Осипова (Санкт-Петербург, 1800);

доцентів кафедри педагогіки, культурології та історії Полтавського університету економіки і торгівлі *Віті Сарупин* – за надіслані статті й електронні копії статей, присвячених І. Котляревському;

науковцям Полтавського літературно-меморіального музею І. П. Котляревського: провідній науковій співробітниці *Євгенії Сторосі* та старшій науковій співробітниці *Валентині Криль* – за відомості про деяких осіб з оточення письменника та його дослідників;

завідувачеві відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України *Галині Бурлаці* та провідному архівістові (фотографу) цього відділу *Сергієві Гавришкевичу* – за надіслані електронні копії окремих аркушів з автографів творів Котляревського;



моїм колегам з Інституту Івана Франка НАН України: старшому науковому співробітникові *Вікторові Небораку* та заступникові директора з наукової роботи *Аллі Швець* – за уважне прочитання книжки в електронному варіанті й висловлені цікаві міркування та побажання, а моїй дружині, старшій науковій співробітниці цього інституту *Оксані Нахлік* – ще й за вправне літературне редагування;

рецензентам розділу «Іван Котляревський» до третього тому «Історії української літератури» – завідувачу відділу української класичної літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України *Миколі Бондарю*, завідувачеві кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, професорові *Миколі Ткачуку* – за вдумливі зауваги й поради;

фотографу *Sergey UA* – за люб'язний дозвіл використати для обкладинки його світліну пам'ятника І. Котляревському в Полтаві;

моєму синові *Ярославу Нахліку* – за майстерно виконаний макет і дизайн книжки.

Особлива дяка – спонсорів видання – директорів ПАТ «Троттола», громадському діячеві *Ярославу Руцишину*.

\*\*\*

Кілька пояснень щодо оформлення покликів, деяких правописних моментів і зазначення дат.

У покликах на «Енеїду» Котляревського римською цифрою зазначаю частину поеми, арабською – строфу (за виданнями: *Котляревський І. П. Повне зібрання творів / Підготовка текстів та коментарів Б. А. Деркача. – К.: Наукова думка, 1969. – С. 39–234*). Строфи нумеровано також у виданні: *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклав О. Ф. Ставицький. – К.: Радянська школа, 1989. – 285 с.*

Поклики на драматичні твори Котляревського подаються у тексті із зазначенням римською цифрою – дії, арабською – яви («Наталка Полтавка») або лише яви («Москаль-чарівник») за виданнями: *Котляревський І. П. Повне зібрання творів / Підготовка текстів та коментарів Б. А. Деркача. – К.: Наукова думка, 1969. – С. 246–317*. За цим самим виданням (С. 237–242) покликаюся у тексті на оду Котляревського «Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракину» (із зазначенням строфи).

У покликах на травестійну «Енеїду» Миколи Осипова й Олександра Котельницького римською цифрою зазначаю частину поеми, арабською – сторінку, за виданнями:

<Осипов Н.> *Виргиліева Енейда, вывороченная на изнанку. Н. О. – Въ Санктпетербургѣ, иждивеніемъ І. К. Шнора, 1791 года. – Часть перьявая. – 134 с.; Часть вторая. – 138 с.; 1794 года. – Часть третія. – 127 с. Під присвятою «Его Высокородію Милостивому Государю моему Ивану Степановичу Шешковскому» підпис: Николай Осиповъ. (Часть перьявая. – С. 12).*

<Осипов Н.> *Виргиліева Енейда, на изнанку. – Въ Санктпетербургѣ, иждивеніемъ І. К. Шнора, 1796 года. – Часть четвертая. – 115 с.*

*Виргиліева Енейда, вывороченная на изнанку Александромъ Котельницкимъ. – Санктпетербургѣ, печатана съ дозволенія указнаго въ типографіи Шнора, 1802 года. – Часть пятая. – 161 с.; Въ Санктпетербургѣ. Въ Типографіи Ивана Глазунова, 1808 года. – Часть шестая. – 201 с.*

Цими раритетними (надто ж в Україні) виданнями я користувався у відділі рідкісної книги (вул. Лисенка, 14) Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника НАН України. Каталогний шифр: П Ст-2913/1–6.

На «Енеїду» Вергілія (із зазначенням книги та віршових рядків) покликаюся за виданням: *Вергілій Марон, Публій. Енеїда = Aeneidos: В дванадцяти книгах / Переклав з латинської Михайло Білик; Переклад звірив і зредагував Борис Тен; Предмову написав, коментарі та словник власних імен склав Йосип Кобів. – К.: Дніпро, 1972. – 353 с.*

Зберігаю авторське написання імен античних та інших персонажів у творах Котляревського (Анхиз, Дидона, Сивилла та ін.; Куракин), у травестійній «Енеїді» Осипова й Котельницького (в українському відтворенні: Анхиз, Дідона, Сивилла та ін.), в «Енеїді» Вергілія (за сучасним українським перекладом М. Білика). Назва травестії Осипова (перші чотири частини) у друці російською мовою подавалася так: «Енейда», відповідно центральний персонаж мав ім'я «Еней». Оскільки голосний звук *э* в російській мові уживається, за винятком кількох питомих російських слів (*это, эта* тощо), лише в іншомовних словах (на початку їх або після голосних), буква *э* в тодішній писемній та друкарській практиці використовувалася рідко. На її місці зазвичай вживалася літера *е*. Звідси в російську орфографію увійшла неправильна вимова *Ева* замість *Эва*, *Евгений* замість *Эвгений*, *Европа* замість *Эвропа*, *Еврипид* замість *Эврипид*, *Евфрат* замість *Эвфрат*, *евнух* замість *эвнух* тощо (така тенденція почасти поширилася й на українську наддніпрянську вимову, залежну від російської). Назву травестії Осипова та ім'я її титульного героя сучасники прочитували двоєю: «Енейда» або «Энейда», «Еней» або «Эней», тобто або буквально, або маючи на увазі, що російська буква *е* на початку іншомовних слів читається як голосний *э*. Хоча Осипов, очевидно, розрізняв російську вимову імені персонажа як «Еней» і латинську як «Эней», бо послідовно друкував «Еней», і лише у сцені прийняття при дворі Латина Енеєвих послів, «В латинских риторствах отборных» і охочих похизуватися своїм знанням щойно вивченої латини, у «рации» одного з них, помережаний кількома латинізмами, двічі надруковано «Энеус» і ще раз – «об Энее» [IV, с. 46–47]. Котельницький у назві своїх п'ятої та шостої частин зберіг попереднє написання («Енейда»), проте в тексті ім'я героя друкував уже інакше: «Эней» (поряд із цим у виданні п'ятої частини послідовно надруковано «Евріаль», що також відчитувалося двоєю: «Евриал» або «Эвриал» – така подвійність у написанні й прочитанні імені цього античного героя збереглася в російській мові до сьогодні). Цитуючи Осипова й Котельницького, зберігаю їхнє написання назви травестії та імен персонажів, а в своєму тексті їхніх героїв називаю звично: Еней, Евріал.

Букви *ѣ* Осипов не вживав, відповідний звук зрідка передавав буквосполученням з об'єднувальним діакритичним знаком *ѣ* («как робѣонка» [IV, с. 72], «молодѣужи» [IV, с. 78], «слѣозы» [IV, с. 81]) або буквосполученням *іо* («Въ періодъ!» [IV, с. 95], тобто «Вперѣд!»). В інших випадках там, де в сучасній російській мові вимовляється звук *ѣ*, звичайно писав *о* (після шиплячих: «щочки» [IV, с. 18], «чорствый» [IV, с. 32, 33], «жоньы» [IV, с. 98]) або *е* («еще», «напередъ» [IV, с. 21]), але й читалася буква *е* теж як *е*, про що свідчить відповідне римування: *идет::свет* [IV, с. 21], *роднею::землею, предопределен::плен* [IV, с. 22], хоча етимологічно ці слова розрізнялися: «идеть», «свѣтъ»; «предопредѣлень», «плѣнь». Ще приклади: «Свое

троянское все племя», «всѣмъ прилежно», «всѣ поизучились», «всѣ явились» [IV, с. 38]. Тому букву *ѣ* у тексті Осипова зберігаю тільки там, де її передано буквосполученнями *іо*, *ію*.

У Котельницького вже інакше – крім використання букви *о* («жонокъ» [V, с. 109], «жоны» [VI, с. 156], «пришоль» [VI, с. 48], «щолкъ» [VI, с. 65], «чорной» [VI, с. 162], «чортъ», «мечомъ» [VI, с. 180]) та буквосполучення *іо* («рублівъ» [V, с. 136], «ребіонку» [V, с. 142], «іожъ» [V, с. 149], «не въ терпіожъ» [VI, с. 36], «лепіошку» [VI, с. 139], «утіокъ» [VI, с. 177], «льіотъ» [VI, с. 179], «еіо» [VI, с. 180]), трапляється вживання букви *ѣ* («кишѣкъ» [VI, с. 145], «всѣ» [VI, с. 146], «вѣль» [VI, с. 175], «окровавлѣнь» [VI, с. 181], «пошѣль» [VI, с. 182]) і помітні вияви читання *е* як *ѣ*: *содомъ::умремъ* [V, с. 160], «Все войско поручивъ ребенку, / Ну долго ль выдавить пискліонку, / Кишки всѣ внучку твоему?» [VI, с. 15]; *лбомъ::киселемъ* [VI, с. 29], *гуднею::тобою* [VI, с. 201]. У тексті Котельницького букву *ѣ* зберігаю там, де її передано цієї самою буквою та буквосполученням *іо*. Не вважаю за потрібне замінювати *о* на *ѣ* після шиплячих, оскільки вживана в таких випадках у тодішньому російському правописі буква *о* могла фіксувати тверду вимову під впливом української мови.

Паралельні в російській травестії ненаголошені закінчення на *-ой* та *-ый* прикметників у називному або (для похідних від неістот) у знахідному відмінку однини в чоловічому роді («Желѣзный жаркой дождь» [VI, с. 179]) уніфікую до нормативного *-ый* (за винятком римованих місць).

Усі дати до кінця 1917 року подаються за старим стилем, якщо не обумовлено інакше.

## Пролог

### Зачин Івана Котляревського і мовна ситуація в Україні на зламі XVIII–XIX століть (староукраїнська літературна, слов'яноукраїнська, українська народна, російська літературна мови)

**П**ереходові на народну мову як літературну в українському письменстві кінця XVIII – початку XIX ст. сприяв занепад у підросійській Україні (на Лівобережжі разом із Києвом) другої половини XVIII ст. *двох літературних мов*:

1) «простої», або книжної української, чи староукраїнської літературної (первісно мови юридичних документів, яка поширилася також на конфесійну, полемічну та художню літературу; ця штучна мова становила довільне поєднання елементів церковнослов'янської мови з численними українськими словами, зокрема розмовними, з граматичними формами народної української мови, завдяки чому зближувалася з нею; містила також полонізми, богемізми, латинізми, германізми, мадяризм, а починаючи від 1730-х рр. у ній частішали лексичні та граматичні русизми)<sup>1</sup>;

2) «слов'яноруської», або слов'яноукраїнської (значною мірою церковнослов'янської – з лексикою, фонетичними та морфологічними особливостями церковнослов'янської мови, але з українською народною вимовою слов'янських та спільноруських слів і – особливо у XVIII ст. – з домішками українських слів та форм<sup>2</sup>).

Слов'яноруська мова була своєрідною модифікацією церковнослов'янської – такої собі офіційної «латини» для православного церковно-схоластичного світу, хоча в традиційну культову форму слов'янорусини вливався і світський зміст.

<sup>1</sup> Павло Житецький називав її «книжной малорусской речью» (Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – К., 1900. – С. 56), Павло Плющ – книжною українською мовою, а також традиційно – «простою мовою», як це траплялося ще з XVI ст. (Плющ П. П. Історія української літературної мови. – К., 1971. – С. 238–240, 246, 248). У сучасному авторитетному виданні вона фігурує як «староукраїнська літературна мова» (Русанівський В. М. Староукраїнська літературна мова // Українська мова: Енциклопедія. – К., 2000. – С. 593–596; до цієї статті відсилає гасло «Проста мова»: Там само. – С. 497).

<sup>2</sup> На підставі цього П. Житецький називав її «славяно-малорусскою речью» (Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 8–9, 14), доводячи, що «славяно-русская речь» розвивалась «на юге России в народном малорусском направлении» (Там само. – С. 38). П. Плющ розрізняв поняття «слов'яноруська мова» і «слов'яноукраїнська мова» (Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 238, 242, 244). Книжну українську та слов'яноукраїнську П. Житецький розглядав як два різновиди староукраїнської літературної мови (Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 128), П. Плющ – як два типи старої української літературно-писемної мови (Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 238, 244), а В. Русанівський – як окремі мови (Русанівський В. М. Староукраїнська літературна мова – С. 593–596).

До занепаду староукраїнської літературної та слов'яноукраїнської мов призвела імперська політика російського царизму та православної церкви, спрямована на рішучу русифікацію вищих, привілейованих верств української суспільності. Процес русифікації підневільної України мав і примусовий, і добровільний характер: він закріплювався царськими законодавчими актами й заохочувався наданням певних суспільних переваг та самої можливості робити кар'єру в Російській імперії тим, хто опановував російську мову.

Спочатку староукраїнську літературну мову витіснила слов'яноруська, внаслідок указу Петра I 1720 року про те, що в друкарнях Києво-Печерського та Чернігівського монастирів старі церковні книжки мають передруковуватися лише такою мовою, яка нічим не відрізняється од церковної мови великоросійських видань<sup>3</sup>, а також унаслідок указів Синоду російської православної церкви:

1721 року (про надсилання раніше виданих книжок із цих друкарень у Синодальну контору для виправлення їх та завірення клеймом цензора і про заборону друкувати книжки без веління Синоду),

1724-го (про накладення штрафу на архимандрита Києво-Печерської лаври за надрукування церковної книги «Тріодь» з розбіжностями проти російського видання, а також – за таку ж провину – на Чернігівську друкарню),

1726-го (з вимогою весь правопис церковних книжок у буквах і наголосі зробити відповідним до російських видруків і жодних церковних книжок, крім видаваних у Санкт-Петербурзькій та Московській друкарнях, без відома Синоду не випускати),

1769-го (про заборону Києво-Печерській лаврі друкувати і використовувати українські букварі та заміну українських книжок по церквах російськими).

Підлягаючи такій імперській політиці Російської держави і церкви, єпископ білгородський і обоянський Йоасаф Горленко вилучав із церков єпархії богослужбові книжки львівського друку, а згодом преосвященний Володимир Ужинський навіть розпорядився потопити їх у Сіверському Дінці<sup>4</sup>.

Позаяк окремі книжки й далі виходили без дозволу петербурзької духовної цензури, синодальними указами 1766-го і 1775 років Києво-Печерській та Чернігівській друкарням знову було рішуче наказано передруковувати слово в слово лише останні видання Московської друкарні, а для перевидання власних книжок надсилати виправлені тексти на розгляд Синоду; 1786 року зобов'язано київського митрополита Самуїла Миславського контролювати Лаврську друкарню, щоб не було жодних відмінностей од московських видань. Унаслідок цього, церковна література в підросійській Україні видавалася вже слов'яноруською мовою. Ба більше, царський указ 1729 року зобов'язував переписати з книжної української на російську всі державні постанови й розпорядження, а царський указ 1740 року насаджував російську мову в діловодстві Гетьманщини. Книжна

<sup>3</sup> «<...> вновь книг никаких, кроме церковных прежних изданий, не печатают. А и оные церковные старые книги, для совершенного согласия с великороссийскими, с такими же церковными книгами справливать, прежде печати, с теми великороссийскими печатми, дабы никакой розни и особого наречия во оных не было» (Лизанчук В. В. Навічно кайдани кували: Факти, документи, коментарі про русифікацію в Україні. – Львів, 1995. – С. 53).

<sup>4</sup> Святитель Иоасаф Горленко, епископ Белгородский и Обоянский (1705–1754); Материалы для биографии, собранные и изданные Н. Д. Жеваховым. – К., 1909. – Т. 1. – Ч. 3. – С. 594, 596. Володимир Ужинський (світське ім'я: Василь Кононович Ужинський, 1777–1855) – у 1831–1836 рр. – преосвященний архієпископ Чернігівський і Ніжинський.

українська мова перестала бути в Лівобережній Україні та Києві мовою друкованого тексту і ще лишалася в ужитку на Правобережній Україні, поки та перебувала у складі Польщі, тобто майже до кінця XVIII ст. (Київщина, Східна Волинь, Поділля і Брацлавщина перейшли до Російської імперії за другим поділом Польщі – 1793 року, а Західна Волинь – за останнім, третім, – 1795-го). Простою мовою тут видавалися греко-католицькі книжки релігійного змісту для простолюду<sup>5</sup>. Ще довше – протягом XIX ст. – староукраїнська літературна мова (у вигляді так званого язичія) функціонувала в Галичині, котра внаслідок першого поділу Польщі (1772 року) опинилася під Австрією, а також у Підкарпатській Русі й на Буковині, які ще раніше належали до габсбурзької імперії.

Унаслідок синодальних та царських указів у підросійській Україні загальмувався розвиток староукраїнською мовою не лише церковної, а й навчальної та художньої літератури. У драматичних творах викладачів Києво-Могилянської академії книжну українську поступово змінює слов'яноруська<sup>6</sup>. «Оскільки в Росії в XVIII ст. панувала церковнослов'янська мова, українські письменники із староукраїнської мови переходили на слов'яноруську, щоб їх розуміли і в Росії»<sup>7</sup>. Віталій Русанівський також зазначив:

«Залишалася тільки рукописна укр<аїнська> л<ітерату>ра, представлена колядками, різдвяними віршами, виголошувана спудеями й мандрованими дяками, а також традиц<ійні> ділові документи, діаріуші, різноманітні госп<одарські> й лікар<ські> довідники та порадники. Друкована ж л<ітерату>ра писалася слов'яноруською мовою. <...> і слов'яноруська мова і мова Г. Сковороди витіснили з ужитку вже освячену двома століттями с<тароукраїнську> л<ітературну> м<ову>. Таким чином, обидві літ<ературні> мови – слов'яноруська і російська об'єктивно відігравали деструктивну роль щодо староукраїнської мови»<sup>8</sup>.

Та й сама слов'яноруська, а точніше, слов'яноукраїнська мова вимушено русифікувалася в церковному та світському користуванні та поступово усувалася з навчального й літературного вжитку.

1784 року Катерина II наказала правити службу Божу по всіх православних церквах імперії російською (русифікованою церковнослов'янською) мовою. Того ж року, виконуючи розпорядження петербурзького Синоду, київський митрополит Самуїл Миславський звелів, щоб в усіх церквах священнослужителі читали молитви та правили службу Божу «голосом, свойственным российскому наречию». Відтак архієпископ на українсько-російському помезж'ї Феоктист Мочульський забороняв священникам вимовляти під час виконання церковних обов'язків *ы*, *и* та *ять* «несообразно великороссийскому выговору»<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 56–69.

<sup>6</sup> Там само. – С. 30–38.

<sup>7</sup> Русанівський В. Історія української літературної мови. – К., 2001. – С. 130.

<sup>8</sup> Русанівський В. М. Староукраїнська літературна мова. – С. 595.

<sup>9</sup> Лебедев А. Феоктист Мочульский, архиепископ Белгородский (1787–1799 г.) и Курский (1799–1819 г.). – Х., 1896. – С. 25. Ще в нотатках з подорожі до Полтави, написаних у квітні 1830 року, російський письменник Павло Сви́нїн зробив висновок, що «мова малоросійська <...> до церковнослов'янської значно ближча, ніж російська» [Свинін П. П. Полтава (з мальовничої мандрівки по Росії. Видавця О. З.) // Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях / Упорядкув., підготовка текстів, вступ. ст. та прим. Анатолія Залашка. – К., 1969. – С. 76]. Отже, тоді ще виникало таке враження, а згодом церковнослов'янська мова, унаслідок русифікації її вимови, стала сприйматися як ближча до російської.

Другої половини XVIII ст. слов'яноукраїнська мова в Києво-Могилянській академії та у вжитку вищого українського православного духовництва поступово переводилася на російську вимову і вбирала російські лексичні та граматичні елементи (ними рясніють і твори Григорія Сковороди), чим фактично готувався ґрунт для заміни цієї книжної мови тогочасною російською літературною. Освічені українці у приватному листуванні, мемуарах та історичних хроніках переходили на російську мову<sup>10</sup>. Починаючи від 60-х років XVIII ст. до нас не дійшло жодного історичного твору, написаного книжною українською («простою») мовою<sup>11</sup>.

У грамоті імператриці Анни Іоанівни з нагоди відкриття Харківського колеґіуму 1731 року приписувалося викладати в ньому «на собственном российском языке». Тож відповідна інструкція архієпископа Самуїла Миславського, який під тиском царського уряду й Синоду провадив русифікацію церковно-релігійного життя Київської митрополії, наставляла насаджувати у Харківському колеґіумі «общеупотребительный язык»<sup>12</sup>. 1748 року Синод розпорядився запровадити в Києво-Могилянській академії та всіх українських школах викладання російської мови. Згідно з указом Катерини II 1763 року про заборону викладати українською мовою в Києво-Могилянській академії, у навчальний процес почала запроваджуватися російська мова. 1784 року Синод наказав київському митрополитові карати студентів та звільняти викладачів академії за вживання «сільського діалекту», тобто книжної української мови, а наступного року – негайно запровадити в цьому закладі систему навчання, узаконену для всієї імперії. Унаслідок цього, академію у 1780-х рр. було переведено на російську мову викладання. Здійснене на кшталт російських вищих духовних шкіл реформування академії призвело до того, що розвиток слов'яноукраїнської мови в ній припинився.

За наказом Катерини II, 1784 року в усіх школах України запроваджено російську мову. Щоправда, на початку XIX ст. на Лівобережжі й далі існували народні дяківські школи, утримувані коштом батьків, але їх кількість проти другої половини XVIII ст. значно зменшилася через витіснення їх новими російськими початковими школами. А згідно зі шкільним статутом, що його запровадило Міністерство народної освіти 1804 року, навчання українською мовою в Російській імперії взагалі було заборонено<sup>13</sup>.

Таким чином, за висновком Павла Житецького, два різновиди староукраїнської літературної мови – книжна українська та слов'яноукраїнська – повинні були зникнути в загальноімперському русифікаційному потоці літературного руху, що його започаткував Петро I<sup>14</sup>. Ці мови збереглися у XIX ст. лише в Галичині, на Буковині та Підкарпатській Русі, де їх не було заборонено.

<sup>10</sup> Житецький П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором мало-русской литературы XVIII века. – С. 38, 39, 55.

<sup>11</sup> Згідно з пошуками, що їх провів іще П. Житецький: Там само. – С. 84.

<sup>12</sup> <Миславский С.> Инструкция Харьковского училищного Коллегиума ректору и богословия учителю Иову да префекту и философии учителю харьковскому протоиерею Михаилу Шванскому с учителями о том, как и чему именно в оном Коллегиуме учить // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – 1885. – Октябрь/Декабрь. – С. 60–90.

<sup>13</sup> Див. зокрема: Лизанчук В. В. Навічно кайдани кували. – С. 52–79.

<sup>14</sup> Житецький П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором мало-русской литературы XVIII века. – С. 128. Див. також: Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 238–253.

Тож за часів, коли почав вправлятися у складанні віршів Іван Котляревський, перед ним відкривалося два шляхи: або писати українською народною мовою, себто живою, розмовною, за якою до того ж стояла багатюща фольклорна традиція, а також часткова апробація у так званих низьких жанрах попередньої літератури, або ж послуговуватися російською літературною мовою, якою друкувалася тодішня світська преса і на яку, внаслідок насильницьких заходів царизму, переходили вищі верстви української суспільності. Цими двома шляхами він і пішов у своїй довголітній літературній діяльності: спочатку першим, звичнішим для нього, а потім пробував іти також другим.

У ранній статті «Розмова про бароко» (1943), побудованій у формі дискусійного діалогу, Іван Лисяк-Рудницький піддав сумніву загальноприйнятту схвальну оцінку літературного зачину Котляревського, зауваживши:

«Що більше думаю про те, то частіше прокидається в мені сумнів, чи небіжчик Іван Котляревський зробив таку велику послугу українській літературі. Була в нас до другої половини 18 століття вироблена літературна мова з устійненими традиціями. Ця мова спиралась на церковнослов'янщину та відбігала досить далеко, це правда, від поточної мови. Але біди тут не було ніякої. Чи не краще було відсвіжити книжну мову, впровадивши до неї поступово живі розмовні елементи, як це в себе зробили москалі? Раптовий перехід до народної мови означав розрив з великою культурною традицією, добровільне зречення багатой спадщини нашого бароко»<sup>15</sup>.

Очевидно, мова йде про книжну українську («просту») мову. Проте робити такі закиди Котляревському та його послідовникам означає зовсім не розуміти тої культурно-історичної ситуації, що склалася в Україні на зламі XVIII–XIX століть (як підросійській, так і підавстрійській). Книжну українську мову усунули з літературного вжитку не наші поети, які заповзялися писати народною мовою, а русифікаційні заходи царизму, що замінили так звану просту мову російською літературною (для світських потреб), як і замінили слов'яноукраїнську – на слов'яноруську в російському варіанті (для церковного вжитку). Зі зникненням носіїв українських штучних мов зникла й потреба звертатись до них. За таких умов новим українським письменникам не залишалося нічого іншого, як послуговуватися живими мовами, що мали численних носіїв: російською літературною (для входження в загальноімперський літературний процес) або/та українською народною (для зображення буття рідного народу). Не Котляревський відкинув староукраїнську літературну мову – на час його травестування «Енеїди» (починаючи від 1790-х рр.) вона вже практично зникла, точніше, була усунута з активного вжитку в підросійській Україні. Він застав лише уламки тої книжної (писемної) мови, з яких і насміхався в комічній опері «Наталка Полтавка», відтворюючи канцелярський жаргон возного.

<sup>15</sup> Лисяк-Рудницький І. Розмова про бароко // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: В 2 т. – К., 1994. – Т. 1. – С. 63. Цю ревізійністську думку автор повторив у статті 1951 р.: «Для культурного загалу все, що старше від Котляревського, фактично лежить потойбіч інтелектуального горизонту. Либонь, навіть наша сучасна літературна мова – це шойно продукт 19 ст. На відміну від росіян, що розвиток їхньої модерної літературної мови відбувся через влиття народних мовних елементів в церковнослов'янські рамки, успадковані від попередньої доби, – батьки українського т. зв. «літературного відродження» свідомо сперли книжну мову виключно на розмовну бесіду сільського люду Подніпров'я. Вислідом цього було, м. ін., те, що ми загнули вироблену в попередніх віках українську наукову термінологію (юридичну, політичну, богословсько-філософську) <...>» [Лисяк-Рудницький І. Формування українського народу й нації (Методологічні завваги) // Там само. – С. 20].

За тодішніх суспільно-політичних умов, коли русифіковані «верхи» української нації розбудовували російську культуру й літературну мову, національно свідомо письменницька еліта, яка вийшла з народу або принаймні була близька до нього й хотіла триматися свого національного мовно-культурного коріння, могла спиратися хіба що на народ, його мову, культуру, фольклор, де зберігалася національна мовно-культурна ідентичність, а не продовжувати плекати вже мертву книжну мову, вкраплюючи в неї елементи народної. Таке можливе було б хіба що тоді, коли б Україна мала свою державність або хоча б адміністративно-культурну автономію. Показово, що влиття українських народних, а також – і то більшою мірою – російських слів, виразів та зворотів у старокнижну мову зробив Григорій Сковорода, утворивши власну своєрідну, ледь чи не індивідуальну літературну мову (В. Русанівський кваліфікує її як «спільносхіднослов'янську мову Г. Сковороди»<sup>16</sup>), але його зачин не прижився в українській літературі – прихливе перемішування елементів різних мов (своєрідного літературного суржик) виявилось непридатним для вжитку іншими мовцями через неможливість унормувати таку стихійну суміш (суржик, хоча й досить живучий у побутовому мовленні, не надається до нормативного функціонування, бо повсякчас спонтанно змінюється).

Сковорода вибрав, чи, точніше, виробив собі ту літературну мову, яку уможливили йому обставини. Російською він писати не міг, бо не знав її аж так добре. До того ж він не претендував на те, щоб публікувати свої неординарні літературно-філософські тексти в російській пресі, а тому потреба досконало вивчити російську мову відпала. Самобутній філософ задовольнявся тим, що поширював свої ідеї й твори усно та у списках. Писати ж суто народною українською мовою він не міг, бо її не лише треба було добре знати, а й самому виробляти для висловлення філософських понять, роздумів, обґрунтувань тощо. Ні фольклорна, ні розмовна мова для цього ще не була придатна. І Сковорода зіперся на ту мовну базу, що в нього заклала освіта: книжну українську мову та латинську, причому до книжної української додав російські елементи. Вийшла індивідуальна літературна мова як суміш слов'яноноруської, російської та української лексики. Вона надавалася до вжитку того слобідського оточення, в якому перебував Сковорода, проте досить швидко застаріла, ставши на початку XIX ст. фактично мертвою навіть для освітянських та освічених кіл, оскільки слобідський та наддніпрянський люд або тримався своєї предківської української мови, або переходив на російську.

В умовах перебування в єдиній імперії розбудовувати українську літературну мову на основі старокнижної із поступовим влиттям у неї народних лексичних і стилістичних елементів не мало перспективи, бо загрожувало злиттям урешті-решт із панівною російською літературною мовою, близькою саме через те, що вона поставала на основі впровадження у церковнослов'янщину іншої народної мови – російської (так зрештою сталося в Галицькій та Підкарпатській Русі, де тутешнє язичіє як суміш церковнослов'янської мови з місцевими діалектами та щораз частіше вживаними русизмами поступилося місцем у москово-фільській писемності російській літературній мові). Тож для окремішнього ста-

<sup>16</sup> Русанівський В. Історія української літературної мови. – С. 132. При цьому «мова Г. Сковороди – це не пряме продовження старої української, а якісно нове явище, покликане репрезентувати собою єдину східнослов'янську літературну мову» (Там само).

новлення й розвитку української літературної мови потрібно було якомога більше відрізнити її від російської, а це можна було зробити шляхом щонайширшого вживання народної мови, розмовної та фольклорної.

У становленні нової української літератури й формуванні сучасної української літературної мови відбувався інакший, навіть протилежний процес, якщо порівнювати з російською писемністю: спочатку літературна мова вироблялася суто на основі народної, а потім до народної мови як літературної вкраплювалися лексичні елементи староукраїнської літературної мови попередніх століть, зокрема церковнослов'янськи (почасти вже в Котляревського та Квітки-Основ'яненка, відтак у Шевченка й особливо у пізнього Куліша<sup>17</sup>).

<sup>17</sup> Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – С. 384, 386–388. Також див. за «Предметним покажчиком» термінопоняття «церковнослов'янськи» (с. 461).

## Літературні попередники

Задовго до Котляревського в українській літературі XVIII ст. вже були численні спроби писати народною мовою у творах низького стилю:

- піснях Семена Климівського;
- віршованих відгуків на актуальні історичні події;
- піснях Антона Головатого «Ой Боже наш, Боже, Боже милостивий...», «Ей годі нам журитися, пора перестати...»;
- інтермедіях (інтерлюдіях), доданих до шкільних драм високого стилю (релігійного чи історичного змісту);
- церковних колядах;
- творах Івана Некрашевича на сюжети із селянського та попівського побуту, у яких автор звернувся до народної мови північноукраїнських говірок;
- анонімних сатирично-гумористичних віршах та віршованих оповіданнях;
- «піснях свіцьких», «піснях світових» та інших піснях інтимного характеру;
- гумористичних любовних піснях мандрівних дяків-пиворізів;
- бурлескних різдвяних і великодніх віршах-орациях та віршах-травестіях;
- травестії Опанаса Лобисевича «Виргилиевы пастухи, в малороссийский кобеняк переодетые».

До найраніших ліричних віршів літературного походження, написаних у народнопоетичному стилі, належить відома пісня «Їхав козак за Дунай», що її склав харківський козак, поет і філософ Семен Климівський (між 1690–1700 – кінець XVIII-го або початок XIX ст.). Найраніша згадка про цю пісню належить орієнтовно до 1768–1775 рр.: буди в тих роках придворним композитором Катерини II, італієць Томазо Траєтта на концертах у Петербурзі виконував музичні варіації на тему цієї пісні<sup>1</sup>. «Твір міг постати після російсько-турецької війни 1735–1739 рр., що менш імовірно, бо тоді змагалися здебільшого за Крим, або 1768–1774 рр., тоді змагання йшли неподалік Дунаю»<sup>2</sup>. Уперше текст її з нотами надруковано у третьому числі (за 1796 рік) петербурзького часопису «Journal d'Airs Italiens, Français et Russes avec Accompagnement de Guitarre par J. B. Hainglaise» («Журнал італійських, французьких і російських пісень з акомпанементом для гітари. Видає Ж. Б. Генглез»), удруге – у збірці «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и прочих песен для фор-

тепиано, собранные издателями» (Санкт-Петербург: У Герстенберга и Дитмара, 1797–1798. – Часть 2), утретє – у другому виданні збірки Івана Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (Санкт-Петербург, 1806). Щоправда, у першій та другій публікаціях текст пісні був фонетично наближений до російської вимови, а прізвища автора в жодній із трьох перших публікацій не зазначено, тож акцент робився не на письменницькій творчості, а на усній, народній. Водночас про Климівського як автора пісні «Їхав козак за Дунай» писали російські літератори Микола Новиков у своєму «Опыте исторического словаря о русских писателях» (Санкт-Петербург, 1772), Микола Карамзін у періодичній серії «Пантеон российских авторов, или Собрание их портретов с замечаниями» (Часть первая. Тетрадь третья. – Москва, 1801), Микола Греч у своєму «Опыте краткой истории русской литературы» (Санкт-Петербург, 1822). Інший російський письменник, Олександр Шаховський, на основі статті Карамзіна зробив Климівського героєм лібрето «анекдотичної опери-водевілю» «Козак-стихотворец», уперше поставленої в Петербурзі 1812 року. П'єса починається піснею «Їхав козак за Дунай» у виконанні героїні, Марусі, котра каже, що цю пісню створив для неї її милий, Климівський. Про цей водевіль Котляревський негативно відгукнувся у «Наталці Полтавці», закинувши авторові-росіянину перекирчування українських слів та історичних фактів, але важливо, що вустами Петра згадано й зображення «козака-віршувальника»: «Климівський був письменний, komponував пісні і був виборний козак <...>» [II, 7]. Таким чином, за життя Котляревського поширена серед народу й освічених кіл пісня «Їхав козак за Дунай» сприймалася як авторська, її творцем вважався козацький поет Климівський. Це давало змогу сприймати цей твір як народний за поширенням і літературний за походженням. А це вже був імпульс до наслідування письменницького прикладу Климівського, тобто до творення віршів у народнопоетичному стилі, що, власне, й зробив Котляревський у «Наталці Полтавці».

Свої дводенні гостини у старезного Климівського в його хаті на хуторі Припутнях описав Микола Левицький у подорожньому нарисі-спогаді «Деревня Припутни (Херсонской губ., Елисаветградского уезда)» (Украинский вестник. – 1818. – Часть X. – № 4), засвідчивши, що той «в своём уединении пишет простые, но нежные стихи», до яких «принадлежит песня, исправленная и улучшенная, “Ехал козак за Дунай”», навчає співати його пісень пастушків і дарує свої вірші дівчатам (нарис датовано 1817 роком, а коли відбулася зустріч, на жаль, не вказано). Проте, що ім'я «незабвенного Климівського» як «сочинителя малороссийских песен», зокрема популярної «Їхав козак за Дунай», «славится в Малороссии», писав у статті «Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии» Іван Кулжинський (Украинский журнал. – 1825. – № 1–3; увійшла до його книжки «Малороссийская деревня», Москва, 1827). Пісню «Їхав козак за Дунай» умістив у своїх збірках «Малороссийские песни» (Москва, 1827) та «Украинские народные песни» (Москва, 1834) Михайло Максимович, зазначивши в першій із них, що цю пісню склав козак Семен Климівський, а в другому – що в процесі побутування серед народу її доповнено іншими строфами. Завдяки цим публікаціям, а особливо водевілю «Козак-стихотворец», постать Семена Климівського як автора пісень у народному стилі, передусім знаменитої «Їхав козак за Дунай», стала відомою українським літераторам першої половини XIX ст. Пізніше у другому випуску альманаху «Молодик» (на 1843 рік: Харків, 1843) оприлюднено вірш

<sup>1</sup> Нудьга Г. Козак, філософ, поет. – Львів, 1999. – С. 48.

<sup>2</sup> Шевчук В. Семен Климівський та його політично-публіцистичний поетичний трактат // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. – К., 2005. – Кн. друга: Розвинене бароко. Пізніє бароко. – С. 467.

Якова Щоголева «На згадovanje Климівського», де того уславлено як «нашого лицаря». Так протягувався зв'язок між Семеном Климівським як поетом XVIII ст. і творцями й теоретиками нової української літератури першої половини XIX-го: козацький піснетворець у народному дусі виявлявся близьким зачинателем нової поезії, котрі писали народною мовою і взувалися на народнописенну стихію, обстоювали національний і народний характер письменницької творчості, уявлявся їм їхнім попередником. Знав про Климівського (з водевілю Шаховського та історико-літературного нарису Греча) і Тарас Шевченко, який згадав його в повісті «Близнець».

Варто зауважити, що народнописенними в тексті «Їхав козак за Дунай» є поетичні мотиви (від'їзд козака на війну, прощання з милою, її туга і плач за коханим, суперечність між козацьким войовничим характером і жіночим домашнім), а також образність («козак», «дівчина», «коник вороненький», «білі ручки», «сірі очка», воєнна «слава», «мій миленький» тощо), а ритміка має книжний характер, котрий, утім, можна трактувати по-різному: як семискладовий силабічний вірш із правильною строфою, уживаний у старій силабічній поезії (так вважав Володимир Перетць), 14-складовий (7+7) і 13-складовий (8+5) «силабічний вірш цікавої строфічної будови <...>: перший і третій рядок із внутрішньою римою, другий і четвертий зв'язані між собою і розміром, і римою» (Валерій Шевчук)<sup>3</sup> або як чотиристовповий хорей (Григорій Нудьга)<sup>4</sup>. З цього погляду точніше буде сказати, що версифікаційний лад твору має перехідний характер – од силабіки до силабо-тоніки (останній сприяло музичне опрацювання, яке вимагало зміщення наголосів задля ритмічної хореїзації). Отож іще до «Енеїди» Котляревського в українському віршуванні було фактично апробовано силабо-тонічний розмір, за допомогою якого висловлювався народнописенний зміст.

Від кінця XVIII ст. романс «Їхав козак за Дунай» набув величезної популярності, якої не втратив і досі, зажив навіть світової слави<sup>5</sup>. Популярність цієї пісні, яка стала народною й водночас пов'язувалася з конкретним автором, була такою великою і вплив її на народнописенну фольклоризацію нового українського письменства був таким значним, що вона цілком може претендувати на те, щоб також вважатися одним з перших творів нової української літератури, а уславлений автор, Семен Климівський, – одним із її зачинателів.

У трьох збережених історичних віршах (піснях) про різанину в Умані 1768 року, написаних українською народною мовою («В славнім місті до Уманя з'їхали народи», «На Україні в Жаботині свивольнії козаки», «Ей у місті при лісочку, да славнім Гумані»), правобережні автори засуджують гайдамаччину зі шляхетських позицій («князів», «панів цілої України»), схвалюють придушення Коліївщини царським військом («На другий день всіх гультяїв Москва пов'язала, / А пригнавши до обозу, ляхам в руки дала»)<sup>6</sup>. Котляревський в «Енеїді» також піддасть осудові гайдамаччину.

<sup>3</sup> Шевчук В. Семен Климівський та його політично-публіцистичний поетичний трактат. – С. 467–468.

<sup>4</sup> Нудьга Г. Козак, філософ, поет. – С. 47.

<sup>5</sup> Про численні публікації пісні й відгуки про неї та її автора у пресі див.: Нудьга Г. Козак, філософ, поет. – 207 с.

<sup>6</sup> Цит. за: Махновець Л. Є. Віршова література. Історичні вірші // Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т. 2: Становлення нової літератури (друга половина XVIII – тридцять років XIX ст.). – С. 44.

За здогадом Павла Житецького, якийсь грамотний чоловік, очевидець (мабуть, краще сказати – сучасник) знищення Запорозької Січі 1775 року, який брав близько до серця сумний смисл цієї події, відгукнувся на неї піснею віршового походження, складеною народною мовою, «Ой під городом Єлисаветом много орлів ізліталось...»:

Ой під городом Єлисаветом много орлів ізліталось:  
В Москві-городі, в засіданному місці, панів-сенаторів збиралось.  
Ой зібравшись вони в одне місце, стали способ собирати,  
Як би з війська запорозького всі вольности одібрати:  
«Ой коли б же нам, пани сенатори, у них вольность одібрати,  
То будем ми і потомки наші в їх отчизні поживати».  
<...>  
Приказали вони по всій землі їх слободи заселяти.  
<...>  
Ой да приказали запорозьку землю всю кругом мірять,  
А розмірявши запорозьку землю, на плани знімали,  
А щоб запорожці того не дізнали, казани їм в Січ прислали<sup>7</sup>.

До віршової піснетворчості Павло Житецький відніс і протестний відгук на закріпачення правобережних селян за Катерини II, складений народною мовою, на його думку, наприкінці XVIII ст., після того як Правобережну Наддніпрянщину, яка доти перебувала у складі Речі Посполитої Польської, приєднано до Російської імперії (за другим поділом Польщі, 1793 року), внаслідок чого соціальне становище селян значно погіршилося («Що настало тепер в світі, трудно спогадати...»). Невідомий автор вустами обурених селян тужить за давніми часами і гнівно осуджує правобережну польську шляхту, яка зрадила свою батьківщину і вступила у змову з російським царизмом задля визиску українського простолуду:

Що настало тепер в світі, трудно спогадати.  
Не маш за чим, а відробляй, хоч би умирати.  
Наші діди і прадіди того не зазнали,  
Чого ж ми ся із батьками тепер дочекали.  
Ніхто ж тому так не винен, як пани зробили,  
Запродали душі наші, а свій край згубили.  
Пан Потоцький і Браницький – тих-то рада стала,  
Щоби Польска в руках Москви назавше зістала.  
Пан Ржевуский і Пулавський ради додавали,  
Щоб нас, бідних, із душами назавше продали.  
Катерина тому рада, вірне присягає,  
Щоб край взяти без війни од них зажелає.  
<...>  
Ми ж все бідні, нещасливі, на те ся вродили,  
Щоб в неволі, як віл в ярмі, щоденне робили.  
Ви, прокляті, спогадайте, що ся з вами стане,  
Ми в роботі не погинем, а вас всіх не стане<sup>8</sup>.

Відомі два вірші народною мовою, що їх склав один зі старшин Чорноморського козацького війська Антон Андрійович Головатий (1744–1797). Першо-

<sup>7</sup> Житецький П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 118–119.

<sup>8</sup> Там само. – С. 120–121.

го вірша «Ой Боже наш, Боже, Боже милостивий...» він написав невдовзі по смерті, що сталася 5 жовтня ст. ст. 1791 р., так званого великого гетьмана чорноморських козаків – головнокомандувача російською армією Григорія Потьомкіна, на якого вони мали надію щодо одержання вільних земель для постійного поселення. Цей твір із двадцяти віршових рядків одбиває тривожні настрої та нарікання запорожців, яких царизм спочатку вигнав із ліквідованої Нової Січі (1775), а потім, коли вони поселилися на вільних землях між Дністром і Бугом (Богом), виселяв і звідти, обіцяючи переселити їх на Таманський півострів:

Ой Боже наш, Боже, Боже милостивий,  
Що ми народилися в світі нещасливі.  
Служили вірно в полі і на морі,  
Та остались убогі, босі й голі;  
Старались землю заслужити,  
Щоб в вольності нам віку дожити.  
Да й дав же гетьман од Дністра до Богу,  
Границя по Бендерську дорогу,  
Дністровий і Дніпровий обидва лимани,  
В них добувати рибу, справляти каптани.  
Прежнюю взяли да й сю одбирають,  
А нам дати Тамань обіщають.  
Ми б туди пішли, аби б нам сказали,  
Аби не загубить козацької слави.  
Устань, батьку, великий гетьмане!  
Будь милостивий, вельможний наш пане!  
Устань, Грицьку, промов до нас слово,  
Проси цариці, все буде готово:  
Дасть грамоту на вічність нам жити,  
А ми і їй вірніше будем служити<sup>9</sup>.

А незабаром Антон Головатий склав нового вірша «Ей годі нам журитися, пора перестати...», у якому вже висловлював радість з приводу того, що Катерина II 1792 року надала запорожцям у вічне користування землі на Кубані, а тим, хто був закріпачений, повернула волю:

Ей, годі нам журитися, пора перестати,  
Дождалися од цариці за службу заплати:  
Дала хліб-сіль і грамоти за вірній служби,  
От тепер ми, милі браття, забудем всі нужди.  
В Тамані жить, вірно служити, границю держати,  
Рибу ловить, горілку пить, ще й будем багаті.  
Да вже ж треба женитися і хліба робити,  
Хто прийде к нам із невірних, то, як врага, бити<sup>10</sup>.

Цей поетичний твір із 12-ти римованих рядків написано народним 14-складовим (коломиївковим) розміром. За кілька років до публікації перших трьох частин «Енеїди» Котляревського текст цього вірша оприлюднив петербурзький часопис «Новые ежесюмечные сочинения» – у листопадовому числі 1792 року, під

<sup>9</sup> Головатий А. Ой Боже наш, Боже, Боже милостивий... // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / Вступ. стаття, упорядкув. і прим. О. В. Мишанича. – К., 1983. – С. 86.

<sup>10</sup> Головатий А. Ей годі нам журитися, пора перестати... // Там само.

назвою «Песня Черноморского войска, по получении на землю Высочайших Грамот сочинённая». Це була перша публікація літературного твору, складеного народною українською мовою (близька до фольклорної публікації, хоча й у літературному часопису). Вірш став популярною народною піснею, яка зазвичай входила до російських друкованих пісенників кінця XVIII – початку XIX ст. І перша, і друга пісні поширювалися на Кубані, Лівобережжі та Правобережній Наддніпрянщині у списках, багато разів записувалися з уст народу.

Обидва преромантичні вірші Головатого і народною мовою, і народнопісенною віршовою формою, й ідейним спрямуванням, у якому почуття козацької доблесті, честі і слави поєднуються з вірнопідданськими щодо російського царизму настроями, типологічно близькі до тих віршотворів, що їх українські автори склали з нагоди чи то війн і битв з Наполеоном 1806–1807 рр. і 1812 року, чи то Кримської війни 1853–1856 рр., а отже, за своїми ідейно-естетичними ознаками стоять в одному ряду з деякими творами нової української літератури. Інша річ, що ні за змістом, ні за художніми якостями, ні загалом за своєю ідейно-естетичною, суспільною значливістю вірші Головатого не могли стати аж такими вагомими, загально визнаними творами, щоб започаткували нову українську літературу. Невеликі ліричні вірші не мали ні тої змістової глибини, ні того образного та мовного багатства, що поема Котляревського. Хоча вірші й набули поширення як пісні, до них не могла бути прикута постійна увага читачів та літераторів, вони не мали такої мистецької чіткості й влучності, сугестивної сили, подивугідного новаторства, щоб стати культовими творами, взірцями для наслідування, активно впливати бодай на початок і становлення нової літератури, писаної народною мовою. Та все-таки деякі поштовхи до її зародження вони давали, зокрема могли викликати чи посилити в молодого Котляревського бажання віршувати народною мовою. Зрештою, визначальні ознаки віршів Головатого (як і повищої пісні невідомого автора «Ой під городом Єлисаветом много орлів ізліталось...») – народна розмовна мова із вкрапленнями народнопісенних образів, мотивів та висловів («ми народилися в світі нещасливі», «в полі і на морі», «босі й голі», «козацька слава», «хліб-сіль», «милі браття», «невірних бити»), порушення актуальних проблем козацької долі, туга за козацькими вольностями, колізії між козацькими та російсько-імперськими інтересами, український побутовий етнографізм, історично-географічний колорит – зближують ці твори з «Енеїдою» Котляревського, де такі риси виявлено значно виразніше.

Показово також, що Григорій Квітка-Основ'яненко присвятив завзятому козацькому отаманові історико-белетристичний нарис «Головатый (Материал для истории Малороссии)» (Отечественные записки. – 1839. – Т. 6. – № 10), написаний на основі родинних спогадів, і в ньому повністю навів обидві пісні Головатого, зазначивши, що першу з них той склав у червні 1792 року в Петербурзі, а другу – в липні-серпні того-таки року, повертаючись із Петербурга й гостюючи на Харківщині. А Тарас Шевченко, ознайомившись із преромантичним нарисом Квітки-Основ'яненка, оспівав Головатого у первісній (ще без Кулішевого втручання) редакції послання «До Основ'яненка» (1839), а також у поемі «Сліпий» (1845): [сліпий кобзар Степан:] «Тепер, кажуть, Головатий, / Останки збирає / Та на Кубань підмовляє, / Черкеса лякає. / Нехай йому Бог поможе <...>»<sup>11</sup>. Без сумніву, вжитий у вірші Головатого «Ей годі нам журитися, пора перестати...» коломиїв-

<sup>11</sup> Шевченко Т. Сліпий // Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 312.



ковий розмір додав свій імпульс до культивування цього розміру в Шевченковій поезії. А влітку 1846 року під час Шевченкової подорожі по Україні хтось записав до його подорожнього альбому один із народних варіантів тексту пісні Головатого «Ой Боже наш, Боже, Боже милостивий...». Так обидва письменники – основоположник нової української прози та основоположник нової української літератури – засвідчували національно-патріотичну спорідненість між собою та Головатим, який домігся права козаків на окреме поселення та збереження їхнього військового формування, утверджували спадкоємність традицій між козацькою та козакофільською епохами, виявляли ідейно-естетичний зв'язок між літературним зачином козацького старшини та своєю творчістю.

Живу народну мову вжито в інтермедіях (інтерлюдіях) до драм професорів піітики Києво-Могилянської академії Митрофана Довгалевського (різдвяної – «Комичеськоє дійствие», 1736, та великодньої – «Властотворний образ чоловіколюбія Божія», 1737) і Георгія Кониського («Воскресеніє мертвих», 1747). У цих інтермедіях (по п'ять до кожної з драм) відтворено колоритний народний типаж, диференційований за мовою: запорозький козак, селяни-хлібороби, вїйт, сільська баба говорять розмовною українською мовою, пиворізи – книжною українською, шляхтич, лях, ксьондз – польською, астроном – мішаниною польських і латинських слів, литвини – білоруською, москаль, ярига (солдат) – російською, циган і циганка – українською розмовною із вкрапленням циганських слів. До такого розрізнення мов дійових осіб вдається Котляревський у «Наталці Полтавці» та «Москалеві-чарівнику». На тлі інших персонажів, виписаних, відповідно до вимог комедійного жанру, шаржовано або й навіть глузливо, вирізняється поетичний і героїчний образ козака, який виходить на сцену з піснею, стилізованою в запорозькому дусі (інтерлюдія третя до «Комичеського дійствия»)<sup>12</sup>.

Крім популярних серед українського народу уснословесних світських колядок і щедрівок, які мають аграрно-магічний характер і своїм корінням сягають язичницького святкування дня зимового сонцестояння (їх тому й назвали в народі «старосвітськими»), з'являлися й літературні за походженням зразки цього обрядового жанру – церковні коляди, частина з яких зазнала впливу народних колядок і була писана народною мовою. Згідно з розвідкою Романа Кирчева, процес творення духовних колядок християнського змісту відомий у Європі з Середньовіччя, а в Україні релігійні (різдвяні) коляди (або колядки) знані з XVII ст. Вони поширювалися й усно, й у рукописних збірках – так званих кантичках, а від кінця XVIII ст. – й у друкованих збірках, як ось у Почаївському «Богогласнику»<sup>13</sup>. До цієї першої у східних слов'ян друкованої антології набожних віршів і пісень з нотами XVII–XVIII століть, що її видали василіяни у греко-католицькій друкарні Почаївської лаври в 1790–1791 рр. (перевидали – без змін – 1825 року), ввійшли (без зазначення авторства) коляди «Бог предвічний народився», «Виді Бог, виді Сотворитель», «Дивная новина», «Небо і земля нині торжествують», «Нова радість стала, яка не бувала», «Новая радість світу ся з'явила», «Предвічний родився предліти». У листі до М. Драгоманова від 23 листопада 1889 р. Іван Франко зазначив, що більша частина церковних пісень з «Богогласника» «зложена язиком церков-

<sup>12</sup> Ці інтермедії та інтерлюдії див. у вид.: Українські інтермедії XVII–XVIII ст. – К., 1960; Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 360–379.

<sup>13</sup> Кирчів Р. Українські колядки і щедрівки // Колядки і щедрівки / Упорядкув., вступ. стаття, прим. М. С. Глушка. – К., 1991. – С. 8–9. Розгляд українських церковних коляд див. у цій-таки передмові: Там само. – С. 20–28.

ним, але деякі майже чистим народним, і оці-то головні ввійшли в народ, витискають з уст його стародавні колядки <...><sup>14</sup>.

Одну таку духовну колядку – «Бачить же Бог, бачить Творець» – співають козаки в Шевченковій драмі «Назар Стодоля» (1843), дія в якій відбувається у середині XVII ст. (після Хмельниччини) поблизу Чигирини в козацькій слободі. Під час виконання цієї пісні один із персонажів – «сват» – захоплено повторює: «Гарно колядують наші козаки!» Щодо цієї сцени І. Франко зауважив, що колядники-козаки «під вікном сотника співають звісну пісню з «Богогласника», що починається словами «Виді Бог, виді Сотворитель», тільки перешліфовану на народний язик»<sup>15</sup>. Імовірно, Шевченко чув цю колядку з народних уст і подав у п'єсі фольклоризований варіант першої строфи, який йому сподобався і запам'ятався:

## КОЛЯДКА

Бачить же Бог, бачить Творець,  
Що мир погибає,  
Архангола Гавриїла  
В Назарет посилає.  
Благовістив в Назареті –  
Стала слава у вертепі.  
О, прекрасний Вихлієме!  
Отверзи врата Едема<sup>16</sup>.

І хай Шевченкове віднесення цієї колядки, похідної з канта, до середини XVII ст. є анахронізмом, усе ж важливо, що її органічним вкрапленням у свій художній текст він, властиво, пов'язував у плані мистецької наступності феномен фольклоризованої книжної колядки зі своєю драмою як явищем нової української літератури. Доказ того, що «Шевченко, будучи сільським школярем, списував і співав колядки з «Богогласника» і що «ті пісні мали деякий вплив» на його «поетичну творчість», Франко знайшов у посланні «А. О. Козачковському», в якому поет згадує, що під час навчання в дяківській школі переписував собі «Три царі со дари» (жанр Шевченко не уточнює). На Франкове переконання, то була «звісна прекрасна колядка» «Радість нам ся являє», друга строфа якої починається словами «Триє царі со дари / Христу поклон оддали»<sup>17</sup> (утім, Шевченко міг перифразувати відомий вертепний кант «Шедше триє царі / Ко Христу со дари» або згадувану колядку «Виді Бог, виді Сотворитель» із «Богогласника», у якій є слова: «От Персиди триє царі / Ідуть ко Христу со дари»).

Показово й те, що в «Енеїді» Котляревського «дівки та молодичі» на вечорницях «Співали <...> колядок» [III, 131]. Автор не уточнює, яких саме – світських чи церковних, хоча, найпевніше, тих і тих<sup>18</sup>. Так «набожні коляди», що виникли

<sup>14</sup> Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 220.

<sup>15</sup> Франко І. Наші коляди // Там само. – К., 1980. – Т. 28. – С. 8.

<sup>16</sup> Шевченко Т. Назар Стодоля: Малороссийская дия Тараса Шевченка // Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 3. – С. 32.

<sup>17</sup> Франко І. Наші коляди. – С. 8–9.

<sup>18</sup> Заувага О. Ставицького про те, що «треба розрізняти колядки і коляди. Колядки мають обов'язково тільки світський зміст, коляди присвячені духовно-релігійним темам <...>. Тому в пеклі співали саме колядки, а ні в якому разі не коляди» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклав О. Ф. Ставицький. – К., 1989. – С. 252), видається щодо опису вечорниць в «Енеїді» надуманою. Котляревський описує те, що діється на земних вечорницях, які тривали від зимового Миколая до Великого посту і де, відповідно до церковного календаря, зазвичай співали різдвяних пісень і світського,

в середовищі греко-католицьких церковників та вірних і «становлять безперечно найцінніший вклад, який внесли в нашу літературу уніати в XVII і XVIII віках», набули поширення серед українського народу не лише в Галичині, де збереглася греко-католицька церква, а й на Волині, Поділлі, Наддніпрянщині<sup>19</sup>.

На думку І. Франка, творцями церковних коляд були «прості братчики та послушники монастирські, світські, духовні та дяки», «малограмотні, але тим ближчі до народу»<sup>20</sup>. Франко дав високу оцінку тим зразкам цього жанру, в яких автори виходили поза вплив «риторичної і догматичної хитроумності» церковних і богослужбових книг, переважно візантійських (стихирів, писань отців церкви, житій, акафістів, апокрифів тощо):

«Тільки в немногих случаях, де колядка наша черпала зміст прямо з оповідання євангельського, а форму з пісні народної і де надто правдиво релігійний настрій і глибоке чуття автора здужали перетопити ті далекі від себе елементи в одну органічну цілість, там тільки ми одержали пісні справді взірцеві, твори високої поетичної стійності, яких не повстидалась би жодна література на світі і котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гімнології, твори, котрі справедливо і по заслугі здобули собі серед народу так широку популярність і не стратять її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне і прив'язання до своїх гарних та поетичних звичаїв і обрядів»<sup>21</sup>.

Серед «коляд церковних» «найвартнішою» Франко вважав невелику групу «коляд типу наївного», а «найкращою з них і найкращою з усіх наших пісень церковних» – «звісну коляду “Бог предвічний”», «правдиву перлу поміж нашими піснями церковними», що в ній «автор здужав піднятися до того чистого і високого релігійного настрою, яким відзначається оповідання євангеліста Луки о Різді і церковно-релігійного змісту, тобто також християнських колядок; до того ж вечорниці, як покажу далі, відбуваються у його поемі не в пеклі у християнському розумінні цього слова (місце покари), а в підземному царстві тіней, тобто у потойбіччі. Та й Шевченко, як видно з «Назара Стодолі», називав духовні різдвяні пісні колядками.

І. Франко також іменував «наші коляди церковні» «колядками» (Франко І. Наші коляди. – С. 8, 19, 21–23, 26, 30, 32, 35). Спорадична заувага в листі до М. Драгоманова від 5–7 березня 1890 р.: «В більшій часті Галичини (крім гір) коляди книжні або зовсім витиснули давніші “колядки” (у нас їх інколи звуть навіть “сабадашками”, т. є. піснями світського, л е г к о г о характеру в протиставленні до поважних пісень релігійних), або значно частіше від них співаються» (Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 49. – С. 232) – ще не дає підставу вважати, що Франко розмежував жанроназви колядка і коляда. То більше, що в розвідці «Колядка про св<яту> Софію в Києві» (фрагменти друкувалися 1889-го і 1891 року, ширший варіант – 1907 року, повністю – 1913 року) духовну християнську пісню, створену першої половини XVII ст., Франко послідовно називає «колядкою» (Франко І. Колядка про св<яту> Софію в Києві // Там само. – К., 1984. – Т. 42. – С. 238–247, 249, 255, 256, 261, 266). Можливо, у статті «Наші коляди» Франко часто вживав словосполучення «церковні коляди» тому, що жанроназва «коляда», крім того, що здавна побутує в народі, засвоєна й церковнослов'янською мовою (коляда), офіційною мовою тодішньої не лише православної, а й греко-католицької церкви, у середовищі якої, власне, й прищепилися та розвивалися в Україні християнські пісні-коляди.

Не робить різниці між словами *колядка* й *коляда*, вживаючи їх паралельно, і Р. Кирчів (Кирчів Р. Українські колядки і щедрівки. – С. 5, 8, 9 та ін.). І слушно, бо первісна українська назва народних календарно-обрядових пісень, приурочених до зимового сонцевороту, і сама назва цього язичницького обряду все-таки була *коляда* (так само або подібно – *коледа*, *календа* – і в інших слов'янських мовах, від праслов'янського *календа*) (коляда // *Етимологічний словник української мови*: У 7 т. – К., 1985. – Т. 2. – С. 526–527), а вже від неї в усному мовленні наших пращурів виникла звична для нас зменшено-пестлива форма *колядка*, яка частіше й побутує серед народу.

<sup>19</sup> Франко І. Наші коляди. – С. 7–10.

<sup>20</sup> Там само. – С. 16.

<sup>21</sup> Там само. – С. 22.

ві Христовім <...><sup>22</sup>. Ця коляда починається знаменитою строфою, нині вже знову широко знаною:

Бог предвічний народився,  
Прийшов десь із небес,  
Щоб спасти люд свій весь,  
І утішився<sup>23</sup>.

Докладно розглядаючи «знаки правдивої поезії» у цій коляді, Франко звернув особливу увагу на строфу:

Іосифу ангел мовит:  
З дитятком і з матков,  
З бидлятком, з ослятком  
Най ся хоронит.

За Франковим спостереженням, у цій строфі «автор, помимо крайньої скупості на слова і браку всяких прикрас риторичних, самими натуральними способами нашого язика народного, отими здібненнями, зумів придати колорит теплий, що так і хапає за серце»<sup>24</sup>.

До «гарних пісень» Франко зараховував також коляди «Вселенная, веселися», «Радость нам ся являє», «Новая радость світу ся явила», «Марія Діва» і «Дивная новина», «уложену чисто народним складом (перший вірш 6+6, другий коломийка)», а насамкінець уперше опублікував повний текст «гарної пісні про гріх Адама» – «Ходить Господь по раю», до того часу (1889 року) співану «як колядку в повіті Дрогобицьким». Урешті, попри «риторичність», «надмірну штучність форми при браку мелодійності та граціозності» мови значної частини «наших коляд церковних», Франко визнав «чималу їх вартість яко творів літературних»<sup>25</sup>. У них він слушно розгледів «несмілі, але все-таки помітні кроки в тім напрямі, котрий був єдиноспасаючим – до народу, до народної мови»<sup>26</sup>. Крім згаданих, до найвідоміших українських коляд авторського, книжного походження належать також «Бог ся рождає», «В Вифлеємі новина», «По всьому світу стала новина»<sup>27</sup>.

У тривалому пісенно-обрядовому побутуванні під час різдвяних свят церковні коляди, надто ж складені народною мовою, з народнопісенними елементами, виконувалися поряд із фольклорними світськими колядками<sup>28</sup>, адаптувалися, ставали імперсональними і не сприймалися як літературні тексти. Замість їх церковнослов'янської (писемної, книжної) назви – *коляда* (коляда) – звичайно вживалася народна: «колядка». Таким чином, у процесі творення церковних коляд, що проходило під впливом народних колядок, відбувався рух уперед – од фольклору до літератури, а в процесі їх функціонування рух набував зворотного напрямку: від індивідуальної писемної творчості до безавторського уснословесного поширення. Загалом, то був своєрідний рух по колу, який не переростав у зачин нової української поезії.

<sup>22</sup> Там само. – С. 32.

<sup>23</sup> Колядки і щедрівки. – С. 146.

<sup>24</sup> Франко І. Наші коляди. – С. 33–34.

<sup>25</sup> Там само. – С. 34–36.

<sup>26</sup> Там само. – С. 14.

<sup>27</sup> Див. їх, а також ті, що виокремив Франко («Бог предвічний», «Дивная новина», «Новая радость світу ся явила»), у вид.: *Колядки і щедрівки*. – С. 145–210.

<sup>28</sup> Зрештою, світськими їх можна назвати хіба що умовно, бо функціонально вони виникли як частина язичницького аграрно-магічного дійства.

Одним із попередників Котляревського у зачині нової української літератури був **Іван Некрашевич** (1742– після 1796), випускник Києво-Могилянської академії (1763), священик у рідному селі Вишеньках на Київщині, а від 1796 року – намісник і благочинний київського митрополита. Зі збереженої його рукописної збірки (автографа) кінця XVIII ст. видно, що, крім церковних проповідей, промов, поетичних діалогів та інших творів слов'яноруською, староукраїнською та латинською мовами, він складав у 1790-х рр. також віршовані тексти народно-розмовною мовою (із північноукраїнськими діалектними особливостями): гумористичні діалоги, жартівливі дружні послання. Так, сценка з натури, чи то пак **інтермедія «Ярмарок»** (1790) – це побутовий діалог між селянами Хвилонем і Хвеськом з приводу купівлі-продажу пари волів. Вправно завіршовано характерні ярмаркові вислови та звичаї селян, з гумором передано їхні хитрощі, до яких вони вдаються, щоб дешевше купити, а дорожче продати, та й загалом примітивний рівень простолюдної торговельної культури. Так, Хвесько вагається: «Та продать не даруга, коли б без утрати, / Щоб не гризли голови ма жінка ке мати»<sup>29</sup>. Сторгувавшись, Хвилон попонує запити купівлю-продаж традиційним могоричем:

Спасибі ж тобі, куме, нумо ж пий горілку,  
Та ще треба землею стерти волам спинку.  
Випий же, свату, до дна, щоб воли орали.

Хвесько

От так свату, вгору хвись, щоб тобі брикали!<sup>30</sup>

У морально-побутовому діалозі «Ісповідь 1789 года февраля дня» (1789) висловлювання «духівника» подано староукраїнською мовою (з численними вкрапленнями народної лексики та граматичних форм), а селян – народною. Піп вимагає од чоловіка, жінки, дівиці й малолітніх дітей щиро висповідатися у скоєних гріхах, навіть гріховних помислах, бо всі люди небезгрішні, але «сліпі» селяни твердять йому, що не мають гріхів. Поважний, патетичний тон, що його силкується надати сповідному діалогові правовірний священик, повчаючи парафіян: «Ви йдіть за духовником, а не он за вами»<sup>31</sup>, у вустах наївних селян переходить не лише у простакуватий, а й у комічний. Так, жінка говорить:

Разві ти, панотченьку, по собі се знаєш,  
Що ти у мене гріхів так довго питаєш?  
Іще ж хіба за те гріх, що брехнеш, панотче,  
Губою немитою? Се ж діло охоче!  
Я ж таки не все брешу, я чесна собою!  
Деся ти по злобі почав так крутити мною<sup>32</sup>.

Незадоволені селяни нарікають на непоступливого щодо релігійних приписів духівника («Да аби були люде, а піп у нас буде»<sup>33</sup>), проте йому вдається перекопати їх, що пізнавши Ісуса, можна пізнати й гріхи, а покавшись, жити в одно-

<sup>29</sup> Некрашевич І. Ярмарок // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 240.

<sup>30</sup> Там само. – С. 241.

<sup>31</sup> Некрашевич І. Ісповідь 1789 года февраля дня // Там само. – С. 244.

<sup>32</sup> Там само. – С. 243.

<sup>33</sup> Там само. – С. 244.

ті з Ним, тож селяни приймають це і підкоряються священикові, пробуючи все ж виторгувати для себе якісь поблажки:

Коли ж так, дак ми тебе всі будемо слухать.  
Да позволь сивуху пий, да табаку нюхать.  
<...>  
Сй-Богу, покаємся, жінки й чоловіки,  
Щоб у небі зо Христом царствовать навіки<sup>34</sup>.

На підставі зіставлення стилю і змісту з цим релігійно-моралізаторським твором Некрашевича йому приписують іще **гумористично-сатиричний полілог, або інтермедію, «Супліка, або Замисл на попа»** (написано 1798 року), проте остаточно його авторство не доведено. Цей твір складено доброю народно-розмовною мовою, із використанням народних прислів'їв та приказок («тепер без віна вже й ні до порога»<sup>35</sup>, «їхать легко, як віз підмажеш»<sup>36</sup>, «не сипати против сили піском»<sup>37</sup>), традиційних висловів («наші батьки і діди не чували», «досі згадує великий і малий»<sup>38</sup>, «перше старих людей послухай»<sup>39</sup>), фразеологізмів («в шори вбрати», «крутить веремію»<sup>40</sup>, «надіть на попа залізне путо»<sup>41</sup>, «самого попа до рук прибере», «за шкуру сала заливати»<sup>42</sup>), а до того ж у ньому зі стилістичною функцією – задля комічного ефекту – вжито слов'яноруську мову (цим шляхом піде Котляревський у «Наталці Полтавці», наситивши церковнослов'янізмами мовленнявозного).

Селяни, незадоволені новим попом, який поставив до них надто суворі, як їм здається, морально-релігійні вимоги, прийшли до дяка з проханням написати на нього скаргу («супліку») самому «хурхурею» (архиєреєві). Їхні звинувачення, однак, є досить кумедними:

Хвесько

Пиши, пандяче, що піп нам не велить іграти в карти  
І що відняв у дітей усі дитські жарти.  
Дівкам не велить ходити на вечорниці,  
Хіба ж їм, небогам, постригтися у черниці?  
Парубкам не велить з дівками гуляти,  
По чім же їм буде молодість згадати?  
Наказав празників, що з півкопи буде,  
І щоб кожне свято до церкви ходили люде<sup>43</sup>;

Сергій

Та й Хомі-нетязі причастя не дав,  
Що, ідучи до служби, горілку куштував.  
<...>  
А Ісько у п'ятницю скорому наївся,

<sup>34</sup> Там само. – С. 245.

<sup>35</sup> Некрашевич І. Замисл на попа // Там само. – С. 253.

<sup>36</sup> Там само. – С. 254.

<sup>37</sup> Там само. – С. 255.

<sup>38</sup> Там само. – С. 249.

<sup>39</sup> Там само. – С. 255.

<sup>40</sup> Там само. – С. 249.

<sup>41</sup> Там само. – С. 250.

<sup>42</sup> Там само. – С. 253.

<sup>43</sup> Там само. – С. 251.

То і за те в куні добре насидівся.  
А Кирик Левченко не втік того сорома,  
Що женився на Стесі, а вона йому кума.

Я ц ь к о

Та й Левко Хутепа три дні в куні сидів,  
Що люльку тяг тоді, як говорив<sup>44</sup>.

П е д ь к о

Пиши ще й се, пандяче, що не велить челяді колядувати.  
На улицю ходити і на купалах скакати.  
Дівкам не велить вінка робити,  
Щоб не грати в карти, а в шинк не ходити<sup>45</sup>.

Миряни сподіваються, що «хурхурей» провчить крутого попа і дасть їм іншого, поблажливого – такого, яким був старий піп, «небіжчик», котрий «парафіян своїх так не мордував»<sup>46</sup> («добре ж і людей у хаті напував»<sup>47</sup>, «не раз в шинку і хрестив / Дитину, на Купалах скакав і колядувати ходив», по весіллях не лише старостував, а й дружкував, «А вінчав небіжчик не тільки з кумою, – / Хоть би хто десь прийшов – із рідною сестрою!»<sup>48</sup>). На основі висловлених скарг дяк склав звичною для церковного діловодства слов'янонурською мовою «епархії Новоглядинської архіпастирю Іуару Своєвольському от православних села Нерушмене парафіян» «Слезноє прошеніє», у якому зокрема так виклав претензії мирян до нового попа:

«пресвітер Януарій Славолубський много нам содіяв пакості, удручає-бо великими наказаніями тілеса наша, <...> яже туняец сей пребеззаконний ізнуряет плоть нашу постом і молитвою. Найгорше діяше – повелі-бо не бити піснославленію, яже єсть коляда, в пресвятий день Рождества Христова, также і прославленію честного пророка і мученика предтечу Крестителя Іоанна скакати юношам і дівам чрез огонь, обливаніє в пресвітлий день Воскресенія Христова, істребив сплетеніє вінцев, акі мученичеських во врем'я П'ятидесятниці»<sup>49</sup>.

Таким чином, гумористично-сатиричне вістря твору наведено передусім на самих мирян та їхнього попереднього попа, які пристосували релігію й церкву до залишків язичницьких традицій, своїх побутових потреб і гедоністичних, тілесних бажань.

Водночас цей полілог із трьох сцен спрямований і проти зловживань у соціальних відносинах, у суспільній, зокрема церковній, ієрархії. По-перше, селяни усвідомлюють, що для задоволення прохання треба дати хабара архиєреєві та крутопопові (себто протопопові, або протоєреєві): «Коли б <...> хоть по шостаку зложили, / Та підсунули хурхурееві, щоб до його доступили. / <...> / Та й крутопопові треба щось дати, / Бо <...> без грошей ні до пана, / Як без сукна до гетьмана»<sup>50</sup>. По-друге, «люди старіші»<sup>51</sup>, з життєвим досвідом, вірадили односельчан подавати «супліку» на попа, бо ж нею вони «самі себе зв'язали», позаяк піп «не сам се крутить, / А все його пан сотник наш учить», який і привів сюди цього попа, від-

<sup>44</sup> Там само.

<sup>45</sup> Там само. – С. 252.

<sup>46</sup> Там само.

<sup>47</sup> Там само. – С. 249.

<sup>48</sup> Там само. – С. 252.

<sup>49</sup> Там само. – С. 254–255.

<sup>50</sup> Там само. – С. 253–254.

<sup>51</sup> Там само. – С. 254.

давши за нього «свою годованку». Тож, аби не позбутися ґрунтів, один із тих «старіших», кум Демко, радить «перше сотника схвасувати, / Та тоді <...> і на попа прохати». Другий «старіший», Наум, застерігає «не сипати против сили піском», бо, мовляв, «через позов будемо ходити пішком». Селянин Тиміш робить гіркий висновок: «У їх грошей багато, та вони розумні люде, / Куди піди, то їх право буде»<sup>52</sup>. Врешті селяни вирішили піти «лучче могоричу пити», аніж «чорт знає що робити»<sup>53</sup>. Так «замислом на попа» усе й закінчилося.

Твір є сатирою на тогочасні соціальні відносини, на селян, старшину й духовництво. Конечність хабара для задоволення прохання, право, суд і владні структури та урядовці на боці тих, хто має гроші, сила тих, хто при владі, – усі ці суспільні несправедливості значно ширше буде показано в «Енеїді» Котляревського.

Віршовані жартівливі листи побутового характеру – «Письмо, писанеє к гнідинському священику Іоанну Филиповичу, і к його сину Петру, і к дячку Стефану Криницькому» (1791), «Письмо, писанеє к гнідинському священику Іоанну Филиповичу во врем'я його іменин» – Некрашевич складав принагідно для приятельського вжитку – «Щоб не було скуки», як зазначено на конверті першого з названих листів<sup>54</sup>. Це запросини на гостини з нагоди Різдвяних свят, побажання щодо частувань, вітання з іменинами. Інтонаційно ці віршовані епістоли передували веселій поетизації гастрономічних утіх та непомірних апетитів в «Енеїді» Котляревського й, хоча ще не мали її неймовірних перебільшень і шаржованості у зображенні споживання усілякого їства й питва, усе-таки вже підтримували таку атмосферу в суспільстві, за якої естетизація святкових гулянь і непомірного попивання хмільних напоїв сприймалася як бажане потішне явище. Запрошуючи колег разом зі своїми дружинами «Приїхать святками», Некрашевич малює прості приваби життя сільських попів і дяків, невимушеного приятельського спілкування їхніх сімейств за не надто багатим, але й не бідним святковим столом:

«Будем гулять  
І зухвалють  
Рожденного Бога –  
<...>  
Заспіваєм  
Хоть над чаєм,  
Вип'єм калинівки.  
Поговорим,  
Що сотворим,  
Тут же з нами й жінки,  
<...>  
Треба святом  
З кумом, братом  
Поголять істиха.  
<...>  
Сядем дружно

Все окружно  
За столом у хаті.  
Хоть не пансько,  
Да й не хамсько  
Будем розмовляти.  
А між тими  
Річми всіми  
То чим заїдати,  
То по чарці,  
То по парці  
Будем запивати.  
Розгулявшись,  
Розмахавшись,  
Того іще й мало,  
Вип'єм оп'ять,  
Хоть і по п'ять,  
Аби тільки стало!»<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Там само. – С. 255.

<sup>53</sup> Там само. – С. 256.

<sup>54</sup> Некрашевич І. Письмо, писанеє к гнідинському священику Іоанну Филиповичу, і к його сину Петру, і к дячку Стефану Криницькому // Там само. – С. 248.

<sup>55</sup> Там само. – С. 245–247.

В іншому листі, привітальному, Некрашевич також звертався до свого «возлюбленого тезка», іменинника Івана Филиповича зі словами, що теж викликають на згадку гедоністичні застілля в «Енеїді» Котляревського:

Добренькою почастуй великим стаканом,  
То будем ми тебе звать милостивим паном,  
Варенушку между тим добру на потуху,  
Хоть бокалом, щоб було здорово у брюху.  
А ми скажем: «Здоров був, отче пане Йване!»  
Тільки частуй, аж поки горілочка стане<sup>56</sup>.

Звісно, такі вірші з неглибоким змістом не могли претендувати на те, щоб започаткувати нове письменство, проте вони призвичаювали до віршування народно-розмовною мовою, збільшували кількість її літературних апробацій, яка мала перерости в якість.

Поетичні твори Некрашевича прикметні афористичними висловлюваннями, змалюванням не лише побуту, а й психології селянства. В описі побутових подробиць помітні риси просвітницького реалізму. Із традицією старої української літератури ці твори пов'язує вживання силабічного вірша (переважно 13-складового з цезурою після сьомого складу і з наголосом на передостанньому, а також 14-складового з поділом першого – 8-складового – піввірша римами на дві 4-складові частини з наголосом на передостанньому або останньому складах – так званого леонінського вірша).

Серед анонімних сатирично-гумористичних віршів вирізняється написаний народною мовою твір «Доказательства Хама Данилея Кукси потомственні», що становить ображено-претензійний монолог претендента на дворянство, побудований таким чином, що в ньому висміюється сам-таки вискочка, котрий, як каже, «З казенного мужика зробився <...> паном». Аргументи, що їх наводить Кукса, аби «дворянство по своєму гербу доказати», насправді розвінчують його як не гідного звання дворянина:

Он у мене герб який – в дерев'янім цвіті,  
Що ні в кого не було в Остерським повіті:  
Лопата, написана держалном угору  
(Побачивши, скаже всяк, що воно без спору),  
Усередині граблі, вила і сокира,  
Якими було роблю, хоть яка сквира;  
Так же ціпом молотив, скажу правду-матку,  
Що аж скинеш було шапку;  
Взявши косу на плечі, ходив в косовицю,  
А щоб не голодний був, брав і молодицю <...>.

Кукса виводить свій родовід од біблійного Хама і просить затвердити за ним батькове прізвище Данилей та герб, сподіваючись таким робом стати визнаним дворянином:

Щоб я Хамовим був внуком  
І Данилеєм прозивавсь,  
Щоб так горілку пив кубком,  
Як батько мій впивавсь,

<sup>56</sup> Некрашевич І. Письмо, писанеє к гнідинському священику Іоанну Филиповичу во врем'я його іменин // Там само. – С. 248.

Щоб мені добре пани зробили,  
І так щоб герб мій утвердили,  
Як єсть в гаї столітній дуб,  
Щоб гербовим Хамом звався <...><sup>57</sup>.

Зрозуміло, що ця віршова сатира, яка збереглася у списку кінця XVIII – початку XIX ст., відбиває станову позицію козацької шляхти, яка не бажала допускати до свого середовища вихідця із селян.

Анонімна сатирично-гумористична вірша «Отець Негребецький», створена українською народною мовою силабічним 10-11-складовиком десь наприкінці XVIII ст. на Поділлі й поширювана також на Полтавщині та в Галичині, цікава, зокрема, критикою хабарництва серед вищого духовенства та відтворенням народних уявлень про небесний рай – тобто тими художніми явищами, яким знайдеться місце також в «Енеїді» Котляревського. У цьому віршованому оповіданні «підбідняка, / Хоч не старий і розумний», та «трохи гуляка», який «не міг доробитись, / Бо частенько і гульненько любив веселитись», «раз якось» укотре захотів «погуляти», задля чого вимантив у громади села Негребки, що «на Подоллі» (реальне село Негребка на Брацлавщині), сто злотих нібито для того, щоб у біскупа (єпископа), «а як буде треба», то й на небі, виробити для парафіян «привілей» на «такий самий празник» (храмове свято), як у Почаєві. Прогулявши гроші, піддурисвіт складає мирянам вигадливий звіт зі «свого посольства». Начебто «секретар біскупа» заявив йому, що «сто червоних, і то еще мало», бо

«То в консисторії, также до печаті,  
Канцеляристам также треба дати.  
А біскупові? Он не возьме мало.  
<...> кожному треба їсти, пити.  
З чого ж би вони в консисторії жили,  
Щоб милосердність на вас положили?  
Милосердія нема, тільки в небі;  
Тут кождий о своей думает потреби».

Так піддається сатиричному викриттю своєкорисливість, здирство і хабарництво серед єпархіальної управи. У дальшій частині оповідки про свої вигадані пригоди отець Негребецький переходить до розповіді про подорож на небо. З його слів вимальовується образ раю, знижений і комічно травестований відповідно до простолюдних уявлень і приземлених бажань селян задовольнити насамперед власні харчові потреби, та й загалом жити по-панськи – у палацах, в достатку, сито й безтурботно: святий Петро

запросив мня до свого фільварку,  
Казав горілки налляти ми в чарку...  
Там-то розкішно всі живуть небяни!  
Вони багаті, як на світі пани!  
Тут ми допізна собі учтували,  
Аж поки всі в небі спати полягали.  
<...>  
І я там, доволі наївшись, напившись,  
Ліг спати під стропом, в солому зарившись.  
<...>  
Там-то весело у небесах, браття!

<sup>57</sup> Доказательства Хама Данилея Кукси потомственні // Там само. – С. 211–212.

Такі палаци, що хата на хаті!  
 <...>  
 Іду в палаци, де Боже мешкання –  
 Свята Параска просить на снідання,  
 Свята Кулина табаков частує, –  
 Аж ми ся серце од всього радує.  
 Другі знакомі также запрошають,  
 Що душі мило – всього досить мають.  
 <...>  
 Вивели мене в пекарню, сів я на припічку,  
 Дали мені їсти пшеничну паляничку,  
 І скаб свинячий упечений, тлустий,  
 І поставили на мисці капусти.  
 Так заідаю, аж не знаю годі,  
 Аж мені смалець тече по бороді,  
 А тії кості на землю скидаю,  
 І ангелики ними забавляю<sup>58</sup>.

Хоча щасливці в раю «Що душі мило – всього досить мають», насправді лакомий піп не виказує хтозна-яких забаганок, його їстівні смаки досить невибагливі, близькі до народних уявлень про ситну й здорову їжу, переважно святкову: традиційний міцний алкогольний напій (горілка), білий хліб, запечений шматок свинини з ребрової частини туші, де він досить жирний та особливо смачний (скаб), нарешті, тушкована капуста – звична селянська страва. Та й спати сільському попові, чий умови життя небагато чим відрізнялися од селянського, найсолодше не в панських палацах, а під стропом у соломі (стріп – будь-яка покрівля, зокрема з невеликих снопів обмолоченого жита). Тож образ раю у цій вірші набуває приземлених рис, адекватних пансько-селянським обставинам тогочасного українського села.

Центральний у творі образ меткого на вигадки попа-гуляки з його фантазерством, викрутасами й дурисвітством можна типологізувати як варіант поширеного у світовій міфології, усній народній творчості й літературі образ *крутія та шахрая (архетип трикстера)*. Такий образ не підлягає однозначній етичній оцінці й покликаний радше розвеселити, розсмішити читачів-слухачів, потішити їх вигадливими пригодами, аніж викликати в них беззастережний осуд. Водночас у цьому творі вчувається й самодостатнє глузування з простакуватого сільського попа та його наївних, обмежених мирян, яких він дурить нехитрими оповідками про життя «небян», відповідними селянським уявленням про небесний рай.

Народно-розмовною мовою складено так звані «*пісні свіцькі*» та «*пісні світові*», у яких ліричний суб'єкт (парубок чи дівчина) висловлює свої інтимні, переважно любовні, почуття, тугу за коханою людиною, нарікає на самотність, невлаштованість і нещасливу долю<sup>59</sup>. У рукописній збірці кінця XVIII ст., що належала дякові у містечку Погребищі на Вінничині, міститься любовний вірш Якова Семержинського «*Піснь світова*», у якому ліричний герой народно-розмовною мовою виливає свій жаль з приводу того, що йому не дозволяють побратися з коханою. Із тексту видно, що закоханий парубок досить заможний, але хто й чому

<sup>58</sup> Отець Негребецький // *Там само*. – С. 224–229. Віршу про отця Негребецького опублікував І. Франко за трьома копіями (однією скористався у бібліотеці Оссолінських у Львові, дві інші одержав із Петербурга) (про це див.: *Там само*. – С. 665).

<sup>59</sup> Див. розділ «Пісні та вірші невідомих авторів»: *Там само*. – С. 89–125.

перешкоджає йому одружитися з уподобаною красунею, про яку він захоплено мовить: «Очі ж мої каренькіі, чорні брови, / Уста мої коралеві, вдячні мови», – не пояснено. Він готовий оддати за неї що завгодно, навіть свою худобу (мабуть, батьківський спадок), переступити через якісь людські умовності, в очах свого оточення согрішити, аби лиш повінчатися зі своєю обраницею:

Ой, хоч би мав воли, коні позбувати,  
 Аби мені дозволили тебе взяти.  
 <...>  
 Пораджуся Махновського протопопа,  
 Ах, хоч гріх, хоч два, хоч і копа!  
 Нехай же мні дозволить тебе взяти,  
 Із твоєї краси користувати.  
 Ах, як же нам дозволить сам Бог з неба,  
 Любімося, кохаймося, бо так треба.  
 Ах, я тебе поцілую, бо-сь ти того годна,  
 Щоб моя душенька не була голодна<sup>60</sup>.

У вірші піднесена народнописенна образність у змалюванні коханої, поширені патетичні вислови («Любімося, кохаймося, бо так треба», «бо-сь ти того годна») сусідять із побутовою лексикою та простолюдними ідіомами («хоч два, хоч і копа»), з буквалізмами, щире висловлення любовного почуття – з такими висловлюваннями, що скидаються на мимовільну автопародію («Із твоєї краси користувати», «Щоб моя душенька не була голодна»). Котляревський підсилюватиме такі контрасти і двозначності для створення якомога більшого комічного ефекту.

Іншого характеру – гумористичного – були *пісні дяків-пиворізів* про їхні залицяльні пригоди, веселі чи прикрі, про скрутні ситуації, що в них їм доводилося потрапляти під час любовних зальотів. Оскільки глибоких почуттів до своїх пасій, обраних принагідно й не надовго, у таких зальотників не було, то завіршували вони власні походеньки й навіть халепи з гумором, наче звиряючись і хвалючись у тісному чоловічому колі, як ось у пісні «Добре чужую жінку любити»:

Ах, біда мені з чужою жоною,  
 Що мужик гонить за мною!  
 Ой, з дубиною  
 Сукуватою  
 По плечах мірять!  
 Я присягаюсь,  
 В ноги кланяюсь,  
 Він не вірить!<sup>61</sup>

На середину і другу половину XVIII ст. припав розквіт бурлескної поезії – віршів-орацій та віршів-травестій, що їх склали живою народною мовою ті ж таки мандрівні дяки, студенти з нагоди Різдяних та Великодніх свят. У призначених для декламування «нищенських» *віршах-ораціях*, жанр яких побутував іще в XVII ст., радісний різдяний настрій виливався у жартівливі поздоровлення з Різдом, що поєднувалися з дотепним випрошуванням гостинців, з гумором мовилося про завершення шеститижневого посту й довгоочікувану можливість знову ласувати м'ясними стравами, а також «тим, що пред ковбасою п'ють

<sup>60</sup> Семержинський Я. Піснь світова // *Там само*. – С. 74.

<sup>61</sup> Цит. за: Махновець Л. Є. Віршова література. Гумористично-сатиричне віршування // *Історія української літератури: У 8 т. – Т. 2.* – С. 75–76.

люди», як-от у різдвяній вірші «Слава Богу, того ми тепера дождались...» з рукопису XVIII ст., знайденого в Гадяцькому повіті:

Слава Богу, того ми тепера дождались,  
Що за шість неділь з ковбасою вп'ять повидались.  
Я ж казав: «Шутка, що позавчора свині галасали!»  
Аж то люди ік святкам все ковбаси дбали.  
Лиш почули, що Різдво вже не за горами –  
Не схотіли більш сидіти над огірками.  
Зараз стали шататись між скромним крамом:  
То з гусьми, то з курми, то з битим товаром.  
А інші по хуторах начали махати,  
Щоб доброї і багато к празнику придбати<sup>62</sup>.

В іншій вірші – «Хочу вас, панове, чогось іспитати...» (з рукопису близько 1829 року, знайденого також на Полтавщині) – школяр оповідає свій солодкий різдвяний сон:

Мені сеї ночі вві сні приверзлося,  
Що з небес у школу сало приплелось,  
Ковбаси около як в'юни вертяться, –  
Тії-то потрави і для нас годяться!  
Коли мене щастя одарило,  
Що стоїть край сала сивухи барило!

Пробудившись і, за його словами, гірко заплакавши (бо «нема ковбас, ні кучка сала»), школяр вирішив «піти межі люди»:

Ви, чесні люди, мене порятуйте,  
Ковбасу і сало мені наготуйте <...>  
Коли ж на сало неспроможність ваша,  
Так дайте у кошик хоть кусок м'яса:  
Хоть воно примерзлось, та можна роздрати,  
Бо далєбі, як не дасте, то не піду з хати.  
А ви щоб здорові того году дождали,  
По чотири кабани на сало годували<sup>63</sup>.

Жартівливими привітаннями молоді сміхуни мали на меті розвеселити господарів і схилити їх поділитися з ними своїми достатками.

Поетизація усіяких страв і напоїв в «Енеїді» Котляревського впливала з народної традиції по змозі щедрого празникового частування та естетизації гастрономічних утіх у віршотворах низького стилю, авторами й читцями яких були, зокрема, напівголодні студенти, віншувальники-прохачі.

Окремий і, як виявилось, найперспективніший шлях до використання народної мови в українській літературі пролягав через травестійну традицію бароко та класицизму. У різдвяних та великодніх віршах-травестіях, що розвивалися в руслі бароко із середини XVIII ст., старозавітні, євангельські та апокрифічні персонажі й перекази перелицьовувалися на український лад, величання Христа, Діви Марії та Йосифа й натомість осудливе, нещадне висміювання їх переслідувачів набувало приземленого простолюдного характеру, з'являвся нату-

<sup>62</sup> «Слава Богу, того ми тепера дождались...» // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 143.

<sup>63</sup> «Хочу вас, панове, чогось іспитати...» // Там само. – С. 144–145.

ралізм у зображенні побутових ситуацій та емоцій не лише звичайних, а й міфологічних і навіть сакральних осіб, твори відбивали насущні потреби, невибагливі бажання, вітальні потяги пересічних людей. Так, у «Різдвяній вірші» («Христос народився, / Щоб мир веселився...»), поширеній на Лівобережній та Правобережній Наддніпрянщині, «тріє царі з востока» просять Христа:

«Будь ласкав, благослови нас так,  
Щоб жито родило  
І війни не било,  
Нехай би ми пожили всмак!»

А «Ісько старенький» од них «Гостинці прийняв» та й як хлібосольний господар пригощає:

«Сідайте в нас,  
Почастуєм вас,  
Чим Бог нам дав!»  
По кужлику варенухи,  
По каганцю сивухи  
Зараз ім підсулив <...><sup>64</sup>.

Уявлення про Христа і його заповіді в цій вірші також спрощені, сказати б, одомашнені – вони зводяться до усвідомлення людьми конечності шанувати Спасителя і сподіватись за це віддяки у вигляді задоволення їхніх земних потреб:

Христову Рождеству  
І його божеству  
Тепер поклонімся.  
А він нам із неба  
Дасть, чого треба,  
Бо Батько не скупий.  
Хто до його,  
То й він до того –  
От він який!<sup>65</sup>

Зображення сфери сакрального, притім християнського, у віршованих трагедіях стає аж надто приземленим. Рух до цього помітний уже в колядах, що їх різдвяні вірші також травестують. Сакральне і профанне, високе й низьке, величне й комічне сусідять одне з одним і переплітаються. Почасті вони й розрізняються: Найсвятіша Родина незмінно змальована зі щирою прихильністю, шанобливо; Адам і Єва, які згрішили в раю, – із дошкульним, але все ж доброзичливим гумором; на Ірода спрямовано знищувальний сміх. Водночас подекуди й Найсвятішу Родину подано у зниженій веселій тональності відповідно до життєрадісного народного світосприйняття. Замість священного трепету у ставленні до сфери сакрального, як того вимагала церква, з'являється звичний побутовий підхід: божественне олюднюється. Простодушні веселі учасники Різдвяних та Великодніх свят не підносяться до небесного – навпаки, опускають його до свого земного світосприйняття, роблять ближчим, звичнішим і зрозумілішим собі. Як проникливо зазначила про різдвяні та великодні вірші Олександра Єфименко,

«Всякий, хто знакомиться с ними впервые, – особенно не малорус по происхождению, – неизбежно повергается в недоумение, так как не может понять, с чем имеет дело: наив-

<sup>64</sup> Різдвяна вірша («Христос народився, / Щоб мир веселився...») // Там само. – С. 150–151.

<sup>65</sup> Там само. – С. 154.

ность ли это невежества, ещё не додумавшегося до того, что для известных высоких предметов необходим тот особый словесный ореол, в какой облакает их наше благоговейное чувство? – или злой умысел, сознательно ставящий себе целью профанацию священных образов? И только дальнейшее углубление в предмет приводит к убеждению, что здесь нет ни того, ни другого. Мы просто-напросто наталкиваемся на своеобразное проявление малорусского юмора, который так глубоко проникает духовную природу малорусского человека, что допускает, без оскорбления чувств, слияние комического даже с высоким, даже с святым»<sup>66</sup>.

За слухним спостереженням дослідниці, авторів таких віршів (дяків і спудеїв) та автора української «Енеїди» пов'язує «непосредственное духовное родство»:

«Всё, чем обуславливается её [поэмы Котляревського. – Е. Н.] неувыдающая жизненность: яркие картины простонародной малорусской жизни и та особая юмористическая складка, какая придаётся образам сочетанием этого простонародного с высоким, – всё это мы находим уже в виршах, конечно, лишённых той законченности, какая явилась у талантливого и культурного автора “Энеиды”»<sup>67</sup>.

У різдвяних та великодніх віршах-орациях і віршах-трагедіях панує тотальна атмосфера життєствердного, всепереможного сміху. Не випадково у «Вірші на Великдень» («Кажуть, будто молодиці...») «Засміявся сам і Бог!» (тут: Бог-Син, Христос, який визволив Адама і Єву та їхніх нащадків із пекла та привів до Раю)<sup>68</sup>. Так веселі студенти на свій лад «виправляли» Біблію та її церковну інтерпретацію.

За версією іншої «Різдвяної вірші», яка починається рядком «Чи чули ви, панове, зроду...» (вона також поширювалася на Лівобережжі та Правобережжі), Адам сп'яну, гуляючи з чортом, що перетворився на змія, необачно «яблука з ним укусив», а до того ж той поцупив Адамову сорочку та інше вбрання. За простолюдним здогадом, утратити місце в Раю можна було хіба що в нетверезому стані. Та й не міг простолюди повірити, що Адам і Єва від самого початку створення їх жили голими, – це суперечило звичним уявленням XVIII ст. Під Господнім натиском Адам зізнається: «Прости мені і Єві, Боже, / Бо ми сорочку пропили». Розгніваний Бог прогнав легковажну парочку з Раю:

«Пішов же вон, Адаме, з Раю!  
Об'ївся яблук, аж сопеш!  
Се так ти доглядаєш Раю?  
Без попиту що хоч і рвеш!  
І ти іди, небого, прясти!  
Адам тебе щоб наглядав!  
А щоб не сміла яблук красти,  
Адаму я нагайку дав».

Спасительна ж місія Христа полягала начебто в тому, щоб порятувати Адама і Єву та їхніх нащадків усього-на-всього від незручності жити голими:

А щоб Адама й Єву голу  
Одягнути, родився сам,  
Родивсь Христос: Адам гуляє.  
Є нова свита і кожух,

<sup>66</sup> Ефименко Александра. Котляревский в исторической обстановке // Вестник Европы. – 1900. – Кн. 3: Март. – С. 331.

<sup>67</sup> Там само. – С. 332.

<sup>68</sup> Вірша на Великдень («Кажуть, будто молодиці...») // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 168.

І Єва в плахті походжає,  
І знов радіє дух.  
Тепер і в вас жупани нові,  
Бо ви Адамова рідня, –  
Так будьте ж з празничком здорові,  
Гуляйте, пийте хоч щодня!<sup>69</sup>

Так невідомий автор переписує біблійну оповідку, примітивізуючи її в дусі патріархальних традицій, повсякденних уявлень і потреб.

У різдвяних та великодніх віршах-трагедіях із церковного християнського вчення часто актуалізувалося те, що відповідало вітальним поривам і тілесним утіхам. Наприклад, у «Великодній вірші», що починається рядком «Нуте лиш беріте яйця!», із задоволенням та потішною іронією обіграно звичай християн цілуватися на Великдень:

І піп казав: «Обнімайте  
Хлопців, дівок, молодиць,  
Тільки ж, – казав, – не минайте  
Старців, сирот і вдовиць».  
Щоб хто встряне – то й цілуйся,  
Чи погонич, чи панич,  
Чи там Феська, чи Маруся,  
Чи багатий, чи вдович.  
Бог святий велить – сьогодні  
Всякий щоб тепер був брат <...><sup>70</sup>.

У вірші висловлено простолюдні мрії про сите життя, яке, в авторській уяві, асоціюється із земним раєм:

От тепер же поцілуймось,  
За віршу – кишку дай,  
Тоді з пляшкою полюбуємось,  
То й на землі зробим рай!<sup>71</sup>

Бурлескно-трагедійна традиція в опрацюванні різдвяних та великодніх тем полегшувала Котляревському потішну профанацію сакральної античної сфери, то більше, що вона була язичницькою і для християн доби Просвітництва уже давно втратила свій священний ореол, залишаючись лише культурним явищем (міфологією) Стародавнього світу.

Інша важлива риса віршів-трагедій, як і віршів-ораций, – їхній *стихийний етнографізм, побутовізм*. Так, Адам і Єва та їхня сучасна авторові «рідня» вдянені в український одяг – свиту, кожух, плахту, жупани [«Різдвяна вірша» («Чи чули ви, панове, зроду...»)], а опис лікування Ірода, якого Бог покарав хворобами [«Різдвяна вірша» («Христос народився, / Щоб мир веселився...»)], відбиває поширені в Україні XVIII ст. методи й засоби професійної та народної медицини:

Дохтори приїжджали,  
Кров йому пускали,  
Каплі в горло лили,  
Клістири давали,

<sup>69</sup> Різдвяна вірша («Чи чули ви, панове, зроду...») // Там само. – С. 154–155.

<sup>70</sup> Там само. – С. 162.

<sup>71</sup> Там само. – С. 165.



Живіт направляли,  
Та й нічого не помогли.  
Баби шептали,  
Уроки проганяли,  
До пупа клали біль,  
Соняшниці виливали,  
Лихоманку проганяли,  
Покинули митусь на піл<sup>72</sup>.

Травестовані біблійні (старозавітні) персонажі пускаються в українські народні танці, грають на українських музичних інструментах, бавляться в українські народні ігри та, звичайно ж, споживають українську горілку: у пеклі Адамові нащадки, одержавши від Бога добру новину, що Христос порятує їх, на radoщах

Беруть жінок, Ведуть в танок, Затикавши в поли. Тії бичка, Ті козачка, Ті горлицю скачуть, <...> Пророк Давид Там же сидить	І в кобзу грає, <...> Чорнявий Хам Сидить теж там І ріже сопілку, Сам добре п'є І всім дає Квартою горілку. («Вірша на Різдво Христове») <sup>73</sup>
---	--

У «Різдвяній вірші» («Христос народився, / Щоб мир веселився...») «Пастухи із степу», які «Прибігли к вертепу», «На дудки грали»<sup>74</sup>. У «Великодній вірші» («Нуте лиш беріте яйця!..») український культурно-історичний колорит, либонь, найбільш акцентований та конкретизований: по дорозі в Рай «І грішніі, і святії» зупинилися на зеленому лузі; «старики»,

Посідавши, розмовляли, Децо, бач, про старину, В Січі як колись гуляли; <...> Парубки в м'яча гуляли, Деякі ж у жгута. Дівки пісеньки співали. Малі ж діти – у kota. <...> Тут Давид гуслі підстроїв, Козацької як дернув! <...>	Ставши в танець, та й прохали, Щоб запорозькою грав. <...> Перше навприсядки брали, Потім били трепака, А дівчата забивали Підковками гоцака. <...> Одпочивши, зараз «неньку» Усі гуртом завели; І хлопці якусь гарненьку, Либонь козацькою, гули <sup>75</sup> .
---	--

У цій вірші-травестії задля створення комічного ефекту вперемішку з автентичними біблійними іменами подано українізовані простолюдні:

<sup>72</sup> Різдвяна вірша («Христос народився, / Щоб мир веселився...») // Там само. – С. 153. Митусь (митусём, митьма) – с'як-так, урізноміч (Словарь української мови / Зібрала редакція журналу «Кіевская Старина»; Упорядкував, з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. – Т. 2. – С. 429).

<sup>73</sup> Вірша на Різдво Христове // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 159–160.

<sup>74</sup> Різдвяна вірша («Христос народився, щоб мир веселився...») // Там само. – С. 150.

<sup>75</sup> Великодня вірша («Нуте лиш беріте яйця!..») // Там само. – С. 163–164.

Біля їх сів і Аврам,  
Дальше з якимсь чоловіком  
З своєю сидів Адам;  
Яків, Ісаак, Ревекка,  
Мусій, Ярема і Міхей  
Тут же сіли недалеко,  
Харко, Лисько і Овдій,  
А там Ной сидів з синами<sup>76</sup>.

У поширеній на Лівобережжі та Правобережжі «Вірші на Великдень», що починається словами «Кажуть, будто молодиці...», старозавітні персонажі бенкетують у «Райському саду» по-українському:

Там посіли всі за стіл,  
Подали їм хліб і сіль,  
Кожному по чарці пива.  
Наробив Давид тут дива:  
Приударив в гуслі так,  
Що пішов скакати усяк.  
Сара кинула і ложку,  
Піднімала гарно ножку,  
А за нею і Рахіль,  
<...>  
І Ревекка вийшла з мочі –  
Ударила гопака <...><sup>77</sup>.

Традиційний мотив великодніх віршів-травестій – перебування Адама і Єви та їхніх нащадків у пеклі, звідки їх визволяє Христос. У цій-таки «Вірші на Великдень» подано амбівалентний опис грішної пари, яка мучиться у пеклі, – смішний і водночас спочутливий. Христос питає «куцу сатану»<sup>78</sup>:

«Де старенька баба Єва,  
Що в Раю вкусила з древа?»  
Куций кочергу узяв  
І у пеклі помішав.  
Вилізає Єва з печі, –  
Обгоріли вельми плечі;  
А за нею і Адам –  
Аж Христос злякався сам! –  
Бачив, бідний, добру кару:  
Обпалився весь од жару,  
Весь нагайками ізбит,  
З голоду запав живіт<sup>79</sup>.

Ще страшніші муки, що їх терпіли Адам і Єва у пеклі, описано (також не без комічного ефекту) у травестії «Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года» (інша назва – «Пасхальна вірша»):

Єва згнута  
Була тута

Од злого шайтана;  
Сей покуса –

<sup>76</sup> Там само. – С. 163–164.

<sup>77</sup> Вірша на Великдень («Кажуть, будто молодиці...») // Там само. – С. 167.

<sup>78</sup> Там само. – С. 165.

<sup>79</sup> Там само. – С. 166.

Зліший пруса	Все дрова возили.
І кримського хана.	З ярма ж – в хомут;
Мучить дарма –	З уздами кнут,
У них ярма	Дротянії пуги,
З шиї не злазили;	З шиї до п'ят
Струп на плечах,	На спині знать
Бо по печач	Кроваві смуги.

Крім грішних перших осіб людського роду, в пеклі мучаться й персоніфіковані дні тижня – Понеділок і П'ятниця, які справдана вважаються важкими днями (до того ж п'ятниця – день хресної смерті Ісуса Христа):

І старуху	Січуть пліттю,
Б'ють по брюху –	Щоб там миттю
П'ятницю святую;	Ступою ходила.
На підпрягу	Понеділок,
В колимагу	Хоть несмілок, –
Запрягли і тую;	Та ж йому заслуга;
Щоб скакала,	Змикулися,
Не брикала, –	Істулися –
Кладуть в рот удила;	Ледве утік з плуга <sup>80</sup> .

Ця травестія поширювалася на Лівобережжі (у різних списках її датовано 1786–1787, 1791, 1795 рр., хоча вона може бути й давнішою).

А найдетальніше зображення пекла подано в гумористичній обробці легенди про Марка Проклятого – віршованому оповіданні «Пекельний Марко», що постало в запорозькому середовищі, правдоподібно, незадовго до зруйнування Січі. Твір близький до бурлескно-травестійних віршів великоднього циклу (перелицьовано на український лад апокрифічне оповідання «Про збурення пекла»). У цій, за авторським визначенням, «казці» розповідається про «козарлюгу» Марка, «ледаря завзятого», який «все тільки пив та гуляв», «На вулицю до дівчат першим поспішався», «З чужими жінками женихався», але, за спонукою святого Петра, пішов на покуту до пекла і визволив звідти розкаяних грішників-козаків, які «у Господа милості просили» і «з відьмами не женихались», та чортів так налякав, що вони «від козаків втікають», «А запорозький як дух почують, / То зараз в тартари мандрують!» Так іще до Котляревського пекло з християнської міфології було ототожнено з подібним поняттям у давньогрецькій (Тартар – віддалені місця царства мертвих, де перебувають-мучаться лиходії). Неабиякий гультай, а водночас відчайдушний і кмітливий «хлопець-молодець», «козак-ярига»<sup>81</sup> Марко, здатний не лише на джигунство, а й на героїчні вчинки (одна з українських версій *архетипного образу трикстера*), став своєрідним попередником козакуватих троянців Котляревського.

Ця оповідка прикметна також тим, що в ній омовлено суперечність між моралістичними церковними настановами та потягом людей до плотських утіх – гуляння, пияцтва, тютюнокуріння, що трактуються як гріховні, чортячі. Люципер каже до Марка: «Тобі ще черга на світі жити / Та горілку коряками пити», начеб у цьому – головна принада життя. Люципер виправдовує існування чортів у людському житті тим, що вони надають йому хмільних веселощів:

<sup>80</sup> Вірша, говореная гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года // *Там само.* – С. 174–175.

<sup>81</sup> Ярига – тут: п'яниця, гультайка, безпутна людина.

Якби чорти людей не звеселяли,  
То вони досі усі б пропали!  
Якби не чорти, чи була б у вас горілка,  
І цимбали, бубни та сопілка?  
Чи ви вміли б танцювати,  
Весілля гаразд справляти?

«Козацькі гріхи» саме й полягають у неспроможі встояти перед тілесними спокусами, передусім жіночими принадами. Святий Петро нарікає на чортів:

У багло жінок напускали,  
Щоб козаків на нові гріхи скушали.  
Вже деякі почали женихатися,  
Щоб у пеклі навек позостатися.  
А інших стали горілкою частувати,  
Щоб тільки спасення перестали прохати.

Люципер вказує на непослідовність запорожців: «По празникам то нас ладаном ганяють, / А цілий тиждень тютюном закликають»<sup>82</sup>. Людську схильність до гедоністичних розваг вербалізовано у більшості творів низького стилю XVIII ст. – то як природну потребу, що вимагає задоволення, то як церковну й моральну проблему. Назагал, тогочасна українська писемна поезія низького стилю була досить гедоністична, життєрадісна, потішна, здатна смішити й веселити.

У «Доповненні до Великодньої вірші», яку виголосили запорожці перед гетьманом (Потьомкіним, записаним у козаки під ім'ям Грицька Нечеси), прозвучали нарікання на соціальну експлуатацію, зловживання місцевої влади («сільських нахалів» «війта-п'янюги», десятника та інших «сіпак» і «драчів»), законні й незаконні побори, висловлено соціальні сподівання трудящих. Рай тут уже не зводиться до ситості, матеріального достатку, хоча й їх традиційно не оминається («Манна з неба, / Все, що треба – / Їж, пий, веселися!»), а все ж насамперед мовиться про насолодження волею, наголошується на відсутності суспільних болячок, остогидлої державної бюрократії. Вічне безжурне життя громади в Райському саду мислиться без суспільної структури – сказати б, за моделлю «ідеальної спільності», до якої схилитиметься згодом Тарас Шевченко:

Зараз тая	<...>
Серед Рая	Здирства нема ж,
Свобода засіла;	Пропали всі драчі.
Тут тишина,	<...>
Вся старшина	Погибла власть
Не має к їм діла.	А вся на рясть
Тут сіпуга,	Вилізла голота.
Війт-п'янюга	Війт не ворчить,
Вже не докучає,	І не стучить
	Десятник в ворота <sup>83</sup> .

За словами Михайла Драгоманова, у цій вірші «рай малюється як антитеза

<sup>82</sup> Пекельний Марко // *Там само.* – С. 185–192.

<sup>83</sup> Доповнення до Великодньої вірші // *Там само.* – С. 176–177. Оскільки в жодному зі списків «Великодньої (Пасхальної) вірші» цього «Доповнення» не трапляється, то вважається, що автором його був інший поет, див.: Нога Г. «Звичай тієї з давніх школярів бували...»: (Український святковий бурлеск XVII–XVIII століть). – К., 2001. – С. 167.

соціально-політичному порядку в Україні в кінці XVIII ст.»<sup>84</sup>. Ці нарікання і мрії «голоту» закінчуються молитвою, за моделлю якої Котляревський розбудує в «Енеїді» суспільну картину раю, помістивши в ньому переважно тих, хто за життя належав до соціально упосліджених:

Ти, Боже, бач  
Кривавий плач  
І гірке ридання,  
За теє нам  
Покажи там  
Вічне панування!<sup>85</sup>

Це все, проартикульоване у різдвяних та великодніх віршах-травестіях, згодом з'явиться (і, звісно, ширше) в «Енеїді» Котляревського (згадки про лікувальний досвід українців, народні пісні, танці, їх кокетливе й не зовсім цнотливе виконання, ігри, музичні інструменти; алюзії на Січ, запорозькі пісні; українізовані імена; комічний опис пекла та ідилічний – раю, за простолюдними уявленнями; протест проти соціального гноблення; вживання зниженої лексики, народних фразеологізмів).

Істотною ритмічною особливістю повищої «Різдвяної вірші» («Чи чули ви, панове, зроду...») є майже послідовне дотримання чотиристопового ямба з перехресним римуванням рядків (AbAb). Це той силабо-тонічний розмір, яким пізніше Котляревський напише «Енеїду». Очевидно, він мав би знати цю «Різдвяну віршу» і скористатися її версифікаційним досвідом, коли створював поему. «Вірша на Великдень» («Кажуть, будто молодіці...») складена чотиристоповим хореем із парним римуванням рядків. Так іще другої половини XVIII ст. в українській поезії відбувалося спорадичне освоєння силабо-тоніки.

Зв'язок «Енеїди» Котляревського з гумористичними різдвяними та пасхальними віршами спостерігається у мовних засобах комізму. Деякі висловлювання із різдвяних та великодніх віршів знайшли ремінісцентний відгомін у поемі Котляревського, наприклад:

Їсько схопився, Водою вмився, Ослицю осідлав, Марію взяв. Дуже постішався І не оглядався – Так п'ятами накивав <sup>86</sup> .	Він [Еней. – Є. Н.], взявши торбу, тягу дав; Забравши деяких троянців, Осмалених, як гіря, ланців, П'ятами з Трої накивав. [I, 1];
І дали із пекла драла! Єва на всі жили брала, А Адам аж употів, Наперед усіх летів <sup>87</sup> ;	Він, швидко поробивши човни, На сине море попускав, Троянців насажавши повні, І куди очі почухрав. [I, 2];
Того святці, Попи, ченці Не минали шляху,	І дав чимдуж із лісу драла, Що аж земля під ним дрижала, Біг так, що сам себе не чув; [III, 33];

<sup>84</sup> Матеріали до історії віршів українських / Зібрав і впорядкував М. Драгоманов. А. Вірші про речі церковні // Житє і Слово. – 1894. – Т. 1. – С. 453.

<sup>85</sup> Доповнення до Великодньої вірші // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 178.

<sup>86</sup> Різдвяна вірша («Христос народився, щоб мир веселився...») // Там само. – С. 151.

<sup>87</sup> Вірша на Великдень («Кажуть, будто молодіці...») // Там само. – С. 166.

Філозопи,  
Крутопоти  
Набирались жаху!<sup>88</sup> –

Ченці, попи і крутопоти,  
Мирян щоб знали научать; [III, 74].

У Котляревського був навіть попередник-травестатор – Опанас Кирилович Лобисевич (1732–1805), який походив із козацько-старшинського роду, навчався у Києво-Могилянській академії та Петербурзькому (академічному) університеті, служив перекладачем і фельдмаршальським секретарем при гетьмані Розумовському, з яким, між іншим, подорожував по Західній Європі, відтак вийшов у відставку в чині полковника й, будучи поміщиком, повітовим та губернським маршалком Новгород-Сіверського намісництва, став активістом Новгород-Сіверського патріотичного гуртка 1780–1790-х рр., у якому об'єдналися українські автономісти. Раніше – у 1750–1770-х рр. – він публікував у петербурзьких журналах свої російські переклади з латинської мови, а перед 1794 роком у бурлескно-травестійному стилі переробив з латинського оригіналу українською мовою Вергілієві еклоги (з «Буколік»), давши своєму твору назву «Виргилиевы пастухи, в малороссийский кобеняк переодетые». На жаль, цей травестійний твір не зберігся. Надсилаючи його список Георгієві Кониському, Лобисевич у листі від 30 вересня 1794 р. просив навзаєм вислати йому для публікування копії написаних народною мовою інтерлюдій до трагедокомедії «Воскресеніє мертвих» і з цього приводу зізнавався, що й раніше знав про них з відгуків інших, із чийх уст чув і окремі уривки, але не надавав цим творам значення, і лише коли «познание доброт цену оным открыло», зрозумів їхню художню цінність, котра полягала, на його переконання, у тому, що їх складено народною мовою (щоправда, він сплутав інтерлюдії до трагедокомедії Кониського з великодньою «Віршею, говореною гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года», також написаною розмовною мовою, – з цієї вірші він пам'ятав деякі шматки: змалювання Великодня, втечі сатани і смерті, покари Юди, яких захоплено назвав «прекрасными описаниями»). За твердженням Лобисевича, «во всяком наречии языков есть своя красота» і «воня благоухания мыслей отечественных есть наисладчайшая», тому він береться здійснити видання згаданих інтерлюдій «для чести нации, матери нашей, всегда у себя природою и учёностию великих людей имевшей, <...> для любителей своего отечества, для знающих под корою просторечия находить драгоценности мысли»<sup>89</sup>.

Збережений лист свідчить принаймні про дві важливі речі в літературно-му розвитку Лівобережжя: по-перше, серед тутешніх віршувальників виявлялася схильність до бурлескного травестування римських першотворів, передусім Вергілія, а по-друге, до окремих письменників приходило усвідомлення, що літературні твори народною мовою мають непроминальну художню цінність та естетичну перспективу, а отже – тут назрівав перехід до вживання народної мови в літературі: Лобисевич сам-бо «перевдягнув» «Вергілієвих пастухів» в український «кобеняк» і задумав видати чужі твори, складені народною мовою (на жаль, здійснити цей задум йому не вдалося). Тож можна припустити, що на той час у Лобисевича вже визрівала ідея української літератури, писаної народною мовою.

<sup>88</sup> Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года // Там само. – С. 169.

<sup>89</sup> Петров Н. Один из предшественников Ив. Петр. Котляревского в украинской литературе XVIII века Афанасий Кириллович Лобисевич. – СПб., 1904. – 7 с.; Оглоблин О. Опанас Лобисевич (1732–1805). – Мюнхен; Нью-Йорк, 1966. – 99 с.

Лобисевич був чи не найосвіченіший, найерудованіший із літературних попередників Котляревського, з найширшим культурним кругозором (поряд з ним можна згадати хіба що Климівського). Збережений лист до Кониського засвідчує високий рівень національної свідомості Лобисевича й демократизм та народність його естетичних поглядів. Він розумів назрілу потребу творити українську національну літературу простолюдною мовою і для поширення цієї думки вважав за потрібне популяризувати зразки відповідних текстів, уже наявні в тодішньому українському письменстві. Таким чином, дальший розвиток української літератури, народної за мовою і змістом, він мислив як продовження тих паростків, що вже зародилися у попередній вітчизняній традиції.

Показово також, що у своїй «Грамматике малороссийского наречия» (Санкт-Петербург, 1818) Олексій Павловський як зразки способу мислення, художньої вигадки та живої народної мови українців назвав, поряд з «Енеїдою» Котляревського, інші відомі йому «малороссийские сочинения»: «Діалоги різдвяний та великодній», «Віршу, говорену запорозькому гетьману на Великдень», «Замисл на попа», **анонімне віршоване оповідання «Вакула Чмир»**, яке в тій самій книжці й опублікував, разом із фольклорними зразками української словесності (воно складене звичним для української силабічної поезії XVIII ст. леонінським віршем, тобто 14-складовиком із внутрішніми римами у першому – 8-складовому – піввірші, і за змістом трагікомічне – розповідається про бідолашного козака, який повертався з корчми, «напившись доп'яна», потрапив під завірюху, блукав і врешті замерз у полі)<sup>90</sup>. У післямові («Общих замечаниях») упорядник зазначив, що названі літературні твори («Енеїду», «Діалоги...», «Віршу...», «Замисл на попа», «Вакулу Чмира») об'єднує українська мова («малороссийский язык»), правдиве зображення характеру українського («малороссийского») народу (особливо в «Енеїді»), приємність і корисність для читання, віршова форма, жартівливий підхід<sup>91</sup>. Звідси видно, що Павловський розглядав перелицьовану поему Котляревського в одному ряді з написаними розмовною мовою літературними творами другої половини XVIII ст. Він не відмежовував «Енеїду» від них, а лише вивіщував над ними за рівнем змістовності й художньої майстерності.

Віршотворів, написаних народною мовою, в українській літературі XVIII ст. було, звісно, більше, ніж тут розглянуто. Живою українською мовою складено також фабульну сатиру на попа **«Вірша про Кирика»**, дія в якій відбувається «на Волині в Овруцькім повіті»<sup>92</sup> і яка поширювалася також на Поділлі та Київщині. Про такі твори, як «Вакула Чмир», «Вірша про Кирика», «Отець Негребецький», «Пекельний Марко» тощо, І. Франко зазначив, що «сі віршовані новели та сатири склалися на вироблення того епічно-гумористичного тону, що творить характерну прикмету «Енеїди» Котляревського», і стали «попередниками сього твору, пам'ятного як початок нашого національного відродження»<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> Вакула Чмир // Павловский А. Грамматика малороссийского наречия. – СПб., 1818. – С. 93–106. Див. також передрук: Вакула Чмир // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 231–237.

<sup>91</sup> Павловский А. Общие замечания // Павловский А. Грамматика малороссийского наречия. – С. 111.

<sup>92</sup> Вірша про Кирика // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 199.

<sup>93</sup> Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1983. – Т. 40. – С. 360–361. Перша редакція – 1907 року.

Повище насвітлено лише твори, що з'явилися насамперед на Лівобережжі, а також, почасти, на Правобережній Наддніпрянщині, та й то ті, у яких виявилися ознаки, що знайшли потім продовження у творчості Котляревського. Та вже й ці твори доводять, що «Енеїда» Котляревського з'явилася не на порожньому місці, а була закономірним продовженням процесу періодичного звернення віршарів до народної мови. На кінець XVIII ст. такі спроби почастішали. За слушним спостереженням Наталі Кістяківської, упродовж XVIII ст. спостерігається певна тяглість і закономірність у впровадженні народної мови до літературного вжитку з посиленням інтенсивності й нарощуванням кількості творів: «українська народня мова» «на початку XVIII в. випадково вдиралася до письменства як елемент комічний, а наприкінці його повільно перетворилася в очач авторів-українців на щось позитивне, постійне, звичайне»<sup>94</sup>. Тож перехід до народної мови аж ніяк не був ані несподіваним, ані раптовим, як здавалося Іванові Лисяку-Рудницькому, – він був назрілим, навіть досить плавним і органічно впливав як з історико-культурних умов на зламі XVIII–XIX століть, так і з усього попереднього розвитку українського письменства та фольклору.

Оскільки жива народна мова теоретично й практично допускалася і в староукраїнській писемності, і в російській літературі для використання у низьких жанрах класицизму, творах бурлескного стилю, для грубого побутового зображення, то Котляревському як творцеві бурлескно-трагедійної поеми народною мовою не треба було ламати традиції, долати чийсь опір, вдаватися до естетичної маніфестації, то більше дискусії, доводити правомірність свого почину, домагатися літературного визнання – навпаки, його поема сприймалася читачами з різних верств, навіть різних національних спільнот (української, російської та білоруської) як природне художнє явище, безперешкодно поширювалася у списках і залюбки читалася. Її навіть було видано без відома і згоди автора. Як зазначив Павло Житецький, Котляревський

«вовсе не имел в виду вмешиваться в борьбу с псевдоклассическим направлением, возникшую в конце XVIII в. в русской литературе, – точно так же, как вирши-пародии, пользовавшиеся библейскими и евангельскими сказаниями, вовсе не имели в виду подрывать авторитет этих сказаний. С этой точки зрения “Энеида” Котляревского есть органическое продолжение местных виршей, которыми богата была малорусская литература в XVIII веке»<sup>95</sup>.

Віршотвори низького стилю класицизму підносили гедоністичні насолоди (ситне харчування, життя в достатку, любовні втіхи тощо). Зрозуміло, що «Енеїда» Котляревського виростала не так із цих творів (хоча з них також), як із загальної атмосфери в тодішньому українському суспільстві, що сприяла естетизації та поетизації плотських мрій, бажань, потягів тощо.

З мовного боку, традиційним в «Енеїді» було використання народної мови як гумористичного засобу, вживання церковнослов'янізмів без спеціальної семантичної та стилістичної функції, використання макаронічної мови – суміші українських і латинських чи псевдолатинських елементів (про це далі). Як і в творчості мандрівних дяків, народна мова використовується в «Енеїді» переважно в комічному ключі.

<sup>94</sup> Кістяківська Наталя. Іван Некрашевич і його твори // Кістяківська Наталя. Твори Івана Некрашевича, українського письменника XVIII віку: (Розвідка й тексти). – К., 1929. – С. V.

<sup>95</sup> Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 143.

Багато з того, що було в «Енеїді» Котляревського, траплялося уже в попередніх творах (вживання народної мови, освоєння народних прислів'їв, приказок, ідіом, звернення до інших фольклорних скарбів, використання макаронізмів та інших мовних грашок, жанр віршованих трагедій, навіть спроба трагедіювання Вергілія, практикування бурлескного стилю, трагедійний етнографізм, осуд гайдамащини й туга за козацькою минувиною, мрія про збереження козацьких військових формувань, ідея українського автономізму, вияв суперечності між національними та імперськими інтересами й водночас готовості їх погодити, весела героїзація козацтва, уславлення його незнищеного й непереможного духу, сатиричне викриття соціальної несправедливості, експлуатації, зловживань урядовців, гумористичне зображення людських слабкостей, моральних вад, гріхів, весела гіперболізація гедоністичних утіх, гумористичний опис пекла, українізація чужонаціональних імен, апробація силабо-тоніки, зокрема чотиристопового ямба, та ін.). Але те, що залишалося розкиданим по окремих, дрібних і часто малодоступних віршах, у Котляревського було зосереджене в одному творі, досконалому за формою і значному за обсягом (навіть якщо мати на увазі лише перші три частини його поеми, видані 1798 року). «Енеїда» синтезувала здобутки українського письменства XVIII ст., ставши на вершині попередньої літературної традиції, з якої органічно виросла.

Можна з певністю говорити про безперервний розвиток української літератури на рубежі XVIII–XIX століть. Якщо одні її гілки зачахли (з відходом у небуття книжної української та слов'яноукраїнської мов), то інші, навпаки, розросталися. Водночас відбувалося якісне оновлення вітчизняного письменства.

Прикметною особливістю читацького сприймання розглянутих творів було те, що з ними ніхто не пов'язував зачин (початок) нової української літератури. Утім, не робив цього й Котляревський щодо своєї «Енеїди» (принаймні на перших порах). У світлі існування віршотворів, написаних народною мовою ще до Котляревського, який знав принаймні частину з них, зрозуміло, що він не міг вважати себе за зачинателя нової української літератури, бо творив «Енеїду» як продовження попередньої традиції вживання народної мови в літературі. Започаткувати можна те, чого раніше не було. Котляревський не започатковував, а продовжував: узявшись трагедіювати Вергілієву «Енеїду» народною мовою, він розвивав традиції вітчизняного письменства XVIII ст. і, без сумніву, усвідомлював це, бо знав принаймні різдвяні та великодні вірші-трагедії, а також, очевидно, й інші віршотвори, складені українською народною мовою. У XVIII ст., коли Україна ще не була так сильно зросійщена, як першої половини XIX-го, такі вірші не були дивиною. Їх поширювано у списках та усному мовленні (декламуванні та співах). Успереч упередженим уявленням перших двох третин XIX ст., в Україні XVIII ст. була досить розвинена література народною мовою. Однак її функціонування залишалося обмеженим через відсутність українських періодичних (чи бодай продовжуваних) та альманахових видань. Це не давало змоги налагодити літературний процес, активно впливати на нього, спрямовувати його в певне ідейно-естетичне русло. Літературний процес розвивався стихійно. Твори, написані народною мовою, ще не мали естетичного й літературно-критичного супроводу, який би пропагував їх як зразки для дальшого розвитку літератури. Для цього у XVIII ст. ще не визріли умови.

«Енеїда» Котляревського не була навіть першим друкованим твором українською народною мовою – як вище зазначено, раніше вже з'явилися у пресі церковні коляди (у Почаївському «Богогласнику», 1790), пісні «Ей годі нам журитися, пора перестати...» (1792) та «Їхав козак за Дунай» (1796). Щоправда, кілька опублікованих церковних коляд народною (або близькою до неї) мовою губилися у збірці, де переважали коляди, а надто канти і псалми, складені книжною українською або й навіть церковнослов'янською (в українській редакції) мовою, а оприлюднення (також анонімно) пісень Головатого та Климівського зливалось з народнописними публікаціями, від чого ефект зачину нового письменства знижувався. Пісні Климівського й Головатого, книжні коляди, поширювані у списках та в усному вжитку, сприймалися переважно як фольклорні твори (інша річ – «Енеїда», складена суто літературними розміром і строфою – ямбом та децимою). Загалом же українська література другої половини XVIII ст. була майже повністю рукописною. Утім, більшість різдвяних і великодніх віршів-орацій та віршів-трагедій, а особливо сатирично-гумористичних віршотворів навряд чи могли бути надруковані за тих суспільно-політичних умов (Павловському вдалося опублікувати лише трагікомічне оповідання «Вакула Чмир», у якому викривальний сміх спрямовано суто на моральні вади осілого козака-п'янички). Зате призначені для поширення у списках та усному мовленні тексти були досить вільнодумними, розкутими та сміливими у вияві природних людських жадань і тавруванні суспільних болячок. На творах позначився демократичний дух Просвітництва.

Завдяки певному збереженню в них традицій народної сміхової культури, гумор був здебільшого не лише простацький, а й грубий, «во вкусе площадном», як висловився Опанас Лобисевич про таке віршування у цитованому листі до Георгія Кониського. Інколи знижена лексика переступала межі пристойності, й у твори, навіть сценічні, потрапляли нецензурні слова. Так, у віршованому оповіданні «Пекельний Марко» ті з наляканих козаком чортів, «котрі по кутках поховались, / З переляку усі .....»<sup>96</sup>. В інтерлюдії третій до драми Митрофана Довгалевського «Ярига» (тут: солдат-росіянин) кричить до українського хлопця:

Не ври много, хахол! Рожу растаскаю,  
І з галави валаса все те позриваю!  
Прийми єво харашо, бл...о сина,  
Штоб он ведал, ск...ой син, каков я детина!<sup>97</sup>

У тій-таки інтерлюдії «мужик» лається: «О, ск...асинска з блазням»<sup>98</sup>; обценну лайку вкладено в уста дійових осіб і четвертої інтерлюдії: «пивоїза» («О, курва ма, <...> із його крупами!») та «мужика» (про пивоїза: «І йон, ск...ий син, подняв сміх з нашого брата!»)<sup>99</sup>.

Позаяк вірші-орації та вірші-трагедії були призначені не для друку, а для виголошення у приватній, домашній обстанові з нагоди Різдвяних та Великодніх свят, то їх творці не цуралися обценних слів, що ними висміювали негативних

<sup>96</sup> Пекельний Марко // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 188.

<sup>97</sup> Інтермедія до драми Митрофана Довгалевського «Властотворний образ». Інтерлюдія третя // Там само. – С. 366.

<sup>98</sup> Там само. – С. 367.

<sup>99</sup> Там само. – С. 371, 372.

персонажів, як-от «смерть-шлюху», якій «Ісус <...> / На все тіло / Наслав злії рани: / Всю пи...цю / І гузицю / Обпала короста, / Крутить гузом, / Прийшло зо злом, / Бо болізнъ не проста»<sup>100</sup>. Тож наплив непристойної лексики в українську літературу 1990–2010 рр. мав прецедент у рукописному письменстві XVIII ст., хоча, звісно, не залежав од нього.

Першій половині XIX ст. увагу літераторів і фольклористів більше приковувала усна народна творчість, аніж писемна спадщина попередників, розкидана й переважно забута по малодоступних і занедбаних рукописних збірках. Із письменницьких віршотворів XVIII ст. у поле зору потрапляли переважно ті, що набули фольклорного поширення: їх записували з уст народу і сприймали як народні. Так, окремі тексти різдвяних і великодніх віршів-травестій записали Микола Гоголь, Аполлон Скальковський, зберігав у своєму архіві Михайло Максимович.

Починаючи від 1830-х рр., письменники заговорили про потребу нової української літератури, твореної народною мовою, як про свідоме завдання, котре вони ставили перед собою та своїми колегами. Народною мовою складали вже не просто окремі тексти, як у XVIII ст., а й усвідомлювали, що цим творять нову літературу, відмінну від старої (Григорій Квітка-Основ'яненко, Євген Гребінка, Амвросій Метлинський, Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш та ін., у Галичині – «Руська Трійця»: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький). Змінилася – поглибилася – літературна самосвідомість.

Водночас в уяві письменників та критиків другої третини XIX ст., уже мало або й зовсім не обізнаних із тими спробами творити народною мовою, що передували «Енеїді» Котляревського, вималювався розрив між так званими старою і новою літературами. Така необізнаність значною мірою сприяла містифікації його як першого зачинателя нової української літератури. У його «Енеїді» наступники побачили зразок для наслідування і твір, од якого почалася нова традиція і нова епоха. Та все ж, правди ради, треба сказати, що за ідейно-естетичною значливістю усі попередні спроби літературних творів народною мовою не йдуть у жодне порівняння із поемою та п'єсами Котляревського, бо не були остільки художньо довершеними й резонансними, щоб викликати численні наслідування, масове бажання творити народною мовою. Жоден з авторів XVIII ст., які писали народною мовою, не мав такого потужного літературного таланту, як автор «Енеїди» і «Наталки Полтавки».

Тож має рацію Валерій Шевчук, твердячи, що «Енеїда» Котляревського «не почала» «процес засвоєння народної мови»,

«а завершила його, бо виходила із засад низового бароко, яке широко користувалося народною мовою, починаючи з першої половини XVII століття (а спорадично – з другої половини XVI) із значним засвоєнням цієї мови як літературної у другій половині XVII і в усьому XVIII ст. Інша справа, що “Енеїди” І. Котляревського судилося стати епохальним твором, що посприяло суспільно-естетичній традиції, у нас трохи й запізненій: засвоєнню народної мови як основної літературної <...>. Із цього погляду “Енеїда” й справді стає твором не давньої, а такої нової літератури, <...> вона завершила в собі літературу давню й породила нову <...>»<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года // *Там само*. – С. 171, 172.

<sup>101</sup> Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко // *Шевчук В. Муза Роксоланська*. – Кн. друга. – С. 649.

Кажучи про літературні явища, котрі передували Котляревському, треба конче згадати й ті твори українських авторів, що були написані книжною мовою, наближеною до російської, або й російською мовою, але в них висловлювалися думки, що знайшли продовження у новій українській літературі, передусім в «Енеїді» та «Наталці Полтавці». Це насамперед «Разговор Великороссии с Малороссиею» (1762) Семена Дівовича, лірична поезія та байки Григорія Сковороди<sup>102</sup>, «Ода на рабство» (1783) і комедія «Ябеда» (1798) Василя Капніста, «История русов» невідомого автора<sup>103</sup>. Кожен із творців цих творів по своєму поєднав старі козацькі традиції часів Гетьманщини з новими культурними віяннями і став літературним попередником Котляревського, але не мовним, а національно-ідеологічним (Дівович, Капніст та автор «Истории русов»), соціально-викривальним, повчальним і моральним (Сковорода, той-таки Капніст).

<sup>102</sup> Див.: *Нахлік Є. Григорій Сковорода як поет-преромантик* // *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. – Львів, 1995. – Т. 229: *Праці Філолог. секції*. – С. 29–45; *Нахлік Є. Роль Г. Сковороди у становленні просвітительського реалізму в українській літературі* // *Спадщина Григорія Сковороди і сучасність: Матеріали читань до 200-річчя з дня смерті Г. Сковороди*. 21–22 грудня 1994 р. – Львів, 1996. – С. 61–65.

<sup>103</sup> З цього погляду про «Разговор Великороссии с Малороссиею», «Оду на рабство», «Ябеда» й «Историю русов» див.: *Козак С. Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки)*. – Варшава, 2003. – С. 82–86, 99–171, 185.

" Тільки словами що опустасяш  
 " того ввдвоєт нединокеш,  
 " видкувше Турин ахуть притупивеб ?  
 #  
 " А що таме Турин Залвато  
 " що не ввоннае и тилк,  
 " Фудийсие тилк не труклвто,  
 " що вадий Еретикв сурде,  
 " твнвалъ Законъ неговидишъ,  
 " Коливъ Олампикъ нештвалъ,  
 " и нестрвалъти си лбдеи.  
 " Твоихъ пунсаровъ не ввонвалъ,  
 " неуртне турку гиллавалъ,  
 " до багъ ввеквалъ синъ Аман.  
 " Туровицвалъ ввонвалъ, и Днев  
 " што не скотвалъ, тои нечужвалъ,  
 " тергалъ Турше Турмлеттвалъ  
 " на лбтку що Охню Турвалъ,  
 " Наттурвалъ вв Валовалъ вв Турвалъ,  
 " далъ таме вв Турвалъ,  
 " що и дровъ Валпвалъ, щитвалъ,  
 " Турвалъ вв Турвалъ, што Кафатвалъ,  
 " дровалъ илв Турвалъ, Турвалъ Турвалъ,  
 " Енев тилк нединоквалъ,

«Енеїда»

Світова вершина  
 національної адаптації жанру  
 бурлескно-травестійної поеми

Стосунок до римського першотвору  
та попередніх травестій.

Жанр.

Хронологія написання і прижиттєвих публікацій.

Перше повне видання

#

" О Зевс! о багатку мій радий!  
" Оглядься на пляч добрих соев,  
" Спаєи карозь фривітський вогневи,  
" Вишв дубо сегов рече твоей.  
" Биб маєш тве Кеса Карати,  
" Караи мене — Караи в. мати,  
" В все степеню ради дубтеи!  
" Услвиш Вену! Многоутишу,  
" Смиши мн рече твою фтлшиу.  
" Ахав! Ахав! рече шров шавв Енеи!  
" Мовсати! твє свєра Пацкєрє,  
" Токома Зювна тєушцїтє;  
" Фривдєрє, вєцєрє, дубєрє,  
" Биб дєрє! — обитєв влєтєтє;  
" Тавє свєшєв Кєшєв мєрєтє;  
" Зєвєсє дубєсєтє жє мєнє  
" Шєвє тєвє рєчє публєтє вє рєдєрє.  
" Тє шєвє тєвє мєнє публєтєвє  
" Кєшєтє тєвє Фривє, нєрємєшє  
" Шє Зєвє мнє тємєтєвє дєрєтє

Сторінка автографа чистової редакції шостої частини «Енеїди»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 2 - 006)

Уже своєю назвою («Виргилиева Енеїда, на малоросійський язык переложенная <...>») поема Івана Котляревського відсилає обізнаного читача до першотвору – «Енеїди» римського поета I ст. до Р. Х. Публія Вергілія Марона, який нею свідомо розбудовував за давньогрецькими (гомерівськими) зразками національний римський епос. У його незакінченій поемі, що складається з дванадцяти книг, ідеться про діяння благочестивого (побожного) Енея (pius Aeneas), за міфом – троянського героя, сина царя Анхіза та богині Венери, родоначальника римського народу і предка імператорської династії, до якої належав сучасний Вергілієві римський правитель Октавіан, прозваний Августом. Волею богів Еней з уцілілими троянцями залишає зруйновану греками Трою й потрапляє до Італії, де йому судилося заснувати Римську державу. У перших шести книгах римської епопеї розповідається – за взірцем Гомерової «Одіссеї» – про Енеєві мандри, а в інших шістьох – за взірцем «Іліади» – про війну, що її йому довелося вести в Італії проти одного з місцевих племен. Епопея звеличувала світову великодержавну місію Риму – повновладно правити народами, давати суспільству закони, милувати підкорених і силою приборкувати непокірних, а до того ж утверджувала божественне походження імператорської влади Августа. Та все ж, попри цей римський місіонізм, суть Вергілієвого твору полягає в міфопоетичному осмисленні залежності людського життя од невідомої трансцендентної долі, у зображенні намагань героя збагнути волю судьби, в усвідомленні неминучості для людини прийняти напередвизначену місію, покладену на неї найвищими силами, у змалюванні в долі Енея та долях інших персонажів утіх і злигоднів людської долі як такої. Сюжет Вергілієвої епопеї побудований на міфологемах викорінення і вкорінення, воєнної поразки й перемоги, втрати предківської землі і здобуття нового життєвого простору, вимушеної еміграції, поневіряння чужиною і волювої натуралізації на здобутих землях.

Український же твір за жанром – це героїчно-комічна поема, в основі якої лежить невідповідність стилю зображеним подіям та персонажам, унаслідок чого виникає пародійно-комічний ефект. У європейських літературах героїчно-комічна поема розвинулася у двох різновидах: у першому високий героїчний сюжет подається низьким стилем, простими словами (так звана травестійна поема), а в другому, навпаки, – високим стилем, характерним для героїчної поеми, описуються низькі простолюдні персонажі та побутові події. Травестійний різновид хронологічно розвинувся значно раніше: його джерела сягають ще грецького комічного епосу «Батрахоміомахія» («Війна мишей і жаб»). Другий же різно-



вид виник на противагу першому: Скаронів поемі «Перелицьований Вергілій» французький поет і теоретик класицизму Ніколя Буало полемічно протиставив свою героїчно-комічну поему «Налой» (1674–1683), у якій зображення дрібної побутової сварки між звичайними людьми – церковним скарбником і півчим – витримано у пишномовному стилі героїчної епопеї. Якщо бурлеск Поля Скарона мав антиаристократичне спрямування, то новий вид бурлеску, що його пропонував Буало, зводився до іронічного насміхання з побуту простолюду.

«Енеїда» Котляревського належить до першого жанрового різновиду: вона становить *травестію* (перелицьований текст) античної епопеї, що стала її фабульною основою (за тодішньою теоретико-літературною термінологією, травестія, від італ. *travestire* – перевдягати, є виворотом оригіналу). Травестія може бути переробкою твору з тої самої мови або з чужої. Прикладом першого типу є «Батрахоміомехія» – старогрецька пародія на основні моменти героїчної поеми, репрезентованої «Глядою» Гомера. Приклади другого типу – інонаціональні травестії «Енеїди» Вергілія або й переробки її попередніх іншомовних травестій.

В українській літературі, як показано в попередньому підрозділі, практика травестування вже існувала до Котляревського, притім, як зазначив Валерій Шевчук,

«Бароко знало два види травестіювання <...>: серйозне та гумористичне. При серйозному на мотиви відомого класичного твору писався новий, хоч сюжетна структура, ба й образи, а часом і стилістика архетипу зберігалися – класичними зразками такої травестії можуть бути “Про блаженного Олексія” Т. Прокоповича <...> або ж том перший “Літопису” С. Величка чи “Купідон, або крилатий амур” І. Ярошевицького. Травестія ж гумористична чи й сатирична, була, на мою думку, реакцією на серйозне травестування, тобто ця літературна поетика по-своєму осмішувалася»<sup>1</sup>.

Котляревський травестував «Енеїду» в *бурлескному стилі* (високу тему, героїчний зміст викладено знижено простолюдною тональністю, жартівливою, буфонадною мовою; франц. *burlesque*, від італ. *burlesco*, буквально – жартівливий, від *burla* – жарт). Згідно з жанром травестії, богів та героїв першотвору перевдягнуто в українське вбрання, і, хоча місце дії загалом не змінено, їх поміщено в український побут та, по суті, замінено місцевими персонажами з різних станів і верств, зокрема досить часто простолюдними.

До Котляревського Вергілієва поема вже не раз піддавалася бурлескному травестуванню, найвідоміші зразки тих героїчно-комічних поем такі:

- «Перелицьована Енеїда» (1633) італійського поета Джованні Батиста Лаллі, що мала антиязичницький характер і була спрямована на утвердження католицизму;
- «Перелицьований Вергілій» (1648–1653) французького поета Поля Скарона, твір зорієнтований на висміювання римської героїчної епопеї, античних богів та героїв, а водночас насичений елементами соціальної сатири (викликала у французькій літературі близько десятка наслідувань);
- «Вергілієва Енеїда, або Пригоди благочестивого героя Енея» австрійського поета, колишнього єзуїта, відтак франкмасона Алоїза Блюмауера, котра становила сатиру вже на католицьке духівництво, передусім добре знаних йому єзуїтів (написана у 1782–1786 рр., видана у Відні протягом 1782–1788 рр.: перші

<sup>1</sup> Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська. – Кн. друга. – С. 651.

дві книги – 1782, перша частина, що охоплювала чотири книги, – 1784, друга частина – 1785, третя частина – 1788)<sup>2</sup>.

Травестія Блюмауера була не переробкою Скарона, а самостійним перелицьованням «Енеїди», створеним за його зразком. Свого часу вона набрала значного розголосу, спричинилася до кількох наслідувань у німецькомовних літературах, була перекладена угорською мовою, а 1834 року у Кракові вийшов її польський переклад-переробка<sup>3</sup>. Такому поширенню Блюмауєрової поеми сприяло те, що її було створено в дусі реформ проти світської влади церкви, що їх провадив австрійський імператор Йосиф II як освічений монарх. До 250-річчя від дня народження Алоїза Блюмауера (1755–1798) травестію перевидано у Відні (2005)<sup>4</sup>, того ж року в Лінці випущено присвячений йому збірник під промовистою назвою «Алоїз Блюмауер, забутий австрійський письменник», а два роки по тому в німецькому місті Бохумі з'явився ще один збірник «Алоїз Блюмауер і його час»<sup>5</sup>. Ці факти свідчать, що автор травестії залишився непроминальним явищем в історії австрійської літератури, проте не став її класиком.

На основі австрійської антикатолицької травестії, ідеологічно прийнятної для православної Росії, петербурзький літератор Микола Осипов (1751–1799), який знав французьку та німецьку мови і перекладав з них, склав перші чотири частини своєї ірої-комічної поеми «Вергілієва Енеїда, вивороченная наизнанку», переважно знявши сатиричний елемент, спрямований проти римського духівництва, а отже, масонський характер твору (перші дві частини опубліковано окремим виданням у Петербурзі 1791 року; третю – 1794-го, четверту – 1796-го). Про те, що Осипов користувався травестією Блюмауера, свідчить уже хоча б той факт, що перед кожною піснею російського тексту подано її дуже стислий виклад, який повторює такий самий виклад перед відповідною піснею у німецькому тексті. Водночас деякі місця Осипов запозичив безпосередньо з Вергілієвої поеми, через що епізодів у нього вийшло більше, ніж у Блюмауера. Переробку витримано в низькому стилі класицизму, причому піддано осмішуванню не лише пригоди Енея, а й самі основи великодержавної воєнної епопеї, якою була, наприклад, «Россияда» Михайла Хераскова, видана 1779 року (ці твори не вкладалися в одне літературне сприйняття: хто зачитувався «Енейдой», не міг діставати задоволення од читання «Россияды»)». Створюючи травестійну поему, Осипов

<sup>2</sup> Blumauer. Virgils Aeneis travestiert. – Wien, 1784. – Erster Band; 1785. – Zweyter Band; 1788. – Dritter Band.

<sup>3</sup> Див., зокрема: Гординський Я. Причинки до студій над “Енеїдою” І. Котляревського. I часть // Звіт Дирекції ц. к. гімназії з руским викладовим язиком в Коломиї за рік шкільний 1906/1907. – Коломия, 1907. – С. 32–38; Гординський Я. Причинки до студій над “Енеїдою” І. Котляревського. II часть // Звіт Дирекції ц. к. гімназії з руским викладовим язиком в Коломиї за рік шкільний 1907/1908. – Коломия, 1907. – С. 6. Також див. окремі відбитки з тою самою нумерацією сторінок.

<sup>4</sup> Blumauer Aloys. Virgils Aeneis, travestiert. – Edition Praesens. – Wien, 2005.

<sup>5</sup> Aloys Blumauer, ein vergessener österreichischer Dichter / Ludwig Pullirsch (Hrsg.). – Linz, 2005; Aloys Blumauer und seine Zeit / Franz M. Eybl, Johannes Frimmel, Wynfrid Krieglleder (Hrsg.). – Bochim, 2007.

<sup>6</sup> Н. П. Осипов; Примечания // Ирої-комическая поэма / Редакция и примечания Б. Томашевского. – Л., 1933. – С. 261–266, 720–722.

Ще Микола Мінський (псевдонім Миколи Віленкіна) спостеріг: «Что Осипов переворачивал наизнанку не столько Вергилия, сколько Блумауэра, не остаётся ни малейшего сомнения по сравнению обеих поэм. За исключением некоторых длиннот, заимствованных у Скаррона или у Вергилия, Осипов шаг за шагом искажает Блумауэра, даже буквально переводя “содержа»

пов спирався на традицію російської класицистичної ірої-комічної (героїчно-комічної) поеми<sup>7</sup> другого різновиду (зображення високим стилем простолюдних персонажів та побутових подій), що хронологічно раніше розвинувся в російській літературі – у 60–70-х роках XVIII ст. (твори Василя Майкова, Михайла Чулкова)<sup>8</sup>, а також на російський прецедент переробки високого сюжету низьким стилем, простолюдними словами та висловами, фольклорними фразеологізмами, зведення епічного стилю до рівня звичайного побутового мовлення (як-от у популярній свого часу жартівливій казковій поемі Іполита Богдановича «Душенька», виданій у Санкт-Петербурзі 1783 року)<sup>9</sup>. Щоправда, у поемі Майкова «Елисей, или Раздражённй Вахх» (Санкт-Петербург, 1771) було змішано два типи комічних поем, бо в ній, з одного боку, вчинки простолюдних персонажів з міських низів (ямщиків, купців, поліцейських) сміхотворно уподібнювались до дій античних героїв та богів, а з другого – діяли й міфологічні персонажі, подані у зниженому, травестованому наświetленні<sup>10</sup>. Та, власне, саме «Енеїда» Осипова стала першим у російській літературі прикладом перелицьованої комічної поеми в чистому вигляді<sup>11</sup>.

Блюмауер не закінчив травестії, переробивши тільки дев'ять пісень (книг) Вергілієвої «Енеїди», а Осипов ще менше – сім. По смерті Осипова його травестію повністю дописав Олександр Котельницький (1770-ті рр.-?): п'ята частина вийшла 1802 року, шоста – 1808-го (обидві також у Петербурзі). Котельницький близько йшов за Вергілієвою поемою, лише подекуди виявляючи обізнаність зі Скарроном, рідше – деякі збіги з Блюмауером, адже французька травестія закінчується на перелицьованні – та й то неповному – восьмої книги Вергілія, а німецька – дев'ятої<sup>12</sup>. Очевидно, Котельницький заповзвся завершити травестію Осипова, заручившись вигідним контрактом із видавцем, на що є натяк на початку переспіву дванадцятої книги: «Идем мы по скарронску тракту / Не доброволь-

ние”, помещённое в начале песен» (Н<иколай> М<аксимович> В<иленкин>. Иван Петрович Котляревский: Критико-биографический очерк // Новь. – 1884. – Т. 2. – № 4. – 15 декабря. – С. 707). Що Осипов наслідував Блюмауера і завжди, коли творив свою переробку, мав перед собою німецьку пародію і лише подекуди майже перекладав Вергілія, уперше на конкретних прикладах показав Іван Стещенко (Стещенко И. И. П. Котляревский и Осипов в их взаимоотношениях // Киевская старина. – 1898. – Кн. 7/8: Июль/Август. – С. 37–44). Щоправда, зауважу, Осипов міг користуватися і російським перекладом Вергілієвої поеми, що його здійснив Василь Петров (видано в Петербурзі, т. 1 – 1781, т. 2 – 1786).

Цікаво, що в списку передплатників, доданому до австрійського видання поеми Блюмауера 1793 року, зазначено «одну особу, яка не назвала себе», у Санкт-Петербурзі, – на цій підставі І. Стещенко зробив обережний висновок, що «Блюмауера “Энеида” в Петербурге была известна непосредственно» (Там само. – С. 37). Згодом Борис Томашевський припустив, що цією особою міг бути Осипов, який жив із перекладацької праці (Н. П. Осипов; Примечания. – С. 722). Діставши видання німецькомовної травестії, що вийшло 1793 року, Осипов міг на його основі підготувати третю частину свого твору, що з'явилася друком наступного року.

<sup>7</sup> Рос. ироикомиическая (ирои-комическая) поэма (укр. ірої-комічна поема; від франц. роётте héрої-comіque) – героїчно-комічна поема.

<sup>8</sup> Серман И. З. Ироикомиическая поэма // Краткая Литературная Энциклопедия. – М., 1966. – Т. 3. – С. 178.

<sup>9</sup> Стенник Ю. В. Поэты кружка М. М. Хераскова (Майков, Богданович, Херасков) // История русской литературы: В 4 т. – Л., 1980. – Т. 1: Древнерусская литература. Литература XVIII века. – С. 615–619.

<sup>10</sup> Там само. – С. 611.

<sup>11</sup> Серман И. З. Ироикомиическая поэма. – С. 178.

<sup>12</sup> Стещенко І. «Енеїда» Котляревського і Котельницького в порівнянні з іншими текстами // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. – К., 1912. – Кн. 9. – С. 56–64.

но – по контракту / <...>, / Раскром римску “Энеиду”, / Пойдет опять у нас трезвон» [VI, с. 160]. Вважається, що відсутність поетичної фантазії у Котельницького змушувала його по-рабському дотримуватися розвитку епізодів у Вергілієвій «Енеїді», останні пісні якої до того ж менш вдалі, ніж попередні, а загалом обидва тексти – й Осипова, і Котельницького – досить громіздкі й одноманітні<sup>13</sup>. Російські травестатори надали своїй переробці не ідеологічного, а загальнолюдського моралізаторського характеру (висміювання неучтва, хамства) та балаганного, корчемного («кабацького») ухилу, цілковито відсутнього у Скарона та Блюмауера (натуралістичні описи гулянок богів та героїв, їх карикатурне зображення, вживання вульгаризмів)<sup>14</sup>.

Чому саме Вергілієва епопея була найчастіше травестована? Та тому, що вона не лише вивчалася в навчальних закладах, слугувала посібником для студіювання класичної латини, а й вважалася за ідеальну «національну епопею» і завдяки цьому стала взірцем для численних наслідувань, творення національно-державницьких епосів у європейських літературах порівняно недавнього часу («Лузіяда» Луїша ді Камоенса, «Звільнений Єрусалим» Торквато Тассо, «Франсіяда» П'єра де Ронсара, «Генріяда» Вольтера, «Россіяда» Михайла Хераскова та ін.). На противагу цій поважній, надто ж схоластичній традиції з'являлося плебейське бажання осмішити закостенілий канон, ото ж усупереч національній епопеї – найвищому жанру в генологічній системі XVI–XVIII століть – виникла травестія. Вдалим об'єктом для травестійних переробок латинська «Енеїда» стала й тому, що в ній наявні зручна сюжетна схема, задана однолінійністю образу центрального персонажа, придатні для пародіювання сцени, стильові суперечності (урочистість, трагедійність тону подекуди збивається зниженим зображенням окремих епізодів). До того ж гумористичним осмішуванням окремих вчинків богів Вергілій сам провокував дальше висміювання своїх персонажів.

Простежуючи типологічний ряд травестій Вергілієвої «Енеїди» в європейських літературах, треба мати на увазі, що ці травестії з'являлися різного часу (їх розділяють десятки, а то й сотня-дві років), у різних національних обставинах, на різних етапах суспільного, зокрема літературного, розвитку, з різних причин та з різними авторськими намірами й завданнями (про що вже щойно стисло сказано). Це не синхронний, а діахронний ряд. Кожна з цих травестій відіграла свою роль в історії національного письменства та європейських літератур.

Котляревський читав Вергілієву «Енеїду» в оригіналі ще під час навчання у Катеринославській семінарії у Полтаві (1780–1789), де посилено вивчали латинську мову, піїтику та студіювали твори римських класиків, учили їх напам'ять і вправлялися у перекладах російською мовою та в імітуванні вибраних уривків<sup>15</sup>. Як семінарист, Котляревський мав би робити окремі російські переклади

<sup>13</sup> Александр Котельницкий; Примечания // Ирои-комическая поэма / Редакция и примечания Б. Томашевского. – С. 467–468, 724–725.

<sup>14</sup> Н<иколай> М<аксимович> В<иленкин>. Иван Петрович Котляревский: Критико-биографический очерк // Новь. – 1884. – Т. 2. – № 4. – 15 декабря. – С. 707.

<sup>15</sup> У семінарії Котляревський «изучил в совершенстве латинский язык <...>» [Стеблин-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского // Стеблин-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожила). – Полтава, 1869. – С. 15]. Також див.: Кирилюк Є. Живі традиції: Іван Котляревський та українська література. – К., 1969. – С. 21–29. Питання про поширення в Україні латинського оригіналу «Енеїди» у XVIII–XIX століттях іще потребує докладного вивчення (де й у якому форматі видавалася, якими накладками, звідки привозилася, як і серед кого поширювалася, де використовувалася під час на-

з «Енеїди». Міг він читати і її російський літературний переклад Василя Петрова: «Еней. Героическая поэма Публия Виргилия Марона. Переведена с латинского г-осподином Петровым» (Санкт-Петербург, т. 1 – 1781, т. 2 – 1786). У кожному разі, спокусливо було під час семінарських студій скористатися з готового перекладу та й пізніше при нагоді звертатися до нього (звичайно, якщо вдалося його дістати). «Енеїда» Котляревського виявляє деякі (щоправда, не дуже переконливі) сліди його обізнаності з польським перекладом Вергілієвої поеми (про це далі). Можна допустити, що Котляревському як доброму знавцеві французької мови<sup>16</sup> міг бути відомий і французький переклад Вергілієвої «Енеїди».

А проте Котляревський написав свою «Енеїду», заглядаючи не так у латинський оригінал чи якийсь переклад, як у російську травестію. Ще Олександр Котляревський, український шляхтич родом із Крюкова біля Кременчука, випускник Полтавської гімназії, у якій навчався протягом 1846–1853 рр., а на той час студент історико-філологічного факультету Московського університету<sup>17</sup>, у статті «По поводу сочинения г. Данилевского об Основьяненке» (Московские ведомости. – 1856. – № 41. – 5 апреля; під псевдонімом: Скубент Чуприна) висловив

вчання і якою мірою, за якими виданнями). Як відомо, у Шевченковій повісті «Близнець» описано вигаданий епізод: Котляревський як куратор навчальних закладів у Полтаві – гімназії та кадетського корпусу (яким насправді він ніколи не був) нагороджує найкращого випускника гімназії коштовним виданням («в изящном переплёті») Вергілієвої «Енеїди» в латинському оригіналі (Шевченко Т. Близнецы // Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 4. – С. 60). Зрозуміло, що це – умовно-символічний літературний хід, але оскільки він правдоподібний? Чи таке дарування взагалі було можливим? Скільки могло бути в бібліотеках полтавських навчальних закладів та в розпорядженні їхнього куратора прегарних, а отже, дуже дорогих видань «Енеїди» в латинському оригіналі? Чи міг собі дозволити куратор або директор гімназії чи кадетського корпусу дарувати латинську «Енеїду», якщо вона потрібна була новим і новим поколінням учнів? Чи міг він бути аж таким багатим і щедрим, щоб дарувати зі своєї бібліотеки? Та й чи використовували учні в навчанні таку дорогу «Енеїду»? Інша річ, що Шевченко знав, очевидно, таке розкішне видання Вергілієвої поеми з часу свого навчання в Академії мистецтв. Ці книгознавчі аспекти ще чекають свого дослідника. Хоча практика нагороджувати найкращих учнів ужитковими в навчанні книжками тоді існувала. Так, за спогадами товариша Котляревського по класу в Катеринославській семінарії у Полтаві Івана Мартинова (згодом, у 1804–1805 рр., видавця петербурзького місячника «Северный вестник», який наступного року виходив під назвою «Лицей»), єпархіальний архієпископ Никифор подарував йому Новий Завіт грецькою та латинською мовами за успіхи в їх вивченні, та Баумейстерову фізику російською мовою за успіхи у філософії (Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 142–143).

<sup>16</sup> «<...> по-французки он объяснялся свободно <...>» [Стеблин-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожил). – С. 11], «<...> хотя с заметно неправильным акцентом» (Стеблин-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 15). На замовлення дружини кн. М. Репніна княгині Варвари Олексіївни Репніної, кураторки Полтавського інституту шляхетних дівчат, Котляревський переклав із французької на російську «Размышления о расположении, с каким должно приступать к чтению и размышлению о св. Евангелии Луки» абата Дюкена (Duquesne). Переклад цих роздумів, обсяг яких чималий, тривав од жовтня 1823 року до 17 червня 1838 р. Див.: Стеблин-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожил). – С. 11; <Терещенко А. В.> Иван Петрович Котляревский // Основа. – 1861. – № 2: Февраль. – С. 171–172. Три томи цього рукописного перекладу зберігаються у Полтавському літературно-меморіальному музеї І. П. Котляревського (Ротач П. Иван Котляревський у листуванні. – Опішнє, 1994. – С. 292; Полтавський літературно-меморіальний музей І. П. Котляревського // Архівні установи України: Довідник. – Т. 2: Наукові установи, музеї, бібліотеки. – Кн. 2: Полтавська, Рівненська, Сумська, Тернопільська, Харківська, Херсонська, Хмельницька, Черкаська, Чернівецька, Чернігівська області, міста Київ та Севастополь. – К., 2012).

<sup>17</sup> Власова З. И. Котляревский Александр Александрович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. – М., 1994. – Т. 3. – С. 109.

думку, що український поет запозичив ідею перелицьованої «Енеїди» в Осипова. Щоправда, небавом у новій замітці «Дополнение к статье. По поводу сочинения г. Данилевского об Основьяненке» (Московские ведомости. – 1856. – № 46; під криптонімом: Ск. Ч.)<sup>18</sup> Олександр Котляревський, покликуючись на запевнення якихось обізнаних людей, спростовував своє попереднє твердження, кажучи, що українська «Енеїда» в рукопису дійшла до Осипова, якому й заманулося перекласти її російською мовою й опублікувати під своїм ім'ям, через що Котляревський, роздратований таким «літературним хижацтвом», умістив винуватця поміж грішниками у пеклі як «якусь особу мацапуру» [III, 82]. Та знаємо, що ця «особа мацапура» є авторським натяком на першовидавця української «Енеїди» й до Осипова не стосується. Очевидно, Олександр Котляревський переказав місцеву легенду (додаток до статті написаний, як засвідчує авторське датування, у Кременчуці 15 березня 1856 р.).

Згодом Микола Петров подавав уже як dokonаний факт, що Котляревський «написал свою “Энеиду” по образцу пародированной “Энеиды” Осипова и Котельницкого»<sup>19</sup>. Щоправда, дослідник не навів аргументів для такого твердження, а лише натякнув на них: «Мы имеем основание полагать, что самая идея перелицованной “Энеиды” не принадлежит Котляревскому и заимствована у “Энеиды, вывороченной наизнанку” Осипова и Котельницкого <...>»<sup>20</sup>.

Уперше на різючих подібностях між російською та українською травестіями акцентував російський письменник Микола Мінський:

«Стоит только бросить беглый взгляд на “Энеиды” Котляревского и Осипова, чтобы убедиться, что один из этих писателей имел перед собою работу другого и пользовался ею: тот же размер (четырёхстопный ямб строфами в десять строчек), то же расположение рифм в строфах, та же канва рассказа, тот же колорит, те же подробности, а местами те же слова, выражения и даже целые стихи – всё это, несомненно, убеждает нас в том, что мы имеем дело с оригиналом и подражанием. Вопрос лишь в том, кому принадлежит оригинал и кому подражание»<sup>21</sup>.

Урешті Мінський дійшов висновку, що 1791 року, коли з'явилися друком перші дві частини «Енейды» Осипова,

«Котляревскому было всего 21 год; он был ещё в бурсе, но ни один из его товарищей по бурсе не упоминает, чтобы он уже тогда писал свою “Энеиду”. Принимая же во внимание, что “Энеида” Осипова представляет искажённую копию с переделки Блумауэра, мы приходим к неопровержимому выводу, что первенство по времени принадлежит поэме Осипова, которому, несомненно, подражает Котляревский»<sup>22</sup>.

Здійснене Мінським порівняння опису обіду, що його влаштувала Дідона, в поемах Блумауэра, Осипова й Котляревського навч показує, що Осипов ішов

<sup>18</sup> Цього доповнення не зареєстровано у вид.: Иван Котляревский: Библиографичний покажчик. 1798–1968 / Уклад М. О. Мороз. – К., 1969. – С. 51.

<sup>19</sup> Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. – К., 1884. – С. 21.

<sup>20</sup> Там само. – С. 30.

<sup>21</sup> Н<иколай> М<аксимович> В<иленин>. Иван Петрович Котляревский: Критико-биографический очерк // Новь. – 1884. – Т. 2. – № 4. – 15 декабря. – С. 708. Скорочений передрук у вид.: Минский Н. Две перелицованные «Энеиды» // Русская поэзия: Собрание произведений русских поэтов частью в полном составе, частью в извлечениях, с важнейшими критико-биографическими статьями, библиографическими примечаниями и портретами / Издаётся под ред. С. А. Венгерова. – СПб., 1895. – Вып. 5. – С. 806–810.

<sup>22</sup> Н<иколай> М<аксимович> В<иленин>. Иван Петрович Котляревский: Критико-биографический очерк // Новь. – 1884. – Т. 2. – № 4. – 15 декабря. – С. 708.

за австрійським травестатором, одкинувши сатиру на зажерливість католицького духовенства і запозичивши деякі страви й напої (печеню з цілого бика, паштети й вина) та «приправив своє описання кабацкими словечками», унаслідок чого вийшло «нечто балаганно-стихотворное, не имеющее никакой художественной цели», а «Котляревский, сохранив отчасти бесцельно-смехотворный тон Осипова, придал всему описанию колорит чисто малорусский», завдяки чому «это описание малороссийской пирушки следует назвать образцовым по верности и яркости красок»<sup>23</sup>. Крім того, виявивши «чувство меры», Котляревський «отбросил, как ненужные, длинные повествования Энея о гибели Трои, удержанные Осиповым в подражание Блумауэру, и вообще сократил много других длиннот»<sup>24</sup>.

Опісля Іван Стешенко, докладно порівнявши латинський оригінал, травестії Блюмауера, Осипова й Котляревського і знайшовши багато «спільних місць» (текстуальних подібностей) між російською та українською переробками<sup>25</sup>, переконливо аргументував вплив першої на другу:

«Сильное подражание Осипова Блумауэру, извлечение недостающих у Блумауэра мест из Вергилия, наконец, отсутствие в украинской “Энеиде” нескольких песен, имеющих в русской “Энеиде”, – всё это вместе говорит о полной независимости Осипова от Котляревского. <...> Котляревский сильно подражал Осипову, а не наоборот»<sup>26</sup>.

За посередництва Осипова Котляревський запозичив ряд місць і з травестії Блюмауера, яких немає у Вергілія. Що ж до, здавалося б, суто українських слів у російській «Енейде», то вони є часто спільними для обох мов – це підтверджується тим, що їх зафіксовано у Далевому словнику російської мови. Крім того, І. Стешенко геть-чисто заперечував безпосередній зв'язок перших чотирьох частин української «Енеїди» з латинським першотвором:

«<...> хотя наш поэт и знал римскую “Энеиду”, однако следы последней в украинской переделке совершенно отсутствуют, и, нам кажется, понятно почему: нашему поэту нужны были существенные эпизоды, которые все он и нашёл в русской переделке. <...> у Котляревского нет ни одного эпизода, который был бы у Вергилия и отсутствовал у Осипова».

Водночас І. Стешенко наголосив на індивідуально-творчій та національній самобутності «Енеїди» Котляревського:

«Несмотря на то, что Котляревский в некоторых местах просто почти переводит Осипова, однако и в этих местах виден самостоятельный колорит, сообщаемый им украинским поэтом, и большая свежесть и остроумие, отсутствующие у Осипова. <...> всей обстановке и внешности самих персонажей “Энеиды” придан чисто украинский национальный и народный характер <...>. Особенно самостоятельность Котляревского видна в массе диалогов, переработанных им иначе, чем у Осипова. <...> Котляревский держался фабулы или канвы рассказа Осипова, перерабатывая, однако, эпизоды его “Энеиды” совершенно оригинально и самостоятельно <...>»,

завдяки чому «создал совершенно оригинальный мир украинских образов и обстановки»<sup>27</sup>.

І. Стешенко детально порівняв також тексти Котельницького і п'ятої та шостої частин «Енеїди» Котляревського з відповідними місцями латинського оригі-

налу та переробок Скарона і Блюмауера й на підставі цього дійшов висновку, що український травестатор користувався латинським текстом «безперечно. Про це свідчать місця, спільні латинському і українському текстам, яких немає в переробці великоруській»<sup>28</sup>. Так, «подробіці промови Латина до Турна» є «лише у Котляревського», і взагалі в його переробці дванадцятої книги (пісні) натрапляємо на «особливо багато місць, що взято з Вергілія», до того ж наявні вони лише в українській травестії (досить «вказати на кінець герця Енея з Турном», де в Котельницького, на відміну від Котляревського, є чимало пропусків проти латинського тексту). Водночас український поет іде за російським, повторюючи не раз навіть його висловлювання<sup>29</sup>. Однак «здебільшого Котляревський бажав бути самостійним і у вислові, і в римах»<sup>30</sup>.

За здогадом І. Стешенка, в Котляревського «мусив бути і французький текст Скарона»<sup>31</sup>; дослідник навіть знайшов в українській «Енеїді» «натяк» на знайомство автора з французькою травестією, але не помітив, щоб воно відбилося на його поемі. До того ж Скарон не закінчив своєї переробки, остання з перелицьованих пісень у нього – восьма, та й та незавершена (вона відповідає восьмій книзі Вергілієвої поеми), а п'ята й шоста частини травестії Котляревського відповідають восьмій – дванадцятій книгам Вергілієвої «Енеїди»<sup>32</sup>. Що ж до німецькомовної травестії (доведеної, нагадаю, до кінця дев'ятої книги римського оригіналу), то ніякого впливу її на українській переробці Стешенко знову не виявив<sup>33</sup>.

Зрозуміло, що коли Котляревський вдавався подекуди до переспіву та й ледь чи не дослівного перекладу висловлювань Котельницького, явних ремінісценцій з його частин, то те саме він робив і з текстом Осипова.

З висновком І. Стешенка про безсумнівний вплив Осипова на Котляревського погодився Ярослав Гординський<sup>34</sup>. А порівнявши частину першу «Енеїди» Котляревського з відповідними місцями латинського оригіналу Вергілія і перелицьованнями Лаллі, Скарона, Блюмауера, Осипова та ще деяких маловідомих травестаторів, а також сцени споживання наїдків і напоїв у цих текстах, Я. Гординський дійшов самостійного висновку, що Котляревський

«держиться досить невільничко (змінюючи тільки дуже мало) схеми Вергілій – Осипов. Великоруська “Енеїда” відіграла дуже важну роль в генезі нашої. Осипов, а не Вергілій був першорядним взірцем Котляревського. Доказом того – місця, які находимо тільки в Осипова, а деінде (і у Верг<лія>) їх нема. Вплив Вергілія, а може, і Скарона – очевидний також»<sup>35</sup>.

Іван Франко не вдавався до власного порівняння текстів, а, приставши на здогади й доводи попередніх дослідників (спочатку, мабуть, М. Петрова та М. Мінського, за яким, до речі, пішов також Омелян Огоновський<sup>36</sup>), дотримував-

<sup>28</sup> Стешенко І. «Енеїда» Котляревського і Котельницького в порівнянні з іншими текстами. – С. 65.

<sup>29</sup> Там само. – С. 68. Конкретні приклади див.: Там само. – С. 69–77.

<sup>30</sup> Там само. – С. 80. Приклади переінакшених висловів і рим див.: Там само. – С. 78–79.

<sup>31</sup> Там само. – С. 56.

<sup>32</sup> Там само. – С. 59, 60.

<sup>33</sup> Там само. – С. 64.

<sup>34</sup> Гординський Я. Причинки до студій над “Енеїдою” І. Котляревського. I часть. – С. 44.

<sup>35</sup> Гординський Я. Причинки до студій над “Енеїдою” І. Котляревського. II часть. – С. 58.

<sup>36</sup> Огоновский О. История литературы русской: Части 1–4. – Львів, 1889. – Часть II. – 1 відділ. – С. 195–197. Франко знав працю Огоновського, а з поклику в ній – і те, що порівняльну розвідку Мінського надруковано в «Нови», та й самі аргументи Мінського в переказі Огоновського, хоча, можливо, Франко міг і раніше безпосередньо ознайомитися зі статтю Мінського.

<sup>23</sup> Там само. – С. 710, 711.

<sup>24</sup> Там само. – С. 711.

<sup>25</sup> Стешенко И. И. П. Котляревский и Осипов в их взаимоотношении. – С. 25–33.

<sup>26</sup> Там само. – С. 49.

<sup>27</sup> Там само. – С. 79–81.

ся думки, що «Енеїду» Осипова, перекладену з німецької мови, взяв собі Котляревський за основу»<sup>37</sup>. Після появи в «Киевской старине» (1898. – Кн. 7/8: Июль/Август) спеціальної розвідки І. Стешенка Франко в цьому питанні уже покликуювався на нього<sup>38</sup>. Тож в енциклопедичній статті «Южнорусская литература» (1904) Франко вже констатував як незаперечний факт: «Теперь известно, что Котляревский для своей поэмы воспользовался готовой канвой и даже стихотворной формой великорусской “Энеиды” Осипова <...>»<sup>39</sup>. Згодом цю тезу Франко повторив в іншій енциклопедичній статті – «Українці» (1906)<sup>40</sup>, а також у «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (Львів, 1910)<sup>41</sup>. При цьому Франко неодмінно підносив «українську самобутність» і «національний характер» «Енеїди» Котляревського, її немеркнучу привабливість і мистецькі переваги над травестіями Осипова та Блюмауера.

Доводи І. Стешенка щодо залежності Котляревського від Осипова повністю прийняв і Микола Зеров, також зіставивши три тексти (Вергілія, Осипова та Котляревського), хоча, на жаль, не виклав конкретних порівнянь. Варто навести ширше його проникливі міркування, оскільки вони дають ключ розуміння українського тексту, хоча дещо абсолютизують його залежність од російського травестійного передтексту і применшують роль Вергілієвого першотвору (очевидно, під впливом категоричних висновків Стешенка, зроблених у статті «И. П. Котляревский и Осипов в их взаимоотношении»; з недоступною йому розвідкою Я. Гординського М. Зеров не був обізнаний):

«Котляревський в основу свого твору покладає план Осипова і далі всі головні епізоди Вергілієвої поеми переказує за поемою Осипова: нема ні одної Вергілієвої риси, яку б він вніс у своє оповідання незалежно від російської “Енейды”. Всі картини Котляревський подає нам у тій версії, в тому гумористичному освітленні, яке він знайшов у Осипова. В Осипова він запозичає і велику частину характеристик. І не тільки характеристики, не тільки гумористичні коментарі з приводу тих чи інших епізодів, але й вирази, порівняння, влучні афоризми, кмітливі спостереження, веселі “словоизвития”, макаронічні промови – багато дечого, що ставиться на кошт стилістичного хисту Котляревського, часто-густо є звичайним собі перекладом з Осипова. <...> Віршова техніка <...>, вплив її, безперечно, позначається й на Котляревському. Але, наслідуючи Осипова, переказуючи і перекладаючи

<sup>37</sup> Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 82. Першодрук: Slovanský přehled. – 1898. – № 2.

<sup>38</sup> «<...> д. Стешенко <...> переводить порівняння текстів обох творів. З того порівняння виходить ясно понад усякий сумнів, що Котляревський користувався “Енеїдою” Осипова, що багато віршів Осипова майже живцем або в вільнім перекладі ввійшло до твору Котляревського, що загальний план “Енеїди” взятий також у Осипова, хоча декуди повкорочуваний, що навіть деякі русизми в мові укр[аїнської] “Енеїди” треба покласти на карб російського взірця» (Франко І. І. Стешенко. И. П. Котляревский и Осипов и их взаимоотношения // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 2011. – Т. 54. – С. 104–105); «<...> думка проф. Дашкевича, немовбито Котляревський, пишучи свою “Енеїду”, мав перед очима Скаррона, а не Осипова, не видається мені правдоподібною. Д[обродій] Стешенко вказав досить детально не тільки на те, чим близький Котляревський до Осипова, але також те, чим оба вони близькі до Блюмауера, а далеко від Скаррона» [Франко І. Н. Дашкевич. Малорусская и другие бурлескные (шутливые) «Энеиды» // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 317]. Першодрук обох рецензій: Записки НТШ. – 1898. – Т. 26. – Кн. 6.

<sup>39</sup> Франко І. Южнорусская литература // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – С. 119.

<sup>40</sup> «Як травестія “Енеїда” певною мірою наслідує форму майже одночасно з нею написано твору призабутого російського поета Осипова <...>» (Франко І. Українці // Там само. – С. 180).

<sup>41</sup> Котляревський почав «свій перший поетичний твір ще на шкільній лаві під незаперечним впливом російської травестії “Енеїди”, написаної Осиповим <...>» (Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Там само. – С. 260).

його, Котляревський не стає слугою свого літературного зразка, а де в чому навіть і перевищує його.

В одних випадках, де його зразок занадто багато слів витрачає на фактичне оповідання, Котляревський стискає його. У других випадках, де осиповська канва дає простір його уяві, він поширює рамці оповідання, вносячи в нього силу живих конкретних подробиць. У третіх – він цілком покидає свій зразок, віддаючися потужній течії власної образотворчості, і тоді складає свої найяскравіші, найталановитіші сторінки. Взагалі Котляревський – більший художник, ніж Осипов.

<...> Котляревський дає яскраві образи, і, підсилюючи епітетами, робить їх більш рельфними та пластичними. У виразах Котляревського більше іронії, що підсилює враження й дає розмаїтіший вислів. <...> Але головна перевага Котляревського над Осиповим та, що він зумів надати своїй “Енеїді” характер широкої побутової картини, єдиним замислом освітлити гумористичні епізоди бурлескної поеми»<sup>42</sup>;

«Котляревський яскравіший од Осипова в побутових картинах, багатший на живі деталі в оповіданні, правдивіший у психології <...>»<sup>43</sup>.

Осипов поділив свою травестію на частини (їх у нього чотири) і для зручності в кожній із них зазначив, яку пісню з Вергілієвої «Енеїди» перелицьовує. Котляревський зберіг поділ на ті частини, але без зазначення травестованих пісень (книг). В Осипова у частині першій перелицьовано першу, другу й третю пісні, а в частині другій – четверту і п'яту. У Котляревського частина перша відповідає книгам першій та четвертій Вергілієвої поеми (через те у Котляревського перебування Енея в Дидони зображено в частині першій, а не другій, як в Осипова), а книги другу й третю (малоцікава розповідь Енея Дідоні про розорення Трої) випущено; частина ж друга співвідноситься із книгою п'ятою. Далі частини та пісні (книги) в Осипова й Котляревського збігаються: частина третя – пісня шоста, частина четверта – пісня сьома. У п'ятій частині Котляревського, як і Котельницького, перелицьовано восьму й дев'яту книги Вергілієвої поеми, а в шостій частині обох травестаторів – десяту, одинадцятую і дванадцятую книги Вергілія. При цьому українська «Енеїда» коротша від латинського першотвору, а особливо від російської травестії. За підрахунками дослідників, Вергілієва «Енеїда» налічує 9 897 рядків, Осипова й Котельницького – близько 22 тисяч, а поема Котляревського – лише 7 300<sup>44</sup>.

Щоправда, Михайло Марковський, знайшовши численні подібності між російською та українською травестіями Вергілієвої епопеї, на основі найдавнішого списку «Енеїди» Котляревського, що зберігся під назвою «Перецыганенная Енеида с русского [так! – Є. Н.] языка на малороссийский.<...> 1794-го года – октябрь 11 дня» і містив її першу і третю частини, формально подані як «часть 1-я» та «часть 2-я» (Марковський назвав його «болховитиновським» на тій підставі, що його знайдено серед паперів київського митрополита Євгенія Болховитинова), спробував довести, що не Осипов правив за зразок для Котляревського, а навпаки, Котляревський для Осипова. За припущенням Марковського, «болховитиновський» список зроблено не з автографа, а з якогось попереднього списку, і дата на «болховитиновському» списку вказує на час, коли виконано цей по-

<sup>42</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. // Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 11–12.

<sup>43</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис // Зеров М. Українське письменство. – К., 2003. – С. 28.

<sup>44</sup> Валінський П. К. Иван Котляревский: Життя і творчість. – 3-те, доп. і переробл. вид. – К., 1969. – С. 93.

передній список. Складати ж свою поему Котляревський почав ще за семінарських часів і наприкінці 1780-х рр. написав першу редакцію трьох її частин, а до 1796 року створив їх нову редакцію, скориставшись де в чому з виданих частин Осипова. Поширювані у списках перші три частини української «Енеїди» наштовхнули Осипова на думку перелицювати античну епопею, вдавшись при цьому до наслідування й навіть часто копіювання текстів Котляревського та Блюмауера, хоча користувався він також текстами Вергілія та Скарона. Котляревський, ще тільки починаючи перелицьовувати «Енеїду», теж послуговувався різними джерелами – насамперед травестією Блюмауера, частково Скарона, «брав децо» з латинського оригіналу Вергілія та його польського перекладу (за виданням 1754 року), а пізніше, ознайомившись із травестією Осипова, поробив з неї додатки та поправки в своїх уже написаних чотирьох частинах (четверту спочатку також писав без будь-якого впливу Осипова), а далі у своїй п'ятій та шостій частинах користувався завершенням травестії у Котельницького і тільки врядигоди – Скароні і Блюмауером, та й то такого виразного збігу у висловлюваннях між Котляревським і Котельницьким, як між Котляревським та Осиповим, уже немає<sup>45</sup>.

Заперечуючи надто категоричне твердження М. Зерова, М. Марковський небезпідставно зауважив: «<...> в жадному разі не можна сказати, що в Котляревського нема ні одної Віргілієвої риси, яку б він уніс у своє оповідання незалежно од російської “Енеїди”»<sup>46</sup>. Як приклад, М. Марковський навів окремі збіги, наявні лише в поемах Вергілія та Котляревського (у деяких назвах персонажів та переліку народів, що прийшли на допомогу Турнові), а також у польському перекладі «Енеїди» та українській травестії (найпромовистіші: імення Юпітера Jowisz – Йовиш [VI, 64]; зображення Котляревським «посполитого рушення» в Латина на польський кшталт – як загального ополчення шляхти)<sup>47</sup>. До слова, Котляревський, за свідченням Степана Павловича Стебліна-Камінського, учителюючи замолоду (від осені 1793 року до весни 1796-го) у поміщицьких маєтках Золотоніського повіту (на теперішній Черкащині), вивчив тут польську мову<sup>48</sup>. Щоправда, ім'я Юпітера на польський лад (Йовиш) Котляревський міг узяти з початку тієї-таки шостої частини травестії Котельницького, де вжито вислів «Йовишевых слов» [VI, с. 46].

Гіпотезу Михайла Марковського про залежність травестії Осипова від перших трьох частин «Енеїди» Котляревського як упереджену й сумнівну перекон-

<sup>45</sup> Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – К., 1927. – С. 3–103; Марковський М. І. Котляревський. Енеїда. Редакція і статті І. Айзенштока. VII–XLVI+3–251. Літературна бібліотека. Книгоспівка, in 16, тираж 4000, ціна 1 кар. 30 к. // Записки Історично-Філологічного відділу / Всеукраїнська академія наук. – К., 1928. – Кн. 19. – С. 316–328; Марковський М. До початків нового українського письменства // Україна. – 1930. – Липень/Серпень. – Загального числа кн. 42. – С. 8–34. Здійснивши текстуальне порівняння «Енеїди» Котляревського з усіма цими можливими її передтекстами, М. Марковський чомусь оминув ще один – російський переклад Василя Петрова.

<sup>46</sup> Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 63.

<sup>47</sup> Там само. – С. 42–47; Марковський М. До початків нового українського письменства. – С. 26–27.

<sup>48</sup> Стеблін-Каминський С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 15–16. У Полтавській семінарії, як і в інших православних семінаріях Російської імперії, польської мови не вивчали (Марковський М. І. Котляревський. Енеїда. Редакція і статті І. Айзенштока... – С. 319).

ливо спростував той-таки Микола Зеров, слушно зауваживши зокрема, що «легше було “Енейде” Осипова, друкованій 1791 року, дійти з Петербурга на провінцію і стати зразком для наслідування, аніж рукописові провінціального семінариста дістатися з провінції до Петербурга і там послужити за зразок досвідченому літераторові»<sup>49</sup>. Що ж до українізмів у травестії Осипова, то, за здогадом М. Зерова, вони могли бути в нього не від Котляревського, а завдяки тому, що тогочасні російські письменники охоче вводили в низькі жанри українські анекдоти і слова. За правдоподібним припущенням М. Зерова, саме українські побутові деталі й українізми в “Енейде” Осипова, використані задля комічного ефекту (Еней «по-казацки ус поглядя» [II, с. 83]; «Трояны, запорожским кругом / Сидевши за одним столом» [IV, с. 34], та ін.), навели Котляревського на задум переробити «Енеїду» цілковито по-українському<sup>50</sup>.

Головний же аргумент М. Зерова полягає в тому, що сам Котляревський у листі до Миколи Гнідича від 27 грудня 1821 р. зазначив, що писав «Енеїду» 26 років<sup>51</sup>, отже, почав її не раніше кінця 1794-го або початку 1795 р. З цим узгоджується й дата на найдавнішому списку «Енеїди» Котляревського («1794-го года – октября 11 дня»), яка може означати рік і день закінчення першої частини поеми або рік і день першого заходу Котляревського коло своєї праці<sup>52</sup>.

Зерова підтримав Павло Филипович, також відкинувши припущення Марковського як суб'єктивні, необгрунтовані або попросту хибні й закинувши йому нечутливість до образних засобів у багатьох текстуальних зіставленнях. Зокрема, Филипович вказав на ігнорування того факту, що сама назва найдавнішого списку «Енеїди» Котляревського містить вказівку на її переклад із російського джерела («Перецыганенная Енеида с руского языка на малороссийский»); зауважив, що немає доказів того, що Котляревський вивчав у семінарії німецьку мову й хоч трохи знав її (як припускає, але не доводить Марковський), та й навіть якби «трохи знав», то цього було б не досить, щоб читати в оригіналі Блюмауера й травестувати його, а головне – навряд чи міг Котляревський наприкінці 1780-х рр. ознайомитися у провінційній Полтаві з Блюмауеровою «Енеїдою». До того ж важко уявити, як міг Осипов до 1791 року роздобути рукопис перших частин української «Енеїди» (якби вони вже тоді були написані) й дати собі раду з їх досить багатогою лексикою. Филипович нагадав старе спостереження Миколи Мінського про те, що так званий «кабацкий элемент», зовсім непомітний у Скарона та Блюмауера, властивий лише Осипову та Котляревському<sup>53</sup>; притім Осипов для цього вже мав у російській літературі травестійний зразок – поему Василя Майкова «Елисей, или Раздражённый Вакх», витриману в тому ж корчемному стилі. Що ж до наявності в поемі Осипова – творі з народним колоритом – окремих українізмів, то Филипович не бачить у цьому нічого, дивного, бо це явище було непоодиноким в російській літературі XVIII ст. (у російських співаниках охо-

<sup>49</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 15.

<sup>50</sup> Там само. – С. 17.

<sup>51</sup> «<...> плоды двадцатипятилетнего моего терпения и посильных трудов», – так висловився Котляревський про свою поему й далі повторив: «Я над малор<оссийской> Энеидою 26 лет баюшки-баю <...>» (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 330).

<sup>52</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 17. Також див.: Зеров М. М. Марковський. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору // Зеров М. Українське письменство. – С. 637–644.

<sup>53</sup> Н<иколай> М<аксимович> В<иленкин>. Иван Петрович Котляревский: Критико-биографический очерк // Новь. – Т. 2. – № 4. – 15 декабря. – С. 707, 709.

че вміщували українські пісні). Те, що в Осипова троянці сідають «запорожским кругом» [IV, с. 34], Филипович пояснював тим, що запорожці не раз бували у Петербурзі й дотримувалися тут своїх звичаїв<sup>54</sup>.

Від себе додаю, що прізвище Осипова – українського походження (Осип – українська народна форма церковнослов'янського імення Іосиф, яка виникла внаслідок занепаду початкового голосного *i* та звичної заміни відсутнього в наддніпрянських говорах звука *ѣ* на *n*). Тож правдоподібно, Осипов мав українське етнічне коріння і від свого найближчого родинного оточення міг чути українську мову та знати принаймні окремі українські слова.

Майже всі поважні дослідники «Енеїди» Котляревського, які писали про її стосунок до «Енейды» Осипова (Леонід Білецький, Юрій Шевельов, Дмитро Чижевський, Агапій Шамрай, Євген Кирилюк, Петро Волинський, Олександр Білецький<sup>55</sup>, Ієремія Айзеншток, Григорій Нудьга, Петро Хропко, Михайло Яценко, Олексій Гончар, з найновіших – Олександр Борзенко<sup>56</sup>), погодилися з аргументами Стешенка, Зерова та Филиповича. Сучасний дослідник Зерова Михайло Москаленко також поділяв його думку про те, що «Енеїду» Котляревського перелицьовано за переробкою Осипова<sup>57</sup>. Ба більше, йдучи за Зеровим, М. Москаленко в «Нарисах з історії українського перекладу» прийшов навіть до надто категоричного висновку, буцім «Енеїда» –

«цей могутній пролог до українського письменства наступних віків – не що інше, як поетичний переклад. Безсумнівні ознаки переробки-травестії, які зумовили всім відоме художнє обличчя “Енеїди” Котляревського (римські герої Вергілія “травестовані”, “перевдягнені” в наших козаків, римська реальність двохтисячолітньої давності – в українське життя XVIII ст., римський героїчний державний епос перетворився на українську національну епопею), часом змушують забути, що стосовно безпосереднього джерела української “Енеїди” – “Энейды, вывороченной наизнанку” російського поета Миколи Осипова <...> шедевр Котляревського – це саме переклад у прямому значенні цього слова. Залежність Котляревського від Осипова (зразком для якого був австрійський автор травестії “Енеїди” – Алоїз Блюмавер) простежується на різних рівнях»<sup>58</sup>;

«Літературний жанр “Енеїди” Котляревського не надається до однозначної дефініції: стосовно “Енеїди” Вергілія – це травестована поема, травестія (це саме можна, звичайно, сказати і про “Энейду” Осипова); це водночас і поетичний переказ фабули Вергілієвого твору, зроблений не з оригіналу, а з досить далекої від нього переробки, травестійного переказу, одного в ряду інших новоєвропейських поетичних переказів-переробок. Стосовно ж “Энейды” М. Осипова, закінченої О. Котельницьким, – це передусім скорочений вільний переклад з яскраво вираженими травестійними елементами»<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Филипович П. Нові праці про І. Котляревського: (З нагоди 90-х роковин смерті Котляревського) // Филипович П. Літературознавчі студії. Компаративістика: Статті, рецензії. – Черкаси, 2008. – С. 49–63.

<sup>55</sup> Гіпотеза М. Марковського не видалася О. Білецькому доведеною, притім він шляхетно застерігся, що «ніякої націоналістичної тенденції» у ній не побачив (див. уривок із його відгуку 1945 р. на кандидатську дисертацію М. Марковського «І. П. Котляревський»: Білецький О. І. Котляревський і Осипов // Білецький О. І. Письменник і епоха: Збірник статей, досліджень, рецензій з питань української літератури. – К., 1963. – С. 437–441).

<sup>56</sup> Борзенко О. І. Сентиментальна «провінція»: Нова українська література на етапі становлення. – Х., 2006. – С. 92–93, 98–99, 104–105.

<sup>57</sup> Москаленко М. Микола Зеров: доля і доробок // Зеров М. Українське письменство. – С. 1248.

<sup>58</sup> Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу // Всесвіт. – 2006. – № 1/2. – С. 172.

<sup>59</sup> Там само. – С. 174. При цьому М. Москаленко слушно зауважив: «Взагалі залежність Котляревського від твору, сказати б, далеко не першорядного російського поета не повинна бенджити, адже подібні приклади в історії світового письменства – далеко не рідкість: досить

Безперечно, ознаки й місця перекладу в «Енеїді» Котляревського щодо «Енейды» Осипова (меншою мірою – Котельницького) наявні, але Котляревський користувався не лише російською травестією, а й іншими «Енеїдами» – латинським оригіналом і/або його перекладами та травестіями, чого М. Москаленко, обмежуючись працями Зерова, не враховував. Загалом текст поеми Котляревського дає більше підстав говорити про творчу переробку першоджерел, аніж про їх переклад<sup>60</sup>.

Гіпотезу ж Михайла Марковського як нібито доведений факт підтримав лише Валерій Шевчук, приставши на його доводи й навівши деякі з них, котрі, однак, аж ніяк не є переконливими<sup>61</sup>.

Отож хронологія створення «Енеїди» така. Котляревський почав писати її орієнтовно десь під кінець 1794 року, коли до нього потрапили видання перших трьох частин «Енейды» Осипова. Їх український відповідник він створив досить швидко: за кілька років перші три частини його «Енеїди» вже поширювалися у списках (збереглося два з них: найдавніший, так званий болховитиновський, що складається з першої та третьої частин і міститься у зошиті, папір якого має клеймо 1796 року, і список 1798 року, до якого входять уже три частини). Після останнього рядка в найдавнішому списку написано «конец», а це може означати, що ці дві частини – першу й третю, формально подані як перша та друга, – автор вважав завершеним твором. З огляду на це Агапій Шамрай дійшов висновку, що Котляревський спочатку створив першу і третю частини, а потім – після 1794 року – другу<sup>62</sup>. Схоже, він спершу не мав наміру перелицьовувати всю «Енеїду», а обмежився пробною україномовною переробкою спочатку двох (першої та третьої), а потім трьох осиповських частин, ба навіть не призначав перелицьованих частин для друку (на такий здогад наштотують наявні у перших списках поеми деякі нецензурні вислови у ній, а особливо подані у примітках простацькі нецензурні пояснення російською мовою нецензурних же українських

згадати, що джерелом для Шекспіровою «Гамлета» була давньоскандинавська сага про напівлегендарного принца Амлета, який жив у дохристиянські часи, в основі «Короля Ліра» лежить середньовічна легенда, а «Макбет» має у своєму генезисі укладені Р. Голіншедом «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії», що містять чимало архаїчних легендарно-міфологічних мотивів. Якщо ж говорити про вершинні явища близьких нам літератур, то, наприклад, чимало творів О. Пушкіна мають французькі, рідше – інші західноєвропейські джерела і в низці випадків являють собою переклади у прямому розумінні цього слова» (Там само. – С. 173).

<sup>60</sup> На відміну від перекладу, переробка «не має інформаційно-репрезентативного характеру, автор переробки не твердить, що репрезентує читачеві іномовний твір <...> не має на меті дати адекватне <...> уявлення про першотвір»; у переробці завжди наявні «зміни на змістовому та стилістичному рівнях», майже завжди – «на рівні образів-персонажів», можливими є й «жанрові зміни»; «Перероблений твір <...> – якісно новий літературний факт», який «є імпульсом для створення нової мистецької структури»; «Настанова митця – створення нового твору» (Волков А. Р. Форми міжлітературних взаємозв'язків // Традиційні сюжети та образи / Автор проекту та упоряд. А. Р. Волков. – Чернівці, 2004. – С. 30). З огляду на ці ознаки розрізнення переробки й перекладу «Енеїди» Котляревського – таки переробка, а не переклад, навіть вільний (це буде показано в наступних підрозділах).

<sup>61</sup> «Як переконливо доказав М. Марковський (в “Енеїді” М. Осипова трапляються українізми й українські позначки військових чинів, а сам Осипов з Україною аж ніяк не був пов'язаний), М. Осипов напевне покористувався списком “Енеїди” І. Котляревського [ще до 1791 року. – С. Н.]» (Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська. – Кн. друга. – С. 651).

<sup>62</sup> Шамрай А. П. До тексту «Енеїди» // Котляревський І. П. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1952. – Т. 1. – С. 340.

слів<sup>63</sup> – такі речі справляють враження, що трагедія писалася – принаймні місцями – для того, щоб потішити суто чоловіче товариство).

Ще поширюючись у рукописних списках, незакінчена українська «Енеїда» викликала захоплення у читачів-слухачів із різних верств. Дійшло навіть до того, що знайшовся ентузіаст, який із власної ініціативи видав її перші три частини своїм коштом (у Санкт-Петербурзі 1798 року, під назвою «Енеїда, на малоросійський язук перелицьована І. Котляревським»). Це був багатий і освічений конопольський поміщик зі старовинного козацько-старшинського роду, колезький асесор Максим Парпура (1763–1828), який навчався у Київській академії і якого доля закинула на службу до Петербурга, де він вступив до Медико-хірургічного інституту, а потім завідував друкарнею Медичної колегії, чим і скористався, у захваті розтиражувавши улюблений твір краянину для «любителей малоросійського слова»<sup>64</sup>. Відтоді наддніпрянці ще не раз змушуватимуть столицю Імперії оддавати данину загарбаній Україні: на невських берегах до революції виходитимуть резонансні українські видання, що тою чи тою мірою схилитимуть козацьких нащадків до національного відродження поневоленої Батьківщини. Хоч автор поставився до самовільного, не погодженого з ним видання його твору зі зрозумілим обуренням, усе-таки «Енеїда» започаткувала нове українське письменство саме завдяки небайдужості, безкорисливості, заповзятливості й оперативності її першого видавця. Йому допомагав інспектор фізикату Медичної колегії, надвірний радник Йосип Каменецький (1754–1823), родом із Чернігівщини, випускник Чернігівської семінарії та петербурзького Медико-хірургічного інституту, – він редагував текст, читав коректуру, уклав словник українських слів, наглядав за друком.

Через десять років після першого видання української «Енеїди» вийшло друге – знову-таки тих самих трьох частин, під тією ж назвою, але заходом іншого видавця, Івана Глазунова, у його петербурзькій друкарні й також без відома автора. Обидва факти самі по собі дивовижні й показові: не так часто нашим пізнішим письменникам вдавалося одразу знайти видавців і меценатів для своїх творів, серед яких не раз траплялися й шедеври. А тут видавці самі, без авторського прохання та переконування, а навпаки – без його відома й згоди, власним коштом пускають у світ ще тільки перші частини твору. Сумнівів у них не було: спопуляризована у списках, перелицьована по-українському «Енеїда», якщо її видадуть окремою книжкою, матиме попит, набуде розголосу і стане подією на ринку друкованої продукції (мабуть, не обійшлося й без того, що видавців надихнув успіх російської «Енейди» – так, 1800 року в Імператорській друкарні коштом того-таки Івана Глазунова було перевидано чотири частини трагедії Осипова). Справді, перше видання «Енеїди» Котляревського «быстро разошлось и с восторгом читалось в Украине»<sup>65</sup>. Тим часом сталося щось незрівнянно більше: це ще піратське видання поеми започаткувало відлік нової української літератури, ознаменувало рік її народження.

У Петербурзі-таки 1809 року в тій самій Медичній друкарні, де побачив світло денне Парпурин першодрук української «Енеїди», з'явилося її перше автор-

ське видання під назвою: «Виргилиева Энеида, на малоросійський язук преложена І. Котляревським», з необхідним – з огляду на попередні піратські видання – уточненням: «Вновь исправленная и дополненная противу прежних изданий». Книжка містила заново зредаговані автором і виправлені три частини поеми, вже двічі опубліковані без його відома й догляду, а також четверту частину, а насамкінець – словник українських слів (передрук тексту словника з попередніх видань і в додатку – авторське доповнення до нього). Видання здійснено коштом мецената Семена Михайловича Кочубея (у 1803–1805 рр. – полтавського губернського маршалка), за що автор оддячився йому присвятою поеми на окремій сторінці (після звороту титульної): «С. М. К...ю усерднейше посвящает сочинитель». Можливо, видаванням опікувався князь Віктор Павлович Кочубей, тоді міністр внутрішніх справ, який зустрічався із Котляревським у своєму маєтку Диканьці.

В «Уведомлении», що передувало тексту поеми, Котляревський зазначив про неї: «<...> ежели она принесёт удовольствие читателям, то я поспешу предложить и пятую часть»<sup>66</sup>. Таким чином, продовження трагедії він узалежнював од читачького сприйняття і попиту.

Четверта частина «Енеїди» Котляревського могла бути створена не раніше 1796 року (коли вийшла четверта частина «Енейды» Осипова) й не пізніше 1809-го, коли з'явилося авторське видання української «Енеїди» з уміщеною в ньому четвертою частиною. Можливо, четверту частину складено після 1798 року, позаяк вона відсутня у здійсненому того-таки року першодрукові перших трьох частин української поеми.

Достеменно невідомо також, коли завершено п'яту частину. Знаємо лише, що на кінець 1821 року вона вже була готова (27 грудня того-таки року Котляревський сповіщав Миколу Гнідича: «<...> я как кончил её, то перекрестился»). Водночас можна вважати, що на той час Котляревський активно перекладав чи й завершував – або навіть завершив – шосту частину, бо в тому-таки листі висловив задоволення її трагестуванням («Что же касается до 6-й, то будет чем полюбоваться»), домовлявся про друк усієї поеми і зазначав, що вона є плодом його двадцятишестирічної праці (при цьому не уточнював, що ця праця триває)<sup>67</sup>. А наступного року, публікуючи з подачі Миколи Гнідича уривок з п'ятої частини «Енеїди», редакція петербурзького журналу «Соревнователь просвещения и благотворения» (органу «Вольного общества любителей российской словесности», у якому Гнідич був віце-президентом) повідомила, що «И. П. Котляревский вновь написанными двумя песнями совсем кончил малоросийскую» «Энеиду» и в скором времени намерен издать её полную»<sup>68</sup>. Таким чином, не пізніше 1822 року останню, шосту, частину було завершене. Після завершення поеми Котляревський по змозі удосконалював текст – авторедакторська робота над ним тривала ще роками.

Згодом московський літератор Микола Мельгунов, одвідавши Котляревського в Полтаві у червні 1827 року, 7 серпня того самого року повідомляв Михайла

<sup>66</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 366.

<sup>67</sup> Там само. – С. 329.

<sup>68</sup> Отрывок из 5 части малоросийской «Энеиды» / Сочинение И. Котляревского // Соревнователь просвещения и благотворения. – 1822. – Часть 17. – Кн. 1. – С. 98. Заходами М. Гнідича «Соревнователь просвещения и благотворения» оприлюднив ще один уривок із п'ятої частини (1823. – Часть 24. – Кн. 11).

<sup>63</sup> Там само. – С. 339, 340.

<sup>64</sup> «Любителям малоросийского слова усерднейше посвящается» – такий напис міститься на окремій сторінці видання «Енеїди» 1798 року.

<sup>65</sup> Стеблин-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 23.



Погодіна про те, що полтавський поет пропонує московським книгарям купити його «Енеїду», яка «доведена до кінця», з доданням двох нових частин (проти авторського видання 1809 року) або трьох нових (проти видань 1798-го та 1808 років)<sup>69</sup>. Однак домовитися з московськими, а потім петербурзькими видавцями про друк усієї «Енеїди» Мельгунову не вдалося – ніхто не погоджувався заплатити авторові гонорар у сумі двох тисяч карбованців, що його той просив (давали щонайбільше тисячу)<sup>70</sup>. Це був своєрідний парадокс: спочатку незавершену поему похапцем випускали у світ без відома автора, а потім він довго не міг знайти видавця на її повний текст. Одна з причин цього – зміна естетичних смаків у Москві та Петербурзі: за доби романтизму столична публіка втрачала інтерес до низького стилю класицизму, до бурлескних трагедій з їхнім грубим комізмом. У листі до Котляревського від 12 червня 1828 р. Мельгунов порадив звернутися до харківських видавців, мотивуючи це тим, що книжку доцільно видати в Малій Росії, де на неї очікують із нетерпінням<sup>71</sup>. Завдяки авторським зусиллям уривок шостої частини опублікував харківський альманах «Утренняя звезда» (1833. – Кн. 2).

Ще 16 вересня 1837 р. в листі до петербурзького книгаря Івана Лисенкова Котляревський пропонував йому видати «Енеїду» повністю («<...> я “Энеиду” кончил вполне до тех мест, как и Виргилий написал; она у меня в 6-ти частях переписана и исправлена, только печатать <...>») і просив гонорар у сумі двох тисяч карбованців асигнаціями та 25 авторських примірників («<...> я почти отдаю Вам даром “Энеиду”»)<sup>72</sup>. Відпис Лисенкова (пізніше видавця Шевченкового «Чигиринського Кобзаря») невідомий, а вже незабаром, незадовго до смерті, Котляревському нарешті пощастило домовитися з харківським видавцем, родом із Полтави, Осипом Антоновичем Волохіним, якому він і передав (точніше, продав) повністю викінчений, готовий до друку рукопис поеми із заново укладеним, виправленим і доповненим «Словарём малороссийских слов, содержащихся в “Енеїді”, с русским переводом».

25 березня 1840 р. петербурзький цензор, професор кафедри російської словесності Петербурзького університету Олександр Никитенко (українець родом зі Слобідсько-Української губернії й до того ж син кріпака) дав дозвіл на друкування «Енеїди» Котляревського, і її перше повне видання (з авторським словником) вийшло в Харкові 1842 року, в університетській друкарні, вже по смерті автора, проте, як доводить Агапій Шамрай, у його редакції («Виргилиева Энеида, на малороссийский язык переложенная И. Котляревским»)<sup>73</sup>. Аналіз списків та видань поеми дав підстави зробити висновок, що всі три варіанти її назви належать авторові, який із часом міняв їх у процесі роботи над твором. Перша назва, не призначена для друку, – жартівлива: «Перецыганенная Енеида с русского языка на малороссийский», друга, також не призначена для друку, ще має вказівку на трагедійний жанр: «Енеида, на малороссийский язык перелицеван-

ная», третя – остаточна, для друку<sup>74</sup>. В усіх трьох варіантах назви Котляревський використовує підзаголовок для вказівки на жанровий різновид своєї *рецепції* чужого твору: жанровизначальні означення «перециганена», «перелицьована» сигналізують про такий вид рецепції, як *наслідування-відштовхування*, притім перше означення («перециганена») підкреслює наявність у творі ознак трагедії, пародії та бурлеску, друге («перелицьована») вказує лише на його трагедійний характер. Натомість третє й остаточне означення («переложенная», тобто «перероблена», «переспівана») найзагальніше – воно визначає твір як *переробку*. Так автор від найконкретнішого підзаголовку (із вказівкою навіть на мову передтексту, з яким безпосередньо мав справу) йшов до найзагальнішого. Цілком слушно Котляревський співвідносить свою поему не з трагедійним текстом Осипова – Котельницького, який слугував йому лише посередником між українською версією та латинським оригіналом, та й то виявився не єдиним джерелом, а з класичним Вергілієвим першотвором, який дав фабулу, персонажів і загалом античний антураж<sup>75</sup>. Щоправда, внаслідок такого співвіднесення вийшла своєрідна *літературна містифікація*: українська «Енеїда» подається і зазвичай сприймається як безпосередня трагедія Вергілієвої «Енеїди». Тим часом треба мати на увазі, що між текстом перших чотирьох частин «Енеїди» Котляревського і Вергілієвим першотвором, який правив Котляревському за спомагаче джерело, лежать два проміжні джерела: безпосередньо – відповідні частини «Енейды» Осипова, опосередковано – пісні «Енеїди» Блюмауера, на основі якої Осипов творив свою трагедію; а між текстом п'ятої та шостої частин Котляревського й останніми книгами латинського оригіналу безпосередньо вклинилися відповідні частини «Енейды» Котельницького.

Узявши від «Енейды» Осипова задум трагедувати Вергілієву поему українською мовою й саму форму твору, Котляревський складав наступні частини своєї «Енеїди» в міру того, як з'являлися російські частини, котрі слугували йому основним джерелом трагедування. Робив це він не одразу, а з різною інтенсивністю: спочатку швидше, згодом – повільніше, залежно від умов та обставин свого життя, поетичного натхнення. Так, п'ята частина «Енейды» Котельницького була надрукована 1802 року, а Котляревський 1809 року ще тільки обіцяв перекласти п'яту частину своєї «Енеїди», та й то – якщо попередні матимуть успіх у читачів. Урешті свою п'яту частину він завершив майже через двадцять років, а шосту – майже через п'ятнадцять після виходу відповідно п'ятої (1802) та шостої (1808) частин Котельницького. Попервах, очевидно, Котляревським керувало бажання створити український відповідник лише перших трьох частин «Енеїди», що їх трагедував Осипов. Закінчивши ж четверту частину, Котляревський уже, мабуть, вважав справою честі та обов'язку повністю завершити трагедійний переклад «Енеїди», хоча з роками віршування йому давалося не так легко, як замолоду.

<sup>74</sup> Там само. – С. 341; Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 105–106. Автограф усієї поеми невідомий, збереглося лише більшість строф (118) автографа частини шостої під робочою назвою «Малороссийская Энеида, часть шестая» (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 2).

<sup>75</sup> Осипов теж співвідносив свою трагедію не з «Енеїдою» Блюмауера, а з твором Вергілія: «Не я Дидону умерщвляю, / Но Марону в том подражаю; / Он смерть такую положил. / А я лишь ту его погудку, / Переверня в смешную шутку, / На русский [так! – С. Н.] лад поворотил» [II, с. 69].

<sup>69</sup> Ротач П. Иван Котляревський у листуванні. – С. 184, 255.

<sup>70</sup> Див. листа М. Мельгунова до Котляревського від 12 червня 1828 р.: Там само. – С. 121–122.

<sup>71</sup> Там само.

<sup>72</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 337.

<sup>73</sup> Хіба що видавці усунули парне об'єднання десятирядкових строф, до якого навіщося удався Котляревський у виданні 1809 року та збережених повному списку поеми й автографі її шостої частини, і поділили його двадцятирядкові строфи на десятирядкові, якими вони й були насправді (Шамрай А. П. До тексту «Енеїди». – С. 359–361).

Перелицьовуючи «Енеїду» за Осиповим та Котельницьким, Котляревський якоюсь мірою заглядав у римський першотвір (у латинському оригіналі чи в російському або й польському перекладах), надто ж, коли писав п'яту й шосту частини, бо текстуальних збігів із російською травестією у них уже значно менше, натомість трапляються місця, наявні лише у Вергілія та Котляревського. Із текстом Осипова, наділеного поетичним талантом і здатного не раз на дотепне, жваве бурлескне травестування<sup>76</sup>, Котляревському було цікавіше мати справу, ніж із текстом Котельницького, який таким талантом не володів, а тому виявився лиш епігоном більш-менш вигадливого на жарти Осипова. Травестійний текст Котельницького читається досить нудно – йому бракувало сміхотливого блиску свого попередника. Тож перелицьовуючи п'яту і шосту частини «Енеїди», Котляревський, мабуть, змушений був більше заглядати в римський першотекст<sup>77</sup>. Утім, щось (навіть чи багато) він міг пам'ятати зі своїх семінарських студій над латинським оригіналом «Енеїди», зачування уривків з неї, коли ще його пам'ять була свіжа й міцна. Жартівливу вказівку на цей зв'язок власної творчої пам'яті зі шкільним студюванням Вергілієвої поеми автор залишив у тексті травестії:

Ти, музо, кажуть всі, письменна,  
В Полтавській школі наученна,  
Всіх [союзників Енея. – Є. Н.] мусиш поіменно знать. [VI, 23]

Усе-таки назагал у процесі творення своєї героїчно-комічної поеми Котляревському зручніше було користуватися уже адаптованою до цього перелицьованою «Енеїдою» Осипова й Котельницького, яка налаштовувала на відповідний бурлескно-травестійний стиль, аніж поважною і фактографічно надто громіздкою, хоча й меншою обсягом, епопеєю Вергілія.

Що ж до інших можливих джерел української «Енеїди» – травестій Скарона та Блюмауера, то певності в тому, що їх використовував Котляревський, немає. До того ж, якщо, крім латинської, він володів також французькою і польською мовами, то про його знання німецької нічого достеменно невідомо (про це йшлося вище). Звідси наявні в «Енеїді» Котляревського збіги з «Енеїдою» Блюмауера є одним із найважливіших доказів залежності Котляревського від Осипова, котрий, як відомо достеменно, у своїй травестії переспівував Блюмауера. Водночас деякі збіги в тексті Котляревського з поемами Скарона та Блюмауера могли мати не контактено-генетичний характер (безпосередній чи опосередкований), а типологічний, тобто виникнути внаслідок творчого травестійного опрацювання тих самих подій, ситуацій, персонажів, образних деталей, окремих висловлювань тощо.

<sup>76</sup> Послухаймо авторитетного Зерова з його витонченим естетичним смаком і чутливим слухом на версифікаторську довершеність: «<...> був з Осипова не безталанний версифікатор, а середньої руки майстер, в якого окремі сцени й характеристики дано блискуче. Віршова техніка йому дається дуже легко <...>» (Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 11).

<sup>77</sup> Степан Стеблін-Камінський згадував: «Библиотека Котляревского состояла из нескольких латинских и французских авторов классической эпохи, а русские книги были большею частью переводные романы <...>» [Стеблін-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожил). – С. 6]. Звідси випливає, що книжки латинських (римських) класиків і французьких класицистів були в оригіналі. Можливо, серед них зберігалася й Вергілієва «Енеїда». Латинським оригіналом поеми Котляревський міг користуватися і в бібліотеці Будинку виховання дітей бідних дворян, доглядачем (завідувачем) якого був від 3 червня 1810 р. до 31 січня 1835 р.

З огляду на наявність в інтертекстуальному полі «Енеїди» Котляревського кількох передтекстів постає проблема з'ясування того, що в ній узяті з першоджерел (насамперед травестії Осипова – Котельницького та першотвору Вергілія), а що є власне авторське. Почасти це зробили Іван Стешенко, Ярослав Гординський та Михайло Марковський, котрі єдині докладно порівняли з українською «Енеїдою» майже всі можливі її передтексти, відтак Михайло Яценко, який простежив подібності й відмінності між «Енеїдою» Вергілія та «Енеїдою» Котляревського в плані художнього узагальнення і створення образів-персонажів<sup>78</sup>, а згодом Людмила Скорина, дисертація якої стосувалася до проблемно-тематичних і композиційно-сюжетних подібностей і відмінностей між «Енеїдами» Вергілія, Скарона, Осипова – Котельницького та Котляревського (усіх текстів – в оригіналі)<sup>79</sup>. Не так давно Віктор Неборак найдетальніше зіставив «Енеїду» Котляревського з сучасним українським перекладом Вергілієвої поеми<sup>80</sup>. Пересічний читач зазвичай не задумується над запозиченнями й авторськими нововведеннями – він сприймає текст перелицьованої по-українськи «Енеїди» як єдине ціле, не заглиблюючись у походження фраз і не знаючи достеменно, що в ньому є від Вергілія, Осипова, Котельницького та, можливо, інших травестаторів, а що від самого Котляревського. Бачить перед собою цілісний твір, який уявляється синтезом елементів античних (імена, міфологія, сюжет, фабула, сцени й епізоди) та українських (мова, зображення українського побуту, алюзії на козацьку історію, українську ономастику, певною мірою типаж, натяки на тогочасні соціальні відносини в Російській імперії, на політичне становище України тощо). Тим часом щоразу, коли ми хочемо на основі якихось зображень і висловлювань в «Енеїді» Котляревського зробити певні висновки чи бодай припущення і здогади щодо його поглядів та переконань, треба насамперед з'ясувати, чи придумав він ці зображення і висловлювання сам, а чи запозичив їх од попередників. Лише визначившись із цим, можна говорити не тільки про міру оригінальності українського травестатора, а й про світ його думок і почуттів. Ба більше, без зіставлення із передтекстами неможливо пояснити деякі невмотивовані висловлювання, своєрідні «темні місця» в українській «Енеїді».

За спостереженням Миколи Зерова, травестії Блюмауера, Осипова – Котельницького та Котляревського мають *три основні спільні жанрові риси. По-перше*, травестатори цілковито ігнорують патріотичний стрижень Вергілієвої поеми<sup>81</sup>. Зокрема те, що в латинському першотворі «є специфічно римського, що становить її римську душу – її патріотична ідея, археологічні екскурси, її генеалогічні догадки – все це у Котляревського жодного відгуку не знаходить» («В Осипова часами виявляється»)<sup>82</sup>. *По-друге*, нехтуються або пародіюються епічні умовності, звична для Вергілієвої «Енеїди» й гомерівських поем епічна манера (так, ігноруються багатослівні й докладні, так звані *епічні порівняння*). Традиційне для епосу звертання до муз Котляревський переводить із високого стилю в низький, пародійний. Культивоване

<sup>78</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 146–151, 157, 158, 165, 167, 187, 188, 190, 198 та ін.

<sup>79</sup> Скорина Л. П. Котляревский и Вергилий (Проблемно-тематические и композиционные сюжетные связи «Энеид» Котляревского и Вергилия) / Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1987. – 22 с.

<sup>80</sup> Неборак В. В. Перечитана «Енеїда»: Спроба сенсового прочитання «Енеїди» Івана Котляревського на тлі зіставлення її з «Енеїдою» Вергілія. – Львів, 2001. – 283 с.

<sup>81</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 13.

<sup>82</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 30.

в античному епосі подвійне мотивування подій: одне – природне, психологічне, друге – надприродне (втручання у людські справи богів) – згадані травестатори переважно оминають, обмежуючись лише природним. У тих же випадках, коли втручання богів зберігається, «характер йому надається різко гумористичний»<sup>83</sup>. Тож навіть коли на позір дотримано неодмінних засобів епічної манери («втручання богів, закликання муз, широкомовні, картинні порівняння»), «тон взято діаметрально протилежний: де у Вергілія – драматизм, героїзм, урочиста мова, зворушливі сцени, там у Котляревського – фарс, весела легковажність і влучні, хоч не завжди високої проби, дотепи»<sup>84</sup>. Третьою характерною рисою травестійної манери зазначених чотирьох авторів є надання творові «більшого або меншого національного забарвлення»<sup>85</sup> (почасти в Осипова й особливо у Котляревського, який накладає «на вчинки Енея й троянців [та й інших персонажів. – Є. Н.] густий український колорит» й осягає ефекту *етнографічного реалізму*)<sup>86</sup>. Натомість Блюмауер надає травестії «певних соціальних устремлінь»<sup>87</sup>. А Котляревський, додаю, – національних (про це далі). Зауважу також, що надто вільно, ба навіть пародійно повівшись із наскрізною у Вергілієвій поемі ідеєю римського місіонізму, Котляревський, проте, зберіг виявлену в римській епопеї думку про залежність людської долі од трансцендентної найвищої сили: у тексті травестії він не раз говорить про таку залежність із трепетом звичайної смертної людини, яка її мимохіть відчуває у своєму житті й допускає у своїх роздумах.

Порівнюючи пропуски в «Енеїді» Котляревського тих місць, що наявні в «Енеїде» Осипова, Агапій Шамрай дійшов висновку, що

«Котляревський беззастережно викреслював те, що у Вергілія було зв'язано з античною міфологією і не мало прямого відношення до основних подій, або в крайньому разі переключав її на типові мотиви українського фольклору, як це зроблено, наприклад, в епізодах зображення пекла».

Друга докорінна відмінність поеми Котляревського від поеми Осипова полягає у тому, що російський поет на перше місце висуває пародію, а в українського, поряд з елементами пародії, далеко більше уваги приділено травестії, тобто «перевдягання», що надало його творові більше українських ознак, та й загалом зумовило місцеве забарвлення його «Енеїди» як її найхарактернішу рису<sup>88</sup>.

Головне ж у тому, що силою потужної творчої індивідуальності Котляревського в інтертексті його «Енеїди» органічно переплавилися численні літературні, а також фольклорні елементи, завдяки чому його травестійна поема вирізняється яскравим і загалом єдиним авторським стилем. Засвоєння інонаціональних, іншомовних художніх творів відбулося шляхом *бурлескно-травестійної переробки*, найхарактерніші ознаки якої – *українізація, почасти перенесення місця дії в Україну (етнотериторіальна локалізація), національне сміхотворення, осучаснення, ідейна трансформація*<sup>89</sup>.

<sup>83</sup> Там само. – С. 30–32; Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 13.

<sup>84</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 33.

<sup>85</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 13.

<sup>86</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 33–34.

<sup>87</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 13.

<sup>88</sup> Шамрай А. П. Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського // *Котляревський І. П. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1952. – Т. 1. – С. 14–15.*

<sup>89</sup> Про такі різновиди переробки, як ідейна трансформація, осучаснення, онаціональнення, перенесення (локалізація), див.: Волков А. Р. *Форми міжлітературних взаємозв'язків. – С. 31.*

## Етнографізм. Етологічний жанр

**Ж**анр травестії (дослівно: перевдягання) чужомовного твору – це щось середнє між перекладом та оригінальним твором: спираючись на чужий передтекст, травестатор надає йому не лише інонаціонального мовного оформлення, а й нових образних, жанрово-стильових та сюжетно-композиційних особливостей. Тож «Енеїда» Котляревського – це, з одного боку, за формою, своєрідний переклад Вергілієвої поеми (почасти з латинського оригіналу, а переважно опосередковано – з російської травестії), а з другого – це її перевдягання, тобто розбудова нової літературно-мистецької, насамперед образної, реальності, істотно відмінної од першоджерела, а точніше, першоджерел, бо Котляревський, фактично, перелицьовує не лише римську епопею, а й російську травестію. Він послідовно українізує свій твір. За словами Михайла Максимовича (у начерку статті «Полемическое обозрение малороссийской словесности», 1860), «в комической поэме Котляревского те сановитые боги и герои зажили и загуляли запросто, как щирые, старосветские украинцы <...>»<sup>1</sup>.

Антична етнографія майже відсутня в «Енеїді» Котляревського, за винятком згадки про традицію звернення за віщуванням до Феба [III, 18–20], зображення обрядів жертвоприношення тварин богам та віщування за тваринними нутрощами [III, 34–36], а також звичаю спалювати мертвих [VI, 90–93]. Натомість майже все інше стосується до України кінця XVIII – початку XIX ст., зокрема й ті закордонні реалії, які так чи так потрапили в ужиток або принаймні в поле зору тогочасних українців.

Травестія Вергілієвої поеми набула під пером Котляревського ознак *етологічного жанру* (такого, що описує звичаї й соціально-побутову поведінку певного часу). Завдяки всебічній (хоч не тотальній) українізації латинського та російського текстів, вийшла ледь чи не енциклопедична картина української старожитності, хоча й, звісно, не вичерпна (Іван Франко слушно зауважив, що Котляревський своїми творами «не вичерпав, одначе, ані змісту свого часу, ані багатства української народної вдачі та традиції»<sup>2</sup>). Микола Дашкевич зазначив, що в «Енеїді» Котляревського «впервые в художественной литературе представила со своею резко обозначавшеюся индивидуальностью вся Малороссия»<sup>3</sup> (тоб-

<sup>1</sup> Цит. за першодруком: Науменко В. К. *Пятидесятилетие со дня смерти Ивана Петровича Котляревского // Киевская старина. – 1888. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 389. Про цей начерк див.: Там само. – С. 380.*

<sup>2</sup> Франко І. *Огляд української літератури від найдавніших часів до кінця XIX віку // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 2011. – Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896–1916. – С. 907. Першодрук 1904 року.*

<sup>3</sup> Дашкевич Н. *Малорусская и другие бурлескные (шутливые) «Энеиды» // Киевская старина. – 1898. – Кн. 9: Сентябрь. – С. 185.*

то Лівобережжя і Правобережна Наддніпрянина) і що поему можна назвати «обширной картиной малорусской общественности в рамках трагедии и бурлеска», притім «народность <...> поднимает её над уровнем трагедии»<sup>4</sup>. Павло Житецький мовив про *етнографічний і психологічний* (за його терміном – «поетичний»), стосовний до зображення душевних порухів і поведінки персонажів) *реалізм* в «Енеїді»<sup>5</sup>. За спостереженням Миколи Сумцова, у ранніх письменників нової української літератури, особливо в Котляревського й навіть Шевченка, «этнографические изучения введены в литературные произведения и разлиты по ним повсеместно и в таком обилии, что поэт сливается с этнографом»<sup>6</sup>. Котляревського навіть називали «першим українським етнографом»<sup>7</sup>. Агапій Шамрай уточнював, що наявне в «Енеїді» «етнографічне висвітлення народного життя – це відображення застиглих і традиційних форм народного побуту без проникання в динаміку суспільного життя, без глибшого розкриття соціальних процесів»<sup>8</sup>.

Дмитро Чижевський також визнавав, що «Енеїда» не лише перший широкий словник української народної мови, але й перша енциклопедія української етнографії»<sup>9</sup>. Йдеться про широке етнографічне зображення у поемі культури й побуту українців: простолюдних і шляхетських звичаїв, обрядів, свят, церковно-народного календаря, етикету, народних вірувань і прикмет, ворожінь, народної медицини, розваг, ігор, танців, харчування, посуду, одягу, житла, інтер'єру поміщицьких покоїв і селянських хат, господарських споруд, реманенту, засобів пересування, предметів церковного вжитку, зброї, ліків, грошових одиниць, мір довжини, відстані, ваги, рідини тощо. При цьому поема, яка вирізняється речовою предметністю, насичена етнографічною лексикою. Котляревський дивовижно тримав у пам'яті безліч народних назв предметів довколишнього світу. Його «Енеїда» стала своєрідною художньою пам'яткою українського побуту XVIII–XIX століть, зафіксувала чимало його архаїчних деталей, що поступово вийшли з ужитку.

За влучним спостереженням Юрія Шевельова над мовою «Енеїди», «конкретна лексика – її сильна сторона». Котляревський зазвичай вибирає *слова не з загальнонародним, а з конкретно-видовим значенням*, навіть без потреби для деталізації образу. Так, Паріс дав Венері не просто яблуко, а «путивочку» [I, 3], Анхиз помер не від пияцтва як такого й навіть не від якоїсь горілки, а конкретно – від «чикидихи» [II, 9], триголовий пес у пеклі – «бровко», Сивилла заткнула йому рот не лише «хлібом», а конкретніше – «глевтяком» [III, 66–67], мацапуру шкварили в пеклі не хтозна на чому, а «на шашлику» [III, 82], Еней курих не який-небудь, а «роменський тютюнець» [IV, 17]<sup>10</sup>. У всіх цих випадках Котляревському йшлося не

<sup>4</sup> Там само. – С. 186.

<sup>5</sup> Житецький П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 134–141 (розділ «Этнографический и поэтический реализм в “Энеиде” Котляревского»).

<sup>6</sup> Сумцов Н. Ф. Бытовая сторона в «Энеиде» И. П. Котляревского // Сборник Харьковского Историко-Филологического Общества. – Х., 1905. – Т. 16: Труды Харьковской комиссии по устройству XIII Археологического съезда в г. Екатеринославе. – С. 149.

<sup>7</sup> Сфрёмов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – С. 286.

<sup>8</sup> Шамрай А. П. Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського. – С. 50.

<sup>9</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму / Літературна редакція Ю. Шереха-Шевельова. – Нью-Йорк, 1956. – С. 343.

<sup>10</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського // Учені записки / Харків. держун-т ім. О. М. Горького. – № 20. – Збірник праць Кафедри мовознавства. –

тільки про етнографічну мальовничість, а й про посилення комічного ефекту, а зробити це здатні були саме слова з конкретно-видовим значенням, які увиразнювали трагедійний характер переробки. Одна річ – дати яблуко, а інша – місцевою «путивочки»; чи опрягтися не від горілкового напою як такого, а від «чикидихи» (горілки гіршого гатунку).

Інша прикметна риса, яку спостеріг Юрій Шевельов, полягає в тому, що

«для Котляревського основне – не живописання предметів, а називання їх, перелік самих назв, <...> аромат самої мови. <...> подаючи назви різних ігор, звичаїв, ворожінь і т. д., Котляревський здебільшого не розкриває їх суті й змісту, а обмежується лише на переліку їхніх назв»; «з нахилом до переліку замість опису зв'язана і не раз відзначається дослідниками більша стислість “Енеїди” Котляревського проти його першовзорів – Осипова і Котельницького»<sup>11</sup>.

В «Енеїді» згадано багато традиційних українських *найдків та напоїв* (простолюдних і панських). Серед них, звичайно, найуживаніші, які до сьогодні вважаються найприкметнішими для української народної кухні та слугують її маркерами: «хліб-сіль», «борщ» [V, 18], «з салом галушки» [I, 13], «лемішка», «куліш» [I, 13, 27; V, 60], «сало з сухарями», «пшоно, ковбаси, коржі» [V, 34], «Варенички пшеничні, білі», «сладьони» [III, 118], «лókшина» [I, 27], «мандрики» [IV, 76], «Печена з часником свинина» [IV, 53]. Немало є й таких, що вийшли з ужитку або стали рідко-вживаними: «книші» [III, 12], «рябко», «тетеря», «саламаха» [IV, 29], «первак грушевий квас» [IV, 19], «гарячий» [III, 78], або «збитень» [V, 61, 62], різноманітні «ласощі», як-от «стовпці» [III, 118], та ін.<sup>12</sup>

№ 1. – Х., 1940. – С. 142–143. До уваги біографів і текстологів Ю. Шевельова: у фонді М. Возняка Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаніка зберігається примірник цього збірника (шифр: В-3236/20) з дарчим написом у верхньому правому куті титульної сторінки:

Вельмишановному академікові  
Михайлу Степановичу Возняку  
від Лбулахов<ського>  
і Ю. Шевельова.  
24.І.1941.

Від початку до підпису Леоніда Булаховського та сполучника і – все писано його рукою, далі – власноручний підпис і датування Ю. Шевельова. На звороті титульної сторінки збірника зазначено, що його відповідальним редактором був «акад. Л. А. Булаховський», а до складу «редакції» (у числі всього трьох осіб) увіходив також «канд. філолог. наук доцент Ю. В. Шевельов».

Розвідку Ю. Шевельова перевидано окремою книжкою: Шевельов Ю. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського / Упоряд. Л. О. Тарновецька. – Чернівці: Рута, 1998. – 79 с. Оскільки цей передрук не авторизовано, далі покликуюсь на першодрук.

<sup>11</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 145.

<sup>12</sup> Рецепти давніх страв української кухні, згадуваних в «Енеїді» Котляревського (гарячих та других страв, закусок, страв із борошна, овочів, фруктів та приправ, а також напоїв), див.: Зкладний В. П., Зкладний М. В. Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – Полтава, 2005. – 182 с. На жаль, у списку використаної літератури відсутні два дуже важливі джерела, з якими автори, очевидно, не були обізнані: *Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян*, извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – К., 1860. – Репринтное изд.: К., 1992. – С. 150–171 (розділ «IX. Простонародная кухня, десерт и напитки»), у якому подано рецепти багатьох найдків і напоїв, назви яких трапляються на сторінках «Енеїди» Котляревського; Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький. – С. 207–284 (це досі найповніше пояснення «енеїдних» реалій, зокрема страв).

*Лемішка* – кашоподібна борошняна страва, зготована в горщику. *Куліш* – густа юшка з пшоно, зварена з олією, маслом або салом. *Сладьони* – млинці з пшеничного борошна, пря-

Широким є асортимент *народного алкогольного питва*, серед якого подибуємо і поширені, й рідкісні трунки: «слив'янку», «брагу» [I, 28]<sup>13</sup>, «варенуху» [I, 31]<sup>14</sup>, «сивуху» [I, 15, 26] і лагідно: «сивушку» [II, 14], «горілку просту і калганку» [I, 28], «чикилдиху» [II, 9], «мокруху» [II, 26]<sup>15</sup>, «оковиту» [V, 33], «пальонку» [V, 91]<sup>16</sup>, «під-

жені на маслі або олії. *Локшина* – різновид макаронних виробів (тонкі вузькі смужки пшеничного тіста, замішаного на яйцях; зварені у воді з маслом або в молоці). *Мандрики* – коржі з сиру з мукою і яйцями. *Книш* – кругленька паляничка із житнього тіста, замішаного гречаним борошном, змащена смальцем (або олією); краї, розплескані у вигляді коржів («пелюсток»), завертають наверх до половини книша. *Тетеря* – страва з розведеного у підсоленому квасі гречаного борошна та пшона, на олії або маслі, з додаванням цибулі. *Саламаха* – також пісна страва з рідкого гречаного тіста або житнього чи пшеничного борошна на олії, а то й без засмажки. *Грушевий квас* – зі спечених лісових груш (дичок), вистояних у погребі в бочці з водою два місяці. *Стовпці* – печиво з гречаного борошна на олії. Описи цих страв див.: *Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян*, извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – С. 15, 154–158, 161, 163, 170.

«РЯБКО – страва на зразок кулешу, яку готували з пшона і заправляли рідким гречаним або житнім тістом. Готова страва мала сіро-жовтий колір (звідки й назва за аналогією до сіро-рудих домашніх псів-рябків). Засмачували її товченим із цибулею та часником салом або засмажкою з цибулі та олії. <...> Ця страва була широко розповсюджена в козацькому і селянському побуті» (*Закладний В. П., Закладний М. В.* Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 52). Здогад О. Ставицького, ніби «в назві вгадується іронічний підтекст – для Рябка, мовляв» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький*. – С. 258), – надуманий і хибний.

*Гарячий, або збитень* – солодкий напій з води, паленого меду і прянощів (кориці, кардамоу, духмяного перцю тощо), який споживався гарячим. «Його готували, як правило, на базарах, ярмарках, на храмових та інших церковних святах для миттєвого споживання. Напій варили в куренях із пічкою, звідки його продавали або розносили у спеціальних збитньових бачках» (*Закладний В. П., Закладний М. В.* Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 152–153).

Різні трактування викликає страва «Пухкі з кав'яром буханці» [III, 118]. Коментаторів збиває спантелику пояснення, яке дав у своєму зібранні кулінарних рецептів Микола Маркевич: «*Буханци с ковьяром*. Отваривают говядину с солью, а между тем учиниваются ржаные с гречневою мукою лепешки, и это подаётся вместе. Буханци не должны быть помазаны ничем» (*Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян*, извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – С. 150–151). Приймавши в цілому Маркевичеве пояснення, О. Ставицький з приводу його зауважив: «Неясно, чому страва називається “з кав'яром”, адже *кав'яр* – це ікра, а тому висловив припущення: «Можливо, щось пропущене в описі Маркевича. Ікрою, або кав'яром <...>, називають також страву з дрібно посічених овочів, грибів. Можливо, яловичину поливали якимось соусом, приправою» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький*. – С. 251). Позаяк цей наїдок згадано в «Енеїді» поряд із делікатесними хлібними стравами, якими насолоджувалися праведники в раю:

І ласощі все тільки їли,  
Сластьони, коржики, стовпці,  
Варенички пшенишні, білі,  
Пухкі з кав'яром буханці [III, 118], –

то, очевидно, буханці з кав'яром – це все-таки хліб з ікрою. Віталій і Максим Закладні дають таке правдоподібне пояснення: «*БУХАНЦІ* – невеликі пшеничні хлібці з борошна високого гатунку. Подавали до столу як делікатесний хліб (до кав'яру, шинки тощо)» (*Закладний В. П., Закладний М. В.* Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 77).

<sup>13</sup> «Брага – алкогольний напій із солоду та зерна» (*Закладний В. П., Закладний М. В.* Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 149).

<sup>14</sup> «Варенуха – горілка, настояна на сухофруктах і травах» (*Там само*. – С. 150).

<sup>15</sup> *Мокруха* – тут: «низькосортна, погано очищена горілка» (*Там само*. – С. 162).

<sup>16</sup> «Пальонка (паленка) – запіканка на ягодах, яку потім настоювали на прянощах» (*Там само*. – С. 163).

пінок» [VI, 64]<sup>17</sup>, просто «пінну» [II, 8]<sup>18</sup>, «з імбером пінну горілку» [II, 17], «горілочку тютюнкову»<sup>19</sup> і найкращу – «третьюпробну перегінну, / Настояню на бодяні; / Під челюстями запікану / І з ганусом, і до калгану», з перцем і шафраном [III, 117]; окремо «ганусну» [VI, 21] (анісову), «З стрючком горілку» [VI, 6], тобто з перцем, а ще – «пивце, винце, медок» [IV, 49]. Для екзотики згадано деякі привізні напої: вино «ренське з курдимомом», «пиво чорнее з лимоном» [IV, 39], армійський «пуншт» [V, 47]; домашні настоянки на привізних фруктах: «сикизка» (настоянка на сикізі, тобто інжирі<sup>20</sup>), «деренівка» (настоянка на дерені, себто кизилі), «кримська дулівка» (інакше – «айвовка», настоянка на айві<sup>21</sup>) [IV, 54].

<sup>17</sup> «Підпінка – звичайна, як правило, невисокого гатунку горілка» (*Там само*. – С. 167).

<sup>18</sup> «Пінна – горівка з жита (піниться)» (Додаток перекладчика // *Ензен Альфред Р.* Перелицьована Енеїда Котляревського / За згодою автора з німецької мови переклав Павло Волянський. – Перемишль, 1921. – С. 28). «Пінна – горілка, настояна на ялівці (джин)» (*Закладний В. П., Закладний М. В.* Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 167).

<sup>19</sup> «Тютюнка – горівка з бочки, під котру кладуть листя з бакуну» (Додаток перекладчика // *Ензен Альфред Р.* Перелицьована Енеїда Котляревського / ... переклав Павло Волянський. – С. 29). *Бакун* – сорт міцного простого тютюну. «Тютюнка – горілка невисокого гатунку, настояна на тютюні», для «міцності»; «20 г тютюну на 0,5 л горілки» (*Закладний В. П., Закладний М. В.* Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 175).

<sup>20</sup> За поясненням О. Ставицького (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький*. – С. 262). Назва настоянки походить од грецьких слів *σίκον* – інжир (фіга, смоква), плід інжиру; *σικεα*, звичайно скорочено *σικίη* – фігове дерево. У церковнослов'янській мові *сикалою* або *сикалою* (від грецького слова *σικας* – смоківниця) – це фінікове або фігове дерево, а *сикамора* (від грецького *σικμορεια*) – фіга [Полный церковно-славянский словарь (с внесением в него важнейших древне-русских слов и выражений) / Составил священник магистр Григорий Дьяченко. – М., 1900. – С. 596].

Віталій і Максим Закладні запропонували інакше пояснення:

«*СИКИЗКА* – настоянка червоних ягід (вишень, терну, кизилу) на міцній горілці. Назва походить від церковного слова “сіккер”, що означає “хмільний, п'яний, зброжений напій” (крім вина).

Через відсутність у старі часи в Україні солодких червоних вин у церквах використовували секкарії – червоні ягідні настоянки для причастя парафіян.

В «Енеїді» йдеться про солодкі настоянки з ягід» (*Закладний В. П., Закладний М. В.* Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 171–172).

Справді, за Володимиром Далем, «Сикёр м., [греч. сікєра], црк. хмельной, пьяный, броженный напиток, кроме вина» (*Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля*. – Третье, исправленное и значительно дополненное издание / Под редакцией И. А. Бодуэна де Куртенэ. – СПб.; М., 1909. – Т. 4. – С. 151). За етимологічним словником Макса Фасмера, «сикёр “хмельной напиток”, црк., др.-русс., ст.-слав. сикєра <...>, сикєрь. Из греч. сікєра от арамейск. šiktā». У Біблії *сикєра* (сикєра) – алкогольний напій невиноградного походження у стародавніх євреїв. Пор. у Шевченковій поемі [Царі] «Раби вечеру принесли / І кінву доброго сикєру... / <...> / До Божого царя-пророка / Сама Версавія прийшла, / І повечеряла, й сикєру / З пророком випила <...>» (рр. 72–73, 77–80). У Давній Русі *сикєра* – міцний алкогольний напій зі зброжених фруктових соків або квасу з додаванням меду й етилового спирту (Вікіпедія: Свободная энциклопедия. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Сикєра>). «Краткий церковнославянский словарь» подає таке пояснення: «*сикєра* – всякий хмельной напиток, кроме виноградного вина, от которого можно опьянеть, например наливки, настойки, пиво, мёд» (Академик. – Режим доступу: [http://old\\_church.academic.ru/](http://old_church.academic.ru/)). Словом *сикєра* (сикєра) називали й фінікове вино (Полный церковно-славянский словарь... / Составил священник магистр Григорий Дьяченко. – С. 595). З огляду на те, що в «Енеїді» Котляревського про сикізу мовиться в іронічному контексті «заморських вин» (насправді – місцевих, але настояних на привізних фруктах) – «деренівки», «айвовки», напрошується висновок, що *сикизка* – це настоянка на фігах (або фініках). До речі, в «Енеїді» згадується маринований інжир: «із оцтом фіги» [III, 25]. Б. Грінченко дав таке пояснення: «Хвига» – «винная ягода» (*Словарь української мови / Упорядкував, з додатком власного матеріалу Б. Грінченко*. – Т. 4. – С. 391).

<sup>21</sup> Звичайна *дулівка* – настоянка, яку виготовляють із груш-дуль (*Закладний В. П., Закладний М. В.* Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 157).

Не оминув автор і пристрасті українців до *тютюну*: Еней користується «кабакою» (тютюном для нюхання, розтертим у порошок) [I, 50].

Треба сказати, що Котляревський у житті не цурався гастрономічних утіх і любив товариське застілля. Його біограф і мемуарист Степан Стеблін-Камінський згадував:

«Жил Котляревский очень скромно, любил бывать часто в обществах и у себя принимал маленький кружок гостей – близких приятелей; он курил и нюхал табак, любил хороший стол из национальных блюд и доброе вино. Обыкновенно на масляной он бывал на блинах у своих знакомых, а к себе приглашал всегда в понедельник Великого поста, как он выражался, “полоскать зубы” – и тут подавалось всё постное, большею частью малороссийские кушанья: пампушки, блины с луком, осетрина, щука фаршированная по-еврейски и проч., всё это оршалось обильными возлияниями наливки, а к концу осушивали несколько бутылок венгерского, любимого его вина (шампанское тогда было ещё мало употребляемо)».

Під час гри у віст «главное угощение состояло в обычном тогда лёгком пунше»<sup>22</sup>.

Помірна схильність до кулінарних насолод, охоче споживання розмаїтого їства й питва української кухні та привізних продуктів, завдяки чому поет розумівся на них та міг їх належно оцінити, допомагали йому природно й смаковито розбудувати *гастрономічну топіку* «Енеїди», де сцени застілля, відповідно до вимог жанру бурлескно-трагедійної поеми, підлягають комічній гіперболізації.

В окремих випадках Котляревський робив топонімічну прив'язку тих страв, напоїв, продуктів і свійських тварин, а також тютюну, що славилися, очевидно, місцевим виробництвом або вирощуванням:

Латин по царському звичаю  
Енею дари одрядив:  
Лубенського шмат короваю,  
Корито опішнянських слив,  
Горіхів київських смажених,  
Полтавських пундиків пражених  
І гусячих п'ять кіп яець;  
Рогатого скота з Лип'янки,  
Сивухи відер з п'ять Будянки,  
Сто решетилівських овець. [IV, 55]

До цього варто додати «гречеські ковбаси» з Ніжина [IV, 22], ті ж «ніжинські ковбаси» [VI, 3], «охтирський мед» [V, 47].

Порівнявши «усі сцени їди й пиття» в «Енеїді» Котляревського, латинському оригіналі Вергілія і трагедіях Лаллі, Скарона, Блюмауера, Осипова – Котельницького та деяких інших, менш відомих, Ярослав Гординський дійшов широко ілюстрованого прикладами й добре аргументованого висновку, що хоч як ці сцени

«оригінальні, бо чисто українські, все-таки опираються по більшій часті на взірцях, які піддавали українському поетові чи то загальний тільки мотив, чи навіть деякі деталі. Зовсім незалежних від попередників сцен їди й пиття у Котл<яревського> дуже мало. Се чей же характеристичне, що і в етнографічних, схоплених із свого окруження картинах Котл<яревський> не зовсім свобідний від впливу взірців – цікава річ, що й вичислення поодиноких страв находить часами живу аналогію у попередників».

<sup>22</sup> Стеблін-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожила). – С. 8.

При цьому найбільше збігів трапляється з трагедією Осипова – Котельницького, хоча рівночасно впадають у вічі й різючі відмінності од неї:

«Іда і напій не всюди мужицькі – противно, вони навіть у переважній часті панські. Але Котл<яревський> не знає таких чужинецьких страв, як, пр<иміром>, Осипов або Блюмауер, – страви Котл<яревського> різко відбивають своєю національною окремішністю від тих страв, які бачимо в його попередників, а які не мають такого виразного національного характеру. З того, що їда Котл<яревського> українсько-панська, і мужицька, і козацька, і чумацька, можемо вносити, що Котл<яревський> хоче нам змалювати у своїй поемі не одну верству сучасних йому українців, а цілість тодішньої нашої суспільности. Особливе замилювання у вичислюванні страв і напоїв, велике число таких місць – так сказати б, використання кожної нагоди до подібних описів – свідчить ясно, як [так! – Є. Н.] велику вагу прив'язував Котл<яревський> до таких місць. Вони дійсно виступають на перший план в його поемі і вони головно надають їй щироукраїнської краски»<sup>23</sup>.

Етнографічні деталі й подробиці подано переважно в жартівливому тоні, особливо описи споживання різних страв і напоїв, до того ж такі сцени набувають не раз гротескного характеру. Водночас деякі картини пияцтва вирізняються такою документальною точністю, що, за спостереженням Павла Житецького, не поступаються світлинам, на яких сфотографовано патологію сп'яніння й похмілля<sup>24</sup>.

Котляревський здебільшого весело зображує ненаситне й неправдоподібно надмірне поїдання страв, але вживання алкогольних напоїв у його описах не показується таким потішним. Тут поруч зі смішним сусидить сумне, поруч із комічним – драматичне, а то й трагічне. Не завжди в його «Енеїді», усупереч твердженню дослідниці, «у величезних дозах випитого – свідоцтво здорової тілесної могутності, як і в надмірному поїданні»<sup>25</sup>. Так, Еней «отець опрягся, / Як чикилдихи обіжрався, – / Анхиз з горілочки умер» [II, 9]. Як каже Еней про батька,

Його сивуха запалила  
І живота укоротила,  
І він, як муха в зиму, зслиз. [II, 10]

Та й сам

Еней з дороги налигався  
І пінної так нахлистався,  
Трохи не виперсь з його дух. [II, 8]

В іншому випадку

Енея заболіли ноги,  
Не чув ні рук, ні голови;  
Напали з хмелю перелоги,  
Опухли очі, як в сови,  
І весь обдувся, як барило,  
Було на світі все немило,  
Мисліте по землі писав,  
З нудьги охляв і ізнемігся,  
В одежі ліг і не роздігся,  
Під лавкою до світа спав. [II, 16]

<sup>23</sup> Гординський Я. Причинки до студій над «Енеїдою» І. Котляревського. II часть. – С. 57–58.

<sup>24</sup> Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малороссийской литературы XVIII века. – С. 146.

<sup>25</sup> Бовсунівська Т. В. Українська бурлескно-трагедійна література першої половини XIX століття: (в аспекті функціонування комічного). – К., 2006. – С. 25.

Постійна й непомірна пиятика підкошує здоров'я й вітальні сили троянців та їхнього ватажка:

А наші з хмелю потягались,  
Вчорашній мурдовав їх чад;  
Стогнали, харкали, смаркались,  
Ніхто не був і світу рад. [V, 33]

Тож якщо теоретично «надмірне вживання вина та їжі також є ознакою живучості бурлескного тіла» й «у системі бурлеску будь-яка фізіологічна надмірність є позитивною характеристикою, свідченням незнищенності»<sup>26</sup>, то практично, всупереч цьому, персонажі Котляревського, перепившись, не раз виявляють ознаки нездужання, перебувають на межі незнищенності та знищенності або й переступають цю межу. Поет-травестатор, відповідно до бурлескного стилю, гіперболізує й осмішує ритуал трапезування, але і вносить у нього тривожні інтонації, коли вже стає не до сміху або принаймні той сміх уже набуває недоброго, гіркого, навіть зловісного звучання.

Досить детально описано в поемі Котляревського *асортимент одягу*, зокрема *взуття*, тогочасних українців – жіночого (дівчини та заміжньої жінки), а також, хоч меншою мірою, чоловічого, його частини, *матерію*, з якої його пошито: «кибалка» [I, 4], «кунтуш з усами люстровий» [I, 14], «постоли» [I, 24], «дробушка», «запаска гарна фаналева» (з фланелі), «ковтки» [I, 28, 29], «кораблик бархатовий», «карсет шовковий», «з вибійки платок», «каптан з китайки», «пояс з каламайки» (ляної тканини) [I, 33, 34], «патинки» (жіночі мешти) [II, 41], «біла свита / Із шаповальського сукна, / Тясомкою кругом обшита» [II, 70], «шкапові чоботи» [III, 40], «дерга» [III, 51], «латані галанці» [IV, 19], «єдамашковий шушон», «кораблик із соболей» [IV, 43], «бріль», «керей» [VI, 27], «свитки» [VI, 92], «верзун» [VI, 153] та ін.

Уже на самому початку поеми автор описує поведінку й зовнішність Юнони, котра вибирається у гості до Еола, як типової української жінки:

Сховала під кибалку мичку,  
Щоб не світилася коса;  
Взяла спідницю і шнурівку,  
І хліба з сіллю на тарілку <...> [I, 4].

Згідно з порівняльним дослідженням, що його провів Ярослав Гординський, «Се вже додаток самого Котл<яревського>, бо ніякий із згаданих поетів не говорить про одяг Юнони в сім місці. Тільки один Скарон згадує перед тим, що Юнона мала шнурівку (як і у Котл<яревського>). Це перелицьоване зображення богині Ярослав Гординський, покликуючись переважно на центрально- та східно-українські етнографічні джерела, прокоментував так:

«Одяг і звичаї – як бачимо – наскрізь українські. Юнона ховає жмутки волосся під очіпок, без якого заміжня жінка на Вкраїні не покажеться між людей <...>. Спідниця – частина убору новіших вже часів, уживана давніше зрідка по селах. Та й тепер уважає її нарід декуди не своєю одіжкою. <...> Шнурівка – се вже одяг панський. Значить, Юнона убрана тут як українська пані з тих старих, що то ще жили життям, зближеним до простого люду <...>. Брати хліб <...> з собою в дорогу і класти його опісля на стіл в гостях <...> – також український звичай <...>.

Так само по-українськи (словом “здоров!”) вітається Юнона з Еолом і сідає на осліп»<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Там само. – С. 24.

<sup>27</sup> Гординський Я. Причинки до студій над “Енеїдою” І. Котляревського. II часть. – С. 19–20. Шнурівка – корсет.

Час од часу трапляються предмети *хатнього начиння та господарського реманенту*: «пудерок» (дерев'яна скринька, в якій зберігали напої та харчі в дорожі) [II, 36], «мужчирі» (ступа – пристрій для луцення та подрібнення зерна, тютюну тощо) [III, 71], «тройчатка» (нагай на три кінці) [IV, 34], «чаплія» (залізний гачок з дерев'яним держалном), «рубель» (дерев'яний валик) [IV, 82], «жлукто» (бочка з цілого дерева для зоління білизни), «витушка» (ткацький прилад), «квач» (прикріплена до держална куделя із конопель), «помело» (мітла або ганчірка на довгому держаку для струшування сажі з димарів) [IV, 104], «плут» [V, 81], «клесачка» (шевське знаряддя) [VI, 22], «потебеньки» (шкіряні лопати з обох боків сідла) [VI, 103] та ін. Чималу увагу приділено *посуду*: «восьмуха», «кварта» [I, 15], «полив'яні миски» [I, 27], «филижанка» [I, 31], «вагани» (видовбані з дерева продовгуваті миски-коритця, з яких їли страву гуртом) [II, 14], «Барильця, пляшечки, носатка, / Сулії, тикви, боклажки» [IV, 31], «красовуля», «чепуруха» (великі чарки) [V, 80, 135] та ін.

Авторський зір зупиняється не тільки на хатах і будинках, а й на *внутрішніх приміщеннях*: «світелка» [I, 12], «світлиця», «піл» [I, 26], «запічок» [I, 64], «хижа» (комора) [II, 42], «сіни» [IV, 42] та ін. Не обходиться без всюдисущої «оренди» (корчми) [I, 33]. У поле авторської уваги потрапляють і *будівлі господарського призначення*, як-от «бичня» (загін, загорода для волів) [III, 34].

У травестії фігурують різні тогочасні *засоби пересування*, передусім кінні: «візок», «чортопхайка» (легка бричка) [I, 47], «берлин», «дормез», «ридван» (каreti), «перекладні» (змінні кінні екіпажі) [IV, 59], «бендюг» (віз для перевезення колод, мішків із збіжжям чи бочки з водою), «кари» (водовозка) [IV, 104], «проста будка» [V, 59]; зрідка – «вози», запряжені волами [II, 60], «гринджолята» (дитячі саночки) [I, 4], «портшез» (крісло для носіння) [IV, 59]. Принагідно називаються різні *плавальні засоби*: «човен» (його найчастіше використовують персонажі «Енеїди»), «пором» [I, 4; III, 59], «каюк» [III, 57; VI, 24], «байдак» [VI, 25, 34], «дуб» [VI, 24], «легкий дубочок» [VI, 26].

Не забуто *предметів церковного вжитку*: «полуставець», «октоїх» [IV, 30], «ставник» [IV, 76].

Реаліями тогочасного побуту були й різні *ліки*: «спермацет» (речовина з білої жироподібної маси голови кашалотів) [III, 98], «асафета» (екстракт соку рослин з домішкою смоли, сірки, фосфору, різних солей) [IV, 80], «припарки», «шевська смола», народні засоби на основі різних трав [VI, 136, 137].

Широко оприявнена *зброя*: «мушири» (мортири – короткі жерлисті гармати) [IV, 54], «рушниці», «оружжини», «гвинтівки», «гармати» [IV, 103] та ін.

Крім українських народних, згадано й привізні *чужинецькі вироби*, що траплялися в Україні по панських домах чи були в козацькому, господарському або професійному вжитку: «охвота» (старовинний верхній одяг жінок із заможних верств населення, різновид спідниці), «дульети» і «капот» (жіночі шовкові плаття з дорогих привізних тканин) [III, 93], «ланцет» (невеликий хірургічний ніж, голий з обох боків) [III, 98]. Деколи вказано походження таких виробів: «німецьке фуркальце» [IV, 44] (святкова сукня, від *фуркало* – дзига), «Ось скатерть шльонська нешпетна, / Її у Липську добули» [IV, 49], «тульські кабатирки» (табакерки) [V, 28], «комлицька бурка» (калмицька) [VI, 52], «сап'янці із Т о р ж к а новенькі» (з міста біля Твері) [VI, 103], «нагайський малахай» (довгий батіг) [I, 45]. У цьому ж ряду – й ліки: «гарлемпські каплі» [VI, 137]. З *народних промислів* згадано, зокрема, чумацькі подорожі в Силезію («Бував і в Шльонському з волами») та в Крим [II, 60].

Персонажі Котляревського послуговуються тогочасними *мірами довжини*: «аршин» [III, 78], «півлокоть» [IV, 98]; *відстані*: «гін» [III, 66], «прогін» [IV, 59], «верства» [V, 132, 139]; *ваги*: «хунт» [IV, 76]; *рідини*: «восьмуха», «кварта» [I, 15], «півквартівки» [II, 17], «спуст» [IV, 39]; *кількості одиниць*: «костер» (тридцять кіп пов'язаного в кулі очерету) [I, 65], «півміток» (20–30 пасів пряжі) [IV, 76], «копа» [VI, 29]. Звичайно ж, і тодішніми *грошовими одиницями*: «півкопи» (25 копійок) [I, 10], «гривня» [III, 74], «гривняка» [II, 39], «золотий» [III, 17], «шаг» [IV, 4], «алтин» [IV, 19, 76, 83], «півалтина» [III, 66], «копійка» [IV, 117], «п'ятак» [VI, 78]<sup>28</sup>.

Травестовані персонажі живуть за *християнським церковно-народним календарем*: «на Костянтина» [III, 136], «петровська ніч» [IV, 22], «м'ясопуст» [IV, 29], «запуст» [IV, 39], «к Петру» [IV, 76]. Принагідно мовиться про дотримання посту не лише по середах і п'ятницях, а й по понеділках (так зване понеділкування) [I, 18]. Ужито *народні назви сузір'їв*: Волосожар, Віз [VI, 30].

Поема пересипана згадками про різні *народні звичаї*: наймати музик і, танцюючи, водити їх за собою по селу, місту чи на ярмарку («Водили в городі музики / Моторні, п'яні молодці» [II, 19]; «Мов на торгу музик водили» [V, 95]), нашивати рушники на сватання [IV, 25], кидати монети в народ під час поминок та різних урочистостей [II, 15]. Є натяк і на звичай заміжньої жінки носити очіпок, а в разі якщо хтось його зіб'є чи скине – зазнавати почуття сорому (Юнона до Венери: «Як дам! Очіпок ізлетить!» [VI, 12]). Не оминув автор і звичаю карати за розпусту: «хльорки» (повії) у пеклі стоять голими «З обстриженими головами, / З підрізаними пеленами» [III, 49] (насправді їх голими не виставляли, але голови обстригали й пелену – нижній край одягу: плаття, спідниці і т. ін. – підрізали). Подібною була й кара ревнивого чоловіка зрадливій жінці – виводити її на люди з підрізаною пеленою: піймавши Венеру з Марсом, Вулкан «їй пелену відтяв» [V, 14]. Серед побутових сцен не раз трапляються сварки.

У поемі Котляревського зображено переважно народний побут, але автор наводить і деякі характерні ознаки *старовинного поміщицького побуту*, як-от: у Дидониній світлиці «куривсь для духу яловець» [I, 28], Венера «аромат пустила: / Васильки, м'яту і амбре» [V, 43]<sup>29</sup>, а перед «царським домом» Плутона «мерзенне чудо» (фурія Тезифона) «било під двором в клепало, / Як в панських водиться дворах» [III, 111]<sup>30</sup>. Кілька разів описано поміщицькі бенкети, деколи з музикою, танцями, співами (у Дидони, Ацеста, Латина й Евандра), досить розлого – панські поминки із запрошеним простолюдом [II, 11–15], що перетворюються чи то на язичницьку тризну, чи то на звичне для українських поміщиків кількадедне святкове гуляння – зі співочими «бакалярами», що хором виводять канти, циганками-танцівницями, сліпими кобзарями, різними музикантами:

У вікон школярі співали,  
Х а л я н д р и циганки скакали,

<sup>28</sup> Пояснення (почасті проілюстровані рисунками) предметів одягу, взуття, прикрас, зброї, посуду, транспорту, а також різних мір і грошей, згаданих в «Енеїді» Котляревського, див.: *Закладний В. П., Закладний М. В. Старі полтавці, хто вони? Побут давніх українців за «Енеїдою»* І. П. Котляревського. – Полтава, 2005. – 175 с.

<sup>29</sup> *Амбре* (від франц. *ambre* – те, що має запах амбри) – сорт найкоштовніших парфумів з есенцією амбри – коштовного воскоподібного відкладення у кишечнику і шлунку кашалотів. Іронічно – насмішкувата назва будь-якого запаху.

<sup>30</sup> *Клепало* – металева дощечка, в яку били, як у дзвін; на селі – дощечка сигнального призначення, в яку стукав нічний сторож, щоб засвідчити свою присутність.

Іграли в кобзи і сліпці;

<...>

Водили в городі музики <...>. [II, 19]

Заразом згадано про старі циганські та поміщицькі звичаї водити дресированого ведмедя, що танцює [II, 40]. Наголошено на давньому звичаї скликати на поминки «старців» (жебраків): по померлому батькові «Еней схотів обід справляти / І тут старців нагодовати, – / Щоб Біг душі свій рай одпер» [II, 9]; «Зробити поминки я хочу, / Поставити обід старцям» [II, 11]; «Старців по улицям шукали» [II, 12].

«Весьма ценными страничками из истории украинского лубочного искусства XVIII ст.» Микола Сумцов назвав перелік *лубочних картин* у палаці латинського царя, – тут насправді подано своєрідний «каталог картин, украшавших стени в старинных украинских помещичьих домах»<sup>31</sup> (це засвідчив іще Орест Сомов, письменник родом із Харківщини, у повісті «Гайдамак»<sup>32</sup>). Щоправда, у поемі Котляревського це описано в комічному бурлескному навітленні – лубок видається за «мальовання / Роботи первійших майстрів», унаслідок чого образ царя Латина іронічно знижено до образу пересічного полупанка:

Царя Гороха пановання,  
Патрети всіх богатирів:  
Як Александр цареві Пору  
Давав із військом добру хльору;  
Чернець Мамая як побив;  
Як Муромець Ілля гуляє,  
Як б'є половців, проганяє, –  
Як Переяслів боронив,

Бова з Полканом як водився,  
Один другого як вихрив;  
Як Соловей-харциз женився,  
Як в Польщі Желізняк ходив.  
Патрет був француза Картуша,  
Против його стояв Гаркуша,  
А Ванька-Каїн впереді. [IV, 40, 41]

Більшість цих народних картинок належить до російського лубка, що другої половини XVIII – першої третини XIX ст. переживав свій «золотий вік» і набув поширення в Україні. Це популярні лубочні картинки на історичну тематику «Славное побоище царя Александра Македонского с Пором, царём Индийским», «Мамаево побоище» – остання про поєдинок руського богатиря, ченця Олександра Пересвіта з татариним Челубеєм на початку Куликовської битви (1380). Це й лубки на билинні, казкові та легендарні сюжети – про богатиря Іллю Муромця та його звитягу над Солов'єм-розбійником, про перемогу Бови-королевича над страховиськом (кентавром чи напівлюдиною-напівсобакою) Полканом (хоча в одному з лубочних варіантів образ Бови злився з образом запорозького козака-нетяги Голоти), нарешті, про знаменитого московського злодія, грабіжника і нишпорку середини XVIII ст. Ваньку-Каїна<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Сумцов Н. Ф. Бьговая сторона в «Энеиде» И. П. Котляревского. – С. 154–155.

<sup>32</sup> Байский П. <Сомов О.> Гайдамак: (Отрывок из малороссийской повести) // Северные цветы на 1828 год. – СПб., 1827. – С. 232, 299.

<sup>33</sup> Докладний і ґрунтовний коментар до цих сюжетів і картинок подано у статті: Сиваченко М. Є., Фоменко В. М. «Енеїда» І. Котляревського і народна картинка // Радянське літературо-



У Вергілія такого епізоду з картинами немає, хоча все ж мистецький екскурс наявний – у вигляді переліку дерев'яних скульптур богів і предків [книга сьома, в. 177–181]. Варіант із картинами Котляревський запозичив у Миколи Осипова, проте переробив по-своєму, відповідно до українських реалій. В Осипова травестійний опис картин у цьому місці відбиває московський міський і ширше – російський колорит:

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,  
На коих лучшие картины  
И размалеванны личины  
Цветут, как в рощице кусты.

знавство. – 1987. – № 12. – С. 24–28, 31–33; Стисле пояснення див.: Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький*. – С. 259–260.

Ванька-Каїн (справж.: Іван Осипов Каїн, 1718–?) був сином кріпака з Ростовського повіту. Привезений підлітком до Москви, обікрав свого пана (купця) і пристав до злочинного світу; відтак подався Волгу, де приєднався до низової вольниці розбійника Михайла Зарі. 1741 року повернувся до Москви і запропонував карному розшуку співпрацю. Видавав дрібних злодіїв і прикривав крупних, з якими був у змові. На відкупі у нього був весь карний розшук. Щоб знищити організовану злочинність, ватажком якої був Ванька-Каїн, до Москви 1748 року послали військо. Спеціальна комісія змушена була повністю замінити склад карного розшуку, який виявився у змові з Ванькою-Каїним. 1755 року його засудили до страти, яку сенат замінив карою батогами та сибірською каторгою. Другої половини XVIII – першої половини XIX ст. Ванька-Каїн став героєм російських народних легенд, лубочної літератури та лубочних картинок – потішним народним крутім, завзятим славним хлопцем із влучним словом, приказкою і піснею (йому приписують, зокрема, російську народну пісню «Не шуми, мати, зелена дубровушка»). Друком вийшли його життєписи «О Ваньке-Каине, славном воре и мошеннике, краткая повесть» (1775), «Обстоятельная и верная история двух мошенников: первого – российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки-Каина, со всеми его сысками, розысками, сумасбродною свадьбою, забавными разными его песнями и портретом его; второго – французского мошенника Картуша и его сотоварищей» (СПб., 1779), псевдоавтобіографія «Жизнь и похождения российского Картуша, именуемого Каином» (1785), з додатками пісень (Ванька-Каин // *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона*. – Режим доступу: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/19127/Ванька](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/19127/Ванька)). Данило Мордовцев присвятив йому окремих нарис «Ванька Каин. Исторический очерк» (Древняя и новая Россия. – 1876. – № 9–10; також окреме вид.; 2-ге вид.: СПб., 1887; перевидано у книжці: *Мордовцев Д. Ванька Каин. Царь Петр и правительница Софья. Царь и гетман*. – М.: Планета, 1994).

На підставі того, що після поразки під Полтавою Стефан Яворський написав про гетьмана Мазепу осудливого вірша «Каїн», Микола Ткачук висловив припущення, що в «Енеїді» Котляревського «Ванька Каїн – це Іван Мазепа, портрети якого прикрашали стіни кімнат у багатьох українських панів, незважаючи на анафему <...>» (Ткачук М. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси. – Суми, 2009. – С. 76). Але те, що Ваньку-Каїна згадано в «Енеїді» в одному ряді з популярними у фольклорі розбійниками, особливо з Картушем, з яким його вже раніше пов'язували, доводить, що Котляревський мав на увазі саме овіяного легендами московського провідисвіта. Показово, що в повісті про Гаркушу Микола Маркевич навів подібний типологічний ряд розбійників: «Имя разбойника Горкуши в южной России [тобто в Україні. – Є. Н.] так же знаменито, как имя Ваньки Каина или Стеньки Разина в северной, как имена Картуша и Мандрена во Франции» (Маркевич Н. Горкуша, украинский разбойник // *Русское слово*. – 1859. – № 9. – С. 138). Луї Мандрен (1724–1755) – французький розбійник і контрабандист, про якого ходили легенди.

В одной там небьлица в лицах  
Чертами изображена;  
В другой вся роспись о девицах  
В таблицах расположена;  
В иной Савоська с Парамошкой  
За винною поспорьясь плошкой  
Друг друга рыцарски тузят;  
В иной кота хоронят крысы;  
В иной прекрасны Мирикрисы  
Бову к себе в любовь манят.

В иной там Семика встречают,  
Дежуря дружно в кабаках,  
И масляницу провожают  
С гудком и дудкой на свиньях,  
Досушивая бочки пива.  
Коза с бородушкою сива,  
Надевши синий сарафан,  
Покруче держит кверху роги,  
Перед медведем бьет в треноги;  
А тот трезвонит в барабан. [IV, с. 41–42]

Народна культура репрезентована в поемі Котляревського також *іграми й танцями*. У переліку *ігор*: «в свинки» [I, 15], «у панаса» [II, 36], «в хрещика», «в горюдуба» [II, 37], «у ворона», «в тісної баби» [III, 131, 132], «в паці» [V, 35], «в кітьки крашанками» (котити по землі) [IV, 19]. П'ятий Еней на поминках батька за поганським звичаєм «Грища вздумав завести» – і не які-небудь, а герць (єдиноборство) «на кулаки», а тому «розкричався, / Щоб перебійців привести». Вустами «молодця Дареса» поет натякає на кулачні бої між школярами: «Сюди, поганці-бакаляри! / Я всякому лоб розміжжу» [II, 19–21]. Сутичку між челяддю Аматиної няньки і троянцями подано як традиційний в Україні командний бій навкулачки – «штурхобочний бой, / Троянське і латинське плем'я / Як умивалося мазкою» [IV, 84]. З поеми дізнаємося, що в тогочасній Україні опановували й чужоземні ігри – популярними були карти: грали «в джгута», «в хлюста», «в пари», «в візка» [II, 37], «в ніска», «у лави», «у пámфиля», «в кéпа», «в сім листів» [III, 9]<sup>34</sup>. Грали й у шашки («в дамки») [II, 37].

Персонажі Котляревського розважаються різними *танцями*. З народних фігурують «горлиця», «зуб», «санжарівка» [I, 28], «гоцак» (тропак) і «гайдук» [I, 30], «журавель» і «дудочка» [II, 50], «метелиця» [VI, 162], відомі в Україні циганські «халандри», угорські «вегері» [III, 132] (танець навприсідки, інакше – гайдук). Відбуваються танці переважно в супроводі *національних музичних інструментів: бандури, сопілки, дудки*. Крім «бенькетів» [I, 38], звичних для українського панства, троянці залюбки шукають розваг і на народних «вечерниціях», «досвітках», «весіллях», хрестинах [I, 38; III, 8]. Дійство вечорниць з їхніми «не пустими» забавами, іграми, співами, причепурюваннями, ворожіннями та гаданнями детально змальовано під час Енеевої подорожі на той світ [III, 131–138].

<sup>34</sup> У товариському колі Котляревський сам залюбки розважався грою в карти, зокрема тоді, коли гостинно приймав у себе близьких осіб: «В обыкновенные дни у него собирались два-три приятеля на вист, игра шла по маленькой <...>. Он не прочь был от игры в карты, играл в бостон или вист, а после ужина, навеселе, закладывал иногда маленький банчик, рублей в 5 ассигнациями, называя его, не знаю почему, “курочкой”» [Стеблин-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожилы). – С. 8–9].

Гумористично відтворено пережитки *народних язичницьких вірувань* у ворожіння й гадання, таку реальність українського села, як існування знахарів, знахарок, ворожок, шептук, ворожбитів, народні уявлення про відьом, до яких, як показано в поемі, прості люди ставилися неоднозначно: за церковними настановами, осуджували (їх поміщено в пеклі), а за поганською звичкою, у глибині душі не відкидали можливої дії їхньої магічної («відьомської») сили, боялися їх, підозрювали й звинувачували у власних бідах, однак принагідно зверталися до них за допомогою. В окремих строфах описано магічні дії, до яких вдавалися знахарки, шептухи, ворожки й ворожбити (одшептування, проганяння вроків, виливання переполохів, замовляння, ворожіння «на зіздах»), а також поширені серед дівчат гадання (на свічках, воді, травах, викликання у комин, виливання воску тощо). Під час «ворожби» використовувано «Відьомських різних-всяких трав», звичних для рослинного світу України: «Васильки, папороть, шевлію, / Петрів батіг і конвалію, / Любисток, просерень, чебрець» [III, 136]<sup>35</sup>. З добродушною іронією автор змальовує бентежну поведінку дівчат у сподіванні нареченого:

А в комин сужених питали,  
У хатніх вікон підслухали,  
Ходили в північ по пусткам;  
До свічки ложечки палили,  
Щетину із свині шмалили  
Або жмурились по куткам. [III, 132]

В одному з епізодів докладно змальовано *знахаря* Охріма, притім неоднозначно. Спочатку йому дано негативну характеристику:

Се був пройдисвіт і непевний,  
І всім відьмам був родич кривний –  
Упир і знахур ворожить. [II, 59]

Однак далі сказано, що він допомагав людям, був шанований у громаді, тому слово «пройдисвіт» тут означає, найпевніш, не що інше, як те, що він бувалий у бувальцях, а «непевним» його названо, мабуть, тому, що він знався з недостатньою звичайним людям чарівною силою. Отож він

Умів і трясцю одшептати,  
І кров християнську замовляти,  
І добре знав греблі гатить. [II, 59]

А ще чумакував, та так, що «Всі чумаки братались з ним». Як і належить тогочасному знахареві, талант мав вроджений, а шкільної освіти не здобув і грамоти не знав:

Він так здавався і нікчемний,  
Та був розумний, як письменний,  
Слова так сипав, як горох.  
Уже в чім, бач, пораховати,  
Що розказать – йому вже дати;  
Ні в чім не був страхополох. [II, 60]

Загалом образ намальовано симпатичний, хоча автор дистанціюється од нього: «Мені так люди говорили – / Самому ж незнакомий він» [II, 61]. Натомість «Відьма злая» Сивилла, «бабище старая» (характерна *українська відьма*), постає не

<sup>35</sup> *Просерень (просерен)* – тут: дикий шафран або медунка м'якенька.

те що несимпатичною, а й навіть бридкою і страшною, хоча також амбівалентною, бо стає людям у пригоді:

І людям в нужді помагаю,  
І їм на зіздах ворожу;  
Кому чи трясцю одігнати,  
Од заушниць чи пошептати,  
Або і волос ізігнать;  
Шепчу – уроки проганяю,  
Переполохи виливаю,  
Гадюк умію замовлять. [III, 16]

До знахарів прирівняно й лікарів, до яких Котляревський мав нехіль, гадаючи, що вони не так лікують людей од хвороб, як мучать гидотними ліками, а тому також помістив їх у пеклі.

По ходу оповіді Котляревський відтворює (подекуди не без гумору) *народний тип та ідеал дівчини на виданні*: Дидонина сестра Ганна – «дівка хоть куди»: «Проворна, чепурна і гарна» [I, 29]; Лавися також – «чепуруха, / Проворна, гарна і моргуха» [IV, 20], а ще –

зальотна птиця  
І ззаду, спереду, кругом;  
Червона, свіжа, як кислиця,  
І все ходила павичом.  
Дородна, росла і красива,  
Приступна, добра, не спесива,  
Гнучка, юрлива, молода. [IV, 21]<sup>36</sup>

Батько так характеризує свою «одиначку»: «Хазяйка добра, пряха, швачка» [IV, 52]. Є й *тип і взіреть молодиці*: Дидона –

Розумна пані і моторна,  
<...>  
Трудяца, дуже працьовита,  
Весела, гарна, сановита,  
Бідняжка – що була вдова. [I, 21]

Водночас травестія відбиває тогочасний патріархальний, зокрема народний, погляд на жінок, упереджене ставлення до їхньої повноправної участі у державному, громадському та родинно-побутовому житті:

Коли жінки де замішались  
І їм ворочати дадуть;  
Коли з розказами втаскались  
Та пхикання ще додадуть,  
Прощайсь навек тогді з порядком,  
Пішло все к чорту неоглядком,  
Жінки поставлять на своє! [IV, 112]

Поряд зі збереженням латинських та грецьких власних назв (Бахус, Венера, Геркулес, Дидона, Зевс/Юпитер, Купідон, Меркурій, Парис, Юнона, Карфагена/Карфаген, Олимп, Парнас та ін.), Котляревський ввів у поему *звичні для україн-*

<sup>36</sup> «Червона, свіжа, як кислиця, / <...> / Дородна, росла і красива, / Приступна, добра, не спесива» – ремінісценція з Миколи Осипова (при цьому мак замінено на кислицю): «А щочки будто маков цвет; / Росла, стройна, свежа, красива, / Приступна всем и не спесива» [IV, с. 18]. *Спесивий* (церковносл.) – пихатий, бундючний, надутий.

ців простолюдні імена (Дем'ян, Кузьма, Лаврентій, Омелько, Петро, Хома, Ярема, Яцько), а також місцеві назви міст і сіл (Будища, Глухів, Горбанівка, Івашки, Келеберда, Київ, Лип'янка, Лубни, Мильці, Переяслав, Полтава, Пушкарівка, Решетилівка). Еней у пеклі зустрів псевдотроянців:

Педька, Терешка, Шеліфона,  
Панька, Охріма і Харка,  
Леська, Олешка і Сізьона;  
Пархома, Їська і Феська,  
Стецька, Ониська, Опанаса,  
Свирида, Лазаря, Тараса,  
Були Денис, Остап, Овсій <...> [III, 107].

Вергілієва Анна (Дідонина сестра) й осиповська «Дидони Аннушка сестрица» [II, с. 13], вона ж Анюта [II, с. 8, 23, 63] стала в Котляревського Ганною [I, 29, 63], Гандзею [I, 30, 63], Ганнусею [I, 60]. Українізовані імена богів та інших персонажів, та й загалом ономастичні алюзії підсилюють український колорит травестійної поеми. З авторською сучасністю й недалеким минулим пов'язують «Енеїду» Котляревського також поширені топоніми Крим, Кубань, Липськ (Ляйпціг), Литва, Москва, Орда, Польща, Сибір. Деякі імена вже своєю простолюдною формою, надто ж вульгаризованою чи, навпаки, пестливо-здрібненою, а, бува, й немилозвучністю здатні викликати в освіченого читача сміх – серед них як чоловічі (Ісько, Педько, Сізьон, Фесько, Харко, Шеліфон), так і жіночі. Наприклад, цар Латин намовляє Турна замість Лавинії пошукати інших місцевих дівчат – у травестованому світі поеми це сприймається як натяк на полтавських:

Ну, взяв би Муньку або Прісю,  
Шатнувся то в сей, то в той куток:  
В Івашки, Мильці, Пушкарівку,  
І в Будища, і в Горбанівку <...> [VI, 122].

Трапляються навіть клички мисливських собак – пса-шукача (Дойда) і хорта (Чухрай) [IV, 11].

Уподібнюючи Латинове ополчення до городових козаків, статус яких було скасовано царизмом, автор зображує їхню колоритну зовнішність і розпізнавальні знаки відповідно до традиційного серед них поділу на полки, названі за полковими містами. У цьому випадку етнографізм поеми набуває історичного забарвлення. «Бояри» «скомпонували маніхвест»,

Щоб голови всі обголяли,  
Чуприни довгі оставляли,  
А ус в півлокоть би тирчав;  
<...>  
По городам всяк полк назався.  
По шапці всякий розличався,  
Вписали військо під ранжир;  
Пошили сині всім жупани,  
На спід же білії каптани, –  
Щоб був козак, а не мугир. [IV, 98, 99]

Засобом витворення національно-історичного колориту є, зокрема, *історизми* – алюзійні згадки певних історичних подій, осіб, міст, текстів, предметів тощо: Литовський статут, що його Котляревський називає «наш Статут» [III, 97],

Тула як один із центрів виготовлення зброї у XVII–XVIII століттях [IV, 106], «дзвін віщовий» [IV, 114].

Змальовуючи, як Еней навчав «троянське плем'я» «ладини», Котляревський дотепно, кількома напрочуд влучними штрихами, у бурлескному змалюванні подає тогочасну *дяківську школу* з її підручниками, методами навчання і покарання:

Еней тут зараз взяв догадку,  
Велів побігти до дяків,  
Купить П і я р с ь к у ю граматку,  
Полуставців, октоїхів;  
І всіх зачав сам мордовати,  
Поверху, по словам складати  
Латинськую т м у, м н у, з д о, т л о;  
Троянське плем'я все засіло  
Коло книжок, що аж потіло,  
І по-латинському гуло,

Еней від них не одступався,  
Тройчаткою всіх приганяв;  
І хто хоть трохи ліновався,  
Тому с у б і т к и і давав.  
За тиждень так латину взнали,  
Що вже з Енеєм розмовляли  
І говорили все на у с:  
Енея звали Е н е у с о м,  
Уже не паном – д о м і н у с о м,  
Себе ж то звали – т р о я н у с. [IV, 33–34]<sup>37</sup>

Водночас у цих рядках вчувається натяк і на схоластичне навчання латини в старій школі (добре знайомій Котляревському семінарії, у якій він замолоду вчився).

Епізод зі студюванням латини у Вергілія також відсутній – Котляревський узяв його знов-таки з Осипова, проте той уподібнює Енеєве навчання троянців до того вивчення мов, яке практикувалося в духовних семінаріях, але зображує це блідіше, ніж Котляревський дяківську школу: Еней

Свое троянское все племя  
Скорей на разны голоса  
Велел учить латинску складу;  
И всем прилежно без откладу  
Язык тот в голову вбирать  
Не исподоволь по-боярски,

<sup>37</sup> Піярська граматка – найпоширеніша шкільна граматики латинської мови в Польщі другої половини XVIII – першої половини XIX ст., використовувалася також в Україні та Білорусі; названа на ім'я католицького чернечого ордену Піярів, який мав свої монастирі та школи при них (колегії) для християнського виховання молоді, зокрема в Холмі, Варяжі, Любешові, Золочеві, Львові, Межиріччі та ін. Назва ордену (Чин Побожних Шкіл) походить од школи, яку називали Schola pia («побожна школа»); scholagum piagum – «побожні школи».

Полуставець – молитовник з місяцесловом, святці (календарний список християнських святих та свят на їхню честь); октоїх (восьмикласник) – книга з церковними співами на весь тиждень, розписаними на вісім голосів; тму, мну, здо, тло – назви складів із церковнослов'янської мови; тройчатка (трійчатка) – нагай на три кінці. Субітки – щосуботнє покарання учнів у дяківській школі, семінарії за недостатньо вивчений пртягом тижня матеріал під час його повторення щосуботи. Давати (дати) субітки кому – бити, карати кого-небудь.

Но палями по-семинарски,  
Чтобы скорей его понять.

Когда же все поизучились  
И взяли в толк язык весь тот,  
Тогда к Енею все явились.  
Без дальнейших Еней хлопот  
Экзамен дав на скору руку  
И похваля за их науку,  
Десяток лучших отобрал;  
И с пышностью по царску чину  
К латинскому царю Латину  
Послами от себя послал. [IV, с. 38]

Цю прісну, інформативну строфу Осипова Котляревський відсвіжує народним звичаєм святкувати кожну добру справу:

Еней троянців похваливши,  
Що так латину поняли,  
Сивушки в кубочки наливши,  
І могорич всі запили.  
Потім з десяток щомудрійших,  
В латині щонайрозумнійших,  
З ватаги вибравши якраз,  
Послав послами до Латина  
Од імени свого і чина <...>. [IV, 35]

Поряд із зображенням традиційного українського народного побуту, козацьких звичаїв, Котляревський передає низку показових деталей з добре відомого йому *армійського життя*. Пов'язані вони з епізодичним уподібненням Венери до маркітантки, а Турна, Енея і Палланта – до офіцерів російської армії. Так, повідомляючи, що Турн «Хлистав з нудьги охтирський мед. / К Лависі од любви був в горі, / Топив печаль в питейном морі», поет зауважує:

Так в армії колись велось;  
Коли влюбився чи програвся,  
То пуншту хлись – судьба поправся!  
Веселле в душу і влилось! [V, 47]

Згадано армійський звичай пити чай з горілкою:

Турн, по воєнному звичаю,  
З горілкою напившись чаю,  
Сказать попросту, п'яний спав; [IV, 66]<sup>38</sup>.

Турнів виклик Енея на поєдинок автор передає зниженим бурлескним стилем, замінивши звичні для офіцерів у таких випадках пістолети на кий та кулаки й перевівши ритуал дуелі на народний ритуал кулачного двобою:

І зараз лист послав к Енею,  
Щоб вийшов битись сам на сам,  
Помірявсь силою своєю,

<sup>38</sup> Цю звичку описано й у щоденнику Шевченка, засланого в солдати: «Чаю шклянку и горилки чарку отложил до другого разу <...>», – зазначив про самого себе поет (запис від 29 липня 1857 р.: Шевченко Т. [Щоденник] // Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5. – С. 74; див. також запис од 18 липня 1857 р.: Там само. – С. 70–71).

Достав од Турна по усам;  
Хоть на кий, хоть кулаками  
Поштурхатись по під боками  
Або побитись і на смерть. [IV, 72]

\*\*\*

*Етнографізм «Енеїди» існує в силовому полі бурлескно-травестійної поеми, тому етнографічні елементи не раз подано гротескно, гіперболізовано, іронічно, з гумором, із навмисним нагромадженням однотипних речей, чим подекуди деформується етнографічна точність і влучність.* Згідно з можливостями, що їх допускає бурлескно-травестійний жанр, Котляревський інколи вдається до механічного скупчення в одній сцені чи епізоді розмаїтих наїдків або напоїв; різних музичних інструментів, які не мали би звучати в рівночасні, та й мало ймовірно, що один за одним; танців, котрі не могли виконуватися усі нараз чи й підряд; не раз історично несумісних одних з одними (архаїчних і сучасних) видів зброї тощо. Це все – не що інше, як вияви бурлескно-травестійної художньої умовності, а точніше – один із засобів, яким користується поет для створення сміхового ефекту. Котляревський іще більше, ніж Осипов, потішає читача концентрованим комічним переліченням однотипних предметів, смаковитим демонструванням їх багатства у народній і ширше – національній культурі.

Щоправда, за твердженням Олексія Ставицького, «наїдки <...> у всіх картинах бенкетування троянців автор перелічує в тій послідовності, у якій їх подавали на стіл» самі українці під час застілля<sup>39</sup>. Справді, на бенкеті в Дидони, яку можна ідентифікувати як поміщицю середньої руки, страви подають од м'ясних (на переміну з локшиною) до злакових (каші) та десертних (різновиди куті, випічка):

Тут їли розниї потрави,  
<...>:  
Свинячу голову до хрину  
І локшину на переміну,  
Потім з підлевою індик;  
На закуску куліш і кашу,  
Лемішку, зубці, путрю, квашу  
І з маком медовий шулик. [I, 27]<sup>40</sup>

Однак далі йде перелік споживаного питва, у якому годі знайти якусь певну послідовність, сумісність чи відповідність, ба – до алкогольних напоїв потрапив безалкогольний сирівець:

І кубками пили слив'янку,  
Мед, пиво, брагу, сирівець,  
Горілку просту і калганку <...>. [I, 28]

<sup>39</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклав О. Ф. Ставицький. – С. 223.

<sup>40</sup> Свинячу голову до хрину... – Хрін – тут: підлива з розігрітого на сковороді масла, борошна, перемішаних з тертим хрином, сметаною, жовтками; заправлена сіллю й оцтом. Зубці – каша з потовченого ячменю, зварена у воді, а потім двічі доведена до кипіння у «молоці» з конопляного сімені. Путря – кутя з ячменю, перемішана з житнім солодом, залита в діжечці солодким квасом і вистояна добу в теплому місці. Кваша – поширена старосвітська страва із житнього та гречаного борошна і солоду, розведених гарячою водою, вистояних для бродіння на печі та зварених у горщику. Шулики – пшеничні коржі, залиті медом разом із тертим маком. Описи цих страв див.: Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссіян, извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – С. 153, 155–157, 162.

Беручи до уваги лише частину цього довгого ряду напоїв («Мед, пиво, брагу, сирівець»), О. Ставицький трактував його як «перелік по низхідній, від кращого до найдешевшого»<sup>41</sup>. Та перед тим була «слив'янка», певно ж, не ліпша від меду, а далі в переліку йде «горілка проста і калганка», що дає підставу говорити вже про рух по висхідній. Та найпевніш, це аж ніяк не навмисні авторські ходи, а спонтанні комбінації, що склалися у процесі віршування. Неправомірно будь-що шукати етнографічну точність і буквальну правдоподібність у віршованій мові, де зміст висловлювання значною мірою залежить од ритміки та рими й автор змушений вдаватися до вибіркового, економного використання слів. А в бурлескно-травестійному творі етнографічні малюнки підлягали ще й жартівливо-утрированому, гротесковому зображенню.

Король Сицилії Ацест приймає нежданого гостя Енея спочатку досить просто, як український селянин чи хуторянин, по-старосвітському гостинно виставляючи на стіл те, що є під рукою, – найтрадиційніші народні страви:

<...> попросивши в хату,  
Горілкою почаствовав;  
На закуску наклали сала,  
Лежала ковбаса чимала  
І хліба повне решето. [II, 7]

А трішки по тому він влаштовує для троянців «бенкетети», які виявляють у ньому українського поміщика середнього руки:

І в кахлях понесли пашкети  
І киселю їм до сити;  
Гарячую, м'яку бухинку,  
Зразову до рижків печінку,  
Гречаних з часником панпух. [II, 8]<sup>42</sup>

Однак тут кисіль і сити (розчинений у воді мед або медовий відвар на воді) подають не наприкінці застілля, як би мало бути (для пиття на десерт), а на його початку чи впереміжку між м'ясними та злаковими стравами. Взагалі у цьому переліку важко виявити якусь логіку й усталену послідовність у поданні харчів, то більше, що пампухи з часником пасували б до першої страви, насамперед до борщу.

Після бенкету в Ацеста, влаштовуючи поминальний обід по батькові, Еней, з одного боку, дотримується народної традиції, що приписувала подавати повсякденні страви (варять борщ – головну страву обіду, юшку та галушки), а з другого, всупереч традиції, – велить готувати непристойно багатий обід: «Баранів тьма була варених, / Курей, гусей, качок печених» [II, 13]. О. Ставицький ви-

<sup>41</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 223.

<sup>42</sup> *Пашкети в кахлях* – запіканка з гусячих нирок, печінки, м'яса в пшеничному тісті, замішаному з маслом і молоком; через відсутність паштетних форм селяни готували її в кахлях (*Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян*, извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – С. 157). *Зразова до рижків печінка* – скручений биток із яловичої печінки, з начинкою, до грибів (рижиків) (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 232). Рецепт *гречаних пампуків із часником* див.: *Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян*, извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – С. 152.

знав, що це «гротеск, очевидне для сучасників Івана Котляревського поєднання несумісного»<sup>43</sup>.

З інакшим – багатшим – асортиментом продуктів харчування відбувається прийняття у маєтку великого землевласника, супроводжуване до того ж гарматним салютом, музичним тушем у виконанні трубачів та заздорними співами дяків (Еней у Латина):

Пили горілку до ізволу  
І їли бублики, кав'яр;  
Був борщ до шпундрів з буряками,  
А в ющі потрух з галушками,  
Потім до соку каплуни;  
З отрібки баба, шарпанина,  
Печена з часником свинина,  
Крохмаль, який їдять пани. [IV, 53]<sup>44</sup>

Тут страви подано вже в певній послідовності, усталеній в українському застіллі, при цьому великопанська гостина розкішна: спочатку закуска до горілки, потім дві перші страви, кілька других і насамкінець кисіль (крохмаль). Далі згадано, що «В обід пили заморські вина»: «сикизку, деренівку / І кримську вкусную дулівку, / Що то айвовкою зовуть» [IV, 54], але насправді це домашні настоянки, приготовані на привізних фруктах, – тут автор переходить до травестійного глу-

<sup>43</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 233.

<sup>44</sup> *Шпундра з буряком* – свиняча грудинка, підсмажена з цибулею, здобрена борошном і зварена в буряковому квасі разом із буряками, у горщику (*Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян*, извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – С. 164). *Каплуни* – півні; *крохмаль* – кисіль.

Що стосується «з отрібки баби» й «шарпанини», то упорядники й коментатори подають їх то як дві страви: «З отрібки баба, шарпанина» (*Котляревський І. П. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1952. – Т. 1. – С. 174; Котляревський І. Енеїда: Поема. – К., 1989. – С. 53*), то як одну: «З отрібки баба-шарпанина» (*Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 128*). Відповідно й пояснення різні. За Гоголем: «Отрібка, печенка сечёная, набитая в толстую кишку и зажаренная, обыкновенно приготовленная к борщу» (*Гоголь Н. В. Лексикон малороссийский // Полное собрание сочинений: В 14 т. – М., 1952. – Т. 9. – С. 498*); «Шарпанина, приправленная сушёная рыба» (*Там само. – С. 501*). За Гоголем пішов О. Ставицький, зазначивши, що «з отрібки баба» – це «бабка з нутроців тварини чи птиці», й навівши Гоголеву тлумачення «шарпанини» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 262). Водночас О. Ставицький подав інакше й ширше пояснення «шарпанини», яке належить Миколі Маркевичу (добре відварена тараня або чабак, відокремлена від кісток і запечена у прісному тісті з цибулею), хоча насправді Маркевич назвав описану страву саме «бабою-шарпаниною» (*Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян*, извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – С. 151). Рецепт Маркевича повторили, по суті (хоча за якимсь іншим джерелом), Віталій і Максим Закладні, ілюструючи народну страву «бабу-шарпанину» (*Закладний В. П., Закладний М. В. Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського. – С. 13*). Ці ж автори пов'язали з «бабою-шарпаниною» «отрібку» як також рибну страву: «м'ясо, відділене від кісток із дуже розвареної риби (тарані, ляща, краснопера та іншої річкової риби з білим м'ясом). Їли і окремо, і як другі холодні та гарячі страви (наприклад, баба-шарпанина, рибні драглі)» (*Там само. – С. 43*). Якщо взяти до уваги, що в українській та російській мовах *утроба* означає живіт, череву, нутроці, а однокореневі слов'янські слова – польське *wątroba*, *wątrobka*, сербське та хорватське *utrobiца* – це печінка, то логічно припустити, що «з отрібки баба» – це саме «бабка з нутроців тварини чи птиці», зокрема (або з самої лише) печінки. Тоді виходить, що «шарпанина» в цій строфі «Енеїди» – це інша страву: з висушеної та відвареної річкової риби, обібраної від кісток і запеченої у прісному тісті з цибулею.

зування, чим руйнується етнографічна адекватність великопанського бенкету. Проте які саме найдки подавали до вин, чи то пак настоянок, – не розкрито. Впадає в око, що їжа й напої, споживані на прийнятті в Латина, не відповідають припасам, раніше наготованим із його розпорядження:

Вродилось ренське з курдимомом  
І пиво чорнеє з лимоном,  
Сивушки же трохи не з спуст;  
Де не взялись воли, телята,  
Барани, вівці, поросята; [IV, 39].

Зрештою, у попередньому епізоді Котляревському йшлося про те, щоб гіперболізовано й водночас знижено (дороге рейнське вино припасують разом зі звичайнісінькою місцевою «сивушкою») показати розмах «царських» приготувань («Латин прибравсь, мов на запуск» [IV, 39]). А в описі застілля він уже ситуативно вигадував страви, не оглядаючись на те, що з його авторської волі припас Латин.

Аркадський цар Евандр спочатку запрошує Енея і троянців, згідно з українським народним етикетом, до традиційних національних страв: «Не поцурайтесь хліба-солі, / Борщу скоштуйте, галушок» [V, 18]. Насправді ж він також приймає Енея як магнат, улаштуваючи на його честь пишний обід із вишуканими найдками. «І тут страви названі в тому порядку, в якому їх подавали на стіл»<sup>45</sup>. Та насправді автор чітко зазначає, що поки Еней та Евандр вели перемовини, усе зварене й спечене вже подали на стіл:

Готова страва вся стояла,  
Спішили всі за стіл сідять;  
Хоть деяка позастивала,  
Що мусили підогрівать.  
Просігне з ушками, з грінками  
І юшка з хляками, з кишками,  
Телячий лизень тут лежав;  
Ягни і до софорку кури,  
Печені разної три гури,  
Багацько ласих тож потрав. [V, 19]<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 272.

<sup>46</sup> *Просігне* – з засолом (прим. Котляревського); *ушка (вушка)* – невеликі вареники з м'ясним фаршем або грибами; *грінки* – тут: сухарики; *хляки* – шлунок корови, теляти; *телячий лизень* – язик; *софорок* – масляно-борошняна підлива, розведена юшкою, у якій варилася курка, і заправлена сметаною; *три гури* – три гори (польс.), тобто дуже багато.

Треба окремо сказати про *ягни*. Котляревський у примітці дав таке скупе пояснення: «Ягни – род кушання, из греч.» (*Котляревський І. П. Повне зібрання творів.* – К., 1969. – С. 386). О. Ставицький уточнив, що цей «вид найдку» – «печення» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 272). У найновішому коментарі подано таке тлумачення: «Ягни (яхнія) – страва, яка була розповсюджена в балканських країнах (Греція, Болгарія), запіканка з грибів та овочів», а також додано рецепт «яхнії по-монастирськи» (*Закладний В. П., Закладний М. В. Чого не їли предки наші: Українська кухня за «Енеїдою» І. П. Котляревського.* – С. 70). Сучасні Інтернет-джерела дають змогу уточнити, що *ягни* (грецьк. *γιάχνι*; болгар. *яхнія*; рос. *яхни, яхния*; англ. *yahni*; етимологічно слово *yahni* походить із перської мови) – це тушкована страва з м'яса (яловичини чи баранини), риби або овочів на цибульній основі з помідорами та маслиновій олії на зразок густих «смажених супів» турецької (східної) кухні, під впливом якої ця страва й набула поширення на Балканах (Wikipedia: The Free Encyclopedia. – Режим доступу: <http://en.wikipedia.org/wiki/Yahni>; <http://ru.wikipedia.org/wiki/Яхния>; <http://uk.wikipedia.org/wiki/Яхнія>). Оскільки Котляревський згадує ягни в переліку м'ясних найдок, то, можна гадати, має на увазі м'ясну страву.

Так автор перелічує усе те, що стояло (лежало) на столі.

О. Ставицький намагався також довести, ніби в поемі Котляревського музика (на бенкеті в Дидони [I, 28]) звучить «у певній наступності» – од «порівняно неголосної бандури», до «голоснішої – сопілки, потім ще голоснішої – дудки» і на решті до «цариці музики скрипки»<sup>47</sup>. Та більше скидається на те, що в цій сцені автор усе-таки збірно перелічує знані йому музичні інструменти й народні танці, а відповідність є хіба в тому, що кожному з танцювальних мелодій грають на придатному для неї інструменті:

Бандура г о р л и ц і бриньчала,  
Сопілка з у б а затинала,  
А дудка грала п о б а л к а х;  
С а н ж а р і в к и на скрипці грали,  
Кругом дівчата танцювали <...>. [I, 28]

А на іронічно виписаний «строкатий перелік зброї латинського війська» звернув увагу той-таки О. Ставицький: тут [IV, 103] «і архаїчна на той час ручна зброя самопального типу (мушкети, гаківниці), і прийняті в тогочасній армії фузії <...>, і запорозькі булдимки, і тульські флінти, і турецькі яничарки. І вишикувані в одному рядку списи, піки, ратища для людини того часу – не те саме. Певне, не тільки назвою різнилися козацький спис і піка утворених на початку 80-х років XVIII ст. пікінерських полків»<sup>48</sup>. Така комічна строкатість у переліку однотипних предметів є звичною і природною для бурлескно-травестійного віршування Котляревського. До травестійного обігравання належить, за слухним спостереженням О. Ставицького, і «змішування прикрас на стародавній, середньовічній та тогочасній зброї», де Вулкан обіцяє розмістити «ще й брязкальця та дзвінки, доречні на кінській збруї, дитячих іграшках, але не на спорядженні воїна»<sup>49</sup>:

Палаш, шишак, панцир зо щитом,  
Все буде золотом покрито,  
Як тульській кабатирки;  
Насічка з черню з образками,  
І з кунштниками, і з словами,  
Скрізь будуть брязкальця, дзвінки. [V, 28]

\*\*\*

*Налаштованість на перелицювання «Енеїди» в бурлескному стилі та загалом на сміхотворення зумовила подекуди відхід від етнографічної вірогідності, що небезпідставно закидав Котляревському Пантелеймон Куліш. Від імені хуторян у третьому з «Листів з хутора» («Чого стоїть Шевченко яко поет народній», 1861) він стилізував: «<...> в його Еней про рідну матір перед громадою такі речі говорить, що хоч втікай із хати; слухайте, як він нашими звичаями ганьбує <...>»<sup>50</sup>. І справді, як скоїлося лихо (загорівся флот), Еней поводить себе зовсім не як вірцевий персонаж української уснопоетичної творчості: у розпачі впадає у богохульство та ганьблення рідної матері – «Олимпських шпетив на всю губу, / Своєю*

<sup>47</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 224–225.

<sup>48</sup> *Там само.* – С. 268.

<sup>49</sup> *Там само.* – С. 272.

<sup>50</sup> <Куліш П.> Листи з хутора. Лист III: Чого стоїть Шевченко яко поет народній. – Пб., 1861. – С. 5.

і неню лаяв любу» [II, 51], обзиваючи її повією та звідницею і звинувачуючи в тому, що вона з того світу не дбає про нього:

І ненечка моя рідненька  
У чорта десь тепер гуля;  
А може, спить уже п'янька  
Або з хлоп'ятами ганя.  
Тепер їй, бачу, не до соли,  
Уже, підтикавши десь поли,  
Фуцює добре, нависна.  
Коли сама з ким не ночує,  
То для когось уже свашкує,  
Для сього тяжко поспішна. [II, 55]

Тут ідеться, звичайно, про Венеру, проте в українізованій травестії реляції Еней – Венера переводяться з антично-міфологічного ракурсу в близький авторові національно-побутовий. Така агресивно-свавільна поведінка персонажа цілковито суперечить поведінці українських фольклорних героїв, котрі потрапляють у біду, як-от у народній думі про Олексія Поповича чи в її варіанті – думі про бурю на Чорному морі. Потопаючи у хвилях розбурханого моря, козаки смиренно моляться, сповідаються Богові й один одному у своїх гріхах, зокрема – у непоштиво-му ставленні до батька-матері, каються, благають прощення – і хвиля затихає, Господь милосердний рятує їх. Звідси виводиться народно-християнська мораль:

От тим би то, панове, треба людей поважати,  
Панотця й паніматку добре шанувати;  
Бо которий чоловік теє уробляє,  
Повік той щастє собі має,  
Смертельний меч того минає:  
Отцєва й мятчина молитва зі дна моря виймає,  
Од гріхів смертельних душу одкупляє,  
На полі й на морі на поміч помагає!

На цих повчальних рядках романтик Куліш побудував свій параболічний роман «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» (1843), узявши їх за епіграф<sup>51</sup>, тож природно, що він сприйняв щойно наведену строфу з «Енеїди» як пародію на народний менталітет.

А досі не пояснена загадка, чому Котляревський подав таке етнографічно неправдиве і невластиве українському народові зображення синового ставлення до матері, розгадується просто: на жаль, український травестатор тут необачно пішов за своїм російським попередником Осиповим, переспівавши його жартівливі слова про те, як Еней

в исступлении великом  
Олимпских всех богов бранил  
Красноречиво, молодецки,  
По-русски [так! – Є. Н.], а не по-немецки,  
Витиеватыми речьми;  
Как водится обыкновенно  
В разбранке всякой непременно  
Меж добрыми всегда людьми. [II, с. 123]

<sup>51</sup> Кулиш П. А. Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад. – К., 1843. – Часть первая. – С. 5; Часть вторая. – С. 5; Часть третья. – С. 5. Куліш скористався з варіанту думи, надрукованого у збірці: *Украинские народные песни*, изданные М. Максимовичем. – М., 1834. – С. 14.

У цій строфі прострумовує натяк на германізованого Енея Блюмауера, з яким Осипов порівнює свого русифікованого Енея, кажучи, що його герої лаються крутіше від німецького. Котляревський же ще більше наситив Енеєві ларікання бурлескно-сороміцькою семантикою, аніж Осипов, який віршував:

«А матушка моя родная,  
Конечно, где-нибудь в гульбе;  
И, видно, с кем-нибудь гуляя,  
Не помнит уж и о себе.  
Тепер ей, видно, не до сына;  
Но, знать, какой-нибудь детина  
Сердчишко и у ней зажег.  
Иль может быть, что на досуге  
Какой-нибудь своей подруге  
Готовит где-нибудь ночлег». [II, с. 125]

І хоча Куліш не порівнював ці (та інші) строфи у травестіях Осипова та Котляревського, усе ж, маючи органічне чуття української національної психології, він безпомилково відчув, що поведінка Енея в цій сцені поеми Котляревського цілковита чужа українським народним звичаям.

\*\*\*

За твердженням Ігоря Лімборського, «топоси їжі і напоїв у Котляревського виконують й іншу функцію – це не лише фізіологічний процес прийому їжі, а й важливий ритуал, який об'єднує всіх учасників, ламаючи будь-які соціальні і духовні бар'єри між ними»<sup>52</sup>. Проте уважне читання тексту української травестії дає змогу переконатися, що зображені бенкети, поминки й інші застілля виявляють, окрім *ритуалу* певного (але не суцільного) *єднання*, також і *соціальне (станове) відчуження учасників*. Картина бенкетування в Дидони ще ієрархічно не виокремлює Енея з ватаги троянців, хоча своїми якостями – «моторний, / Ласкавий, гарний, і проворний» [I, 40] – він виділяється серед них та природно опиняється в центрі авторської уваги. А вже на Сицилії «добрий цар» Ацест частував Енея в себе «в хаті», тоді як інших троянців «відпустили на квартирі» [II, 5, 7]. Під час поминок по батькові Еней гоститься не з усіма, а відокремлено, в елітному товаристві – «зо старшиною / Анхиза добре поминав». І лише опісля, як «протверезився, / Пішов к народу» і по-панськи,

З кишени винавши півкіпки,  
Шпурнув в народ дрібних, як ріпки,  
Щоб тямили його обід. [II, 15]

Далі на бенкеті, що в нього переросли поминки, знову «Еней з панями ретотавсь» [II, 39]. В описі поминок в Осипова теж наявне соціальне розмежування – на безкультурну «чернь», ласу до дармових наїдків та напоїв (вина й горілки), і «знать», яка потішається видовищними гриццями:

Меж тем как чернь сим забавлялась,  
Купаясь по уши в вине,  
Вся знать по-барски занималась  
Совсем в особой стороне.

<sup>52</sup> Лімборський І. Творчість Івана Котляревського: Авторська індивідуальність, європейські паралелі, порівняльна поетика. – Черкаси, 2010. – С. 35.

Там для господ и всех придворных  
 Набрал Еней робят [так! – Є. Н.] проворных,  
 Чтоб позабавить их борьбой; [III, с. 93].

За таким розмежуванням та дистанціюванням, певно, й пішов Котляревський.

Щоправда, ступивши на Латинську землю, Еней збирає усю свою «ватагу» на спільну трапезу й сам їсть та п'є зі своєю «голою» – так відбувається ритуальне єднання «троянства» через «потрави» й «горілку» [IV, 27–31] напередодні вирішальних випробувань кровопролитною війною, що випаде на їхню долю. На щедрому прийнятті в аркадського царя Евандра «Еней з своїми» також разом – «гості доказали, / Що жить вони на світі знали: / Пили за жизнь – за упокой» [IV, 20]. Та вертаючись до свого «городка» («нової Трої»), Еней уже не з простими троянцями й даними йому в поміч аркадянами, а «З Паллантом в човні частовався, / Поїв всю старшину, як міг» [VI, 22]. Еней, що фігурує в поемі як «кошовий», «гетман» і «князь», під час трапези то ритуально зрівнюється з «троянським плем'ям», то так само ритуально (а також за усталеним звичаєм) зберігає дистанцію до своїх підлеглих.

Показовим є «гуляння» «В коротке мировеє врем'я» між латинським і троянським племенами, коли «чарочка пішла кругом»: «Ділились дружно тютюном», разом «пили», «трудились», завдяки чому були «як близькая рідня» [VI, 88].

\*\*\*

Як поет-етнограф Котляревський цілком оригінальний. Якщо Осипов насичував свою травестію російськими етнографічними деталями, то Котляревський – українськими (притім обидва змальовували й чужоземні предмети, адаптовані в національній культурі). Досить порівняти деякі зображення тих самих епізодів в обох травестаторів (наприклад, повищі зіставлення навчання троянців латини й опису картин у латинського царя), щоб переконатися, оскільки український травестатор самодостатній, а притім дотепніший, цікавіший, яскравіший і глибший у своїх етнографічних малюнках та екскурсах, аніж російський.

Продовжуючи традицію бурлеску і травестії, популярну в українському та російському письменстві XVIII ст., і спираючись на народну сміхову культуру, «Енеїда» Котляревського небувалою доти мірою розвивала *речову предметність* української літератури в тому ж комічно-етнографічному наświetленні. Цим шляхом підуть послідовники-сміхотворці (так звана котляревщина), аж поки романтики не нададуть літературній етнографії поважного, навіть ідеалізованого, а то й символічного забарвлення.

За відомостями першого біографа Котляревського, його добре знайомого Степана Павловича Стебліна-Камінського, поет залюбки бував на зборищах і бабах простолюду й, відповідно перевдягнений, брав у них участь, слухав і навіть записував народні пісні та слова, вивчав мову, спостерігав за народними звичаями та обрядами, цікавився повір'ями й переказами українців, а відтак сам вживав у розмовах – завжди доречно – прислів'я<sup>1</sup>. «Он знал наизусть бездну пословиц, народных поговорок, сказок, присказок украинских и песен <...>»<sup>2</sup>.

76 українських прислів'їв та приказок, що їх зібрав Котляревський, увійшли до першої книжки збірки Івана Снегирьова «Русские [так! – Є. Н.] в своих пословицах: Рассуждения и исследования об отечественных пословицах и поговорках» (Москва, 1831), де їх уміщено серед українських зразків цього фольклорного жанру, разом з тими, що передруковані з «Граматики малороссийского наречия» Олексія Павловського (Санкт-Петербург, 1818), під заголовком «Малороссийские пословицы и поговорки», усього числом 91<sup>3</sup>, із вказівками від упорядника та коментатора, що доповнення до прислів'їв та приказок, узятих з посібника Павловського, одержано «от Котляревского, творца “Малороссийской Энеиды”» і що це зразки, «заимствованные у гг. Котляревского и Павловского»<sup>4</sup>.

У розмові з 25-річним Ізмаїлом Срезневським, що відбулася 11 липня 1837 р., 68-річний Котляревський висловив побоювання, що тогочасне захоплення збиранням народної поезії є породженням моди, а тому виявляється поверховим і може швидко минути, через що не вдасться зібрати всіх старовинних пісень і дум, які помітно зникають (забуваються) серед народу. «Коли б то так усі за діло приймались! Та ще коли б не москалі, а наші», – казав він, пожвавившись, Срезневському українською мовою, коли той розповів йому про свої спроби збирання фольклорних скарбів, власні задуми і сподівання. З цієї розмови<sup>5</sup>, однак, видно, що до фольклорних перлин Котляревський ставився як до пам'яток мину-

<sup>1</sup> Стеблин-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 16, 30.

<sup>2</sup> Стеблин-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожила). – С. 11.

<sup>3</sup> Снегирёв И. Русские в своих пословицах: Рассуждения и исследования об отечественных пословицах и поговорках. – М., 1831. – Книга 1. – С. 104–110.

<sup>4</sup> Там само. – С. 33, 104. Які саме прислів'я та приказки належать Котляревському, встановив уперше Сергій Якимович, порівнявши їх зразки у збірці Снегирьова та граматиці Павловського (Якимович Сергій. Приповідки І. П. Котляревського // Етнографічний вісник. – 1928. – Кн. 7. – С. 207–210). Прислів'я та приказки, що їх доставив Снегирьову Котляревський, передруковано у вид.: Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – К., 1981. – С. 106–107.

<sup>5</sup> Срезневский В. Знакомство И. И. Срезневского с И. П. Котляревским // Киевская старина. – 1899. – Кн. 1: Январь. – С. 7–8.



лого, а перспективу літературного розвитку пов'язував усе-таки з використанням не так уснословесних, як новочасних книжних форм (на практиці вдавався насамперед до жанрових та версифікаційних). При цьому, змалку засвоївши живу народну мову з поточного мовлення, фольклорно-обрядового вжитку, Котляревський у дусі часу залюбки черпав і з уснословесної скарбниці. Так, перелицьовуючи Вергілієву «Енеїду» в бурлескно-травестійному стилі, спирався на багаторічний фольклорний досвід, народну естетику, усні оповіді («Писну – як од старих чував» [III, 42]), апробував різні способи фольклоризації.

З різною естетичною та стилістичною метою (переважно, звичайно, для створення комічного ефекту, але також для узагальнювальної характеристики життєвих ситуацій, народно-епічної героїзації зображуваного) в «Енеїді» широко використано *народні порівняння, прислів'я, приказки, примовки, ходячі афоризми, голосіння та прокльони, народнописенні ремінісценції, казкові реалії*. Автор не раз вдається до мозаїчного нагромадження в одній строфі усталених народних словосполучень – так виникає явище їх *ампліфікації*. Найчастіше нанизуються влучні *порівняння*:

Щодень було у них похмілля,  
Пилась горілка, як вода;  
Щодень бенкети, мов весілля,  
Всі п'яні, хоть посуньсь кудя.  
Енеєві так, як болячці  
Або лихий осінній трясці,  
Годила пані всякий день.  
Були троянці п'яні, ситі,  
Кругом обуті і обшиті,  
Хоть голі прибрели, як пень. [I, 38];

Не так-то робиться все хутко,  
Як швидко оком ізмигнеш;  
Або як казку кажеш прудко,  
Пером в папері як писнеш. [I, 42];

Напали з хмелю перелогі,  
Опухли очі, як в сови,  
І ввесь обдусь, як барило <...> [III, 16].

Деякі кухенно-побутові та зоологічно-пейзажні порівняння скидаються на народні, хоч можуть бути авторськими:

Як гуща в сирівці грає,  
Шиплять, як кваснуть, буряки,  
Як против сонця рій гуляє.  
Гули сі так небораки <...> [III, 57].

Інколи гумористичне порівняння побудоване на основі звичних життєвих ситуацій: Еней «умився і убрався, / Як парубійка до дівок» [I, 34]; «Мутив, як на селі москаль» [I, 40]. З воєнного досвіду автора потрапив до поеми вислів: «воїн без вина – хом'як» [IV, 117].

За спостереженням Юрія Шевельова, для «Енеїди» Котляревського характерною є «конкретність локалізації порівнянь, їхній наочно-матеріальний склад», що «споріднює їх з порівняннями приказково-прислівного фольклору»:

На ярмарку як слобожане  
Або на красному торгу  
До риби товпляться миряне,  
Було на сьому [перед Стиксом. – Є. Н.] так луку. [III, 56];

Що не було, все поз'їдали,  
Горілку всю повипивали,  
Як на вечері косарі. [IV, 29];

Не так розсердиться добродій,  
Коли пан возний позов дасть;  
Не так лютує голий злодій,  
Коли немає що украсть;  
Як наш Латин тут розгнівився <...> [IV, 86]<sup>6</sup>.

Для характеристики персонажів, їхніх психологічних станів, різних життєвих ситуацій в «Енеїді» майстерно завірено *прислів'я та приказки* (дослівно або, частіше, в переінакшеному вигляді). Одні з них мають гумористичне, іронічне забарвлення («Коту гладкому не до мишки» [V, 48]), інші – поважне («Злость, кажуть, сатані сестриця» [V, 56]), хоча в бурлескному контексті поеми й вони набувають переважно сміхових конотацій («Де їсться смачно, там і п'ється» [V, 20], «Ледащо син – то батьків гріх» [V, 35]). Розважливим українським прислів'ям «Нужда закон переминає (ломить)»<sup>7</sup> Котляревський супроводив комічний перелік заходів, ужитих латинцями для підготування до війни й поданих у стилі фольклорних небилиць:

Нужда переминає закони!  
Квачі, помела, макогони  
В пушкарське відомство пішли; [IV, 104].

Деякі приказки походять із народних анекдотів як наслідок їх редукції («Не втне <...> Панько Оришки» [V, 48]). В окремих випадках вкраплено російські прислів'я та приказки: «діло краситься кінцем» [IV, 56], «За шаг алтина не проси» [IV, 83], «От на ловця звір наскакав» [IV, 37]<sup>8</sup>. Це свідчить про те, що Котляревський засвоював паремії з розмовної мови різного свого оточення, не цурався й російських влучних висловів (цим мова «Енеїди» також відбиває процес часткового зросійщення тодішнього українського живого мовлення).

Деякі прислів'я Котляревський запозичив із російської травестії, переробивши їх на український лад або знайшовши їм українські відповідники, як-от у строфі, що в ній бачимо цікаве явище *ампліфікації повчальних прислів'їв*. З приводу Амагиних сподівань на те, що Турн буде її зятем, автор зауважує:

Коли чого в руках не маєш,  
То не хвалися, що твоє;  
Що буде, ти того не знаєш,  
Утрапиш, може, і своє.  
Не розглядівши, кажуть, броду,  
Не лизь прожогом перший в воду,

<sup>6</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 145–146.

<sup>7</sup> Українські приказки, прислів'я і таке інше: Збірники О. В. Марковича та інших; Уклад М. Номис. – К., 1993. – С. 435 (№ 9770).

<sup>8</sup> Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського: Спецкурс. – К., 1959. – С. 35–36.

Бо щоб не насмішив людей,  
І перше в волок подивися,  
Тоді і рибкою хвалися;  
Бо будеш йолоп, дуралей. [IV, 26]

У цій строфі криються ремінісценції (навіть на рівні римування дієслів другої особи однини: *маси* – *знаси*) із двох різних (розміщених недалеко одна від одної) строф частини четвертої «Енейди» Осипова. З приводу тих-таки матримоніальних сподівань Амати російський автор удається до резонерства:

Но не хвались на рать пошедши,  
Пословица у нас идет,  
А с рати похвалися шедши.  
Превратен стал весь ныне свет.  
Что есть в руках, то только наше;  
А в людях видишь хоть и краше,  
Но надобно еще достать.  
А наперед что загадаешь  
И что зараньше полагаешь,  
Того никак не окончатъ. [IV, с. 21]

Далі ворожбит Фавн повчає царя Латина:

«В реке не испытавши броду,  
Идти не суйся в быстрину;  
Наквасишь, потонувши в воду <...>» [IV, с. 28]<sup>9</sup>.

Осілу в пам'яті приказку з першої та другої частин Осипова: «Кто чем богат, то тем и рад» [I, с. 49]<sup>10</sup> – Котляревський відтворив у частині третій: «Хто чим багат, то тим і рад» [III, 124]. Щоправда, є й українська приказка: «Чим багаті, тим і раді»<sup>11</sup>, але в Котляревського явно вжито кальку з російської.

Залюбки послуговуючись народними прислів'ями та приказками, Котляревський як вдумливий і віртуозний версифікатор з багатим життєвим досвідом творив не раз власні, **авторські афоризми**, як ось «знамените», за висловом Д. Чижевського<sup>12</sup>:

Мужича правда есть колюча,  
А панська на всі боки гнуча <...> [VI, 97].

В афористичних сентенціях поет висловлював свої влучні спостереження над суспільним та приватним життям, людською психологією і долею, піднесені почуття козацького побратимства, національного, зокрема військового, обов'язку, як ось у цих найвідоміших з поеми висловах, що стали крилатими:

Від тебе не одстану зроду,  
З тобою рад в огонь і в воду,  
На сто смертей піду з тобою. [V, 74];

<sup>9</sup> В Осипова надруковано *Фаун*, але для збереження ямбічної метрики треба читати *Фавн*: «Сей Фаун, Латину бивши дядя», «Не рад был Фаун сему приходу» [IV, с. 27], «Как Фаун кудесил чудеса» [IV, с. 30], «Не даром Фаун меня морочил» [IV, с. 50].

<sup>10</sup> У другій частині: «Кто чем богат, тот тем и рад» [II, с. 85].

<sup>11</sup> Її вкладено в уста одного з персонажів «малоросійської опери» «Купала на Івана» Степана Писаревського (Стецька Шерепері), виданої в Харкові 1840 року (*Писаревський С. Купала на Івана: Малороссійская опера в трёх действиях // Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. – К., 1968. – С. 481*).

<sup>12</sup> *Чижевський Д.* Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 339.

Де общее добро в упадку,  
Забудь отца, забудь і матку,  
Лети повинность ісправлять; [V, 77];

Любов к отчизні де героїть,  
Там сила вража не устоїть,  
Там грудь сильнійша од гармат. [V, 94]

Тож завдяки майстерно вишліфуваним фразам відбувся зворотній процес: уже в перших десятиліттях поширення української «Енейди» особливо влучні авторські вислови з неї стали вживатися серед народу як прислів'я та приказки. Деякі з них наведені в опублікованій 1861 року статті полтавця Олександра Терещенка, який чув їх особисто:

«Він, взявши торбу, тягу дав.  
(Говорят о мнимом храбрце.)

Чи рибу з Дону везете?  
Чи, може, виходці-бурлаки?  
Куди, прочане, ви йдете?

Хіба ріжна ти захотів?

Чи се і ти пустивсь в ледащо?

Кому не жаль своїх зубів?

Чим більш журитися – все гірше!

Буває щастя скрізь поганцям.

Пили, іграли, женихались –  
Ніхто без діла не сидів.

<...>

Так вічної пам'яті бувало  
У нас в Гетьманщині колись!

Жінки! Коли б ви більше їли,  
А менш пащекувать уміли,  
Були б в раю ви і за се.

Чи дуже спиться,  
Як доля проти нас яриться?»<sup>13</sup>

Унаслідок того, що Котляревський творчо переробляв народні прислів'я та приказки, пристосовуючи їх під ритміку «Енейди», вдавався до запозичень із російської травестії, а також творив власні афористичні вислови, які відтак набули поширення серед народу, не раз важко достеменно встановити, де народні прислів'я та приказки, а де – авторські афоризми.

Прикметною особливістю «Енейди» Котляревського є те, що в ній

«щедро і творчо використано незчисленні скарби народного гумору, запаси хвистких виразів, розроблені в сатиричному [точніше сказати: сміховому. – Є. Н.] фольклорі, переважно розмовному, а не пісенному, з усією їх конкретністю і солоністю.

Орієнтація на розмовну усну мову, на відтворення її в поемі виявляється і в тому, що часто в поемі чуємо ніби безпосередньо вихоплену р о з м о в н у і н т о н а ц і ю»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> <Терещенко А. В.> Иван Петрович Котляревский. – С. 174–175.

<sup>14</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексичі і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 149.

Розмовну інтонацію вкладено у уста як автора (наратора), так і – ширше – персонажів.

Водночас в «Енеїді» виявлено помітну увагу й до українського пісенного фольклору різних жанрів (історичні, весільні та жартівливі пісні, колядки, думи, голосіння). Троянці співають народних пісень «Козацьких, гарних запорозьких» – «Про Сагайдачного співали, / Либонь, співали і про Січ» та ін. [III, 2, 3]. У першому випадку мається на увазі популярна історична пісня «Ой на горі та жінці жнуть...», до якої в поемі Котляревський звертатиметься ще двічі. На вечорницях у потойбіччі «дівки та молодіці» «Весільних пісеньок співали, / Співали тут і колядок», а ще – «Загадовали загадок» [III, 131]. У цьому описі вечорниць [III, 131–132] варто звернути увагу на часте в «Енеїді» Котляревського й характерне для нього в цій поемі нанизування явищ і предметів одного ряду, надто ж пов'язаних якимось ритуалом, навіть коли вони в дійсності не трапляються в одночасі. Автор перелічує те, що загалом відбувається на вечорницях, які тривають від осені до початку Великого посту, й не робить прив'язки до конкретної дати церковно-народного календаря (влаштовують ігри, співають пісень, на різні лади ворожать, загадують загадки, дівчата заплітають коси). Унаслідок цього в одне дійство зведено те, що діється на вечорницях (і то переважно святкових) зазвичай різного часу: весільних пісень насправді співають восени або після різдвяних свят, коли настає пора весіль (на весільних вечорницях), а колядок – на різдвяні свята; дівчата гадають на так званих Андріївських вечорницях – у ніч під святого Андрія (30 листопада ст. ст.) та згодом у ніч проти Нового року (Старого).

Для створення ефекту зниження в бурлескному зображенні військового загалу латинян, що готуються до війни, Котляревський послуговується гротескними засобами народнопісенних нісенітниць і небилиць:

Для куль – то галушки сушили,  
А бомб – то з глини наліпили,  
А слив солоних – для картеч;  
Для щитів ночви припасали,  
І дна із діжок вибивали,  
І приправляли всім до плеч.

<...>

Соснові копістки стругали  
І до боків поначепляли  
На валяних вірвовочках;  
Із лик плетені козубеньки,  
З якими ходють по опеньки,  
Були, мов суми, на плечах. [IV, 105, 106]

Уже помічено, що в цьому випадку «Котляревський дотримується народної манери висміювання ворожих горе-воєк»<sup>15</sup>, виявної зокрема у проїнятій історичним гумором пісні «Ой був ляшок морквяний, коник буряковий»<sup>16</sup>:

Ой був ляшок морквяний, коник буряковий,  
Шапка на нім маковая, жупан лопуховий;  
Кунтушина огіркова. Пояс з кукурузи,

<sup>15</sup> Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор. – К., 1982. – С. 35.

<sup>16</sup> Житецький П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 153.

Чоботята з ріпи, підв'язка з гарбузи,  
А пістолі з качана, кулі з бараболі,  
А шабелька з пастернаку, піхви із квасолі <...><sup>17</sup>.

У такій самій манері Котляревський описує «муштру» латинських новобранців:

Дівки на прутах роз'їжджали,  
Ціпками хлопців муштровали,  
Старі ж учились кидать в ціль,  
А баб старих на піч саджали  
І на печі їх штурмовали,  
Бач, для баталії в примір. [IV, 109]

Згідно з народним сміховим сприйняттям світу «навиворіт», Котляревський дотепно зображує, як латинці (іронічно: «славний народ»), формуючи «війську должносних» і готуючись до війни, усе робили невідповідно або й навпаки. При цьому, як зауважив Петро Волинський, згадкою про «златі дні Астреї» «в замасковано іронічній, але недвозначно прозорій формі дав тут Котляревський їдку, злу характеристику не тільки державних діячів і чиновників, а й усього управління Катерини II», адже «численні автори вірнопідданських од, поем, комедій, комічних опер, журнальних статей вихваляли правління Катерини II як “вік Астреї”, “царювання Астреї”, златі дні Астреї»<sup>18</sup>:

Були златі дні Астреї,  
І славний був тогді народ;  
Міняйлів брали в казначей,  
А фіглярі писали щот,  
К роздачі порції – обтекар;  
Картюжник – хлібний добрий пекар,  
Гевальдигером – був шинькар,  
Вожатими – сліпці, каліки,  
Ораторами – недоріки,  
Шпигоном – з церкви паламар. [IV, 118]<sup>19</sup>

Літературні джерела образу Астреї, або Астраї (у грецькій міфології – богині справедливості, яка в золотому віці правила світом), сягають «Буколік» Вергілія, де в четвертій еклозі зображено майбутнє настання «золотого віку», пов'язане з появою Діви (Астреї) та народженням божественного дитятка. Пізніше ця картина стала архетипною для змалювання «золотого віку» в поезії та живописі, а ім'я Астреї – одним із титулів Катерини II, оскільки Олександр Сумароков, Василь Майков, Василь Петров, Гаврило Державін в одах міфологізували прихід Астреї-Катерини під знаком встановлення законності й викорінення суспільних вад, оспівували її царювання як «златой век», «златые дни», «златое время». Оддав цьому данину навіть Василь Капніст, відомий український автономіст, борець проти російської колонізації та закріпачення Слобідської та Лівобережної України<sup>20</sup>: «А ты, о Росс непобедимый! / <...> / Дерзай: тебя Екатерина / Ведёт, <...> /

<sup>17</sup> Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських. – К., 1978. – С. 207.

<sup>18</sup> Волинський П. К. Иван Котляревский: Жизнь і творчість. – С. 117.

<sup>19</sup> Фигляр (фігляр) – театральний блазень; обтекар – аптекар; гевальдигер – офіцер, який виконував обов'язки поліцейського в тодішній російській армії; недоріка – заїка (останнє слово – за поясненням Котляревського: Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 384).

<sup>20</sup> «З метою повернення самостійності Укр<аїнської> держа<ви> встановив контакти з антицаристськи налаштованими колами Польщі, 1791 вів переговори з пруським ко-

И имя кроткия Астреи / Во звёздных светится кругах) («Ода на объявление войны Портою России, 1787<sup>го</sup> года августа 5<sup>го</sup> дня») <sup>21</sup>. Вільнодумний поет не втримався од того, щоб вітати «гимн Астрее» у величальних одах Державіна, який оспівував «великие дела / Царицы, что победой громкой / Моря и сушу потрясла» («Ода, Ломоносов», поч. 1800-х рр.) <sup>22</sup>. Однак уже Микола Карамзін в оді «Его Императорскому Величеству Александру I, самодержцу Всероссийскому, на восшествие на престол» (1801) і саркастичному вірші «Гимн глупцам» (1802) критично відгукувався про «златой век» Астреї-Катерини, який асоціювався у нього з розпустою, фаворитизмом, нехтуванням законів і безглуздим гедонізмом. Символіка Астреї виявилася надзвичайно популярною серед російських масонів, які вбачали в ній свою заступницю. Масонські ложі, названі ім'ям Астреї, були відкриті у Петербурзі (1775), Москві (1783), причому перші ложі (середини 1770-х) активно використовували «астрейні» конотації образу Катерини. Найвпливовішою стала Велика, керівна ложа «Астрея» (1814) <sup>23</sup>. Відомо, що Котляревський належав до масонської ложі «Любовь к истине», що була організована у Полтаві 1818 року і входила до Петербурзької масонської ложі «Астрея», але це було вже після того, як він склав частину четверту «Енеїди» з її строфою про Астрею.

Піддавши алюзійному гротескно-сатиричному висміюванню царювання Катерини II, Котляревський переходить до самодостатнього сміху над підготуванням до війни в Латвії:

І все робили назворот:  
Що строїть треба, те ламали,  
Що треба кинуть, те ховали,  
Що класть в кишенью, клали в рот. [IV, 119]

Утім, поштовх до використання фольклорної поетики нісенітниць і неблиць, художньо-словесного засобу «зображення навпаки» йому дали відповідні місця у травестії Осипова, розписані ширше і строкатіше (але алюзії на Астрею-Катерину в нього немає):

А для зарядов боевых  
Из всех контор, архив, приказов

ролем Фрідріхом-Вільгельмом II про можливість підтримки останнім збройного повстання укр<аїнських> автономістів проти царського уряду» (*Матяш В. М. Капніст Василь Васильович // Енциклопедія історії України. – К., 2007. – Т. 4. – С. 96*). Безпосередньо з королем Капніст не зустрічався, а мав аудієнцію у Берліні 24 квітня 1791 р. у пруського кабінет-міністра Герцберга, про що той письмово сповістив короля (*Єкельчик С. Василь Капніст // Історія України в особах: IX–XVIII ст. – К., 1993. – С. 388–389*). Про В. Капніста як українського патріота див. також: *Оглоблин О. Василь Капніст // Оглоблин Олександр. Люди старої України. – Мюнхен, 1959. – С. 49–114*.

<sup>21</sup> *Капніст В. В. Ода на объявление войны Портою России, 1787<sup>го</sup> года августа 5<sup>го</sup> дня // Собрание сочинений: В 2 т. – М.; Л., 1960. – Т. 1: Стихотворения. Пьесы. – С. 104–105. Першодрук в «Сочинениях» Капніста (СПб., 1796).*

<sup>22</sup> *Капніст В. В. Ода, Ломоносов // Собрание сочинений. – Т. 1. – С. 175–176. Першодрук: Капніст В. Лирические сочинения. – СПб., 1806. – С. 219–220. Про В. Капніста як українського та російського письменника, то «українського патріота, задіяного у політичних конспіраціях», то «бомбастичного хвалителя подвигів російської зброї», про «роздвоєність душі В. Капніста, як це було і в пізнішого М. Гоголя», «національну двоякість» його літературного «я» див.: *Шевчук В. Василь Капніст в українському контексті // Шевчук В. Муза Роксоланська. – Кн. друга. – С. 621–629*.*

<sup>23</sup> Див.: *Проскурина Вера. Миф об Астрее и русский престол // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 63. Також на сайті: Журнальний зал: Русский толстый журнал как эстетический феномен. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/pros.html>.*

Набрали кучами указов,  
Катать патроны чтоб из них.

Для лучшей в войске дисциплины  
И строгости во всех полках  
Должны там были все мужчины  
У жен своих побыть в руках,  
По крайней мере, сутки трои  
И страшные от них побои  
Со многой бранью претерпеть,  
Дабы потом самим собою  
И над солдатскою толпою  
Как должно властвовать уметь. [IV, с. 94]

<...>

Из вил навозных сделать копыя  
Приказано во всех полках;  
А из тряпиц, мочалок, хлопья,  
Поразжевавши их в зубах,  
Скатали ядра и картечи.  
Отняв заслонки все от печи,  
Одели латников из них.  
Хорунжие верхом с усами  
На место знамя – с помелами  
Стояли при полках своих. [IV, с. 95]

<...>

Петардой сделаны подушки,  
А бомбами – с песком мешки. [IV, с. 96]

<...>

Конфетчики взялись патроны  
И картузы приготавливать;  
Колбасничьи отцы и жоны  
Их подрядились начинять.  
Обойщик делал батареи;  
Насосник мастерил фузеи;  
Минером выбран могиляк;  
Артиллеристом сделан лекарь;  
За инженера был аптекарь;  
А пушки вычищал скорняк.

Десяцких выбрали в шпионы  
<...>. [IV, с. 98]

Харчевники и маркитанты  
Казну приставлены стеречь;  
Трактирны щоголи и франты  
Больных и раненых беречь.  
Картежник выбран в комисары,  
Проворы, плясуны, фигляры,  
Борцы, кулачные бойцы,  
Повесы, моты и транжиры  
Назначены все в фуражиры;  
В урядники же к ним купцы. [IV, с. 99]

Немає потреби доводити, що порівняння таких місць у текстах Осипова та Котляревського показує оригінальність, власну дотепність і поетичну майстерність українського травестатора.

Народна пісенність виходить в «Енеїду» Котляревського у вигляді згадок, алюзій, часткового використання її художніх (переважно сміхотворчих) засобів, але також подекуди у формі знижених переробок, пародій і лише зрідка – фольклорних стилізацій (як-от у строфі «Не хмара сонце заступила...» [IV, 122]). Традиційно-фольклорний образ убачав Юрій Шевельов у заперечному порівнянні:

Князь Турн йому війну писав;  
Не в пир, бач, запрошав напитись,  
А в поле визивав побитись; [IV, 84]<sup>24</sup>.

Про пародіювання і стилізації скажу докладніше далі – у підрозділі «Енеїда» з погляду літературних напрямів і течій», а тут зазначу, що на перешкоді народнопісенним стилізаціям в «Енеїді» Котляревського стояли, зокрема, сам просвітницько-класицистичний жанр травестійної поеми, зорієнтований на розмовну мову, та послідовно вжиті літературні версифікаційні форми – розмір (чотиристоповий ямб) і десятирядкова строфа. Як зазначив Юрій Шевельов,

«Е л е м е н т и ф о л ь к л о р н о - п і с е н н о ї м о в и розкидані по всій “Енеїді”, але питома вага їх невелика, і рідко вони скупчуються в одному місці, надаючи цьому місцю пісенного забарвлення. <...> Котляревський <...> в травестованій поемі мислив собі елементи пісенно-фольклорної мови лише як поодинокі вкраплення, а не як основний будівний матеріал»<sup>25</sup>.

У цьому – мовностилістична особливість української «Енеїди», а не її вада.

Котляревський відтворює мовні особливості українського *народного етикету* – традиційно вживані звертання, привітання, побажання, примовляння, слова на прощання: «Здоров, синашу, ма дитятко!» [III, 129], «Пане-добродію», «Здоров, Боле, пане-свату! / Ой, як ся маєш, як живеш?» [I, 5], «Нехай їй вічне царство, / Мені же довголітнє панство» [II, 1], «Помагай Біг, діти!» [II, 46], «пайматусю» [II, 48]. Поряд з народно-розмовними звертаннями, трапляються фольклорні: «Ганнусю, рибко, душко, любко, / Рятуй мене, моя голубко» [I, 60], «Прощай же, сизий голубочок! / <...> / Прощай, дитя, прощай, синочок!..» [II, 67]. За українським звичаєм, Зевс звертається до матері на Ви: «Та не турбуйтеся, паніматко!» [V, 66].

Водночас в «Енеїді» відбито й таку рису української народної ментальності, як схильність до прокльонів, – дослівно наведено деякі традиційні *народні прокляття, лайки і посилання* (без російських матюків). Покинута Дидона «Залаяла Енея так»:

Мандруй до сатани з рогами,  
Нехай тобі присниться біс!  
<...>  
Щоб враг побрав вас всіх, гульвіс,  
Щоб ні горіли, ні боліли,  
На чистому щоб покоїли,  
Щоб не оставсь ні чоловік,  
Щоб доброї не знали долі,  
Були щоб з вами злиї болі,  
Щоб ви шаталися повік. [I, 55, 57]

<sup>24</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 166.

<sup>25</sup> Там само. – С. 165.

П'яний «Ентелл-козак» закричав до троянців, які розбудили його: «Пійдіть лиш ви собі ік кату» [II, 25]. А Бахус «так ісп'яна» сказав Венері: «Пійди лиш ти к чортам, плюгава / <...> / Нехай ізслизне твій Дарес» [II, 33]. «Сердешні» «троянки», покинуті «чоловіками», що загуляли,

Своїх троянців проклинали,  
Що через їх так горювали,  
Дівки кричали на весь рот:  
«Щоб їм хотілось так гуляти,  
Як хочеться нам дівовати,  
Коли б замордував їх чорт». [II, 43, 44]

Мати загиблого Евріала істерично проклинає убивць:

Щоб ваш пропав собачий рід!  
Щоб ваші ж діти вас побили,  
Щоб з потрухом погіб ваш плід! [V, 114]

На думку вкласти прокльони в уста Евріалової матері-страдниці навів Котляревського Котельницький (у Вергілія вона не вдається до проклинань). Однак зміст прокльонів у Котельницького інакший, звичний для російського слововжитку:

«Мерзавцы, курвичи, буяны,  
Кого лишили вы меня?  
Безжалостные ругуляны,  
Не будет белого вам дня:  
<...>

Раздует пусть того горою  
И в три погібели согнет  
Со всей его семьей, роднёю,  
Пусть глотку тот себе зальет,  
Подавится краюхой хлеба  
И, как свинья, не видел неба,  
Погибнет в аде с головой!  
Чтоб вас пострелом<sup>26</sup> расстреляло  
И мелким порохом взорвало,  
Передушил бы домовой!» [V, с. 137–138]

Лайлива лексика вживається в «Енеїді» Котляревського не лише задля комічного ефекту, а й «в аспекті вербальної магії, зв'язаної з перетворенням. Справжню симфонію прокльонів-заклять обрушує на голову Енея і троянців Дідона в першій частині»<sup>27</sup>.

В одному з варіантів української *народної картини* «Козак Мамай», гумористично підписаному «Козак – душа правдивая, сорочки не має, / Коли не п'є, то воші б'є, / А все ж не гуляє», козак одклав бандуру й веде «війну» з настирними комахами<sup>28</sup>. Віддаленою ремінісценцією цього варіанта стала в «Енеїді» картина нічного козацького табору:

<sup>26</sup> Пострел (російське обласне) – апоплексія. – Є. Н.

<sup>27</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох: «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі. – К., 1977. – С. 98.

<sup>28</sup> Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. – К.; Опішне, 1991. – С. 51–52; Білецький Платон. Образ, улюблений народом // Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. – К., 1997. – Вип. 19/20. – С. 84, 85.

Онучі инчі полоскали,  
Другії лежа розмовляли,  
А хто прудився у кабиць. [VI, 30]<sup>29</sup>

Фольклорно-мистецьке дійство репрезентовано в «Енеїді» згадкою про український *ляльковий театр*: опівночі в наметі Турн для розваги «доживавсь тогді вертепа» [V, 47]. Риси вертепного персонажа надано й головному героєві та троянцям-«бурлакам» української травестії: постать «козака-запорожця <...> з українського вертепу – сміливого вояка, який не боїться і самого чорта», «містить у зародку усю амбівалентну структуру образу Енея та його троянців»<sup>30</sup>.

Принагідно (в описі Енеевого щита) Котляревський алюзійно згадує і персонажів з українського, а також російського фольклору: «малий Т е л е ш и к»,

змія,  
Крилатая, з сім'ю главами  
З хвостом в верстуву, страшна, з рогами,  
А звалася Ж е р е т і я.  
<...>  
К о т и г о р о х, І в а н-ц а р е в и ч,  
К у х а р ч и ч, С у ч и ч і Н а л е т и ч,  
У с л у ж л и в и й К у з ь м а-Д е м ' я н<sup>31</sup>.  
К о щ і й з прескверною ягою,  
І д у р е н ь з ступою новою <...> [V, 44–45].

Трапляються алюзії й на інші *казкові* образи – персонажі та окремі чарівні предмети зі світу фауни, флори, неорганічного світу та матеріальної культури:

- баби й мороза (Ентелл до Дареса: «Зітру, зімну, мороз як бабу» [II, 27] – приклад інверсійного порівняння)<sup>32</sup>;
- кобилячої голови [II, 71];
- «хатки» «на ніжці курячій», в якій живе «бабище старая, / Крива, горбатая, сухая, / <...> / Розхристана, простоволоса» (Сивилла) [III, 11, 12]. В Осипова, як і у Вергілія, Сивілла зустрічає Енея у храмі Феба;
- килима-самольота:

Се килим самолюот-чудесний,  
За Хмеля виткався царя,  
Літа під облака небесні,  
До місяця і де зоря [IV, 48]<sup>33</sup>;

- скатертини-самобранки:

<sup>29</sup> Прудитися означає виганяти бліх з одягу на вогні, а також бити воші. Кабиця – похідне польове вогнище (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 281).

<sup>30</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 59.

<sup>31</sup> Услужливий Кузьма-Дем'ян – казковий персонаж, Божий коваль, також цілитель, знахар. Прототипами цього фольклорного образу, що фігурував то як одна, то як дві особи, стали християнські святі Косма і Дам'ян – лікарі-безсрібники, близнюки, які жили в Сирії (III ст.). Православна і Греко-католицька церкви вшановують їх 14 (1) листопада.

<sup>32</sup> Микола Сумцов убачав тут «вказівку на досить цікаву казку про бабу Докію» (Сумцов Н. Ф. Бытовая сторона в «Энеиде» И. П. Котляревского. – С. 157).

<sup>33</sup> «За Хмеля» – не історична прив'язка до Богдана Хмельницького, якого називали Хмелем, а фольклорна алюзія: походить од народної примовки: «За царя Хмеля, як людей була жменя», тобто дуже давно (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 261).

Найбільше в тім вона прикметна,  
На стіл як тільки настели  
І загадай якої страви,  
То всякі вродяться потрави,  
Які на світі тільки єсть [IV, 49];

- «сап'янців-самоходів» [IV, 50];
- «збруї чудної», до якої «що ні доторкнеться, / Все зараз ламнеться і гнеться, / Її і куля не бере» [V, 41, 42], – тобто чудесного обладунку, що вручається казковому героєві його вищими покровителями;
- «зцілющої води» [VI, 127];
- «деревця золотого» [III, 64] – «яблуні» [III, 30] – та чарівної гілки з нього:

На нім кислїці не простїї  
Ростуть – як жар, всі золотїї,  
<...>  
Із сього дерева зломити  
Ти мусиш гільку хоть одну;  
Без неї бо ні підступити  
Не можна перед сатану [III, 27–28].

Хоч образ чудодійного талісмана – золотої гілки з чарівного дерева походить з античної міфології, усе-таки, за спостереженням О. Ставицького, «Еней у пошуках і добуванні золотої гілки зустрічає такі ж перешкоди, як і герої народних казок та легенд у походах за квіткою папороті»<sup>34</sup>. Щоправда, у Вергілієвій поемі фігурує гілка омели; яблуню Котляревський запозичив із травестії Осипова:

В лесу густом непроходимом,  
На дереве одном, любимом  
Мертвеческой земли богам,  
Растут отменны наливные  
Садовы яблоки большие;  
<...>  
Знай, те деревья не простые,  
Какие в наших здесь садах;  
На них все ветки золотые  
Растут на гладеньких сучках; [III, с. 25].

Такий золотий сучок і відламав собі осиповський Еней [III, с. 38].

До низки казкових алюзій в «Енеїді» Котляревського варто додати згадку про Хому та Ярему – комічних персонажів жартівливих пісень, анекдотів, лубочних картин, казок: у ворожому таборі сплячих рутульців Низ

Ремових <...> воїв  
По одному всіх подушив;  
<...>  
Намацавши ж самого Рема,  
Потиснув, мов Хому Ярема,  
Що й очі вискочили преч; [V, 88].

На це порівняння кидає світло жартівлива народна пісня про Хому і Ярему як нездар і невдах: «Що Хома та Ярема – то родні браття». Один до другого каже:

<sup>34</sup> Там само. – С. 242.

Ходімо у церкву  
 Богу молитися.  
 Хома надів ризи,  
 А Ярема взяв книзи.  
 Де не взявсь піп да дяк –  
 Хома вискочив у двері,  
 А Ярема у вікно.  
 Як затис та й затис –  
 Та й Хому притис<sup>35</sup>.

Із народних повір'їв згадано зокрема образ вирію (в українській міфології – раю, куди на зиму відлітають перелітні пташки): Венера в хату до Нептуна «влетіла / Так, як із вирію сова» [II, 71]; Юнона, «Перевернувшись в зозулю, / Махнула в вирій напростець» [VI, 70]. Якщо в першому прикладі явлено порівняння, то в другому – міфологічний, а відтак казковий мотив перетворення людей (богів) на тварин. Із фантастичною казкою «Енеїду» Котляревського зближують і віщі сні Енея, збережені з Вергілієвої поеми (у першому з них йому являється батько, Анхиз, а в другому – «дід очеретяний» з Тибру).

Згідно з дослідженням Михайла Яценка, українська «Енеїда» споріднена з *фантастично-героїчною казкою* самою композиційно-сюжетною схемою, яку максимально наближено саме до казки (зокрема, замість наявних у Вергілія причинно-наслідкових дій персонажів, дія підпорядковується грі випадку). А також – загальною героїчно-комічною атмосферою, розбудовою образу центрального персонажа (художній обман казкової поетики: спочатку всього-навсього «Зав'язаний од всіх бурлак» [I, 1], в останніх частинах поеми «казковий Еней немовби віднаходить свою приховану сутність» – героїчну), персонажами-супутниками, обставинами дії (обов'язкова присутність Баби-Яги; зустріч головного героя із померлим батьком, мотивами лікування героя за допомогою цілющої води і трав у поєднанні з вербальною магією, одруження героя на царській доньці, успадкування ним царства, бенкету на весь світ тощо). Ні у Вергілія, ні в Осипова немає Сивиллиного наказу Енеєві не оглядатися, коли він зірве золоту гілку, – цей казковий мотив вводить Котляревський, створюючи водночас казковий образ залятої яблуні, яку охороняє нечиста сила:

«Зломивши ж, зараз убирайся,  
 Якмога швидше утікай;  
 Не становись, не оглядайся  
 І уха чим позатайкай;  
 Хоть будуть голоса кричати,  
 Щоб ти оглянувся, прохати,  
 Гляди, не озирайся, біжи.  
 Вони, щоб тільки погубити,  
 То будуть все тебе манити;  
 От тут себе ти покажи». [III, 29]

Ліс, що в ньому Еней має знайти чарівну гілку, у Вергілія реальний, а в Котляревського – казковий:

<sup>35</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема* / Коментар уклав О. Ф. Ставицький. – С. 275–276; *Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських*. – С. 269.

Сей ліс густий був неказанно,  
 І сумно все в йому було;  
 Щось вило там безперестанно  
 І страшним голосом рехло; [III, 31].

Казковими є раптова поява (невідь-звідки) і зникнення (невідь-куди) персонажів (на відміну від Вергілія, де їхні дії мотивовані). Так, перед Дидоною «Тут плюсь – Еней, як будто з неба» [I, 23]; «Яга тут чортзна-де дівалась, / Еней остався тільки сам» [III, 30]; Дидона на тому світі, «Сказавши, чортзна-де пропала, / Еней не знав, що і робить» [III, 105]<sup>36</sup>.

Вдається Котляревський і до міфологічно-казкових перетворень-перевтілень. Волею Зевса троянські човни, щоб їх не попалив Турн, в українського поета перетворюються на мавок. Якщо «у Вергілія еринія Аллекто з'являється перед Аматою у власному образі і, відірвавши від своєї коси синю гадюку, вкидає її за пазуху Амати», то «у Котляревського фурия Тезифона перекидається клубочком, котиться з Олімпу на землю і, перекинувшись ще раз гадюкою, заповзає Амати в серце»<sup>37</sup>. Таке перевтілення придумав сам Котляревський, бо в Осипова, як і у Вергілія, Тезифона

Из адского волос убору  
 Шипящих ядовитых змей,  
 Одну сорвавши, похитрее  
 И в аде злобном посильнее  
 За пазуху впустила к ней. [IV, с. 63]

В «Енеїді» наявні також елементи *побутової казки*, пов'язані з комічним ефектом (грубі натуралістичні сцени й епізоди, солоні жарти, збіг випадкових обставин, несподіванки)<sup>38</sup>. Урешті, як слушно підсумував М. Яценко, «сакральний міф» Вергілія (варто додати: опосередковано, через російську травестію) «був, умовно кажучи, перетворений на профанну казку», в якій «читач з народу впізнавав в Енеєві свого героя, відомого йому з казок, небилиць, анекдотів, з героїчного епосу, – нехай комічного, в ореолі добродушної іронії і жарту, але не дегероїзованого»<sup>39</sup>.

Епічну нарацію Вергілія, зважаючи на її міфологічну основу, Котляревський трактує як *казку*:

Біда троянцям! Що робити?  
 А муза каже: «Не жахайся,  
 Не хист їх Турну побідити,  
 В чужую казку не мішайся». [V, 122]

Тож і свою псевдоміфоепічну розповідь він тлумачить як казку – також в уявному діалозі з музою:

О музо, панночко парнаська!  
 <...>  
 Нехай твій шепчеть голосок,  
 Латинь к війні як знаряжалась,  
 <...>

<sup>36</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 91, 94–97.

<sup>37</sup> Там само. – С. 96.

<sup>38</sup> Там само. – С. 102–103.

<sup>39</sup> Там само. – С. 106.

Всі опиши мундири, зброю  
І казку мні скажи такую,  
Якої ще ніхто не чув. [IV, 97]

У цьому Котляревський іде за Осиповим, який теж називає свою травестію казкою – уже перед її початком, у віршованій присвяті меценатові Іванові Степановичу Шешковському:

<...> я <...>  
<...> выбрав древною побаску,  
Скропал из ней смешную сказку;  
По-новому совсем одел;  
И, обернувши наизнанку,  
Как будто свойскую землянку,  
На новый лад в стихах запел. [I, с. 6, 7]

Далі на самому початку частини третьої Осипов знову асоціює свій твір із казкою: «Скоренько сказка говорится <...>» [III, с. 4]. А перед тим «любовною казкою» називає любовну історію Енея й Дідони: коли Еней одчалив, «Теперь конец любовной сказки / В Дидониных одних руках» [II, с. 68]. Котляревський підхоплює цю жанрово-стильову гру, розуміючи її умовність і, певно, вкладаючи в жанрове визначення поеми як казки семантику казкової оповіді й довільної вигадки з фантастичними елементами. Впадає в око, що стиль української «Енеїди» також позначений інтертекстуальною інкрустацією *казковими зворотами*. Одні з них покликані передати тривалість нібито реальної дії на відміну від швидкоплинності казкової оповіді: «Не так-то діється все хутко, / Як швидко кажуть нам казок <...>» [III, 4]. Інші увиразнюють незвичайність зображуваного:

Пером не можна написати,  
Не можна і в казках сказати,  
Яких було багацько див! [III, 69]

Ще інші сповільнюють дію, наче переривають її, заспокоюючи героя та готуючи його до нових подій і випробувань. Ворожбит Охрім до Енея:

Піди вклядися гарно спати,  
А потім будеш і гадати,  
Спочинь, та вже тогді міркуй! [II, 62]

Використані в «Енеїді» уснословесні гумористичні прислів'я та приказки, порівняння, засоби народнописенних нісенітниць і небилиць, різноманітні казкові елементи, комічно забарвлені фольклорні образи Хоми і Яреми засвідчують, що Котляревський розбудовував сміхову культуру поеми не лише на бурлескно-травестійній традиції українського та російського письменства, а й на сміховому потенціалі української народної творчості, зокрема козацького фольклору. Показово, що поряд з назвами літературно-мистецьких жанрів і понять (*комедія, ода, опера; книга, книжка, лицедійство* – вистава, *літопис, муза, персоне* – персонаж, *пійт, стишок, рифма, театр*) у творах Котляревського вжито й уснословесні (*вертеп, жарт, загадка, казка, кобза, колядка, пісня, пословиця, приговорка*).

І все-таки всі твори Котляревського за формою становлять літературні жанри (бурлескно-травестійна поема, комічна опера чи міщанська драма, водевіль, ода), а в «Енеїді» послідовно використано книжну ритміку і строфіку (чотири-

стоповий ямб і десятирядкову строфу). Фольклорні елементи введено в структуру його творів як окремий вагомий складник. Уснословесні стилізації та інкрустації є лише частковим компонентом «Енеїди», «Москаля-Чарівника» і – більшою мірою – «Наталки Полтавки». Фольклорний елемент ніде не набуває самовистачального значення (як пізніше не раз у романтиків), а залишається підпорядкованим розвиткові художньої дії згідно з поетикою літературних жанрів.

Тож зберігає слушність давнє спостереження Юрія Шевельова:

«Котляревський у своїх спробах “серйозної” манери в “Енеїді” не зміг іще використати елементи пісенно-фольклорного стилю. Окремі мовностилістичні елементи пісенно-фольклорного стилю губляться серед інших, не скупчуються більш-менш компактно <...>. Переможцем виходить жива розмовна мова, <...> відібрана під кутом зору травестовано-бурлескного жанру переважно в своїх гумористично-сатиричних, подеколи дещо вульгаризованих проявах <...>».

Водночас Ю. Шевельов перебільшував, твердячи, ніби Котляревський «широко і плідно вніс у літературу, в поезію живу розмовну мову»<sup>40</sup>. Насправді ж цією домінантною рисою своєї «Енеїди» він *продовжив* традицію використання розмовної мови в українських бурлескно-травестійних віршах XVIII ст., а до того ж збагатив цю традицію неабияким досвідом російської бурлескно-травестійної поеми, також зорієнтованої на живу мовну стихію. Його «Енеїда» – це літературний твір із виразним наскрізним авторським первнем, вияву якого сприяли розмовна інтонація, властива бурлескно-травестійному стилю, і поширені в жанрі травестійної поеми авторські ліричні відступи, звернені до музи, читачів та персонажів. Просвітницько-класицистична естетична свідомість не дозволяла Котляревському вдатися в «Енеїді» до пісенно-фольклорного стилю, культивованого в преромантизмі й ранньому романтизмі, й таким чином розчинити своє авторське «я» у фольклорній імперсональності. Лише в сентиментально-реалістичних п'єсах письменник частково став на шлях народнописенних стилізацій, інкрутававши ними, як і справжніми фольклорними піснями, драматичне дійство з народного життя. Орієнтація переважно на живу розмовну мову й розмовну інтонацію виявилася не лише плідною за часів створення української «Енеїди» (а властиво, за доби вітчизняного Просвітництва), а й перспективною у процесі розвитку української літератури, бо запанувала згодом в епоху позитивізму й реалізму.

<sup>40</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексичі і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 169.



## Природа сміхової культури

За спогадами сучасників, Котляревський вирізнявся розвиненим почуттям гумору. «Він був душею дружніх бесід, говорив розумно, весело, живо; ніхто краще за нього не передавав народних анекдотів», – читаємо у статті Вадима Пасека<sup>1</sup>. Мемуаристи сходяться на тому, що Котляревський мав славу неперевершеного оповідача анекдотів. Степан Стеблін-Камінський, зауваживши, що Котляревський «весело шутил, без насмешливості», також зазначив: «Никто не мог с таким замечательным искусством рассказывать анекдоты, как он»<sup>2</sup>; навіть коли товариство

«состояло больше из дам, он предпочитал <...> занимать дам остроумными рассказами, прибаутками, анекдотами, которые у него лились рекою, и обыкновенно к концу сберегался такой анекдотец, от которого разбегались все слушательницы»<sup>3</sup>;

«Вообще его рассказы, пересыпанные солью сарказма или юмора, с умением вести разговор, привлекали к нему невольно общее внимание. Само собой разумеется, большая часть анекдотов была взята из быта малороссиян, из родной сферы; иногда он сам вымышлял удачные анекдоты, вставляя французские фразы и слова <...>; но, по преимуществу, действующими лицами в его рассказах были малороссы»<sup>4</sup>.

У листі до Ізмаїла Срезневського від 10 січня 1839 р. священник Йоан Мазанов, протоєрей Покровської церкви при Полтавському богоугодному (благодійно-лікувальному) закладі, куратором якого працював Котляревський, писав, що поет «был оригинал в своём роде. Говаривал всегда остро, но нередко и с аттической солью... Трудно было уберечься, чтобы он к чему не привязался, но всегда резонно; был душою общества, и где он, там всегда было не скучно. Но особенно его анекдоты были всегда преуморительны; даже и тогда, когда он, заболевши, почувствовал близкий конец жизни, то, когда приехал к нему доктор, он ему наотрез сказал: “Не поможе бабі кадило, коли бабу сказило”. И решительно не захотел принимать никаких лекарств. Более от него никто ничего и не слышал»<sup>5</sup>.

Тим часом піклувальництво богоугодною установою (у 1827–1835 рр.) аж ніяк не сприяло веселому, гумористичному світосприйняттю – радше навпаки, зважаючи на обов'язки, неабияку відповідальність і чималий обсяг роботи куратора:

<sup>1</sup> Пасек В. В. Из статті «Котляревский и его “Энеида”, издаваемая в Харькове» // *И. П. Котляревский у критичі та документах: Збірник статей, рецензій, висловлювань / Упорядкув., вступ. ст. та прим. А. Залашка. – К., 1959. – С. 44. Першодрук 1841 року.*

<sup>2</sup> *Стеблін-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 30.*

<sup>3</sup> *Стеблін-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожилы). – С. 9.*

<sup>4</sup> *Там само. – С. 11. Про анекдоти з репертуару Котляревського див.: Науменко В. К. Пятидесятилетие со дня смерти Ивана Петровича Котляревского. – С. 390–394 (витяги зі статті С. Стебліна-Камінського).*

<sup>5</sup> *Ротач П. Иван Котляревський у листуванні. – С. 196.*

«Під його керівництвом були всі відділи “богоугодных заведений”, а їх було аж 6 (лікарня, дім психічнохворих, шпиталь для породіль, дім поправи, богадільня й контора), а лікувалося та служило тут чимало всякого люду різного стану тодішнього суспільства, більшість слабих присилали різні інституції та приватні особи <...>»<sup>6</sup>.

Але це було вже на схилку життя, коли письменник завершив основні свої твори і взявся за переклад розлогих релігійних роздумів абата Дюкена, на що, мабуть, налаштувала нова робота.

Котляревський був щедро наділений сміховим талантом не лише як усний оповідач (таких багато), а передовсім як письменник. Його незрівнянний літературний талант сміхотворця – бурлескного травестатора, пародиста, гумориста й сатирика – найповніше виявився в «Енеїді».

Органічна схильність Котляревського до сміхотворства та її розкута реалізація в усному спілкуванні й літературних текстах зумовлювалися такою визначальною ознакою української народної ментальності, передусім наддніпрянської, лівобережної, як гумористичне світосприйняття, котре набирало ледь чи не всеохопного характеру, поширюючись на різноманітні явища суспільно-державного, культурно-освітнього, побутового та релігійно-церковного життя. З приводу цього народного світосприйняття етнограф Тадей Рильський писав:

«Преобладание юмора составляет характеристическую черту мужских разговоров о всяких предметах во время ли отдыха среди работы на поле или в клуне, в беседе ли на сели под корчмой, во время ли праздничных собеседований за столом <...>; даже во время возбужденных собеседований в общественных потребностях и нуждах удачное юмористическое слово никогда не остаётся без отголоска. В этом отношении Гоголь, Котляревский, Квитка в некоторых своих произведениях – верные представители в письменном слове наклонностей народного малорусского мышления. При данной силе этой наклонности понятна непреодолимость соблазна, представляемого юмористическим отношением к какому бы то ни было предмету»<sup>7</sup>.

Ще одним сприятливим для Котляревського чинником було те, що низький стиль класицизму допускав вияв сміхотворчої схильності народного світосприйняття у літературі.

Комічний ефект в «Енеїді» Котляревського виникає не так тому, що пародіюється Вергілієва епопея, як тому, що осмішуються реалії сучасної авторові української, а почасти й російсько-імперської та іншої чужоземної дійсності, притім *природа сміху* в українській травестії полягає в поетовій налаштованості не так на висміювання зображуваного, як на осмішування явищ, створення атмосфери загальних веселощів. Таке трапляється зокрема у різдвних віршах-травестіях, як-от у «Вірші на Різдво Христове»:

Хлопці, дівки  
Навпередки  
Бігають під хатки  
І, як вовки  
Або свинки,  
Скиргичуть колядки<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Пуцинський П. Службове листування І. П. Котляревського (Архів колишніх Полтавських «богоугодних заведений») // Там само. – С. 75–76.*

<sup>7</sup> *Рильський Ф. К. Изучению украинского народного мировоззрения // Киевская старина. – 1888. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 292.*

<sup>8</sup> *Вірша на Різдво Христове // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 156.*

Невідомий автор таким зниженим порівнянням не висміює простолюдних колядників, а створює загальну атмосферу народних різдвяних веселощів. Для цього він вдається до осмішувальних (але не висміювальних) порівнянь.

Відмінність же між бурлескно-травестійним опрацюванням євангельських і біблійних сюжетів у різдвяних та великодніх віршах і таким же переосмисленням античного міфологічного сюжету в «Енеїді» Котляревського полягає в тому, що в першому випадку зберігається сакральне ставлення до християнської релігії, а в другому – антична міфологія підлягає цілковитому профанному осмішуванню. Водночас вона не розвінчується (у цьому вже не було потреби), а виступає об'єктом потіхи, життєрадісного сміху, створення веселого настрою та ситуативних алегорій. Не ставлячи собі за мету насміятися з олімпських богів, себто з язичницького пантеону, Котляревський водночас скористався можливістю у їх образах показати й викрити «олімпську» верхівку сучасного суспільства. Під пером кмітливого поета античні міфемі перетворюються на тогочасний український або російсько-імперський типаж. Антично-міфологічний персонаж стає національним, сучасним: «Бо був Ентелл непевна птаха, / Як чорноморський злий козак» [II, 31]. В епізоді бурі на морі (частина перша) Нептун упізнається як «урядовець, що бере хабарі», а в частині третій «образ Харонів нагадує якого-небудь сердитого українського діда-перевізника»<sup>9</sup>. У комічному зображенні «війни» челяді Аматиної няньки з троянцями передано в бурлескному стилі сцену сутички між підданими (зокрема двірською прислугою) двох поміщиків, що ворогують між собою.

У своєму бурлескному травестуванні Котляревський дотепно знижує поважне дійство Вергілієвої «Енеїди». Так, задля комічного ефекту він саджає богиню Юнону на «гринджолята» – дитячі саночки: «Впрягла в гринджолята павичку / <...> / К Еолу мчалась, як оса» [I, 4]<sup>10</sup>. Карикатурним є зображення того, як «Собі убори добирав» цар Латин, щоб «пристойно» зустріти Енеєвих послів:

Плащем з клейонки обернувся,  
Циновим гудзем застебнувся,  
На голову взяв капелюх;  
Набув на ноги кинді нові [повстяні калози. – Є. Н.]  
І рукавиці взяв шкапові <...>. [IV, 42]

Під час прийняття Енеєвих послів цареві Латину та цариці належало б сидіти на троні, од якого до палацової брами мав би простелятися розкішний килим, а на почесній варті треба було би стояти добірному війську, та й зібрати-

<sup>9</sup> Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 82, 89.

<sup>10</sup> Слово «павичка», найвне в цьому описі, О. Ставицький пояснює дwoяко: «коняка павиної масті, також – зменшене від *пава*», й хоча зазначає, що «у римлян пава – птах Юнони», усе-таки гадає, що в Котляревського воно вжито в першому значенні (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький*. – С. 218–219). Тим часом в Осипова у цьому епізоді запряжено таки птахів, а не коней: Юнона «Проворно в празничну телегу / Своих павлинов запрягла, / И не кормя, и без ночлегу / В Еолию их погнала» [I, с. 16]. У латинському оригіналі Вергілія Юнона просто прибула в землю еольську, без авторського зазначення, на чому; так само й у травестіях Лаллі та Скарона. Осипов запозичив павлинів із переробки Блюмауера (*Гординый Я. Причинки до студий над “Енеїдою” І. Котляревського. II часть*. – С. 18). Осиповські «павлины» стали у Котляревського «павичкою», тобто тим самим птахом, але в українській мові у цього слова виявилось ще одне значення. Чи усвідомлював це Котляревський, чи свідомо вкладав він у таку двозначність своєрідну мистецьку гру – важко сказати, але можна бути певним, що «павичку» лише як «коняку» він не трактував.

ся на цю урочистість пасувало б вельможним представникам з усіх теренів царства. Натомість у Котляревського царська пара всідається на виробу селянського вжитку – дзиглик (стільчик) та ослін (переносна кімнатна лава для сидіння), а псевдоурочисте прийняття відбувається у звичайнісінькій сільській хаті, яку гумористично названо «царською хатою» [IV, 38], а ще – на подвір'ї, до того ж на рівні всього-на-всього повіту:

Царя на дзиглик посадили,  
<...>  
Цариця ж сіла на ослоні<sup>11</sup>,  
<...>  
Од дзиглика ж царя Латина  
Скрізь прослана була ряднина  
До самої хвіртки і воріт;  
Стояло військо тут зальотне,  
Волове, кінне і піхотне,  
І ввесь був зібраний повіт. [IV, 43, 44]

В окремих випадках гумор в «Енеїді» Котляревського криється за своєрідними «темними місцями», які потребують розгадки. Звідки, наприклад, у його поемі взялася «Келебердянська верства» [V, 139]? Матвій Симонов зареєстрував такі приказки: «Великий (або: Довгий), мов Пирятинська верства», «Випросталась, як семисотна верства», і додав своє пояснення: «Семисотні верстви були за цариці Катерини. По старих шляхах вони ще й тепер іноді є: дубові, високі. *Пирятинська верства* теж семисотна, – себто верства, що вони стоять по старому шляху з Переяслова у Лубні»<sup>12</sup>. У цьому поясненні виникла плутанина з семантикою слова «верства», у якому накладаються одне на одне два значення: міри великих віддалей і одного зі стовпів, які ставилися біля дороги на відстані верстви. Семисотна верства – це один зі стовпів, віддаль між якими становить 700 сажнів. Верства на Русі мала різну кількість сажнів (500, 700, 750, 1000). У XVIII–XIX ст. в Росії застосовували зазвичай 500-саженну шляхову верству, тож 700-саженна вважалася за довгу. М. Симонов додає, що семисотні верстви були «високі», тобто крім точної – більшої, ніж звичайно, – віддалі між стовпами, загальною зазначає ще й їхню неабияку висоту. Звідси виходить, що в наведених приказках переплелися обидва значення: географічна довжина верстви і висота верстового стовпа. Ці приказки стосуються чогось (когось) довгого й високого, зокрема переносно – довготелесої або надто виструнченої людини.

Тим часом колишне (до 1764 року) сотенне містечко Полтавського полку Келеберда, від назви якого походить «Келебердянська верства» Котляревського (тепер це село Кременчуцького району), розташоване на лівому березі Дніпра, нижче гирла річки Псьол, тобто значно південніше від шляху Переяслав – Пирятин – Лубни, та й загалом збоку од верстових шляхів. То чому ж Котляревський ужив вислів «Келебердянська верства», а не звичніше «Пирятинська верства»? Відповідь на це запитання знаходимо в аналогічному місці російської травестії – наприкінці частини п'ятої. У Котельницького Пандар

<sup>11</sup> Згодом Шевченко у поемі «Сон – У всякого своя доля» зневажливо посадив царицю на дзиглику: «А потім цариця / Сіла мовчки на дзиглику» (рр. 353–354) – і цією алюзією ремінісценцією опустив її до рівня бурлескно-травестованих персонажів «Енеїди» Котляревського.

<sup>12</sup> Українські приказки, прислів'я і таке інше: Збірники О. В. Марковича та інших; Уклад М. Номис. – К., 1993. – С. 384 (№ 8625), 634 (№ 8625).

кричить до Турна: «Ага, попался к нам ты в лапы! / <...> / Отведай, сунься, похвальбишка, / Большая Коломенская верста» [V, с. 158]. У Котляревського ці фрази розкидано між обома учасниками поєдинку: «Ага! ти, шибеник, попався, / <...> , – / Пандар до Турна закричав» [V, 138]; «Ану, прилізь! – Турн одвічає, – / К е л е б е р д я н с ь к а я верства!» [V, 139]. Російський фразеологізм «коломенская верста или с коломенскую версту (ростом)» означає «надзвичайно високий», довгов'язий, здоровило («верзила») і походить од верстових стовпів, розставлених по дорозі у палац (літню резиденцію) царя Олексія Михайловича в селі Коломенському, за 18 км од Москви. Ці стовпи (верстви) були значно вищі од звичайних. Котляревському ж у ході українізації російської травестії треба було знайти українські відповідники російським реаліям, і він це дотепно зробив, зокрема, й у цьому випадку, підбравши місцевий топонім бодай із трохи подібним звучанням (коломенська – келебердянська). Для невтаємничених у цю метаморфозу значення вихідного (російського) фразеологізму (довготелесий) утратилося, а значення переінакшеного вислову (таке саме) є незрозумілим. У тих же, хто знає, що означає російська ідіома «коломенська верста», перефразування її на «келебердянську верству» викликає сміх. Таким чином, це *мовне травестування* має ознаки українізації та сміхогенності. Завдяки «Енеїді» Котляревського вислів «келебердянська верства» став в українській мові ідіоматичним, уживаним в усному мовленні та літературі<sup>13</sup>.

Михайло Яценко звернув увагу на те, що в четвертій частині «Енеїди» Котляревського «спочатку латинське військо змальовується як організована і навчена грізна сила, що має добру зброю і сильний бойовий дух. <...> І тут же тональність оповіді різко міняється – яскраво виступає комічна ілюзорність цієї сили», передусім у карикатурному озброєнні. Це дало підставу дослідникові зробити узагальнювальний висновок:

«<...> чергування тези й антитези, утвердження й заперечення, змішування високого і низького, навмисне протиставлення змісту і форми проявляється у багатьох інших місцях “Енеїди” <...>. Таким чином, можна говорити не про окремі моменти народної сміхової культури, що, зокрема, проявляються через використання небилиці, а про наскрізну її присутність у художній структурі поеми як елемента стилю <...>, як стихії художнього мислення. Небилиця несе в собі сміхову концепцію казкового “світу навиворіт”, де реальні життєві зв'язки і пропорції навмисне порушені»<sup>14</sup>.

Одним із перших життєствердну тональність сміху в «Енеїді» Котляревського збагнув Богдан Лепкий:

«Котляревський, як його земляк і далекий сусід Гоголь, – сміявся. Сміявся, як колишні запорожці, як полтавський хуторянин, то знов як гуморист Ренесансу, або прямо сміявся крізь сльози, але сміх його лунав і лунає на цілу Україну і поза Україну, цей його творчий, а не пустий сміх»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Словники реєструють ідіоматичний вислів «верства келебердянська» зі значенням «дуже висока на зріст людина» із покликом на його вживання у химерному романі Олександра Льченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (Верства<sup>1</sup>. З // *Словник української мови*: <В 11 т.>. – К., 1970. – Т. 1. – С. 331; Верства // *Фразеологічний словник української мови*. – К., 1993. – Кн. 1. – С. 73), хоча насправді цей вислів створив і вперше оприлюднив Котляревський в «Енеїді», звідки його й запозичив письменник Льченко.

<sup>14</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 114.

<sup>15</sup> Лепкий Б. <Передне слово> // *Котляревський І. Енеїда*, на українську мову перелицьована / З переднім словом та примітками Б. Лепкого. – Берлін, 1922. – С. 13.

За пізнішим дослідником, в «Енеїді» виявнюється народно-святковий, «ярмарковий» характер сміху, який має амбівалентну природу й не тільки заперечує, а й очищає, утверджує, оновлює, у якому піднесене й низьке, героїчне й комічне не протиставляються, а співіснують як грані цілісного явища. Такий веселий життєрадісний сміх як вияв народно-язичницького світосприймання типологічно споріднює «Енеїду» з бурлескно-пародійною віршотворчістю мандрівних дяків, українськими інтермедіями, «українськими повістями» Гоголя, романом «Гаргантюа і Пантагрюель» Рабле<sup>16</sup>. Водночас загальною зниженістю лексики і фразеології, гротескною топікою тіла «Енеїда» Котляревського генетично й типологічно споріднена не лише з українською гумористичною традицією, а й з російськими ірої-комічними поемами. Проте Осипов використовує комічне як пародійний засіб для зниженого зображення героїчного, патетичного. В «Енеїді» Котляревського частково це виявнюється також, але в його травестії водночас відбувається органічне поєднання комічного й героїчного, низького й високого на основі вікодавнього народного світосприймання, в якому вони взаємно допускаються й не відокремлюються одне від одного. За героїчно-комічним твором бурлескно-травестійного жанростилу, поширеного у просвітницькому класицизмі, М. Яценко побачив щось незрівнянно глибше, важливіше і значливіше: «народне амбівалентне (героїко-комічне) світобачення, яке забезпечує поемі художню цілісність»<sup>17</sup>. При цьому сміх у травестії Котляревського виходить за межі народної сміхової культури і набуває просвітницького спрямування:

«Котляревський, з одного боку, великою мірою повертає сміхові його амбівалентну сутність, яка почала втрачатися вже у творчості мандрованих дяків, його стихійну діалектичну цілісність світосприйняття, а з другого – <...> як гуманіст і просвітитель <...> ставить свій сміх на службу суспільному прогресові, досягненню гармонії між особистим і суспільним, між людиною і державою в нових історичних умовах»<sup>18</sup>.

Цьому слугують, зокрема, елементи *сатири* у сміховій стихії «Енеїди». Докладніше про це скажу далі, а тут наведу вельми дотепні рядки про поміщеного в пеклі безчесного суддю-кар'єриста, який, щоб одержати мундир (тобто бути затвердженим на посаді згідно з «Табелем про ранги»), догоджав якомусь можливо-владцю, переінакшивши, всупереч закону, судову справу на його користь:

Суддя там признавався сміло,  
Що з гудзиками за мундир  
Таке переоначив діло,  
Що, може б, навістив Сибір;  
Та смерть ізбавила косою,  
Що кат легенькою рукою  
Плечей йому не покропив. [III, 98]

Про природну смерть хабарника й, таким чином, уникнення ним смертної кари через відсічення голови катівською сокирою автор мовить іронічно, вдаючись до усталеного метафоричного коду («смерть ізбавила косою») та оригінального евфемічного вислову («Плечей йому не покропив») і вживаючи зменшено-пестливе слово («легенькою рукою»). Таким чином, про жажливі речі зумисне го-

<sup>16</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 18–62. Яценко М. Т. Иван Котляревський (1769–1838) // *Історія української літератури XIX століття*: У 3 кн. – К., 1995. – Кн. 1. – С. 77–78.

<sup>17</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 168.

<sup>18</sup> Там само. – С. 275.

вориться словами з невідповідними лексичними значеннями («смерть *ізбавила* [тобто *звільнила*] *косою*», «Плечей йому *не покрупив*» – мається на увазі його власною кров'ю, хоча кроплять зазвичай свяченою водою). Використано й неадекватну (зменшено-пестливу) граматичну форму прикметника. Завдяки таким майстерним ходам явлено зразок тонкого, хоча й *чорного гумору*<sup>19</sup>. Почасти ці високохудожні рядки є віддаленою і, найпевніш, неусвідомленою ремінісценцією зі сказаного в тій-таки третій частині Осипова (але раніше в ній) про жорстокого царевича Геріона, який чинив самосуд так, як йому заманулося: «Без всякої всеї вина и дела / Смертельный задавал трезвон; / <...> / Однако ж в ад сего детину / Столкнула смертная коса» [III, с. 53]. Підхопивши мотив запроторення в пекло несправедливого самосудника й метафоричний традиційний образ смертної коси, український травестатор оригінально розгорнув їх у сатиричний злободенний образ корисливого й облудного судочинця.

У функціонуванні комічного в поемі Котляревського Тетяна Бовсунівська розрізняє *сцени й епізоди бурлескно-розважальні* (особливо виразні в описах побуту богів) і *бурлескно-страхотливі*, як-от переживання Енеєм і троянцями «страшного, лякливого, жакного», що «змальовується в плані активізації певних фізіологічних проявів (напр., од страху чи з переляку Еней завжди трясеться, вкривається потом, зіщулюється тощо)»<sup>20</sup>. Тож не лише розваги, веселощі, а й почуття страху, переляку, жаху, моторошні стани стають джерелом комізму в бурлескному світі «Енеїди».

Вияви навмисного зниження, здрібнення, опобутовлення, комічного подання того, що зазвичай вважається високим або принаймні поважним, трагічним, трапляються не лише у першій – четвертій частинах, а й у п'ятій та шостій, насиченій переважно батальними сценами. Що Котляревський і в переробці цих частин був налаштований на комічне перелицювання, до чого, зрештою, зобов'язував обраний жанр бурлескно-травестійної поеми, свідчить поетове зізнання у листі до Миколи Гнідича від 27 грудня 1821 р.:

«Признаюсь пред Вами, что 5-я часть очень слаба и натянута; в ней случилась сухая материя, которую надобно было чем-нибудь размачивать; я как кончил её, то перекрестился. Что же касается до 6-й, то будет чем полюбоваться»<sup>21</sup>.

Вимогливий до свого тексту, Котляревський не мав рації, бідкаючись, що п'ята частина «дуже слаба й натянута». Взяти хоча б змальовану в ній вилазку Низа й Евріала, яка належить до тих місць в українській «Енеїді», що найбільше привертають увагу. Назагал у п'ятій та шостій частинах продовжено бурлескне осмішування зображуваних подій, що поширилося почасти навіть на переробку плачу згорьованої Евріалової матері, де контраст між трагізмом переживань і бурлескною стилізацією їх вияву найразючіший. Загалом у цих частинах сміхові ефекти виявляються, як і в попередніх, у діапазоні від гумористичного до трагікомічного, проте виразніше зміщуються до трагікомічної тональності.

<sup>19</sup> «Чорний гумор – гумор з домішкою цинізму, комічний ефект якого полягає в глузуваннях над смертю, насильством, хворобами, фізичними каліцтвами або іншими “похмурими”, макабричними темами» (Вікіпедія: Вільна енциклопедія. – Режим доступу: [http://uk.wikipedia.org/wiki/Чорний\\_гумор](http://uk.wikipedia.org/wiki/Чорний_гумор)).

<sup>20</sup> Бовсунівська Т. В. Українська бурлескно-травестійна література першої половини XIX століття... – С. 50–51.

<sup>21</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 329.

Ось приклади переважно гумористичних ефектів. Еней скаржитися Евандрові: «Рутульський Турн, собачий син <...> влучає, / Щоб згамкати мене, як блин» [V, 16]. Коли від підпаленого Турном троянського флоту «Курище к небу донеслось», «Боги в Олімпі стали чхати; / <...> / Богинь напав від чаду дур; / <...> / З нудьги скакали так, як кози» [V, 58]. Сміхопороджувальним є зауваження Венери Зевсові про Прометея: троянці

Терпіли гірше Прометея,  
На люльку що огню украв. [VI, 10]

Віта Сарапин звернула увагу на те, що в «Пекельному Марку» епізод «гротескного збивання чортів з дерева залізним “крюком”, яким вони хотіли зачепити козака за ребро (виразна паралель з історичною піснею про Байду)»,

«значною мірою ґрунтується на бурлескному зображенні бійки героя з нікчемними ворогами, що мовно передається низкою народних порівнянь та вульгарних висловів. Козак б'є чортів, “як котів”, “як собак”, ті з переляку падають, “мов груші”, розбігаються, “як блохи”, а їхні голови тріщать, “як макітри”»<sup>22</sup>.

Таке знижене травестування «бійки»<sup>23</sup>, уже апробоване в «Пекельному Марку», знайшло продовження в «Енеїді» Котляревського, де в бурлескному стилі змальовано також «війну і різанину» [VI, 112]:

Враг на врага скавав, мов блохи,  
Кусався, гриз, щипав, душив. [V, 131];

Там вороги всі так змішались,  
Стіснулись, що уже кусались,  
Руками ж нільзя і махатъ. [VI, 145]

В «Енеїді» Низ у «рутульському стані»

Вхвативсь за бороду кудлату  
І злomu Трої супостату  
Макітру одділив од плеч. [V, 88]

Воєнні сутички в «Енеїді» деколи подаються й у стилі фольклорних небилиць: «Лигар ударом макогона / Дух випустив із Емфіона» [V, 127].

На думку Олексія Гончара, в перших трьох частинах «Енеїди» народні «порівняння підпорядковуються бурлескній характеристиці всіх категорій людей і явищ», а починаючи з частини четвертої, «замість бурлескного принципу – сміятися з усього, чіткіше виступає принцип ідейного розмежування в застосуванні бурлескних засобів <...>. Сатирично-бурлескні прийоми тепер вживаються насамперед для змалювання ворогів»<sup>24</sup>. Та насправді не все так однозначно. Хто ті вороги? Воюють два ворожі табори: «латинці і рутульці» проти «енеївців» [VI, 154]. Тих і тих автор зіставляє з козаками, а врешті примирює для спільного життя. Уважне вчитування у текст травестії дає підстави зробити висновок, що не-

<sup>22</sup> Сарапин В. Типологічні сходження бурлеску (анонімне віршове оповідання «Пекельний Марко» та «Енеїда» Івана Котляревського) // Філологічні семінари. – К., 2005. – Вип. 8: Художня форма. – С. 174. Див.: Пекельний Марко // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 188, 189. Щоправда, порівняння з собаками стосується не до чортів, а до козаків: «Се у вас, – каже Марко [до чортів. – Е. Н.], – такі звичаї, / Щоб козаків <...> за ребра, мов собак, чіпляти?» (Там само. – С. 188).

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор. – С. 32.

примиренними і незмінними ворогами Енея залишаються тільки рутульський «князь» Турн, якому цар Латин обіцяв свою одиначку і який зятято воює з Енеєм за її руку, а також Латінова дружина Амата, яка хотіла мати за зятя лише Турна. Еней до «латинських послів» цілком визначено каже: «Один єсть Турн у с ворог м е у с», тобто мій [VI, 85]; самі ж латинці та рутульці, що рятувалися в осадженому Лавренті, «Про Турна ж всі кричали сміло, / Що за своє любовне діло / Погубить даром весь нарід» [VI, 94]. Але й Венера, Енеєва мати, зображена не краще від Юнони, його ненависниці й опікунки Турна. Та й щодо Енея автор і далі допускає знижувальні, бурлескні висловлювання: перепивши, «Еней в керее замотався, / На задвірку хропти уклався», і «хріп Еней од перепею, / Забувши о біді своїй» [V, 22, 23]. Бурлескні засоби зображення не перестають поширюватися не лише на ворожих троянцям латинців і рутульців, а й на самих троянців та їхніх союзників аркадян:

А наші з хмелю потягались,  
Вчорашній мурдовав їх чад;  
Стогнали, харкали, смаркались,  
<...>  
Потім взяли за оковиту  
І скликали річ посполиту –  
Поставить, як іти в поход. [V, 33]<sup>25</sup>

Після епізодичної перемоги над рутульцями троянці

Пили до ночі та гуляли  
І п'яні спати полягали,  
Еней був п'яний, еле жив. [VI, 73]<sup>26</sup>

За спостереженням Альфреда Єнсена, у травестії Осіпова «вергілівський герой представлений як російський мужик, склонний до п'янства»<sup>27</sup>. Котельницький продовжив таке чисто російське травестування античного героя, започатковане його попередником, а Котляревський пішов за ними обома, також зобразивши Енея неабияким п'яцюгою.

Принагідно Еней та аркадський панич Паллант уподібнюються до сучасних Котляревському офіцерів російської армії, котрі за чаркою любили хвалитися своїми подвигами, усіяко приборкуючи. Еней

З Паллантом в човні частовався,  
Поїв всю старшину, як міг.  
В розказах чванився ділами,  
Як храбровав з людьми, з богами,  
Як без розбору всіх тузив.  
Паллант і сам був зла брехачка,  
Язык його тож не клесачка,  
В брехні Енею не вступив. [VI, 22]<sup>28</sup>

У шостій частині, як і в першій, автор знову говорить про троянців знижено як про «ланців, голяків, прочан» [VI, 87].

<sup>25</sup> Річ посполита – тут: громада.

<sup>26</sup> У Котельницького Еней «всем попойку добру дал: / <...> Хлебали залихватски брагу / И перепились наповал» [VI, с. 66].

<sup>27</sup> Єнзен Альфред Р. Перелицьована Енеїда Котляревського. – С. 8.

<sup>28</sup> Клесачка – шевський інструмент: міцна коротенька палиця для розгладжування (виклесування) шкіри та швів.

Та не лише в побуті, а й у боях образ Енея постає в бурлескному насвітленні, що не в'яжеться з ореолом лицаря, характерним для епічного героя:

Еней тут добре колобродив  
І всіх на чудо потрошив;  
Робив він із людей уродів  
І щиро всіх на смерть душив. [VI, 42];

Еней совавсь, як навіжений,  
Кричав, скакав, мов віл скажений,  
І супротивних потрошив <...> [VI, 54].

Неоднозначно – бурлескними та епічними штрихами – змальований і союзник Енея, молодий отаман аркадців у його першому бойовому хрещенні:

Паллант був перший раз на битві,  
Кричав, жидки як на молитві,  
Аркадян к бою підтруняв;  
<...>

Паллант, любесенький хлопчина,  
Скріпивсь, стоїть, як твердий дуб,  
<...> і зо всього розгона  
Вліпив такого макогона,  
Що пан Галес шкереберть став.  
Паллант, його поволочивши,  
Потім на горло наступивши,  
Всього ногами потоптав.

За сим Авента, пхнувши ззаду,  
Поставив раком напоказ; [VI, 42, 46, 47].

Описуючи Енеєві «вербунки», муза «лепече» автору чергові нісенітниці й небиліці. Наприклад, серед його «прасунків» (випадкових найманців) – «Лінтяй, ледащо неробоче», а ще – «шинкаренко», який «вів з собою сто яриг» [VI, 25], а також вояк, що «лежнем в винницях служив» [VI, 25]. Вершиною зображеного абсурду є присутність викінчених дурисвітів:

То Цинарис, цехмистр картьожний,  
Фигляр, обманщик, плут безбожний,  
З собою всіх шахраїв веде;  
Коли, бач, Турна не здолюють,  
То картами уже подіють,  
Що між старці Турн попаде. [VI, 26]

Мається на увазі (гумористично, звичайно), що завзяті картярі виграють у Турна все його майно.

Ці принагідні добровольці пливуть на каюках, байдаках та барках [VI, 24–25], тобто плавальних засобах, не призначених для воєнних дій. *Таке залучення невідповідних осіб до військової служби та воєнних дій і вживання предметів не за призначенням (особливо побутових – для воєнної мети) часто слугує в «Енеїді» бурлескно-травестійному зниженню героїчно-епічного дійства, допомагає домогтися комічного ефекту.*

Не втримався Котляревський од того, щоб принагідно висміяти правників, яких недолюблював: «гонить ахинеї, / І спорить о своїх правах» «родом з Глухова юриста», що «має чин канцеляриста». У нього свій інтерес:

Щоб значкового дослужиться  
І на війні чим поживиться,  
Вступив в Енеїв легіон. [VI, 27]

Серед волонтерів є ще «брехун сварливий», «вихрест із жидів», який

Недавно на другій женився,  
Та, бач, в рахунку помилився,  
Із жару в полон'я попав.

Але тонкощі авторського гумору полягають не так у цьому матримоніальному прорахунку бідолашного єврея, як у тому, що невдаха

Щоб од яги як одв'язатись,  
То мусив в військо записатись  
І за шпигона на год став. [VI, 28]

Раніше в латинському війську зробився «Шпигоном – з церкви паламар» [IV, 118]. Таку переміну паламаря на шпигуна автор задля комічного ефекту поставив в один ряд із навмисно невідповідними призначеннями, коли ставали «Вожати-ми – сліпці, каліки, / Ораторами – недоріки», тобто заїки [IV, 118]. Виходить, що й паламар, людина публічної мирної професії (служитель православної церкви, який дзвонить у дзвони, співає на кліросі та допомагає священникові під час богослужіння) цілковито не відповідає покладеній на нього функції таємного військового розвідника, яка потребує певного вишколу. В епізоді ж із вихрестом комічна дія посилюється: є в тому й логіка, й неабияка дотепність, що маргінальна особа, відступник, перекинчик з однієї релігії на іншу (в цьому випадку – з юдаїзму на християнство) дістає у наwerbованому війську службу шпигуна<sup>29</sup>.

Про решту Енеевих «вербунків» «муза» цинічно заявляє:

Іще там єсть до півдесятка,  
Но дріб'язок і гольгіпа;  
В таких не буде недостатка,  
Хоть в день їх згине і копа. [VI, 29]

Урешті всіх наwerbованих вояків автор зневажливо характеризує як «вся сволоч <...> Енею в помоч» [VI, 36]. Це все є наче симетричною рівновагою до застосування засобів народнописенних нісенітниць і небилиць у поданому раніше (в частині четвертій) описі загальної мобілізації у Латії, формування і вишколу протиборчої сторони – латинського війська.

У бурлескному стилі трагікомічно зображено «галас і репетування» Евріалової матері за загибим сином, що перебував на службі в Енея (деколи сміх в «Енеїді» спрямовується навіть на речі, близькі й дорогі авторові):

в груди билась,  
Волосся рвала з голови,

<sup>29</sup> Володимир Даль дав таке пояснення слову «шпион»: «соглядатай, лазутчик, скритный разведчик и переносчик» (Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. – Третье, исправленное и значительно дополненное издание / Под редакцией И. А. Бодуэна де Куртенэ. – СПб.; М., 1909. – Т. 4. – С. 1469) – підглядяч, вивідач, потайний розвідник і донощик (це автентичне пояснення Даля, бо редакторські доповнення і виправлення у третьому виданні подано в квадратних дужках). Перше видання тлумачного словника Даля вийшло в 1861–1867 рр., а працював він над ним майже півстоліття, тож можна вважати, що саме таке значення вкладав Котляревський як офіцер російської армії у слово «шпигон».

Ревла, щипалася, дровичалась,  
Мов ум змішався у вдови:  
<...>  
То на валу і розпласталась,  
Кричала, гедзалась, качалась,  
Кувікала, мов порося. [V, 110]

У цьому місці Котляревський переспівав лемент прибитої горем Евріалової «старухи» в Котельницького, витриманий у бурлескному зниженні:

Слезами с горя окропилась  
И стала баба волком выть.

Встает – и, растрепавши косы,  
Деря седые волоса,  
Дает себе в грудь перечосы,  
Бежит, как легкая коза,  
Вскарабкалась на вал, на стену,  
Кричит, из рта пуская пену –  
<...>  
Старуха кверху дном летит. [V, с. 135]

Водночас у п'ятій та шостій частинах «Енеїди» Котляревського, де так багато батальних сцен, життєрадісного сміху стає вже менше. Виявний тут героїзм поєднується із досить брутальним комізмом, а бурлеск – із грубим натуралізмом, просто-таки сценами жаху, притім не містичного, а матеріалістичного. У «рутульському стані»

Низ шаблею мазнув по пупу,  
Зад з головою сплющив вкупу,  
Що із Серрана вийшов рак;  
Бо голова між ніг вплелася,  
А задня вгору піднялася;  
Умер фігурно неборак! [V, 89]

На таке фігурне зображення загибелі Серрана Котляревського наштовхнув, очевидно, Котельницький, який подібно, хоча й блідіше, описав трагічну смерть цього персонажа: «И тот от Н и з а оглушился / И так, бедняга, искривился, / Что очутился кверху дном» [V, с. 118].

Зображуючи, як троянці обороняли фортецю, Котляревський дияволізує їх та опускає до рівня тварин:

Троянці, як чорти, озлились,  
Рутульців били наповал.  
Тріщали кості, ребра, боки.  
Легіли зуби, пухли щоки,  
З носів і уст юшила кров:  
Хто рачки ліз, а хто простягся,  
Хто був шкереберть, хто качався,  
Хто бив, хто різав, хто колов. [V, 126];

Пішли кулачні накарпаса,  
В виски і в зуби стусани;  
Полізли тельбухи, ковбаси,  
Всі пінили, як кабани. [V, 131]

Знавіснілий Турн так «розприндився» –

То б'є, то пха або рубає,  
Із трупів бурти насипає,  
Хоть би варить на сто котлів. [VI, 133]<sup>30</sup>

Та й його кінч «Не трохи потоптав» – «В крові так, мов в багні, бродив» [VI, 134].

Якщо повища алюзія до Прометея [VI, 10] здатна викликати сміх, то нова – Еней «од рани» «Стогнав жалчіше Прометея» [VI, 135] – схиляє радше до співчуття. Треба мати на увазі, що старожитня міфологема автентичного Енея своєю суттю протистояла міфологемі Прометея:

«Еней був людиною судьби, й у цьому він протилежний і Прометееві або людині “прометеївського” типу, “поперечний” до світу, яка покладається тільки на себе, нехтує знаками судьби, й Одиссеєві, “людині випадку”, й Фаустові та “фаустівській” людині з її активізмом, готовістю шукати порятунку на заборонених шляхах, але позбавленій дару істинної віри в найвищий смисл життя»<sup>31</sup>.

Комічно травестуючи античний світ «Енеїди», Котляревський фактично зберігає цю протиставну матрицю міфологеми Енея, хоча й не вдається до порівняння його з архетипними образами світової культури.

Оскільки п'ята і шоста частини насичені кривавими воєнними сценами, то *героїзм і трагізм, а також бурлескний натуралізм помітно потісняють бурлескний комізм, відчутнішим стає трагікомізм зображуваного.*

Якщо в «Енейде» Осипова – Котельницького панує тотальний сміх, який перетворюється на самодостатню сміхотню зі злосливими насмішками, безпардонним глузуванням, самовдоволенням хихотанням, то в «Енеїді» Котляревського сміх набуває серйозного сенсу, від ярмарково-балаганних веселощів автор підноситься до ліричного, поважного тону, його бурлескно-травестійна, героїчно-комічна поема стає живою етнографією, порушує питання людської психології, долі, національної історії.

\*\*\*

В «Енеїді» Котляревського переважно смішними й потішними постають також сцени, епізоди й репліки *сороміцького характеру*. Вони зазвичай викликають сміх або принаймні усміх. Так, уже на самому початку поеми, просячи «старого Еола-діда», бога вітрів, наслати на Енея та троянців, які мандрували морем, «лихо злее», щоб вони всі «послизли», Юнона обіцяє дати йому «За сєє ж дівку чорнобриву, / Смачную, гарну, уродливу» (можливо, натяк на дарування кріпачок, як траплялося між поміщиками). Така віддяка до вподоби Еолові: «Я все б зробив за сєю плату <...>» [I, 5–7]. Це місце Котляревський переспівав з Осипова, де воно більше зберігає зв'язок з античною міфологією завдяки образу німф:

«Тебе в награду милу другу  
Красотку я на выбор дам.  
Когда моё ты кончишь дело,  
Бери из нимф любую смело  
И выбирай, пожалуй, сам». [I, с. 17]

Хтивий Еол вельми ласий на таку винагороду: «Смотри ж, и ты сдержи мне слово; / Сегодня ж нимфу мне пришли» [I, с. 18]. Осипов ближчий до Вергілія, у тексті якого Юнона обіцяє Еолові пошлюбити за нього найчарівнішу зі своїх німф, Дейопею. У Котляревського в цій сценці виявні більша життєва конкретика та зв'язок з українською дійсністю (обіцяна «дівка чорнобрива» – типова української вроди), завдяки чому його зображення містить сильніший сміхотворний потенціал, ніж в Осипова.

В українській «Енеїді» наратор, уподібнений до потішного народного оповідача, запросто описує гедоністичні, зокрема сексуальні, потреби своїх героїв. Троянці, ступивши на Кумську земельку,

А зараз всі і потаскались,  
Чого хотілося шукать:  
Якому – меду та горілки,  
Якому – молодиці, дівки,  
Оскому щоб з зубів зігнать. [III, 6]

Гостюючи в Аркадській землі, вітальні троянці залюбки задовольняють ті самі природні бажання: їдять-п'ють, відтак

Троянці п'яні розбрехались  
І чванилися без пуття,  
З аркадянками женихались,  
Хто так, а хто і не шутя. [V, 21]

Сіль *сороміцького дискурсу* в українській «Енеїді» криється у тому, що автор вдається не до прямого змалювання еротичних сцен чи їх розгорнутих коментарів, а до лукавих фривольних натяків, зауважень, які спонукують читача доуявляти зображуване.

Та й сам Еней, сподар, і паню  
Підмовив паритися в баню...  
Уже ж було не без гріха!  
Бо страх вона його любила,  
Аж розум ввесь свій погубила,  
А, бачся, не була плоха. [I, 39]

Щоб заінтригувати читача, всезнаючий ліро-епічний розповідач подекуди навіть перетворюється на оповідача-спостерігача, який веде мову лише про те, що сам бачив:

Еней з Дидоною возились,  
Як з оселедцем сірий кіт;  
Ганяли, бігали, казились,  
Аж лився деколи і піт.  
Дидона ж мала раз роботу,  
Як з ним побігла на охоту,  
Та грім загнав їх в темний льох...  
Лихий їх зна, що там робили,  
Було не видно з-за могили,  
В льоху ж сиділи тільки вдвох. [I, 41]

Така лукава недомовленість була й у тексті Осипова, проте він образно й розлого викривав на цьому прикладі механізм народження пліток і не спромігся на іскрометний гумор:

<sup>30</sup> Бурт – велика купа (картоплі, буряків, зерна, гною та ін.).

<sup>31</sup> Топоров В. Н. Эней – человек судьбы: К «средиземноморской» персоналогии. – М., 1993. – Часть I. – С. 139.

В ненастной страшной той тревоге,  
 Что делали тогда они  
 В медвежьей лесовой берлоге,  
 Оставшись от людей одни?  
 Виргилий то от всех скрывает  
 И никому не объявляет,  
 Смекнувши сам лишь про себя.  
 <...>

Но злая дама Пусторечье  
 Между людьми никак не спит;  
 Болтливое бесчеловечье  
 Неугасимо в нем горит.  
 <...>

Сия злодейская болтушка  
 В ту пору как-то мимо шла,  
 Когда под дождичек пирушка  
 В берлоге от грозы была.  
 Тотчас то в бэль поворотила,  
 Любовьну басенку склеила,  
 По свету разнесла всему.  
 Та весть оттуда как урвалась,  
 С прибавкою везде помчалась <...> [II, с. 42–44].

У комічному сороміцькому наративі, у натуралістичних зображеннях плоти Котляревський старанно оминає непристойну лексику й уміло добирає слова-евфемізми, займенники, вдається до описових конструкцій. Дидона так описує жалюгідний стан Енея, коли він після морських блукань прибув до неї в Карфаген:

Мав без матні одні холоші,  
 І тільки слава, що в штанах;  
 Та й те порвалось і побилось,  
 Аж глянуть сором, так світилось. [I, 54]

А про улюбленого цуцика Аматиної няньки автор із двозначним натяком зазначає, що той «панії лизав од скуки / Частенько ноги скрізь і руки» [IV, 77]. Це творче перенесення пікантного висловлювання Осипова: «болонска собачонка» «царской мизницы» [IV, с. 72] (тобто доглядачки царського хутора)

Повсюду блох у ней искала;  
 И, будто молодой супруг,  
 Ласкала хоть не целованьем,  
 Но тихим с нежностью лизаньем <...> [IV, с. 73].

Фривольна двозначність простежується і в авторській гумористичній характеристиці «Латина старого», завдяки оригінально обіграному фразеологізмові *під ніжку*, – зберігаючи його переносне значення (бути в залежності від кого-небудь, догоджати комусь), поет повертає йому пряме значення, унаслідок чого виникає еротичний підтекст:

Він стичку тільки мав на ліжку,  
 Амати як не грав під ніжку,  
 І то тоді, як підтоптався; [IV, 88].

Цей уривок є прикладом дотепного *сороміцького жарту*. В Осипова – подібна характеристика Латина, проте без виразної сексуально-орієнтованої двозначності:

Одну имел лишь только ссору  
 Ночною изредка порой  
 Со вздорливой своей женою,  
 Котора сильною рукою  
 Его под ноготь жала свой. [IV, 82]

Двозначність вкладена й у підтекст висловлювань, що ними Котляревський описує, як

Юпитер, підпивши,  
 З нудьги до жінки підмощавсь,  
 І морду на плече склонивши,  
 Як блазень, чмокався та лизавсь. [VI, 60]

А «Щоб більше ж угодить коханці», Юпитер вивищував її над Венерою та обіцяв виконати будь-яку її забаганку:

Венера пас перед тобою:  
 Од неї краща ти собою,  
 До тебе всі лапки мостять.

Моє безсмертє ярує,  
 Розкішних ласк твоїх бажа;  
 <...>  
 Захоч – і вродиться все зразу,  
 Все в світі ждеть твого приказу,  
 За твій смачний і ласий цмок... [VI, 60–62]

Далі зроблено натяк на те, що їх охопив любовний шал, та так, «Що світ в очах обох померк» [VI, 64]. Для зображення залицяння та сексуального збудження і зближення Котляревський знаходить вдалі слова та образи, які дають змогу дотепно й без нецензурної лексики змалювати сцену, що в ній угадується тогочасний похитливий поміщик (або царський сановник чи генерал). А відтак саму сексуальну гру, вершину статевого задоволення та засинання розслабленого Юпитера дотепно передано за допомогою дитячої гри «в котика й мишки», що в неї начебто бавилися коханці (мишка втікає, котик її доганяє):

Юнона в к о т и к а з ним грала,  
 А в м и ш к и так залоскотала,  
 Що аж Юпитер задрімав. [VI, 64]

У поемі де-не-де трапляються простацькі чоловічі висловлювання на адресу жінок, у дусі грубуватого простолюдного гумору. Латин пропонує Турнові «зане-дбати» Лавісю:

Чи трохи в світі панночок?  
 <...>  
 Тепер дівчат, хоть гать гати;  
 Тепер на сей товар не скудно,  
 І замужню украсть не трудно,  
 Аби по норову найти. [VI, 122]



Розгніваний Зевс із безцеремонною сороміцькою погрозою та грубою характеристикою накидається на Юнону:

Чи хочеш, щоб тобі я дав  
По пані-старій блискавками?  
Біда з злосливими бабами! [VI, 159]

Наратор дозволяє собі іронічно й доволі ущипливо висловитися на тему дівочої незайманості старої діви: на хутірку «Поблизь троянська кочування»

Жила Амата там нянька,  
Не знаю – жінка чи панянка,  
А знаю, що була стара <...> [IV, 75].

Та й жінки, з волі автора, можуть відгукнутися про цнотливість одна одної східно. Юнона про Венеру:

Невинничаєть, мов Сусанна;  
Незаймана ніколи панна,  
Що в хуторі зжила весь вік. [VI, 16]

За припущенням дослідників, «це порівняння могло бути нав'язане автором «Енеїди» не лише біблійним текстом – XIII главою “Книги пророка Даниїла”, яка містить оповідання про невинну красуню Сусанну та двох похитливих дідів, а й лубочними картинками на цей біблійний сюжет»<sup>32</sup>.

Деякі сумнівні дотепи Котляревський запозичив в Осипова, а той раніше – у Блюмауера. Такою, наприклад, є досить цинічна заувага Енея про покинуту Дидону, коли він почув, що вона з туги за ним і з розпачу «в огні спеклась»:

Сказав: «Нехай їй вічне царство,  
Мені же довголітнє панство  
І щоб друга вдова найшлась!» [II, 1]

В Осипова це місце озвучено так:

«Дай Бог, – сказав, – ей память вечну,  
За всю любовь ко мне сердечну;  
Мне ж свежую вдову достать!» [II, с. 76]

А вперше насмілився (чи посмів) висловити такий простодушний донжуанський дотеп німецький трагедист:

Er seh ihr End und rief ihr zu:  
«Der Herr geb' ihr die ew'ge Ruh,  
Und mir – ein ander Weibchen»...<sup>33</sup>

Дослівно це означає: «Він побачив її кончину і гукнув їй: / “Хай дасть Господь їй вічний спокій, / А мені – іншу жіночку”» (або: самичку; слово Weibchen у німецькій мові має два значення). Блюмауерівську «жіночку-самичку» Осипов змінив на «вдову», за ним і Котляревський ужив це поняття і слово, практично однаково у російській та українській мовах (якщо не брати до уваги незначних відмінностей у вимові ненаголошеного звука o). Не віриться, що сам Котляревський міг би додуматися вкласти в уста свого героя, хай і трагедиста, таке нетактовне, безцеремонне висловлювання (у Вергілія його немає). Проте артикуляція

<sup>32</sup> Сиваченко М. Є., Фоменко В. М. «Енеїда» І. Котляревського і народна картинка. – С. 31–32.

<sup>33</sup> Цит. за: Стешенко І. І. П. Котляревский и Осипов в их взаимоотношении. – С. 53.

цієї фрази у надрукованому творі Осипова (її своєрідна літературна легалізація) відкрили перед ним шлях, яким він також пішов. Тож якщо й робити закид Котляревському за бездушний вигук його Енея про полишену ним і через те загинулу кохану жінку, за фривольне побажання собі, то хіба за те, що Котляревський нерозважно переніс те джигунське висловлювання з російської трагедії у свою (а не за те, що сам його придумав).

Треба мати на увазі й те, що перед тим Котляревський зобразив щирі любовні муки та глибокий жаль Енея за покинутою Дидоною. Щоправда, страждає Еней лише через своє горе, лише тому, що втратив любовську, а не тому, що співчуває їй чи переживає за неї:

Еней попливши синім морем,  
На Карфагену оглядавсь;  
Боровсь з своїм, сердега, горем,  
Слізьми, бідняжка, обливавсь.  
Хоть од Дидони плив поспішно,  
Та плакав гірко, неутішно. [II, 1]

«Уздрівши» Дидону в підземному царстві мертвих, Еней з любострасного погляду дошкульно і глузуливо дорікає їй за заповідяну собі смерть, абсурдну, непотрібну й невиправдану:

Якого біса ти спеклася,  
Хіба на світі нажилася?  
Чорт мав тобі десь і стида.

Така смачная молодиця,  
І глянь! умерла залюбки...  
Рум'яна, повна, білолиця,  
Хто гляне, то лизне губки;  
Тепер з тебе яка утіха?  
Ніхто не гляне і для сміха,  
Навік тепер пропала ти! [III, 102–103]

При цьому він виправдовується перед нею:

Я, далєбі, в тім не виноюю,  
Що так роз'їхався з тобою,  
Мені приказано втекти. [III, 103]

Водночас, напевно знаючи, що він перебуває у підземному царстві мертвих тимчасово, Еней дозволяє собі спокушати Дидону, облудно обіцяючи їй не розлучатись більш ніколи:

«Тепер же, коли хоч, злигаємось  
І нумо жить так, як жили,  
Тут закурім, заженіхаймось,  
Не розлучаймось ніколи;  
Ходи, тебе я помилую,  
Прижму до серця – поцілую...» [III, 104]

Цю сцену Котляревський переробляє не за Вергілієм, а знов-таки за Осиповим. У поважній епопеї Вергілія, звісно, жодної фривольності у словах Енея немає, герой щиро жалкує, що Дідона «мечем гостролезим життя» припинила, і, мучачись, що мимохіть став причиною її смерті, клянеться, що проти власної

волі, лише з наказу богів покинув Дідонині береги й гадки не мав, що, відпливаючи, причинить їй стільки печалі. Вергілій Еней намагається розчулити Дідону, кажучи, що доля дала розмовляти їм увостаннє, але Дідона мовчки «з гнівом у серці побігла / Знов до тінистих гаїв, де Сіхей, чоловік її давній, / Відповідає турботою їй і взаємним коханням». Еней же, «пригодою тою уражений тяжко, / Довго сльозами її проводить й жаліє сердечно» [книга шоста, в. 450–476].

Натомість Осипов опрацював цю сцену в корчемному, безтактно-сороміцькому стилі, перетворюючи Енея зі щирого страждальця, змушеного покоритися волі богів, на легковажного зальотника:

Еней, вертя везде глазами,  
Нашел свой стародавний клад,  
Увидевши вдову Дидону.  
По древню щеголей закону  
И по манеру волокит  
Спешит к красавице проворно,  
Являя сердце ей покорно,  
И поклоняся говорит:

«Не стыдно ли тебе, красотке,  
С отчаяния умереть  
И столь молоденькой молодке,  
Зарезавшись, в огне сгореть,  
Любви несчастной ставши жертвой?  
Какая польза в бабе мертвой  
На свете том для молодцов?  
Возможно ль с нею потешаться  
И с восхищеньем дожидаться  
Веселых для себя часов?»

Мне сказано, что я причиной  
Был злобной участи твоей;  
Но знай, что строгою судьбиной  
Мне было велено скорей,  
Не тративши ни мало время,  
Троянско взяв с собою племя,  
В другую землю уплетать.  
Я должен был повиноваться,  
Со вдовушкой своей расстаться  
И ехать горе горевать». [III, с. 82–83]

Саме від Осипова Котляревський узяв непристойну «некрофільську» пропозицію живого Енея мертвій Дідоні «злігатися» з ним (натяк на *злягатися*), «заженихатися»:

«Но ведай то, моя драгая!  
Что я с тех пор все тосковал;  
И часто по тебе вздыхая,  
Ни мало глаз не осушал.  
Теперь сошедши с тобою,  
Никакою уж судьбою  
Не откачнуса от тебя.  
Мы будем жить здесь припевая,  
В забавах время провождая,  
Друг друга с нежностью любя». [III, с. 83]

В устах осиповського Енея таке лукавство, ошуканство і лицемірство світського спокусника звучать натурально, проте в Котляревського та ж «некрофільська» пропозиція Енея і його явно нещире запевнення уже ніколи не розлучатися з Дидоною не вписуються у більш симпатичний образ титульного героя. Ситуативний вияв приписаних йому нищих, похитливих жадань дисонує з його загалом привабливим суцільним образом (про суперечність між ситуативним і цілісним підходами до творення персонажів див. відповідний підрозділ).

В Осипова Дідона не повірила Енеєві та злісно йому відрубала:

«Нет, теперь уж поздно;  
Ты с лясами не подъезжай.  
Хотя в ногах валяются станешь,  
Но здесь меня уж не обманешь;  
Хоть к чорту в омут побегай». [III, с. 84]

Мало того, вона не просто побігла до свого першого чоловіка Сіхей, а з наміром, щоб він одомстив облудному Енеєві:

Чтоб он сейчас сему свояку  
Скроил по-свойски перебяку  
За всю его к ней бывшу лесть,  
И за его притворну ласку  
Порядочную задал таску,  
Стараясь ребры перечесть. [III, с. 84]

У Котляревського Дідона також люто відповідає Енеєві, але згадки про її першого чоловіка немає:

Йому ж Дидона наодріз  
Сказала: «К чорту убирайся,  
На мене більш не женихайся...  
Не лизь! Бо розіб'ю і ніс!»

Сказавши, чортзна-де пропала <...> [III, 104, 105].

А вже від себе Котляревський додає моралізаторську оцінку негідної поведінки Енея під час зустрічі з Дидоною і цим коментарем реабілітує себе за цинічно-фривольне запозичення з російської травестії:

Еней не знав, що і робить,  
Коли б яга не закричала,  
Що довго годі говорить,  
То, може б, там і застоявся  
І, може, той пори дождався,  
Щоб хто і ребра полічив:  
Щоб з вдовами не женихався,  
Над мертвими не наглумлявся,  
Жінок любов'ю не морив. [III, 105]

В Осипова такої авторської моральної зауваги до цієї сцени немає. Як автор, він не осуджує зображеного дурисвіта-гульвісу, а його сум за втраченою Дидоною подає як марноту – Сивілла пошепки дорікає Енеєві, що його «Печаль зашибла о пустом» [III, с. 85]. Котляревський як травестатор більше, ніж Осипов, поважає норми суспільної, надто ж народної моралі.

Відлуння епізоду спішної втечі Енея з Карфагену від Дідони мимохідь звучить у п'ятій частині поеми:

Іул, Енеїв як наслідник,  
<...>  
Для милого же Евріала  
Не пожалів того кинжала,  
Що батько у Дидони вкрав. [V, 81]

Раніше, описуючи, як Еней потай Дидони готувався до втечі, Котляревський зазначив, що той нічого не крав – лише «Своє лахміття позбирав; / Мізерії наклав дві скриньки» [I, 51]. Тепер же, за спостереженням Павла Плюща, поет доповнює обставини втечі Енея з Карфагену новою істотною деталлю, яка «додає нову негативну рису до морального обличчя троянського “князька”, не наділеного взагалі особливими добродіями», – робить його дрібним крадієм. Звідси подвійний комізм: і від кумедної характеристики кинджала щодо його походження, і від своєрідного «мнемонічного» засобу автора відновити в пам'яті читача комічну ситуацію, що в неї потрапив герой у першій частині твору<sup>34</sup>. Варто додати, що ні у Вергілія, ні в Котельницького не йдеться про те, що Іул подарував Евріалові кинджал, та ще й украдений у Дідони. Хіба що у Вергілія Асканій (він-таки Іул) дає Нісові «жбан стародавній, дарунок Дідони з Сідону» [книга дев'ята, в. 266]. Можливо, саме ця згадка наштовхнула Котляревського на вигадку про Дидонин кинджал, а якщо так – то це було б іще одним свідченням того, що український поет, перелицьовуючи п'яту частину, користувався Вергілієвою «Енеїдою».

Раптові переходи від драматизму й навіть трагізму до іронії та комізму й навпаки є характерними для бурлескно-травестійної поеми Котляревського. Це робить її подекуди грубуватою, проте, з іншого боку, вбезпечує від мелодраматизму. Розкидані по всій поемі драматичні й трагічні ноти вносять у неї поважну тональність і спонукають читача перейматися почуттями персонажів та й загалом не лише з гумором, а й серйозно сприймати то бурхливий, то спокійний плін людського життя.

При цьому травестійно закроений твір назагал залишається у силовому полі бурлескної героїчно-комічної поеми. Кажучи про те, що в «Енеїді» Коляревського героїчний та комічний плани взаємопроникні та взаємодоповняльні, Людмила Скорина твердить, що в його поемі «комический план обычно подчинён серьёзному»<sup>35</sup>. Таке твердження видається дискусійним (сама дослідниця визнала далі, що «сюжет античної “Энеиды” во всех травестиях подчинён бурлескному стилю»<sup>36</sup>). У перших чотирьох частинах «Енеїди» Котляревського комічне явно домінує над серйозним. У двох останніх частинах вияскравлюється героїчне, але не настільки, щоб превалювати над комічним. Усе-таки Котляревський, ідучи за попередніми травестаторами Вергілієвої епопеї, творив комічну, а не поважну українізовану травестію, хоча й надавав їй, на відміну від інших травестаторів «Енеїди», чимало серйозних акцентів.

<sup>34</sup> Плющ П. Фігури мови в «Енеїді» І. Котляревського як засіб гумору // *Слава сонцем засіяла: Відзначення 200-річчя з дня народження І. П. Котляревського*. – К., 1972. – С. 164.

<sup>35</sup> Скорина Л. П. Котляревський и Вергилий. – С. 14.

<sup>36</sup> Там само. – С. 18.

## «Енеїда» з погляду літературних напрямів і течій

Дослідники пов'язували «Енеїду» Котляревського з різними літературними напрямками і течіями. Дмитро Чижевський розглядав її в руслі *класицизму* з його «духом просвіченості»<sup>1</sup>: зараховував до «певного гатунку класичної поетики», класифікував як «героїчно-комічну поему»<sup>2</sup> і водночас – як «травестію», що зберігає зв'язок зі старою традицією «бурлескних» творів<sup>3</sup>. Водночас, за інтерпретацією Пантелеймона Куліша, виховання Котляревського «совпало с епохою протеста против деспотического классицизма, – протеста, выражавшегося в европейских литературах осмеянием богов и героев». Тому-то ще в семінарських роках він «начал перелицовывать “Энеиду” Вергилия на карикатурно-украинский язык»<sup>4</sup>. Своєю бурлескно-травестійною формою «Енеїда» Котляревського справді ословлювала естетичний протест проти високої класицистичної традиції, але не тому, що автор узяв це на думку, а радше тому, що він рухався в річищі такого протесту в європейських літературах, як це влучно й спостеріг Куліш. Водночас поема Котляревського не зводилася до цюхвилинної естетичної злободенності й не так воювала із застарілою художньо-естетичною системою, як відкривала нові літературно-мистецькі обрії, ставши самодостатнім твором, що знаменував початок нового ідейно-естетичного руху в українському письменстві.

В українській літературі класицизм, що виявлявся у низьких жанрах, органічно переходив у *просвітницький реалізм*. З приводу цього поняття й терміна треба зробити коротеньку довідку. Термінопоняття «просвітницький реалізм» (донедавна: «просвітительський реалізм») запровадили до вжитку щодо української літератури, услід за російськими теоретиками («просветительський реалізм»), Ніна Калениченко, Михайло Яценко, Юрій Івакін, Олексій Гончар та інші українські дослідники у другій половині 70-х – у 80-х роках ХХ ст.<sup>5</sup> Цим поняттям характеризували передусім твори Котляревського, Квітки-Основ'яненка, байки Петра Гулака-Артемовського, Левка Боровиковського, Євгена Гребінки, Павла Білецького-Носенка, окремі поетичні тексти та повісті Шевченка. Натомість емі-

<sup>1</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 332.

<sup>2</sup> Там само. – С. 335.

<sup>3</sup> Там само. – С. 336.

<sup>4</sup> Куліш П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский // *Основа*. – 1861. – № 1: Январь. – С. 245.

<sup>5</sup> Калениченко Н. Л. Українська література ХІХ ст.: Напрями, течії. – К., 1977. – С. 101–115; Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини ХІХ ст. – К., 1979. – С. 10–106 (розділ «Гуманістичний ідеал просвітительського реалізму»), 328–329 (про просвітительський реалізм російських повістей Шевченка); Івакін Ю. О. Поезія Шевченка періоду заслання. – К., 1984. – С. 156–160; Гончар О. І. Просвітительський реалізм в українській літературі: Жанри та стилі. – К., 1989. – 176 с.

граційні вчені дотримувалися традиційного поділу літературних напрямів і розглядали такі твори в руслі класицизму<sup>6</sup>. На мій погляд, диференціація надзвичайно строкатої літератури Просвітництва на просвітницький класицизм, просвітницький реалізм і преромантизм<sup>7</sup> не втратила своєї актуальності й сьогодні, має під собою певні підстави і дає змогу глибше збагнути ідейно-художні тенденції, напрями й течії тієї епохи, що не обмежувалася XVIII ст., а в ряді країн (зокрема Східної та Південної Слов'янщини, у Чехії та Словаччині) сягнула й XIX ст.

Тим часом, розрізняючи в українській літературі лише класицизм і романтизм («романтику») та відкидаючи доцільність виокремлення сентименталізму<sup>8</sup>, а тому відносячи жанри («гатунки») трагедії, байки та комедії до суто класицистичних, Д. Чижевський схематично зазначив:

«<...> ті гатунки, які розвинулися в українському класицизмі – гатунки трагедійні та ще байка та комедія – якраз сприяли, а то й просто вимагали вживання народної мови. Свідоме та послідовне плекання народної мови як мови літературної принесла з собою лише романтика та романтична думка (пор., зокрема, далі про Куліша)»<sup>9</sup>.

У цьому назагал слушному спостереженні бракує маркування перехідних ланок од класицизму до романтизму – просвітницького реалізму та сентименталізму. Почасті такий зв'язок із реалізмом завважив і Д. Чижевський, зазначивши, що література українського класицизму, не витворивши високого стилю, «пізніше здавалася близькою деякими рисами до мови “реалістичної”, поскільки ця остання прагне якнайтісніше зв'язатися з народною мовою»<sup>10</sup>.

Надзвичайно згущений предметно-речовий світ української «Енеїди» дає підстави говорити про її *реалістичну речову предметність*, хоча, як слушно зауважив М. Яценко, Котляревський «ще тільки нагромаджує елементи реалістичності» у вигляді «достовірного відбиття видимих форм об'єктів, речей, явищ», але «далеко не завжди» вдається до «розкриття їх внутрішньої суті у межах історичної достовірності»<sup>11</sup>.

У бурлескно-реалістичному стилі Котляревський дотепно малює гумористичну картину літнього ранку в тогочасному українському місті. Щоб розсмішити читачів, трагестатор звертає увагу передусім на випивак, картярів і хвойд:

І сонце злізло височенько,  
Уже час сьомий ранку був,  
Уже закушовав смачненько,  
Хто добре пінної лигнув;  
Уже онагри захрючали,  
Ворони, горобці кричали,  
Сиділи в лавках крамарі;  
Картьожники же спать лягали,

<sup>6</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 325–373; Сулима-Блохина Олександра. Європейська клясицистична новела і Г. Ф. Квітка; Проблеми українського клясицизму і Квітка-Основ'яненко; Клясицистичні риси Квітчиної прози, сентименталізм і реалізм у прозі Квітки // Сулима-Блохина Олександра. Вибране: Поезії. Новелістика. Наукові та публіцистичні розвідки. – К., 1995. – С. 177–208; Гузар Ірина. Шевченко і Гете. – Торонто, 1999. – 214 с.

<sup>7</sup> Див.: Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981. – С. 171–223 (розділ «Просвещение и его художественные направления»).

<sup>8</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 374–376.

<sup>9</sup> Там само. – С. 313.

<sup>10</sup> Там само. – С. 314.

<sup>11</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 194.

Фіндюрки щоки підправляли,  
В суди пішли секретарі. [V, 32]<sup>12</sup>

Цей комічно-урбаністичний малюнок соціально-побутового характеру насичений вдало спостереженими реалістичними образними деталями – зоровими, слуховими, смаковими. У Котляревського в трагестуванні цього місця і близько немає таких спостережень – його також зумисне знижена, проте надто загальна, із силуваною претензією на сміховий ефект картинка ранку акцентує всього-навсього на тому, що сонце промінням, наче пальцем в очі, розбудило птахів, а ті своїм галасом не дали доспати сонному з перепою Евандрові<sup>13</sup>.

Водночас в «Енеїді» Котляревського є немало грубого, навіть незрідка відразливого *натуралізму*, що його допускав низький стиль класицизму, надто ж бурлеск. Це переважно сцени гедоністичного застілля і пияцтва, ненаситного споживання найдків та напоїв, подані в гумористичному наświetленні, і сцени битв, бойових поєдинків не так із комічним, як із моторошним зображенням жажливого убивання людей.

У працях Михайла Яценка переконливо обґрунтовано, що поема Котляревського – «твір у повному розумінні перехідний від канонічного письма до поетики реалістичного типу»: «в “Енеїді” Котляревський ще стоїть між класицизмом (в його “низькому” бурлескному жанрі) і просвітительським реалізмом»<sup>14</sup>; характерна для *просвітницького реалізму* подвійність мотивування людської поведінки (суспільною детермінованістю і незмінною людською «природою») «поєднується в поемі з типовою для класицизму раціоналістичною вимогою повного підпорядкування особистих інтересів людини інтересам державним, з утвердженням моральної відповідальності індивіда перед суспільством»<sup>15</sup>. Ці *просвітницько-клясицистичні* вимоги не залишаються в «Енеїді» Котляревського непорушними; «одним з головних факторів», які в цьому творі «руйнували статичність і умовність клясицистичного мислення, стала народна сміхова культура»<sup>16</sup>. Вдаючись до її реконструкції та намагаючись у просвітницькому дусі поставити її «на службу суспільному прогресові, досягненню гармонії між особистим і суспільним, між людиною і державою», «письменник об'єктивно проти-ставляє офіційному світові всезагальних обов'язків, які визначають особисту поведінку індивіда, світ безпосередніх чуттєвих контактів – як саморегулятор людської життєдіяльності без втручання держави, на засадах “природної” народної

<sup>12</sup> Котляревський у своєму поясненні помилково називає онагром кабана й у такому значенні вживає це слово у цитованій строфі (насправді *онагр* – це дикий осел). Фіндюрка, за поясненням Котляревського, – «потаскуха» (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 386).

<sup>13</sup> Уж солнце луч свой упирало

В поля, в селенья, в каждый дом,

Как будто пальцем в глаз совало,

И разбудило птиц содом:

Ворчат, свистят, бурлят, гогочут,

Кудакчут, квакают, щекочут,

Хайлят с надсадой наперрыв.

Эвандр хоть крепко спал с пропою,

Но птицы не дали покою

И сну соделали разрыв. [V, с. 69]

<sup>14</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 195.

<sup>15</sup> Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. – С. 32.

<sup>16</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 195.

моралі»<sup>17</sup>. Унаслідок цього в поемі виникає певна динамічна напруга: стихійні людські взаємини та чуттєві вияви, зокрема в самого Енея, вступають у суперечність із його діями, що визначаються обставинами, переважно зовнішніми щодо нього, – в окремих місцях трагедії він видається надто несамостійним.

Варто зазначити, що *просвітницькому класицизму була властива не лише ідеалізація*<sup>18</sup>, а й *деідеалізація* – *протилежний їй спосіб художнього узагальнення* (у творах низького стилю, налаштованих на осмішування, комічне травестування, використання засобів бурлеску). *Деідеалізація* зримо виявляє себе, відповідно до жанру бурлескно-трагедійної поеми, і в «Енеїді» Котляревського, хоча в ній простежуються також риси *ідеалізації* (в ситуативній героїзації Енея, Низа й Евріала, троянців, принагідному змалюванні естетичного – переважно народного – ідеалу козака, дівчини, молодиці). Що ж до «типізації», то, мовлячи про неї, М. Яценко мав на увазі, по суті, художнє узагальнення, а *творчий метод* Котляревського небезпідставно зводив до *типологізації у розбудові персонажів* – переважання загальних, родових рис (тобто пов'язаних із належністю до певної соціальної групи, національності і т. ін.) над індивідуальними<sup>19</sup>.

Рух до *просвітницького реалізму* в українській «Енеїді» пов'язаний і з тим, що вона набула ознак *етологічного жанру*. При цьому риси реалістичності в поемі виявляються не тільки в етнографізмі (вище вже йшлося про *етнографічний реалізм*), а й у тому, що «Котляревський, малюючи побут і звичаї, розкриває стану і класову структуру суспільства як неврівноважену систему різнодіючих сил, спрямованих на задоволення власних егоїстичних інтересів», причому «яскрава картина пекла в «Енеїді» засвідчує загальний занепад моральності серед усіх членів суспільства – від панів до слуг»<sup>20</sup>. А все-таки соціальна несправедливість і зло в поемі зосереджені переважно в поміщицько-чиновницькому середовищі<sup>21</sup>. Однак гумор і сатира в «Енеїді» звернені не лише на панські, бюрократичні кола, а й на простолюди. Звичайно, поміщикам та урядовцям дісталось найбільше, але Котляревський висміює й вади простолюду (за що йому дорікатиме пізніше романтик-народолюбець Куліш). «Нижчі» верстви не протиставлено односторонньо «вищим». Автор лише зауважує, що серед поміщицького та урядовського середовища менше праведників, ніж серед простолюду. Осуд моральних вад автор здійснює переважно із загальнолюдської, християнської позиції. Водночас мужиків і панів протиставлено в соціально-моральному плані:

Мужича правда єсть колюча,  
А панська на всі боки гнуча <...> [VI, 97].

Критичній концепції української та ширше – російсько-імперської дійсності в «Енеїді» сприяло те, що в ній за панівного значення гумору, радісного житте-

<sup>17</sup> Яценко М. Т. Иван Котляревский // Котляревский И. П. Поэтические творения. Драматические творения. Листы. – К., 1982. – С. 26, 21.

<sup>18</sup> Дмитро Наливайко виокремлює три способи художнього узагальнення: ідеалізацію (для класицистичного типу творчості), символізацію (для романтичного) і типізацію (для реалістичного) (Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981. – С. 47–50).

<sup>19</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 135–207 (розділ «Характер типізації і творчий метод»).

<sup>20</sup> Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. – С. 34.

<sup>21</sup> Див.: Яценко М. Т. Иван Котляревский (1769–1838) // История украинской литературы XIX столетия: У 3 кн. – К., 1995. – Кн. 1: Перші десятиріччя XIX ст. – С. 79.

ствердного сміху наявні й елементи сатири, спрямовані не тільки на висміювання особистих дрібних вад і гріхів людських, а й на соціально-політичну сферу. На цьому наголошував Омелян Огоновський:

«<...> в V і VI часті «Енеїди» звернув Котляревський остру сатиру більше до зворовленого панства, ніж до бідлашного люду <...>»<sup>22</sup>; «<...> автор-патріот зволік на землю богів з Олимпа і зрівняв їх з людьми з-за того, що поставив їх репрезентантами влади й управи земської, <...> під личиною королів-паненят і багатирів класичного світу скрив автор панську велич суспільності російської й української і, проте, під покривкою комічної трагедії міг він висказати ті кривди, які терпів люд український від своїх мучителів»<sup>23</sup>.

Свого часу Сергій Єфремов перебільшував занедбаний, на його думку, дослідниками (за винятком, як він вважав, хіба що, та й то почасти, Степана Смалья-Стоцького – його зацитую далі) «політичний бік» сатири в «Енеїді», бо Котляревський «сміливою рукою» назначив «широкий малюнок політичного ладу», дав «типовий образ абсолютистично-бюрократичної зверхності»<sup>24</sup>. А все ж є підстави вважати, що в алегоричних карнавалізованих сценах з життя «олимпського потруху» [VI, 1] поет створив «сатиру на самодержавний Олімп»<sup>25</sup>, «образами богів-олімпійців <...> недвозначно вказав на дворянсько-аристократичну бюрократію імперії Романових»<sup>26</sup>. Досить вчитатися в такі соціально загострені, алегорично-викривальні рядки трагедійної поеми:

В се врем'я в рай боги зібрались  
К Зевесу в гості на обід,  
Пили там, їли, забавлялись,  
Забули наших людських бід. [II, 29]

Або ж таку Юпитерову нагінку, звернену до «богів, богинь і півбогів»:

«Чи довго будете казиритись  
І стид Олімпів робить?  
Щодень проміж себе сваритись  
І смертних з смертними травить?  
Поступки ваші всі не божі;  
Ви на сутяжників похожі  
І раді мордовать людей <...>». [VI, 2]

Гнівні претензії Енея до Зевса («На землю з неба не зиркнеш» [II, 52]) та інших богів – Нептуна («Ти базаринку любиш брати, / А людям в нужді помагати / Не дуже, бачу, поспішивсь» [II, 53]), Плутона («І в світі нашими бідами / Не погорює ні на час» [II, 54]) та Венери, котра «спить <...> п'яньєнка / Або з хлоп'ятами ганя» [II, 55], – сприймаються як авторська інакомовна критика самого царя, оддаленого від народу й байдужого до його бід, як завуальоване викриття царських сановників-хабарників, що не клопочуться народними нуждами, зрештою – розпусного царського оточення.

<sup>22</sup> Огоновский О. История литературы русской: Части 1–4. – Львів, 1889. – Часть II. – 1 відділ. – С. 198.

<sup>23</sup> Там само. – С. 199.

<sup>24</sup> Єфремов С. О. Котляревський // Єфремов С. О. Літературно-критичні статті. – К., 1993. – С. 135–137.

<sup>25</sup> Сверстюк Є. Иван Котляревський сміється // Україна. Наука і культура. – К., 1991. – Вип. 25. – С. 311.

<sup>26</sup> Хропко П. П. Иван Котляревський (1769–1838) // История украинской литературы (Перші десятиріччя XIX століття). – К., 1992. – С. 84.

Критичне вістря автора спрямоване й на викриття фінансових зловживань і розкрадання державної (царської) скарбниці у тогочасній російській армії. Наяк на це криється у словах царя Латина, звернених до його «старшин» – «панів вельможних», «чиновних і заможних» [IV, 89]:

Хто буде з вас провіантмейстер,  
Або хто буде кригсцальмейстер,  
Кому казну повірю я?  
Не дуже хочете ви битись,  
А тільки хочете нажитись <...> [IV, 91]<sup>27</sup>.

Такі влучні викривальні характеристики можновладців не втратили свого актуального значення й дотепер.

У травестії Котляревського Д. Чижевський знаходив також «небагато стилістичної подібності до творів барокка»<sup>28</sup>, а точніше – «запізнені пародії» на «мовні грашки» часів *бароко*<sup>29</sup>: на своєрідний «макаронічний» стиль, «писання двома мовами у сумішку» – українською та латинською (в «Енеїді» є «кілька, та дуже вдалих» «суто макаронічних українсько-латинських місць»<sup>30</sup>: «ужиток у римах чужих імен, з якими римуються українські»<sup>31</sup>, «комічне змішування двох мов в українізації імен»<sup>32</sup>), на «шкільну мову, з переставленням кінців різних слів», «накупчення синонімів або споріднених слів» (наприклад у лайках і прокльонах), «численні перелічення», «каталоги»<sup>33</sup>; за спостереженням ученого, в описі пекла поет виходив з традицій барокової релігійної поезії<sup>34</sup>.

На «певні барочні риси» в «Енеїді» Котляревського вказав і М. Яценко («ускладненість форми і вуалювання змісту, поєднання низького і високого, комічного і героїчного», «мозаїчне чергування різної тональності і планів зображення», «зовнішню антитетичність зіставлення далекого минулого і злободенної сучасності», «чергування пункту і контрапункту»), зауваживши водночас, що ця травестійна поема «зв'язана з барочним стилем і світобаченням круїтійського роману через своєрідну антитезу, що в душі амбівалентності народної сміхової культури пародіює та рішуче заперечує трагізм барочного світосприймання»<sup>35</sup>. До цього переліку варто додати й мандрівний мотив в «Енеїді», похідний од Вергілія і пізніше широко культивованій у письменстві бароко.

У бароковій традиції відбулося примирення християнства й античності на ґрунті сакрального підходу до християнських вартощів і культурно-естетичного підходу до греко-римської спадщини. «Енеїда» Котляревського виникла з української ренесансно-барокової парадигми, для якої визначальними є античні культурні топоси (алюзії, цитати, поклики, переклади, травестії). При цьому героїчно-комічна поема Котляревського своїм травестійним жанром лежить у традиції українського низового бароко, та й мова «Енеїди» продовжує традицію вживання народної мови, характерну для вітчизняного низового бароко.

<sup>27</sup> Провіантмейстер – генерал, який видав постачанням. Кригсцальмейстер – урядовець при війську, що вів фінансові справи, здійснював і постачання армії.

<sup>28</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 349.

<sup>29</sup> Там само. – С. 340.

<sup>30</sup> Там само. – С. 341.

<sup>31</sup> Там само. – С. 340.

<sup>32</sup> Там само. – С. 341.

<sup>33</sup> Там само. – С. 342.

<sup>34</sup> Там само. – С. 347.

<sup>35</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 243.

Нещодавно Валерій Шевчук, розглянувши в спеціальному «розмислі» «Енеїду» Котляревського «в системі структур та мотивів давньої української літератури, зокрема бароко», заповзаявся довести, що «перед нами виразно бароковий твір із елементами псевдокласицизму та передромантизму»<sup>36</sup>. Дослідник з багатою письменницькою уявою навіть намагався виявити і розшифрувати численні, як йому видається, барокові коди поеми, зумовлені штучним нанизанням алузій, асоціацій, підтекстового ряду. Тим часом з огляду на нерозвинутість тодішньої інформаційної інфраструктури, місця перебування Котляревського (переважно Полтава та Полтавщина) і суспільний статус тогочасного письменника дуже сумнівним є припущення про незвичайну (і при цьому на диво точну) поінформованість автора «Енеїди» в недавніх і сучасних для нього історичних подіях.

Перебільшений зв'язок української «Енеїди» з літературою бароко, зокрема у працях Валерія Шевчука, влучно й дотепно спростував Віктор Неборак:

«Якщо Валерій Шевчук має рацію, і Котляревський був обізнаний з літературою українського бароко настільки, що впливи цієї літератури можна простежити в тексті поеми Котляревського, то з цією літературою поема Котляревського співвідноситься приблизно так, як «Дон Кіхот» Сервантеса з рицарським романом. Для Котляревського барокові поети – це «скупні пііти»»<sup>37</sup>.

Щоправда, сказане може стосуватися хіба що до високого бароко. Література українського низового бароко аж ніяк не була нудною. Саме у стихії низового бароко процвітала розкута, потішна й життєрадісна сміхотворчість.

Якщо травестія Осипова – Котельницького цілковито витримана в єдиному комічному стилі бурлеску й пародії, тотального сміхотворення, то в травестії Котляревського подекуди звучать серйозні ноти, які дисонують із цим стилем. Пов'язані вони з політичними та історичними алузіями, сентиментальними та іншими преромантичними виявами (особливо у частинах четвертій, п'ятій і шостій). У царині комізму, що, природно, явно переважає у цій бурлескно-травестійній поемі, трапляються вияви чутливості, драматизму й трагізму. Тож не дивно, що дослідники «Енеїди» порушували питання про наявність у ній ознак *сентименталізму*. За спостереженням Д. Чижевського, Котляревський не раз виявляє «певну чутливість та навіть сентиментальність» в описі почуттів персонажів (Енея, Низа й Евріала, Евріалової матері, Турна). До «сентиментальних місць поеми» Д. Чижевський залічував вияви ставлення до батьків (Низ зворушливо нагадує Евріалові про його «матір стару» [V, 75], а Евріал прохає Іула Енейовича опікуватись його «паніматкою» [V, 83]), «чутливий плач» Евріалової матері та іншу «сльозливу» топіку твору: після того як втопився п'яний «йому слуга найвірнійший» «поромщик» Тарас, Еней сумував, плакав і навіть ридав [III, 1]; батько й син, Анхиз та Еней, «Прощалися і обнімались, / Слізьми гіркими обливались» [III, 140]; Турн перед смертю згадав «батька рідного, старого й дуже ветхих сил», і попросив одправити до нього свій труп, а зворушений Еней «од речі сей зм'ягчився / І меч піднятий опустив; / Трохи-трохи не прослезився <...>» [VI, 168–169]<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська. – Кн. друга. – С. 669.

<sup>37</sup> Неборак В. В. Перечитана «Енеїда»... – С. 73.

<sup>38</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 347.

Можна додати й інші такі місця:

- під час бурі на морі Еней «Заплакався і заридався», «Сльзьми троянці об-лилися» [I, 9, 10];

- почувши від обідраних та зголоднілих троянців про їхні біди,

Дидона гірко заридала  
І з білого свого лица  
Платочком сльози обтирала [I, 25];

- розраджуючи Дидону, покинуту Енеєм, її сестра Ганна

Сама з царицею горювала,  
І сльози рукавом втирала,  
І хлипала собі в кулак. [I, 63];

- та й Еней, покинувши Дидону, «Сльзьми, бідняжка, обливався» [II, 1];
- на поминках по батькові, «Як проспівали “со святими”, / Еней обливсь сльзьми гіркими» [II, 14];

- плаче, зазнавши краху своїх матримоніальних планів, Лависина мати:

Смутна Амата пір'я драла,  
Сльзки ронила і вздыхала,  
Що Турн-князьок не буде зять; [IV, 64];

- Венері, яка переживала за Енея, «за душу щипало», «Од жалю серце завми-рало», тож як звичайнісінька українська пані, «В жалю, в сльозах і гіркім смутку / Богиня сіла в просту будку» й поїхала «оддать поклон» потрібній людині – старій Цибеллі, матері всемогутнього Зевса [V, 59];

- побачивши на щоглах голови «Нещасних Низа з Евріалом», троянці «Од жалю сльози попускали, / Таких лишившись паруб'ят» [V, 108, 109];

- про плач Евріалової матері:

Сей галас і репетовання  
Троян всіх в смуток привело;  
Плаксивее з синком прощання  
У всіх з очей сльзки тягло.  
Асканій більше всіх тут хлипав <...> [V, 115];

- над убитим Паллантом

Троянські плакси тут ридали,  
Як на завійницю кричали,  
Еней зарюмав басом сам <...> [VI, 77].

Розчулено зустрічає Еней свого сина, «коменданта ісправного» фортеці, по-чуваючи радість і гордість за нього:

Еней їула вихваляє,  
Потім до серця прижимає;  
Цілуєть люблязно в уста.  
Енея серце трепетало,  
Воно о сині віщовало,  
Що він надежда не пуста. [VI, 59]

Звичайно, серед бурлескно-травестійної стильової стихії ця топіка сліз наби-рає подекуди іронічного забарвлення, але все ж не тотально, тож сентименталь-ні нотки не нівелюються цілковито.

Зображуючи війну, Котляревський вдається до різних стильових тональ-ностей: переважає наскрізний у поемі низький класицистичний (бурлескно-травестійний) стиль, але часом використовуються і ресурси високого героїко-романтичного стилю, а також подекуди й реалістично-натуралістичного та сен-тиментального. Так, змальовуючи посполиту «рать» із новобранців, що їх дав Ене-еві «в поміч» аркадський цар Евандр («Тут скільки сотень одічили / Аркадських жвавих парубків / І в ратники їх назначили» [V, 34]), автор у сентиментально-му дусі виявляє співчуття до них, змушених покинути своїх рідних та близьких і йти воювати за чужі царські інтереси, розуміє їхні приватні, родинно-сімейні жадання і нехить до воєнних, імперських справ:

Пішли, розвивши короговку,  
І сльози молодьож лила;  
Хто жінку мав, сестру, ятровку,  
У инчих милая була.  
<...>

За милу все терять готові:  
Клейноди, животи, обнови.  
Одна дороже милою – честь!

І так, питейним підкрєпившись,  
Утерли сльози із очей;  
Пішли, марш сумно затрубивши;  
Перед же вів сам пан Еней. [V, 39–40]

За словами Д. Чижевського, «хоч і як тихенько, але в “Енеїді” озвалися деякі ноти осібної вдачі Котляревського як людини чулої, сентиментальної, релігійної, та вже не по-старосвітськи, а трохи по-модерному, “просвічено” релігійної <...>»<sup>39</sup>.

Водночас Котляревський, з його стійким, міцним чоловічим характером, за-гартованим суворим життєвим досвідом, численними, зокрема й воєнними ви-пробуваннями, що випали на його долю, готовий посміятися над перечуленістю своїх персонажів (Анхиза, Евріалової матері та ін.). Як влучно спостеріг Д. Чижев-ський, «поруч таких чулих місць зараз» трапляється в «Енеїді» «якийсь вибрик»<sup>40</sup>. Справді, прощаючись з Енеєм і плачучи, «Анхиз кричав, як в марті кіт» [III, 140]. Таке порівняння – не так гротескне, як бурлескне. По втраті поромщика Тараса Еней, «Поплакавши і поридавши, / Сивушкою почастовався» [III, 1]. Асканій, що «більше всіх тут хлипав», «губи так собі задрипав, / Що мов на його сап напав» [V, 115]. Про себе ж самого автор зізнається:

Тепер би треба описати  
Евандра батьківську печаль  
І хлипання все розказати,  
І крик, і охання, і жаль.  
Та ба! не всякий так змудрує,  
Як сам Виргилій намалює,  
А я ж до жалю не мастак:  
Я сліз і охання боюся  
І сам ніколи не журюся;  
Нехай собі се піде так. [VI, 89]

<sup>39</sup> Там само. – С. 348.

<sup>40</sup> Там само. – С. 347.

Тож Котляревський опускає побивання Евандра за загибим сином Паллантом, хоча воно зображене й у Вергілія [книга одинадцята, в. 148–181], і в Котельницького [VI, с. 84–88].

Сентиментальні вияви в «Енеїді» нечисленні, до того ж не раз позірні, сльозливність Дидони й Венери деколи (але не завжди) постає неширою, удаваною, тактичною<sup>41</sup>. Понад те, ці вияви дискредитуються стихією бурлеску, ледь чи не всевладною у поемі, а також побутовизмом, натуралізмом, а подекуди заступаються романтичною героїкою сцен. Трапляється навіть пародія на літературний сентименталізм. Коли до царівни Лавинії дійшла звістка про смерть її матері Аматі,

То крикнула «уви!» з-письменська,  
По хаті гедзатись пішла.  
Одежу всю цвітну порвала,  
А чорну к цері прибирала,  
Мов галка, нарядилась вмах;  
В маленьке зеркальце дивилась,  
Кривитись жалібно училась  
І мило хлипати в сльозах. [VI, 152]

А проте бурлеск із натуралізмом, знижуючи сентиментальні децентрування, не лише забезпечують загалом стильову єдність травестії, а й утримують її образи-персонажі в рамках хай і дещо утрируваної, але життєвої правдивості й не дають їм набуті ознак самовистачальної сентиментальності – афектації, штучності, манірності, надмірної ідеальності у виявах почуттів. Тому Ієремія Айзеншток перебільшував, коли, беручи за визначальний критерій «реалізму як художнього світогляду» «типізацію персонажів»<sup>42</sup> і тому заперечуючи реалізм «Енеїди» (крім «реальності побутових деталей, побутового доккілля, побутових персонажів»<sup>43</sup>, «нехибності створюваних ним побутових картин», «побутової точності доккілля, костюмів тощо», «багатства й точності зображуваних ним побутових деталей, сцен, персонажів»<sup>44</sup>), убачав у ній «творчу еволюцію Котляревського-поета» «від класицизму (хоча б у такій формі, як бурлеск) до сентименталізму»<sup>45</sup>: «Вимушений дотримуватися в поемі вибраного бурлеску, поет усе частіше відходив убік од такої легкої й колись звичної жартівливої манери, усе частіше допускав поєднання елементів бурлескного та сентименталістського стилів»<sup>46</sup>.

Сентиментальні відосередження наявні й у перших трьох частинах травестії, а в інших трьох не перестають бути не більш ніж відосередженнями.

<sup>41</sup> Ігор Лімборський, доводячи, що «такі персонажі поеми, як Венера і Дідона, сентиментальними не виступають» (як і інші дійові особи), надто категорично вбачає у їхній чутливості лише удаваність: «“сентиментальність” Венери є позірною, удаваною; вона не розгортається до глибокоемоційного виявлення її справжніх почуттів і виявляється цілком у стилі бурлеску. Сльози Венери – тільки засіб для досягнення своєї мети»; Венера і Дідона «лише зовні зближуються з сентиментальними героїнями своєю здатністю до перебільшення своїх почуттів, спробами вдаватися до сліз тоді, коли інші аргументи вже безсилі і не діють» (Лімборський І. В. Творчість Івана Котляревського... – С. 48, 49). Материнська чутливість Венери, як і жіноча чутливість Дидони, все-таки природні й непідробні. Розповідач: «Венера, як правдива мати, / Для сина рада все оддати» (хоча в наступному рядку автор іронізує: «З Вулканом рада в кузні жить») [V, 30]; Венера до «батецька» Зевса: «Як маєш ти кого карати, / Карай мене, – карай! я мати, / Я все стерплю ради дітей!» [VI, 11].

<sup>42</sup> Айзеншток И. И. П. Котляревский // Котляревский И. Сочинения. – Л., 1969. – С. 24, 26, 28.

<sup>43</sup> Там само. – С. 24.

<sup>44</sup> Там само. – С. 28.

<sup>45</sup> Там само. – С. 33.

<sup>46</sup> Там само. – С. 32.

У літературознавстві порушувалося питання і про риси *романтизму* в «Енеїді» Котляревського. При цьому висловлювалися різні думки. Петро Волинський убачав у ліричних вставках про Гетьманщину та її полки, про Сагайдачного «романтичне сприйняття минулого України, зокрема козацької слави», і зазначав:

«У згадках поета про козацтво звучать уже характерні для романтиків елементи суму за минулим. Недарма слова “Так вічної пам’яті було...” не раз цитували українські романтики першої половини XIX ст. (М. Максимович, О. Бодяньський та ін.). <...> До урочистої лексики і патетичного тону вдається Котляревський, коли йому треба писати про високі громадянські чесноти <...>»<sup>47</sup>; «Героїчно-романтичний тон відповідних місць, як і елегійні згадки про козацтво, передвіщав зародження романтизму в українській літературі»<sup>48</sup>.

Іван Пільгук, розвинувши тезу П. Волинського, підкреслив, що «І. Котляревський створив передумови для розвитку романтизму в українській літературі»<sup>49</sup>. До романтичних ознак в «Енеїді» І. Пільгук відніс «риса національно-героїчного характеру народної маси (троянців)», такі риси характеру Енея, як «військова честь, витримка, лицарство, захист козацької гідності», й особливо наголосив на тому, що «в душі романтики безстрашних подвигів постають учинки Низа та Евріала», котрим властиві почуття «воєнної доблесті і патріотизму», «презирство до смерті, самовідданість, рішучість, незламність присяги, дух козацького побратимства». Свій погляд дослідник пробував аргументувати і лексикою поеми, тим, що «героїчний дух війська передається такими словами, як “гайдамака”, “козарлюга”. Звертаючись до своїх воїнів, Еней наголошує на честі козацтва: “Козацтво! рицарі! Трояни! Храбруйте!”; “Імення рицарів прославить”. За спостереженням ученого, «в останніх частинах “Енеїди” найповніше використав І. Котляревський героїчні мотиви народних дум та історичних пісень»<sup>50</sup>.

Думку І. Пільгука про те, що «Енеїда» постала на вісі *класицизм – романтизм*, повторив польський літературознавець Флоріян Неуважний, твердячи, що в останніх трьох частинах поеми автор вдається до героїчного тону<sup>51</sup>, і розвинув інший польський україніст – Стефан Козак, який запропонував розглядати цей твір не лише як бурлескно-травестійну поему, а й як характерне для багатьох творів тої доби (наприклад «Гражини» Міцкевича) «схрещення героїчної поеми з поетичною повістю» і впродовж уже чотирьох десятиріч неухитно обстоює й докладно обґрунтовує наявність «преромантичної героїзації в “Енеїді” Котляревського»<sup>52</sup>. На його погляд, романтичні компоненти «української “Енеїди” – твору наскрізь національного, а почасти й героїчного»<sup>53</sup>, впливають із на-

<sup>47</sup> Волинський П. К. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 179.

<sup>48</sup> Там само. – С. 187.

<sup>49</sup> Пільгук І. І. І. Котляревський і початки романтизму в українській літературі // Ювілейна наукова конференція, присвячена 200-річчю від дня народження І. Котляревського (Тези доповідей і повідомлень). – Х., 1969. – С. 20.

<sup>50</sup> Там само. – С. 19.

<sup>51</sup> Nieuważny F. «Eneida» Iwana Kotlarewskiego i jej rezonans w literaturze ukraińskiej XIX wieku // Slavica orientalis. – Rocznik XIX. – 1970. – № 2. – S. 136.

<sup>52</sup> Kozak S. Problem tradycji narodowych i romantyzmu w «Eneidzie» Kotlarewskiego // Slavica orientalis. – 1970. – № 2. – S. 141–154; Kozak S. Український преромантизм // Наша культура. – 1977. – № 12; 1978. – № 1–3, 5, 7; Kozak S. Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки). – Варшава, 2003. – С. 179, 183, 186, 199–202, 204, 206–211; Kozak С. «Енеїда» Котляревського: проблема національних традицій і романтизму // Козак С. Християнство – романтичний месіанізм – сучасність: Статті, розвідки, лекції. – К., 2011. – С. 114–153.

<sup>53</sup> Kozak S. Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки). – С. 195.



ціональних джерел – народних дум та історичних пісень, козацької історіографії. Цікаво, що сам Котляревський, за спогадами Ізмаїла Срезневського, у розмові з ним погоджувався з думкою, що «история Украины» має бути опрацьована особливо старанно, «потому что Украине принадлежит слава разрешения судьбы и Польши, и России». Письменник із сумом мріяв: «Когда-то мы дождёмся исторического описания Малороссии, её достойного!..» А на слушне зауваження І. Срезневського: «Когда желание понять её будет заменять желание её описать» – відповів: «Ваша правда: теперь она невозможна» (малася на увазі, очевидно, наукова історія України). Котляревський розумів, що збагнути історію України неможливо без вивчення політичних прагнень її еліти, визвольних, державницьких змагань українського народу. Далі в розмові з І. Срезневським він сказав про модне захоплення збиранням пам'яток народної словесності:

«А сокровища всё более пропадают, и скоро не над чем будет и трудиться; бывало, десятками, сотнями слышишь старинные песни и думы, а теперь раз в год придётся услышать одну. Пусть бы эти сокровища остались не более как тем, чем стались пирамиды для Египта, всё же б остались памятником народа, стоящего памяти»<sup>54</sup>.

Ці висловлювання промовисто свідчать про наявність у світогляді Котляревського преромантичних уявлень – історіографічних та фольклористичних. На переконання С. Козака, «літературна нобілітація Котляревським козацько-січової героїчної історії та її фольклорно-літописної легенди є, безперечно, наслідком преромантичних віянь нової епохи, дітищем якої був автор української «Енеїди»<sup>55</sup>.

За спостереженням Ніни Калениченко, «романтичні тенденції» в поемі Котляревського «виявляються, зокрема, в романтичній іронії, з якою згадуються часи козацького лицарства, у піднесеному змалюванні образів Низа й Евріала в п'ятій частині «Енеїди» тощо»<sup>56</sup>. Подібної думки дотримувався Петро Хропко:

«Котляревський часто успішно перемагав обмеженість бурлеску, причому шляхом не тільки реалістичних, а й романтичних узагальнень. Оспівування вірної, готової на самопожертву дружби, підкреслення самовідданого служіння козаків рідній землі (досить пригадати подвиг Низа та Евріала, що свідомо пішли на смерть, тільки б перемогли їхні побратими) були зумовлені характерними процесами у літературному житті початку ХІХ ст. <...> Автор «Енеїди» згадує часи козацького лицарства з тим іронічним усміхом, за яким приховується гіркий смуток за безповоротним минулим. Це вже були естетичні тенденції нового, преромантичного характеру. їх прямим джерелом був український героїчний епос <...>»<sup>57</sup>.

Наявність в «Енеїді» окремих рис романтизму визнавали також Євген Кирилюк і Теофіл Комаринець<sup>58</sup>. А сьогодні думку про дотичність української «Енеїди» до романтизму обстоює Валерій Шевчук:

«<...> те, що вчинив Іван Котляревський в українській традиції, було нове: його народ не був тільки зібранням гротесково-пародійованих героїв, з яких можна посміятися та й годі (хоча й це в поемі є), а став передусім носієм високих моральних якостей, бо разом з Ене-

<sup>54</sup> Срезневский В. Знакомство И. И. Срезневского с И. П. Котляревским. – С. 7.

<sup>55</sup> Козак С. Український преромантизм // Наша культура. – 1978. – № 1. – С. 10. Також див.: Козак С. Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки). – С. 196, 201–202.

<sup>56</sup> Калениченко Н. Л. Українська література ХІХ ст.: Напрями, течії. – С. 87.

<sup>57</sup> Хропко П. П. Іван Котляревський (1769–1838). – С. 82–83.

<sup>58</sup> Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 129; Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального). – Львів, 1983. – С. 23.

єм після безцільних блукань із бурлескними пригодами підніс відроджувальну ідею української нації, проголошуючи постулат «світлого міста», тобто відновлення української держави в майбутньому. Ось чому цей народ такими яскравими фарбами, так густо етнографічно описаний. Таких речей бароко не знало, подібне належало вже новій епосі – романтизму; саме тому й кажемо: «Енеїда» І. Котляревського – твір яскраво передромантичний. Таємничість, фантастичність викладу, пророцтва, гадання, візії, народний елемент – усе це належить до романтичної поетики»<sup>59</sup>.

Протилежний погляд мав свого часу Михайло Яценко:

«Поема Котляревського як твір, в якому наявна психологічна деперсоналізація дійових осіб, не тільки не має нічого спільного з романтичним напрямом, а й активно протистоїть романтизмові як мистецтву індивідуальному <...>. В «Енеїді» пізнання дійсності відбувається головним чином через відображення, тоді як у творах романтичного напрямку домінуючою є виражальна сторона <...>. В «Енеїді» мірилом добродетності людини, регулятором її життєвої поведінки є суспільство, ідея «общого добра» (конфлікт протікає в свідомості героя), у романтизмі, як відомо, не існує гармонії між людиною і суспільним порядком. Основу конфлікту становить у ньому опозиція, бунт особистості проти суспільства, його політичних і моральних норм. Світобачення романтичного індивіда не сумісне з самою ідеєю держави як всеохоплюючого і всерегулюючого органу, для якої людина, особистість є тільки деталлю суспільної «машини».

Романтизм відкрив глибокі внутрішні конфлікти людини, багату душевними поривами й емоціональним життям «суб'єктивну» особистість як самоцінну категорію. Тим часом у поемі Котляревського індивідуальне, «приватне» життя людини не має ще самостійного значення»<sup>60</sup>.

І далі:

«Моральне в «Енеїді» виражається через раціоналістичну категорію обов'язку, честі, які являють собою головну рушійну силу етичної самосвідомості. Служіння честі вимагає самозречення і героїзму. <...> За оціночно-нормативним типом розуміння станової честі як основної пружини і міри оцінки вчинків царів і підданих, як головної категорії, заради якої герої ладні жертвувати життям, за тим, що на перше місце висувається не суще, а належне, Котляревський стоїть ближче до російських класицистів»<sup>61</sup>.

Як слушно зазначив М. Яценко, «ні п'ята, ні шоста частини не витримані в єдиному «героїчно-романтичному» чи «чутливо-сентиментальному» стилі», а образи Низа й Евріала, що служать «опорною тезою» для літературознавців у пошуках в «Енеїді» «ознак романтизму», насправді такі ж «далеко не однозначні», амбівалентні, як і образи інших персонажів поеми, котрим притаманне «роздвоєння у поведінці і характері»<sup>62</sup>.

Наведені в М. Яценка аргументи, в принципі, переконують, що «Енеїда» не належить до романтичного напрямку, хоч окремі судження дослідника надто категоричні, наприклад цілковите відмежування од романтичного образотворення постатей Низа й Евріала, а також деякі теоретичні міркування. Скажімо, вчені, в тому числі М. Яценко, явищами преромантизму, призивітками романтичних віянь у сфері просвітницької художньо-естетичної свідомості, вважають – і цілком слушно – народнопісенні стилізації того-таки Котляревського (в «Наталці Полтавці»), Левка Боровиковського, Ізмаїла Срезневського, Миколи Костома-

<sup>59</sup> Шевчук В. Висновки, або Коли починалася Нова українська література і ще раз про стилістичні епохи // Шевчук В. Муза Роксоланська. – Кн. друга. – С. 687.

<sup>60</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 204.

<sup>61</sup> Там само. – С. 206.

<sup>62</sup> Там само. – С. 161–163.

рова, Осипа Бодянського, Маркіяна Шашкевича, хоча в них теж наявна «психологічна деперсоналізація» ліричного суб'єкта і зовсім мало індивідуальної творчості.

Світобачення романтичного індивіда не завжди несумісне з самою ідеєю держави – згадаймо, наприклад, вияв державницьких ідеалів у мріях Шевченкового Яреми («Оживуть гетьмани» і «в степах України – / О Боже мій милий – блисне булава!»<sup>63</sup>), у Кулішевому романі «Чорна рада» (боротьба Сомка та Шрама за українську автономну державу) та його драмі «Байда, князь Вишневецький» (ідея «своїї взброєної хати»), у творчості Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича та й, зрештою, цілу державотворчу програму кириломефодіївських братчиків, найповніше викладену в історіософському творі Миколи Костомарова «<Закон Божий>» («<Книга буття українського народу>»).

Сама по собі ідея держави не була чужою романтичному світогляду; але якщо для класицизму близьким стало служіння феодально-абсолютистській державі, для просвітницького класицизму – освіченій монархії, то романтизмові органічними виявилися національно-визвольні змагання, боротьба за відновлення втраченої національної державності (Адам Міцкевич, Юліуш Словацький у Польщі, Міхай Верешмарті, Шандор Петефі в Угорщині, Діонісіос Соломос, Андреас Кальвос у Греції, Петр Негош у Чорногорії, Добрі Чинтулов, Петко Славеїков, Христо Ботев у Болгарії, Карел Гінек Маха у Чехії, Само Халупка у Словаччині, Андрій Мурешану, Васіле Александрі в Румунії та ін.). Покликанням класицизму було захищати і зміцнювати реальну монархію, романтизму – виборювати національну державу. Можна сказати, що романтики підносили національну державу як заповітну мрію; реальної ж держави, навіть національної, якщо над нею не висіла загроза чужоземного поневолення, вони й справді найчастіше не захищали – навпаки, незрідка боролися з її гнітливим нівелювальним тиском на неповторну людську особистість.

Треба сказати й про те, що в романтизмі, крім індивідуалістичної, байронічної течії, розвивалася й інша, так звана народна (фольклорна), в якій – надто ж у фольклорно-історичній – сильними були народно-колективістські, національно-консолідувальні тенденції; у ній особистість знаходила сенс свого буття в героїчному жертвовному служінні батьківщині, народові, національно-народному колективі. Ця течія особливо розвинулася в літературах поневолених націй.

\*\*\*

Автори російської ірої-комічної поеми протиставляли свій бурлескно-травестійний стиль вітчизняним літературним традиціям – одописній, ліричній та епічній:

Да будет всем чтецам известно,  
Что я писачка весельчак,  
Свищу на дудочке чудесной,  
Лишь громогласить не мастак;  
И без меня брюзжат все оды,  
Выводят важно эпизоды,  
Провал пускай возьмет всех их:

<sup>63</sup> Шевченко Т. Гайдамаки // Повне збір. творів: У 12 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 160. – Віршові рядки 1300, 1302–1303.

Довольно лир уж есть звончатых,  
Довольно эпиков пузатых,  
А право – смаку мало в них, –

так задерикувато починає свою частину п'яту Олександр Котельницький [V, с. 9]. Для українського письменства таке протиставлення не було актуальним, тож Котляревський у поемі ніде до нього не вдається. Водночас більшість вдумливих дослідників його «Енеїди» сходиться на тому, що в її основі лежить опозиція між російським імперським (загальнодержавним) та українським окремішнім (автономним) дискурсами. Інакше – між *просвітницьким класицизмом*, що приписував підпорядковувати часткове загальному, регіональне – загальнодержавному, особисте – становій честі, державній повинності, обов'язку перед монархом, і зароджуваним *преромантизмом*, що заявляв про право етнічних суб'єктів на самобутність та окремішність. Почавши стихійно писати «Енеїду» за доби Просвітництва, коли в низькій літературі класицизму популярними були жанри травестії та пародії, бурлескний стиль, Котляревський завершував поему вже за преромантичної доби, що не могло не позначитися на четвертій, п'ятій та шостій частинах твору.

Справді, крізь просвітницько-класицистичну оболонку «Енеїди» Котляревського прориваються й окремі *преромантичні* паростки (а для преромантизму характерним є саме таке зародження приривок романтичного руху всередині просвітницької ідеології, естетики й художньої творчості). Ці преромантичні риси виявляються насамперед у ремінісценціях із часів існування козацько-гетьманської держави, у згадках про її «славні» військові з'єднання:

Так вічної пам'яті бувало  
У нас в Гетьманщині колись,  
Так просто військо шикovalo,  
Не знавши: стій, не шевелись;  
Так славні полки козацькі  
Лубенський, Гадяцький, Полтавський  
В шапках, було, як мак цвітуть.  
Як грянуть, сотнями ударять,  
Перед себе списи наставлять,  
То мов мітлюю все метуть. [IV, 101]

У цих, за висловом Пантелеймона Куліша, «віршах зовсім не жартівних» («стихах вовсе не шуточных») <sup>64</sup> забруньковується уже романтичний мотив «національної туги», недарма ж перші два рядки Михайло Максимович узяв за епіграф до першої книги своєї фольклорно-романтичної збірки «Малороссийские песни» (Москва, 1827), а Ізмаїл Срезневський – до першої частини своєї фольклорно-романтичної збірки «Запорожская старина» (Харків, 1833).

Хоча рядки «Так просто військо шикovalo, / Не знавши: стій, не шевелись» є частковою ремінісценцією з російської травестії:

В церквах, в торжественно служеньє  
Читалося одно ученє  
На место всех проповедей.  
Попы кричали: «Стой! равняйся!  
Смотри направо! не шатайся!  
Вперёд! все разом! не робей!» [IV, с. 95] –

<sup>64</sup> Кулиши П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский. – С. 247.

усе-таки це місце в «Енеїді» Котляревського наочно показує, як балаганний, навіть блюзнірський стиль Осипова український поет переводить у щемливо-поважний, почувавши тугу за козацьким минулим. Ба більше, тут Котляревський вдається навіть до неявної полемічної репліки Осипову: той акцентує на стрийовій муштрі, запровадженій у царському війську за Петра I, і на російських стрийових командах, прийнятих згідно з військовим статутом Павла I, підписаним 6 лютого 1796 р. (четверту частину «Енейды» Осипова, нагадаю, видано саме того року). А Котляревський, який почав службу в царській армії (у Сіверському карабінерному полку) також того самого року, з ностальгією говорить про те, що українське козацьке військо не знало обридливої стрийової муштри й успішно обходилося без стрийових команд. «Ратнеє фіглярство» Котляревський висміяв в описі підготування латинців до війни:

Тоді ну військо муштровати,  
Учить мушкетний артикул,  
Вперед як ногу викидати,  
Ушкварить як на калавур;  
<...>  
Такеє ратнеє фіглярство  
Було у них за регулярство,  
<...>  
Повсюдна муштра та учення <...> [IV, 108–109].

З боку українського автора це була, своєю суттю, критика стрийової муштри, практикованої в російсько-імперській армії за пруським зразком, інакше кажучи – довільний козацький випад проти надмірної регламентації військового вишколу, властивої абсолютистському режимові, що, з погляду художніх напрямів, можна трактувати як преромантичний випад проти класицизму. За приміткою російської перекладачки української «Енеїди» Віри Потапової, у цих строфах «автор натякає на аракеєвщину, на парадоманію і фронтманію російських царів»<sup>65</sup>.

За словами М. Яценка,

«опис підготовки латинян і рутульців до війни, де так багато натяків на сучасність, крім суто сюжетних завдань, має на меті через амбівалентну структуру (жартома і всерйоз) довести високу боєздатність військових з'єднань козаків. На думку М. Репніна, поновлення відносно автономного козацького війська означало, з одного боку, створення постійно готового до воєнних дій військового резерву для боротьби з внутрішніми і зовнішніми ворогами імперії, а з другого – певне полегшення економічного становища приблизно 500 тисяч українського населення, відвернення від нього кріпосної залежності. Можна сказати, що ця ідея була перекладена Котляревським з мови політичної на художню»<sup>66</sup>.

Цій меті слугує і «своєрідна логічна модель» образів Низа й Евріала, хоч не троянців, «та в службі вірних козаків» [V, 72], що воюють «за чужу отчизну» [V, 76], – модель,

«в якій автор намагається поєднати риси особистої мужності з васальною відданістю», «у формі алюзії-натяку висловлює <...> думку про доцільність збереження для централізованої Російської держави козацьких військових формувань. У зв'язку з цим він підкрес-

<sup>65</sup> Примечания В. А. Потаповой // Котляревский И. П. Энеида / Перевод с украинского Веры Потаповой. – М.; Л., 1964. – С. 317.

<sup>66</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 118–119.

лює хоробрість і боєздатність козацьких військ, наголошує на їх почутті патріотизму, що, зокрема, було засвідчено у Вітчизняній війні 1812 р. <...> («Яка ж одвага в смутне врем'я! Так не пропало наше плем'я?»)<sup>67</sup>.

Мрія про відновлення автономного козацького війська довго жевріла на Лівобережжі. Ще на початку 1788 року земляк Котляревського (родом із Миргородщини) надвірний радник Василь Капніст, очоливши в Україні гурток автономістів, склав проект відновлення охочих полків з українського козацтва для боротьби з турецькими військами, які наступали на південні кордони Російської імперії («Положение, на каком может быть набрано и содержано войско охочих козак»). Проект було подано Катерині II, відтак передано нею на розгляд Олександрові Безбородьку (керівникові зовнішньої політики Російської імперії, українцеві з походження) і на остаточне затвердження Григорію Потьомкіну, схвалено ними обома, проте до реалізації справа не дійшла<sup>68</sup>. Згодом, 1812 року, коли наполеонівські війська вступили на територію Російської імперії (з українських земель було зайнято лише Західну Волинь), Василь Капніст активно долучився до створення українського козацького ополчення у складі російських військ. Щоправда, на Полтавщині були й тверезі голови, які не піддавалися російсько-імперській пропаганді й мали свою думку й наміри щодо можливого вторгнення Наполеона в Лівобережну Україну, загарбану царизмом. Софія Василівна Скалон (1797–1887), донька Василя Капніста, у спогадах, написаних 1859 року, навела таку розмову свого батька з його рідним старшим братом Миколою Васильовичем:

«Один раз, это было в 1812 году, я чрезвычайно была удивлена суждением дяди Николая Васильевича, который, обратясь к отцу моему, пресерьёзно спросил его этими словами:

– Скажите мне, Василий Васильевич, что вы будете делать, если Бонапарт пойдёт на Малороссию? Какие будут ваши планы и куда вы утечёте?

Мой отец отвечал:

– Я никуда не намерен уходить; зная хорошо Малороссию и будучи любим ею, я надеюсь поставит её на ноги и со стыдом изгнать его из наших пределов.

– А я не так думаю, – сказал Николай Васильевич, – я сам пойду к нему навстречу с хлебом и солью, к этому умному человеку.

Можно себе представить удивление моего отца и дяди Петра Васильевича [ще одного із братів Капністів. – Е. Н.] при таком оригинальном суждении и именно в то время, когда все страшилось, чтобы Наполеон не пошёл на Малороссию! Но дядя Николай Васильевич всегда отличался оригинальничаньем»<sup>69</sup>.

І хай тут окремішня позиція Миколи Капніста подана як дивакувата (а як іще могла прокоментувати її в мемуарах Софія Скалон, дружина російського генерала Василя Скалона?!), усе-таки цей випадок свідчить про те, що під час війни 1812 року серед полтавського дворянства частково нуртували настрої аж ніяк не вірнопідданські щодо російського царизму і натомість прихильні до Наполеона. Ба більше, ще раніше під впливом наполеонівської пропаганди маршалок шляхетства Переяславського повіту Полтавської губернії Василь Лукашевич (згодом близький до полтавської масонської ложі «Любовь к истине») плекав надію на

<sup>67</sup> Там само. – С. 188–189. Цитата з «Енеїди» Котляревського [V, 80].

<sup>68</sup> Карнович Е. Государственный человек екатерининских времён // Исторический вестник. – 1883. – Т. 12. – № 6: Июнь. – С. 532–533; Корсаков А. Два прожектора // Там само. – 1892. – Т. 50. – № 11: Ноябрь. – С. 540; Бабкин Д. В. В. Капнист: Критико-биографический очерк // Капнист В. В. Собрание сочинений: В 2 т. – М.; Л., 1960. – Т. 1. – С. 25–26.

<sup>69</sup> Воспоминания С. В. Скалон (урождённой Капнист) // Исторический вестник. – 1891. – Т. 44. – № 5: Май. – С. 357.

відновлення автономії Гетьманщини<sup>70</sup>, унаслідок чого на одному з хутірних бенкетів 1807 року виголосив тост «за здоров'я Бонапарте»<sup>71</sup>. Щоправда, як резонно зауважив Стефан Козак, ця надія українських автономістів на Наполеона була «розрахована, по суті, на вичікування»<sup>72</sup>.

З іншого боку, з-під пера наддніпрянських українців вийшли й антинаполеонівські вірші «Ага! Чи вже ти нахопився, / Катюжий сину, Бонапарт» «запорозького козака Твердовського» (друга половина грудня ст. ст. 1806 року або січень 1807-го, надруковано 1807 року), «Ода, сочинённая на малороссийском наречии по случаю временного ополчения» військового лікаря Григорія Кошиця-Квітницького (написано й надруковано 1807 року), «Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году» Петра Данилевського, анонімна «малороссийская ода» «Мысли украинского жителя о нашествии французов» (обидва твори надруковані 1813 року), анонімний вірш «Стихи малороссийские на случай известия, что Наполеон сослан на остров Эльбу» (написано 1814 або 1815 року)<sup>73</sup>. Впадає в око те, що ці вірші були складені після успішних битв російських військ із французькими 14 (26) грудня 1806 р. під польським містом Пултуськом та 26–27 січня (7–8 лютого) 1807 р. під пруським містом Пройсиш-Ойлау (тепер м. Багратіонівськ Російської Федерації), коли вперше за свою воєнну кар'єру Наполеон не здобув рішучої перемоги, а відтак після вигнання наполеонівських військ із Російської імперії та згодом заслання скинутого імператора на о. Ельбу. Це були переважно оди, які риторично уславлювали міць і звитяги російських військ і якими запопадливі автори, царські піддані, засвідчували свою вірнопідданість непереможній царській імперії. Закрадається, однак, думка, що якби переміг і запанував Наполеон, то ті самі чи інші українські віршувальники склали б оди на його честь.

Показово й те, що коли того-таки 1812 року царський уряд зобов'язав одправляти з Чернігівщини та Полтавщини сухарі для російських військ у Польщі, то полтавський губернський маршалок шляхетства Дмитро Трощинський і Василь Капніст у цій ситуації подбали насамперед про місцевий український люд, який ризикував у далекій дорозі втратити волів – неоціненне своє надбання і засіб до життя. За наполяганням Трощинського, Капніст поїхав до Петербурга й виклопотав в уряді дозвіл зробити пожертву не натурою, а грошима. Сам-таки Капніст, за дорученням начальства й усього дворянства, закупив хліба в Житомирі й одправив куди треба. Так чернігівські й полтавські українці дбали насамперед про свої інтереси, власне виживання, а не про порятунок чужого «отечества»<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> Шип Н. А. Лукашевич Василь Лукич // *Енциклопедія історії України*. – К., 2009. – Т. 6. – С. 292.

<sup>71</sup> Верига В. Нариси з історії України (кінець XVIII – початок XX ст.). – Львів, 1996. – С. 61; Козак С. Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки). – С. 96.

<sup>72</sup> Там само. – С. 97.

<sup>73</sup> Див.: Бурлеск і трагедія в українській поезії першої половини XIX ст. – К., 1959. – С. 77–100, 568–572.

<sup>74</sup> Воспоминания С. В. Скалон (урождённой Капнист) // *Исторический вестник*. – 1891. – Т. 44. – № 5: Май. – С. 359. Дмитро Прокопович Трощинський (1749–1829) – російський державний діяч і меценат української культури, один із лідерів конспіративного кола українських консервативних автономістів. Через свого приятеля, уже згаданого Йосипа Каменецького був одним з ініціаторів першого видання «Енеїди» Котляревського (1798). У 1812–1814 рр. – полтавський губернський маршалок шляхетства, у 1814–1817 рр. – міністр юстиції. Створений ним осередок українського національно-політичного й культурного життя в Кишинях на Мир-

Водночас в умовах російсько-французької війни, користуючись тим, що над Російською імперією нависла небезпека розгрому, лівобережні українці та їхні національні провідники робили спроби відновити втрачені під царизмом права й привілеї. Цьому сприяло те, що царська влада під загрозою поразки ставала поступливішою. Доречно нагадати, що на початку війни Котляревський за дорученням тодішнього малоросійського генерал-губернатора Якова Лобанова-Ростовського сформував козацький полк (докладніше про це далі). Генерал-губернатор у своїй відозві од 10 липня 1812 р. до земських комісарів, найближчих начальників козацького стану, обіцяв виклопотати у царя в нагороду за якнайшвидше й успішне формування козацьких полків повне звільнення козаків од рекрутчини, розпуск полків по закінченні війни й повернення козаків додому, а також утворення особливого «українського войска», старшини якого прирівнювалися б до уланських офіцерів і постійно числилися б на службі, а рядові козаки поверталися б у свої полки тільки при потребі, на перший же поклик. При цьому Лобанов-Ростовський наголосив, що «такое сих полков устройство <...> близко похоже с древним состоянием малороссийских воинов <...>»<sup>75</sup>. Усу-

городщині, де була численна бібліотека, сучасники називали «Українськими Атенами» (Оглоблин О. Трощинський Дмитро // *Енциклопедія Українознавства: Словникова частина*. – Т. 9. – Видво «Молоде Життя», 1980. – Перевидання в Україні. – Львів, 2000. – С. 3266). Власне, П. Кулиш писав про «домашній театр» і «обширную библиотеку» «в знаменитых Кишинцах – этих Афинах времён Гоголева отца» (наголос Кишинці – також за Кулішем, який дуже ретельно позначав наголоси в українських загальних та власних назвах: *Кулиш П. Несколько предварительных слов* // *Основа*. – 1862. – № 2: Лютий. – С. 20). Про український патріотизм Дмитра Трощинського свідчить такий спогад Софії Скалон. У своєму маетку в Кишинцах у 1812–1814 рр. він інколи змушував своїх співаків «петь известную малороссийскую песню “Чайку”, которая аллегорически представляла Малороссию как птицу, свившую гнездо своё близ дорог, окружавших её со всех сторон. Прекрасная музыка этой песни, а более ещё значение слов её до того были трогательны, что, слушая её, почтенный старик Трощинский часто закрывал лицо своё рукою и проливал слёзы» [Воспоминания С. В. Скалон (урождённой Капнист) // *Исторический вестник*. – 1891. – Т. 44. – № 5: Май. – С. 364]. Про це є згадка й у Куліша: «Говорят, что старик Трощинский <...> любил слушать украинские народные песни и даже, иногда, прослушав известную Чайку, заливался горькими старческими слезами» (*Кулиш П. Несколько предварительных слов*. – С. 20). Так серед української шляхти початку XIX ст. жив дух цієї щемливої національно-алегоричної пісні («Ой біда, біда мні, чайці небозі, / Що вивела діток при битій дорозі...»), яку приписували то Б. Хмельницькому, то І. Мазепі, то П. Калнишевському (див.: *Погребенник Ф. Наша дума, наша пісня: Нариси-дослідження*. – К., 1991. – С. 21–26; проте не можна погодитися зі спробою дослідника заперечити алєгоризацію України в цій пісні та звести її ідейний зміст лише до вислову материнської любові; пісня ця функціонувала насамперед як українська патріотична, що й доводить, зокрема, спогад Софії Скалон). Варто нагадати, що Д. Трощинський був нащадком Мазешиного племінника гадяцького полковника Степана Трощинського, якого російський уряд заарештував наприкінці 1708 року як родича і прибічника Мазепи і який відтак помер в ув'язненні у Києві 1709 року. Цікаво також, що в листі від 29 жовтня 1829 р. Дмитро Бантиш-Каменський просив Котляревського надати йому відомості щодо такого питання: «Кто сочинил известную песню: “Ой, беда, беда мне, чаечке небозе” и проч.? Иные (в том числе князь Цертелев) приписывают оную Богдану Хмельницкому; другие Мазепе: но я сомневаюсь в том, особенно в первом. Не помню, кто-то уверял меня, что она сочинена Кошевым Атаманом, забыл фамилию его» (*Ротач П. Иван Котляревский у листуванні*. – С. 128). На це Котляревський одписав у листопаді-грудні 1829 року: «песню Ой б и д а ч а й ц и, ч а й ц и н е б о з и неизвесно кто именно сочинил, но многие полагают, что сочинил её последний запорожский кошевый К а л н и ш» (*Котляревський І. П. Повне зібрання творів*. – К., 1969. – С. 335). Ідеться про Петра Калнишевського.

<sup>75</sup> Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских козаков в конце XVIII и в начале XIX века // *Киевская старина*. – 1897. – Кн. 6: Июнь. – С. 473. Авторство розкрито у вид.: *Палиснюк М. «Киевская Старина»: Хронологічний показчик змісту журналу (1882–1906)*. – К., 2005. –

переч Лобанову-Ростовському, який волів надати козацьким полкам загально-російський характер, Трощинський, за підтримки Василя Капніста, домігся, щоб козацькі полки дістали українські козацько-старшинські назви, а пізніше ще й козацький однострій і щоб «ополченців», мобілізованих із кріпаків з дозволу поміщиків, не лише звільняли з кріпацтва разом із цілою родиною, а й також називали козаками. Тож, за висновком українського історика з Канади Василя Вериги, на поклик царської влади «родове козацтво голосилося до війська не з любови до „отечества“, але тому, щоб повернути собі колишні козацькі вольності або вирватися із зненавидженого кріпацтва, в яке їх безправно загнала цариця Катерина II, та тому, щоб боронити свої родини й оселі»<sup>76</sup>. Однак після наполеонівських війн Олександр I указом від 11 червня 1816 р. розпорядився негайно розпустити козаків по домівках<sup>77</sup>. Імператорським указом від 25 серпня 1818 р. серед козаків було заведено рекрутчину, указом від 10 грудня 1819 р. їх прирівняно в податках до інших казенних поселенців, а 1820 року цар звелів переселити на землі, що належали чорноморському війську (на Кубані), 25 тисяч полтавських і чернігівських козаків – як припускав Микола Стороженко, «с целью <...> удаления из Малороссии наиболее вольнолюбивого элемента, разочарованного в своих ожиданиях»<sup>78</sup>.

Тим часом, коли вибухнуло польське повстання 1830–1831 рр., Микола Репнін, який у 1816–1834 рр. був малоросійським військовим губернатором (Полтавської та Чернігівської губерній), за дорученням нового царя Миколи I сформував улітку 1831 року, за зразком 1812-го, вісім козацьких кавалерійських полків, які три місяці перебували в резерві, поки не закінчилася польська кампанія (до жовтня 1831 року)<sup>79</sup>. У серпні наступного року два полки були переведені та поселені на Північному Кавказі, на початку вересня ще два передані в митне відомство й нарешті 30 вересня 1832 р. всі полки були розформовані, а козаки з їх складу призначені до переселення на Кавказ<sup>80</sup>.

4 жовтня 1831 р. генерал-губернатор Репнін подав цареві разом з доповідною запискою проект військової організації «малоросійських» козаків («проект положення об обращении малороссийских козаков к первоначальному их воинственному состоянию»). Микола I передав проект на розгляд спеціального комітету, який однозначно заявив, що окремі самостійні частини, або федеративні з'єднання, провінцій на особливих правах не можуть бути терпимі для збереження цілісності імперії. У відповідь 13 квітня 1832 р. князь Репнін знову умотивовував доцільність «обращения козаков на быт и повинность, более сходные с их нравами и обычаями». Проте Микола I не прислухався до його думок і відхилив проект, остерігаючись запровадження федеративного устрою. Мало того, царським указом від 25 червня 1832 р. було встановлено умови рекрутчини серед козаків починаючи з 1833 року, а указом від 30 вересня 1832 р. затверджено положення

С. 288, 291, 295–297; Палиєнко М. «Кіевская Старина»: Систематичний покажчик змісту журналу (1882–1906). – К., 2005. – С. 563; Палиєнко М. «Кіевская Старина» у громадському та науковому житті України (кінець XIX – початок XX ст.). – К., 2005. – С. 332–333.

<sup>76</sup> Верига В. Нариси з історії України (кінець XVIII – початок XX ст.). – С. 67.

<sup>77</sup> Петренко Є. Д. Козацькі українські кінні полки Російської імперії 1812–1864 // Енциклопедія історії України. – К., 2007. – Т. 4. – С. 429; Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских козаков в конце XVIII и в начале XIX века // Киевская старина. – 1897. – Кн. 6: Июнь. – С. 477–478.

<sup>78</sup> Там само. – С. 479–481.

<sup>79</sup> Там само. – Кн. 10: Октябрь. – С. 115–120.

<sup>80</sup> Петренко Є. Д. Козацькі українські кінні полки Російської імперії 1812–1864. – С. 429.

про переселення «малоросійських» козаків разом із родинами, челяддю та іншими казенними поселенцями до кавказьких козацьких лінійних військ і полків<sup>81</sup>. Як зауважив Микола Стороженко, це було зроблено для того, щоб «разредить вольнолюбивый элемент, мечтавший о восстановлении старинных вольностей и обращении козаков в их прежнее воинственное состояние»<sup>82</sup>. Відтак у зв'язку з проведенням перепису населення для точного обчислення податків і врегулювання військової повинності, що не могло бути прихильно сприйнято волелюбними козаками, для видалення з України неспокійних елементів царським указом від 12 жовтня 1833 р. дозволялось відставним солдатам з «малоросійських» козаків переселятися з сім'ями в Кавказьку область із наданням їм пільги – зарахування синів, народжених на нових поселеннях, до козацького стану (народжені до переселення залишались у званні військових кантоністів)<sup>83</sup>.

Миколі Репніну, який співчував українському автономістському рухові, підтримував зв'язки з його діячами<sup>84</sup>, вдалося домогтися тільки короточасних незначних пільг для українського козацтва (указом від 8 листопада 1832 р. рекрутчину перенесено на рік пізніше – не з 1833-го, а з 1834-го<sup>85</sup>, а 17 січня 1834 р. з ініціативи Репніна та за його розробками оприлюднено новий «устав об управленні малороссийскими козаками»<sup>86</sup>). Та вже 6 грудня 1834 р. Микола I увільнив князя Репніна з впливової посади малоросійського генерал-губернатора, формально призначивши його членом Державної Ради, голос якого вже не мав такого вагомого значення<sup>87</sup>. Основною причиною усунення Репніна від управління Малоросією послужили його ревне обстоювання інтересів козаків, селян, загалом непривілейованих станів і запідозрення та звинувачення його в українському сепаратизмі<sup>88</sup>.

<sup>81</sup> Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских козаков в конце XVIII и в начале XIX века // Киевская старина. – 1897. – Кн. 10: Октябрь. – С. 120–130.

<sup>82</sup> Там само. – С. 130. Головним противником князя Репніна був тодішній голова Державної Ради й Комітету Міністрів князь Віктор Павлович Кочубей, який боявся привидів сепаратизму і схилив царя до заходів, спрямованих на асиміляцію «малоросійських» козаків з іншим населенням Імперії (Там само. – С. 131). У листі до М. Репніна від 7 жовтня 1832 р. він одверто писав: «Хотя я по рождению и хохол, но я более русский, чем кто другой и по моим принципам, и по моему состоянию, и по моим привычкам. Моё звание и занимаемый мною пост ставят меня выше всяких мелких соображений; я смотрю на дела Ваших губерний с точки зрения общих интересов нашей страны» (Там само. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 146; переклад з французької). З проектом реформ для остаточного злиття Малоросії з Великоросією (тобто інтеграції Лівобережної України у склад Російської імперії), для уніфікації судочинства та залишків гетьманських органів правління з імперськими владними структурами, виступив і колишній меценат Котляревського Семен Михайлович Кочубей (записки «О Малороссии» від 2 лютого 1832 р., «Ещё о Малороссии» від 11-го та 18 лютого 1832 р., лист до М. Репніна від 12 лютого 1832 р.). Див.: Галь Богдан, Швидько Ганна. «...Мысли мои о крае моём...» (С. М. Кочубей і його записки про Малоросію) // Схід – Захід: Історико-культурологічний збірник. – Х., К., 2004. – Вип. 6. – С. 101–128.

<sup>83</sup> Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских козаков в конце XVIII и в начале XIX века // Киевская старина. – 1897. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 155–156.

<sup>84</sup> О. О. <Олександр Оглоблин> Репнін (нар. кн. Волконський) Микола // Енциклопедія Українознавства: Словникова частина. – Т. 7. – Вид-во «Молоде Життя», 1973. – Перевидання в Україні. – Львів, 1998. – С. 2499; Шандра В., Підкова І. Репнін Микола Григорович // Довідник з історії України: А–Я. – Вид. 2-ге, доопрац. і доп. – К., 2002. – С. 653.

<sup>85</sup> Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских козаков в конце XVIII и в начале XIX века // Киевская старина. – 1897. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 153–154.

<sup>86</sup> Там само. – Кн. 12: Декабрь. – С. 332–340.

<sup>87</sup> Там само. – С. 347.

<sup>88</sup> Там само. – С. 349.

Це все говорить не про що інше, як про те, що висловлена в поемі художньою мовою ідея відновлення автономного козацького війська (хай до пори до часу підпорядкованого Російській імперії) була, властиво, ідеєю відродження мілітарної сили України і, як така, йшла врозріз з інтересами тої ж імперії, потенційно містячи загрозу її цілісності. Тому правомірно вважати цю ідею преромантичною. Вона зближує «Енеїду» з такими явищами українського преромантизму, як історіософський трактат невідомого автора «История русов» (кінець XVIII ст.), у якому обґрунтовувалася доцільність відновлення політичної автономії України у складі Російської держави, історичні нариси Г. Квітки-Основ'яненка «О слободских полках» (1838), «1812 год в провинции» (1843) й особливо «Головатый» (1839), присвячений кошовому отаманові Антонові Головатому, котрий, сформувавши, за дорученням царської влади, Чорноморське козацьке військо – для участі в російсько-турецькій війні 1787–1791 рр., – фактично, врятував рештки національних збройних сил. З його ініціативи військо переселилося на Кубань, де зберегло автономний устрій, деякі козацькі вольності.

На основі Квітчиного нарису Шевченко вславив Головатого в першодруці пошлання «До Основ'яненка» («Кобзар» 1840 року):

Наш завзятий Головатий  
Не вмере, не загине...  
От де, люде, наша слава,  
Слава Україні!<sup>89</sup>

Прикметно, що Шевченко побачив у «завзятому Головатому» не втілення васальної відданості імперії, а «славу України», символ незнищенності серед українського народу військового духу козаччини. Таким чином треба розглядати й висловлену в «Енеїді» ідею відновлення козацьких військових з'єднань – не як класицистичну ідею підпорядкування національної сили чужій централізованій державі, а як преромантичну ідею збереження автономного національного війська, своєрідних ознак і традицій української армії.

До преромантичних рис «Енеїди» належить й авторське захоплення історичними піснями українського народу (троянці співали «пісеньок: / Козацьких, гарних запорозьких» –

Про Сагайдачного співали,  
Либонь, співали і про Січ,  
Як в пікінери набирали,  
Як мандровав козак всю ніч; [III, 2, 3])

і вивіщення їх над «московськими», що їх поет зневажливо називає «бриденьками» [III, 2] (тобто безглуздими, химерними за змістом<sup>90</sup>). Таке захоплення народнопісенною стихією якраз і характерне для українського і загалом європейського преромантизму, в руслі якого й зародився в Україні на початку XIX ст. фольклористичний рух, що реабілітував і популяризував у «верхній» культурі усну народну творчість, готуючи ґрунт для становлення й розвитку фольклорного романтизму (фольклорні збірки Василя Ломиковського, Миколи Цертелєва, вступ до граматики української мови Олексія Павловського).

<sup>89</sup> Шевченко Т. До Основ'яненка // Повне збір. творів: У 12 т. – Т. 1. – С. 120, 442, 443, 624–626.

<sup>90</sup> Від слова «бридня» («бредня») – «безглузді думки; химери» (Бредня, Бридня // Словник української мови: <В 11 т.>. – Т. 1. – С. 232, 234).

Преромантичними віяннями натхнене і визнання в поемі Котляревського непроминальної цінності й потреби збереження «на вічне врем'я» самоназви, мови, віри та й загалом національної неповторності кожного «племени», зокрема й підкореного чужоземним завойовником. Юнона просить Зевса (Юпітера):

«Нехай Еней сідла рутульця,  
Нехай спиха Латина з стульця,  
Нехай поселить тут свій рід.  
Но тільки щоб латинське плем'я  
Удержало на вічне врем'я  
Імення, мову, віру, вид».

«Іноси! сількісь! як мовляла» [тобто згоден, гаразд. – Є. Н.], –  
Юноні Юпітер сказав. [VI, 161–162]

Натяк тут досить прозорий: мирячись (за принципом «против ріжна не прать» [IV, 64]) із фактом загарбання України Російською імперією, Котляревський торкається питання про надання царизмом українському народові права зберегти свою національну самобутність (мовно-культурну та релігійно-обрядову). На таких умовах автор вимушено погоджується, щоб українці та росіяни будували в єдності спільну державу. З приводу цього місця в «Енеїді» Олександр Кониський зауважив, що коли б Котляревський

«замість “латинське плем'я” написав “українське”, – чи дали б йому напечатати “Енеїду”, чи не опинився б він “у хладных финских скал” або де на березі Лени?.. Інак Котляревському не можна було говорити, і ніхто другий з українців тоді не сказав і того, що він»<sup>91</sup>.

За слушним спостереженням Стефана Смаль-Стоцького, в «Енеїді» Котляревський не лише «пропагує гуманність» і «стає в обороні упосліджених і покривджених» (мається на увазі соціально), а й

«стає в обороні національних прав українського народу, за його відрубність і самостійність в мові, звичаях, обичаях і т. п. Багато місць “Енеїди” дає зовсім певну підставу думати, що в ній представлені особливо злидні України, які вона тоді в кождім згляді терпіла від російської адміністрації, як і взагалі відносини України до Москви, хоть, з другого боку, Котляревський виявляє щиро свій державний патріотизм і свою лояльність»<sup>92</sup>.

У зацитованих рядках з української «Енеїди» Котляревський як травестатор скористався з відповідного місця Вергілієвої поеми, де Юнона благає Юпітера:

«<...> не наказуй  
Ти самобутнім латинам змінити старе своє ймення,  
Мову й одержу, стати троянцями й тевкрами зватися».

[Книга дванадцята, в. 824–826]<sup>93</sup>

Котляревський у Юноніному проханні додає ще й віру, збереження якої було актуальним для часів православної козацької України, котра боролася проти експансії ісламу та католицизму, та й, зрештою, опиралася спробам московської царської церкви підпорядкувати собі українську громадську церкву. Питання віри у Вергілія зринає у Юпітеровій відповіді («священні обряди»), у якій він заспокоює Юнону:

<sup>91</sup> К. <Кониський О.> Відчити з історії русько-українського письменства XIX віку // Світ. – 1881. – Ч. 2. – С. 29.

<sup>92</sup> Смаль-Стоцький Стефан. Котляревський і його «Енеїда»: Відчит на науковій академії дня 1-ого падолиста 1898 // Літературно-науковий вістник. – 1898. – Т. 4. – Кн. 11. – С. 99.

<sup>93</sup> Тевкри – народність, що населяла давню Трою (троянці).

«Дам, чого хочеш <...>.  
 Батьківську мову і звичаї рідні задержать авзонці,  
 Й зватися будуть, як звались. Лиш кровно із ними змішавшись,  
 Тевкри поселяться тут. Лиш закони й священні обряди  
 Дам їм усім і в мові єдиних зроблю з них латинян».

[Книга дванадцята, в. 834–838]<sup>94</sup>

Антична латинсько-троянська ситуація не зовсім відповідала сучасній Котляревському українсько-російській, бо російсько-імперські завойовники нав'язували свої закони, мову, церкву, а прибравши собі з княжої доби етноніми *Русь, руський* та офіційно запровадивши (за Петра I) грекизований варіант *Росія*, накидали українцям етноніми *Малоросія, малоросійський, малороси*. Щоправда, внаслідок реформи московського патріарха Никона, в Руській православній церкві у 1653–1667 рр. відбулася уніфікація церковного обряду з українською та грецькою обрядовою практикою. Чи мав це на думці Котляревський, коли завіршовував повищий діалог Юнони та Юпитера, – невідомо. Та напевно можна сказати, що для Котляревського неприйнятним було, щоб українці стали єдиними з росіянами в мові та народно-релігійних обрядах, бо за тодішніх умов це означало втратити рідну мову й перейти на чужу російську, позбутися національно-релігійної обрядовості та звичаєвості (про разючу відмінність української народної культури від російської письменник чітко висловився у «Москалі-чарівнику»), тож він скорочує довгу пояснювальну тираду Юпітера і вкладає у його вуста лише згоду з тим, чого домагалася Юнона. Про уніфікацію бодай у чомусь в українського поета, на відміну від римського, не йдеться.

Історичні колізії з античної давнини (передусім між троянцями, греками й латинцями) дали змогу Котляревському розбудувати свій текст із натяками на українсько-російські, козацько-імперські відносини. На прикладі воєнного зіткнення, а згодом примирення латинців і троянців автор показує, як після епізодичних збройних сутичок і навіть битв між собою українці та росіяни мали б зажити в мирі та злагоді. Він навіть малює ідилічну – хай нетривалу, на час перемир'я – картину такого співжиття:

В коротке мировее врем'я  
 Латинське і троянське плем'я  
 Було як близькая рідня. [VI, 88]

Отож у травестованій «Енеїді», як і в латинському оригіналі, завойовники і підкорені будують спільну державу. Це вітають обидва автори – римський та український. Тільки Вергілій стоїть передусім на боці великодержавника Енея і троянських займанців, а Котляревський у цьому випадкові стає на бік корінних латинців та рутульців, які в нього ситуативно асоціюються з українцями, підкореними російсько-імперською експансією. Так опозиція між російсько-імперським (класицистичним) та українським національним (преромантичним) дискурсом набуває співвідношення на засаді відштовхування – притягання.

Оскільки виразно цей діалог Зевса і Юнони Котляревський наситив алюзіями на актуальні для нього українсько-російські проблеми, засвідчує відповідне місце у травестії Олександра Котельницького, де прохання Юнони викладено досить блідо, без натяків на російську історію:

«Пусть так – троянец торжествует  
 И Турна душиг как скота,  
 Пусть он над всеми ликовствует,  
 Готова для него чета;  
 Пусть будет он могущ и пышен,  
 Народ им будет пусть возвышен;  
 Но сделай то лишь мне, мой свет,  
 Чтоб имя Трои погребенно  
 Осталось навсегда забвенно, –  
 Да имя Лации цветет!»

Рекла – и Зевс на все склонился,  
 Он с ней на мере положил,  
 Чтобы Эней возвеселился  
 И Турну голову сломил;  
 Потом свое рассеяв семя,  
 Распространил в Лации племя,  
 Принял название латинян:  
 Чтоб прекратив военны муки,  
 Они стаканы взяли в руки  
 И сотворили род римлян. [VI, с. 197–198]

Порівняння цих трьох фрагментів – з латинського першовзору, травестій Котельницького та Котляревського – показує, що український автор у цьому випадкові йшов за римським поетом, а не за російським травестатором.

В описі походу латинського та союзного військ Котляревський імітує стиль українських народних дум, використовуючи характерні для поезики цього фольклорного жанру конструкцію заперечного порівняння, традиційні епітети (*галич чорна, буйний вітер*), субстантивіацію епітета (*ратне*), гіперболу, прикладку родового значення (*Ардея-город*), добір відповідних слів та образну семантику:

Не хмара сонце заступила,  
 Не вихор порохом вертить.  
 Не галич чорна поле вкрила,  
 Не буйний вітер се шумить:  
 Се військо йде всіма шляхами,  
 Се ратне брязкотить збруями,  
 В А р д е ю-город поспіша.  
 Стовп пороху під небо в'ється,  
 Сама земля, здається, гнеться;  
 Енею! де тепер душа? [IV, 122]

Тетяна Бовсунівська зауважила, що «первинний пафос» цих рядків, нав'язаних народними думами, «зазнає зниження, бо вони служать комічному описові війни Енея з латинцями. Дослідники, які бачили в цьому уривку стильові риси романтизму, чомусь проминули яскраво виражену його пародійність»<sup>95</sup>. Справді, у контексті зображення ратних приготувань латинців і рутульців (у стилі фольклорних небилиць і пародіювання народної пісні «Ой на горі та жінці жнуть...», [IV, 126]) зацитована строфа, стилізована під народнописенну патетику, також набуває пародійного звучання, хоча воно в ній менш відчутне, ніж в обігранні козацької пісні про Сагайдачного й Дорошенка. Взята ж поза контекст

<sup>94</sup> Авзонці – перші мешканці Італії.

<sup>95</sup> Бовсунівська Т. В. Українська бурлескно-травестійна література першої половини XIX століття... – С. 54.

стом, ця строфа не виявляє виразних пародійних ознак. Такі стилізації під героїчний епос (думи) й історичні пісні українського народу стали згодом поширеним явищем в українській преромантичній та романтичній поезії (Ізмаїла Срезневського, Маркіяна Шашкевича, Пантелеймона Куліша та ін.).

У четвертій, п'ятій і шостій частинах трагедії подекуди набуває ознак ліро-епічної поеми, жанр якої став надзвичайно поширеним у романтизмі. Авторське «я» прямо виявляє себе через ліричні запитання, вигуки (як-от в останньому рядку щойно цитованої строфи: «Енею! де тепер душа?»). Авторське «я» солідаризується і співпереживає з Енеєм і троянцями завдяки невластивій мові: «Та ба! Як Турна б нам достать» [VI, 143]. Буває, упереміжку з вигуком нанизуються запитання про начебто невідомого героя, його дії, додаються фольклорні за своїм типом гіперболізовані порівняння з явищами природи, звідси виникає ефект народнопоетичного паралелізму:

Но що за стук, за гомін чую?  
Який гармидер бачу я!  
Хто землю так трясе сирую?  
І сила там мугить чия?  
Як вихрі на пісках бушують,  
В порогах води як лютують,  
Коли прорватися хотять;  
Еней так в лютім гніві рветься,  
Одмстить Палланта смерть несеться,  
Сустави всі на нім дрижать. [VI, 53]<sup>96</sup>

Воєнний запал латинців автор описує утрировано, із застосуванням гіпербол та контрастних понять:

Воєнна буря закрутила,  
Латинське серце замутила,  
Завзятість всякого бере;  
«Війни, війни!» – кричать, бажають,  
Пекельним пламенем палають  
І молодее і старе. [IV, 116]

Паралелі цим прикладам антитетично-гіперболічної побудови Юрій Шевельов знаходив у поезії російського класицизму XVIII ст.<sup>97</sup>, але в атмосфері романтичного руху, який зародився в Україні у 1820–1830-х рр., «Енеїда» Котляревського сприймалася аж ніяк не в руслі високого стилю класицизму, та й навіть не тільки в бурлескно-трагедійному сенсі (так звана котляревщина), а й частково (в окремих уривках) у романтизованому ореолі. Цьому сприяли знамениті сентенції Котляревського, вкладені в уста чи то «козака лицарковатого» [V, 82] Евріала:

«Ні! перше ти мене удавиш,  
Щоб я од земляка одстав.  
Від тебе не одстану зроду,  
З тобою рад в огонь і в воду,  
На сто смертей піду з тобою.  
Мій батько був сердюк опрічний.  
Мовляв (нехай покой му вічний):

<sup>96</sup> У Котельницького ця строфа починається лише одним запитанням, яке, мабуть, і підказало Котляревському розвинути такий зачин: «Но что за страшная тревога?» [VI, с. 49].

<sup>97</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексичі і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 159–160.

Умри на полі, як герой». [V, 74];

«Де общее добро в упадку,  
Забудь отца, забудь і матку,  
Лети повинность ісправлять;  
Як ми Енею присягали,  
Для його служби жизнь оддали,  
Тепер не вільна в жизни мать». [V, 77];

чи то «обозного генерального» Сереста:

Куди? – вам сорома немає!  
Хто чув! Троянець утікає!  
Чого наш славний рід доживсь!

Один паливода ярує,  
А вас тут стільки, боїтесь;  
В господі вашій вередує  
Рутульський шолудивий пес!  
Що скаже світ про нас, трояне?

<...>

А князь наш бідний що помислить?  
Адже ж за воїнів нас числить,  
За внуків славніших дідів! [V, 142–143]<sup>98</sup>;

чи то висловлені від автора:

Так наші смілиї вояки  
Тут мовча проливали кров;  
<...>  
За честь і к князю за любов.

<sup>98</sup> У Вергілія до розгублених троянців «Поприбігали Мнестей і завзятий Серест», «тевкрійські вожді», а присоромлює вояків Мнестей:

«Гей, худи ви тікаєте, де ще  
Мурів шукаєте, де ще там шанці ви маєте, друзі?  
Муж лиш один, громадяни, і замкнений в ваших же мурах,  
Зміг заподіяти в місті таку різанину безкарно;  
<...>  
Ні батьківщини нещасної й древніх богів вам не жалко,  
Ані Енея великого вам, боягузи, не сором?» [книга дев'ята, в. 778–787]

У Котельницького до троянців промовляють «Серест удалый» і «бдительный Мнестей»:

«Куда вас чорт несет, скажите?  
Вы лучше силы соберите,  
И здесь на месте все умрем.

Куда мы пустимся таскаться,  
Коль нет других к житью нам стран,  
И как не стыдно испугаться?  
Один головорез, буян  
В пределах наших так бунтует,  
Всех крошит, бьет, везде воюет  
И так бессовестно шалит». [V, с. 160]

Котляревський вилучає Мнестей й передоручає його усовітительно-підбадьорливе слово Серестові. Апеляція до авторитету «князя» Енея, що лунає з вуст Сереста, засвідчує, що в цьому випадку український трагедист користувався також «Енеїдою» Вергілія, де Мнестей апелює до шани «Енея великого» серед троянців, тоді як у трагедії Котельницького це місце випущено.



Любов к отчизні де героїть<sup>99</sup>,  
Там сила вража не устоїть,  
Там грудь сильніша од гармат,  
Там жизнь – алтин, а смерть – копійка,  
Там лицар – всякий парубійка,  
Козак там чортові не брат. [V, 94]

Ці патетичні, афористично завіршовані рядки оскільки класицистичні (бо мова в них, почасти похідних від одописної традиції, іде про підпорядкування особистих інтересів і навіть власного життя обов'язкові перед монархом та його військом), остільки ж потенційно преромантичні, бо в них патріотично налаштовані реципієнти вкладають і самодостатній зміст, пов'язаний з Україною, козацькою історією, запорозькою доблестю тощо. На це настановує сам автор образними аналогіями «сердюк», «козак», «обозний генеральний», Енеєвим називанням себе «кошовим» [V, 14], а своєї «ватаги» – «кошем» [II, 75]; а ще Енеїв союзник, аркадський цар Евандр, величає його «гетьманом» [V, 36].

Звичайно ж, в образах показаних Низа й Евріала, які «Енею присягали, / Для його служби жизнь оддали» [V, 77] і героїчно гинуть «за чужу отчизну» [V, 76], вчувається натяк на службу козаків (у вигляді окремих формувань чи індивідуально) у царській армії (сам автор, як повище зазначено, мав досвід такого воєнника). Та все ж «повинність» козакувати Низа й Евріала не зводиться до вірності суто імперській присязі. Загальноживаній у російській класицистичній поезії XVIII ст. словосполучі «общее добро» (чи «общие блага»), що мала значення переважно державної ідеї, прикметної для доби освіченого абсолютизму, або принаймні сенси суспільно-державної та моральної патетики<sup>100</sup>, Котляревський надає виразного козацького акценту. В його «Енеїді» окремі вияви пишномовної класицистичної героїки меркнуть перед козацьким апофеозом, що стремить до самовистачальності. То ж не дивно, що проартикульовані в поемі героїко-патріотичні, козацько-лицарські – за асоціативними підказками – мотиви, які супроводжувалися раціоналістично-класицистичним проголошенням державно-військово-монархічного обов'язку, незрідка переосмислюються в романтичному дусі – як ідеї обов'язку перед вітчизною (Україною), рідним народом, що змагає до національного відродження і визволення, збереження своєї самобутності, відновлення власної державності, а також у сенсі лицарського обов'язку перед одностайною військовою «ватагою», котра бачилася національно-народним колективом, згуртованим демократичними почуттями товарищескості, побратимства, взаємовиручки.

Позитивним персонажам поеми, які епізодично зображуються у романтичному навісвітленні, протистоїть «князь» Турн, що не раз нагадує задержуватого російського офіцера – п'янюгу [IV, 66; V, 47] і дуелянта [IV, 72], відчайдушного ке-

<sup>99</sup> «Любов к отчизні» – ремінісценція з відповідного місця в Котельницького, який про Низове та Евріалове кровопролиття у рутульському таборі висловився так: «Вот их к отечеству любовь / Какие дива натворила, / Какие силы сокрушила!» [V, с. 122]. Проте, крім подиву та натуралістичного, не раз зниженого зображення вчинку Низа й Евріала, в Котельницького відсутня героїчна патетика. Ірої-комічна «Енеїда» Осипова й Котельницького саме й була спрямована суто на дегероїзацію й пародіювання героїчної епопеї як такої (передусім російської). У російській трагедії годі шукати героїчно-преромантичних рис.

<sup>100</sup> Див.: Филипович П. Нові праці про І. Котляревського... – С. 64–66.

рівника воєнними діями [V, 119–121], або як вершник, весь обшитий булатом, вимальовується на середньовічного рицаря чи давньоруського воїна [VI, 48–51], а ситуативно постає також характерним романтичним лиходієм, описаним за допомогою гіперболи та контрастних понять:

Зробився Турн несамовитий,  
Ярився, лютовав неситий,  
Троянської крови забажав.  
Всі страсти в голову стовкнулись,  
Любов і ненависть прочнулись;  
«На штурм, на штурм!» – своїм кричав. [V, 50]

Прикметно, що молодий Шевченко, знайомий ще тільки з першими чотирма частинами «Енеїди», вбачав у поемі насамперед віддзеркалення «слави козацької». В елегії «На вічну пам'ять Котляревському» (1838) він просив «праведную душу» автора «перелицьованої» поеми прилинути до нього, сироти, в Петербург «хоч на одно слово» і заспівати «про Україну»:

Нехай усміхнеться серце на чужині,  
Хоть раз усміхнеться, дивлючись, як ти  
Всю славу козацьку за словом єдиним  
Переніс в убогу хату сироти<sup>101</sup>.

З цього приводу Петро Приходько резонно зауважив, що

«змальовуючи образ ідеального співця, автор вірша виявляє себе послідовником не стільки самого Котляревського, якому провіщає невмирущу славу, скільки його “противників” в естетиці, тобто романтиків. Справді, Шевченко уславлює видатного письменника-попередника не за безсмертний сміх в “Енеїді”, не за утвердження передусім гумористичного жанру й стилю, тобто не за те, чим адресат найбільше заслужив популярність в українській літературі, а за те, що він

Всю славу козацьку за словом єдиним  
Переніс в убогу хату сироти <...>»,

тобто за героїчні історичні мотиви, які насправді для нього не були типовими. Однак ці мотиви бажані були для автора вірша, їх настирливо висували й захищали в своїх теоретичних працях та висловлюваннях і українські романтики»<sup>102</sup>.

Тож за доби романтизму історико-типологічне та функціональне значення «Енеїди» Котляревського, її сутність і з'явище не зовсім збігалися, позаяк окреслилася тенденція до сприйняття твору почасти в романтичному дусі поетизації козащини (що фактично триває і досі). Так сприйнята частиною письменників, дослідників і читачів поема зробила певний стимулювальний вплив на зародження українського романтизму.

<sup>101</sup> Шевченко Т. На вічну пам'ять Котляревському // Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. – С. 91.

<sup>102</sup> Приходько П. Г. Шевченко й український романтизм 30–50-х рр. XIX ст. – К., 1963. – С. 73.

## Ситуативний і цілісний підходи до творення образів-персонажів

**П**ерсонажі в «Енеїді» Котляревського поділяються на наскрізні, частинні й епізодичні, а також на *фабульні* (тобто такі, що впливають на розвиток фабули) і, сказати б, *позафабульні* (які не мають на неї впливу).

*Наскрізними* є титульний персонаж, верховода «троянської ватаги» [II, 3] Еней, верховний бог Зевс (Юпітер, Йовиш), його донька й Енеєва мати Венера, Зевсова дружина Юнона. *Частинними* (тобто такими, що повноцінно діють – або принаймні є важливими для розвитку художньої дії – в окремих частинах) вималюються «цариця» Карфагену [I, 63] Дидона, Енеїв батько Анхиз, відьма Сивилла, цар Латин, його дружина цариця Амата, їхня донька Лавинія, рутульський цар Турн, троянські найманці з «бусурман» Низ та Евріал. Наскрізні та частинні персонажі є ключовими для розвитку фабули. Решта – *епізодичні* (другорядні, які виступають в окремих епізодах, переважно допоміжні, функціональні, тобто позбавлені самостійної сюжетної ролі). Це повелитель вітрів Еол, божество водної стихії Нептун, Зевсів гонець Меркурій, Дидонина сестра Ганна, троянський поромник-балагур Палітур (Тарас), сицилійський цар Ацест, перебійці Ентелл і Дарес, бог виноградної лози, покровитель виноробства «Бахус п'яний» [II, 33], прислужниця Анони – «олимпська мчалка» [IV, 57] (вісниця) Ірися, знахар Невтес (Охрім), перевізник Харон, безіменна ворожка в підземному царстві, фурія Тезифона, Амагина нянька, Турнові союзники – «сусідні корольки» [IV, 21] Мезентій, Мезап (він-таки Мессап) та ін., «наїзниця» Камілла («До пупа жінка, там – кобила» [IV, 150]), «дід очеретяний» – «Тибр старий» [V, 6, 8], аркадський цар Евандр, його син Паллант, бог вогню «Вулкан-коваль» [V, 25], Цибелла, «Що матір'ю була богів» [V, 60], Енеїв син Іул (або, за латинською вимовою, Юл, легендарний родоначальник Юліїв; у Котляревського він фігурує також як Асканій, за грецькою назвою), латинський ватажок Волсент, Евріалова мати, троянські брати-велетні Битіас і Пандар, «обозний генеральний» троянців Серест, мавки, рутульський воїн Маг, Турнова сестра Ютурна, «цилюрик лазаретний» (тобто лікар і перукар) Япид та ін. До *позафабульних* належать Марс, сестри Зівота й Дрімота, поетова муза. Усі персонажі міфічні.

У розбудові образів-персонажів Котляревський поєднує *ситуативний підхід із цілісним*. Його «Енеїда» значною мірою має *фрагментарну побудову із ситуативним творенням образів-персонажів, а подекуди й елементів фабули*: автор далеко не завжди дбає про послідовний зв'язок і відповідність один одному всіх сцен та епізодів травестійної поеми, усіх виявів того самого персонажа, не хоче прагнути створити суцільний – чи то індивідуальний, чи то збірний – людський образ. Через те трапляються невідповідності у розгортанні фабули, а особливо

у зображенні персонажів, надто ж наскрізних, адже в них, за спостереженням Миколи Зерова, окремі характеристичні риси, розкидані по всьому тексту, не легко складаються «на суцільну постать»<sup>1</sup>.

Деякі суперечності, очевидно, є авторським недоглядом. Так, троянці у Котляревського мандрують без осіб жіночої статі (тому природним є те, що, зібравши «троянську всю громаду», Еней звертається до неї: «Панове, знаєте, трояне» [II, 10]). Та раптом в одному епізоді з'являються їхні «сердешні» «жінки», «молодиці» та «дівчата білолиці», котрих, як виявляється, уже «сім літ, як по морях волочать» мандрівники на чолі з Енеєм. Згорьовані тим, що ті лише п'ють-гуляють та «з другими бахурують», «троянки» вдаються до підпалу «човнів троянських», що їх поставлені були стерегти, – у такий відчайдушний спосіб вони сподіваються змусити своє чоловіцтво нарешті оселитися на тій землі, куди вони пристали (на Сицилії), і хоч «нехотя», та до них «прижаться» [II, 43–48]. Але далі «троянки» знову зникають із фабульної канви «Енеїди» Котляревського; троянцям, прибулим урешті до Латинської землі, за словами автора, тут «показано <...> женитись» із латинянками [IV, 31].

Деякі сюжетні моменти у травестії Котляревського незрозумілі без тексту Осипова. Неясно, наприклад, чому, ступивши на Латинську землю, троянці – після того як «Що не було, все поз'їдали», скрізь, де мали горілку, «Все висушили без остатку», – ще й «Посуду потовкли в шматки» [IV, 31]. Нащо було нищити посуд? Та й що означає «потовкли»? Побили? Така відповідь напрошується найперше. А в травестії Осипова цю ситуацію прояснено: Анхіз пророкував Енеєві, що троянці поселяться там, де з голоду з'їдять посуд (у Вергілія: де захочуть з голоду з'їсти столи [книга сьома, в. 116–129]). Тож в Осипова, щоб прискорити здійснення цього пророцтва, догадливий Асканій по прибутті троянців на Латинську землю сказав:

Чтоб всякий всю свою посуду  
Не съеденну не оставлял.  
<...>

Свою всю долю всякий съел.  
Все ложки, блюда и тарелки,  
Как чарка, сгибнули горелки,  
Пропали, будто порох стлел.

Еней в конце всей той пирушки,  
Встав с важностью из-за стола,  
Держа остаток от краюшки,  
Вскричал: «Вот наша уж взяла!  
Теперь-то вижу я уж ясно,  
Что все то было не напрасно,  
Мне в аде что сказал отец:  
Мы будем голодать до туду,  
Что всю свою съедим посуду.  
Здесь все свершилось наконец». [IV, с. 35]

Щоправда, задля правдоподібності Осипов перед тим описав, що у троянців, які висадилися на Латинській землі, зовсім не було посуду, й тому кмітливий Еней «Из хлебных корок сделал ложки, / А из краюшек чорствых плошки<sup>2</sup>, / Из мякиша стаканы смял» [IV, с. 33], тож насправді троянці з'їли у вигляді посуду

<sup>1</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 36.

<sup>2</sup> Плошка (рос.) – плоска кругла посудина, звичайно глиняна або дерев'яна (тарілка, блюдечко, миска). – Є. Н.

залишки хлібних припасів. Тим часом у Котляревського виголоднілі, ненасичені троянці так вилизували, висмоктували посуд, що потовкли його в шматки, – таким робом український автор, знявши вигадливе пояснення про хлібний посуд і загалом сюжетний міфологічний хід із пророцтвом (у його «Енеїді» Анхизового пророкування синові щодо з'їденого з голоду посуду немає), надав цій сцені реальнішого, і то суто земного пояснення. З погляду ж літературної генези його фраза «Посуду потовкли в шматки» є *інтертекстуальним рудиментом*, первісне значення якого втратилося і стало незрозумілим без зіставлення з відповідними місцями римського та російського передтекстів.

Під час трапези троянців на Лагинській землі Еней спочатку залишив

Було горілки про запас,  
Но клюкнув добре по порядку,  
Розщедривсь, як бува у нас,  
Хотів посліднім поділитись,  
Щоб до кінця уже напитись, –

і віддав своїй «голоті» останню носатку. Тож троянці «Барильця, пляшечки, носатку, / Сулії, тикви, боклажки, / Все висушили без остатку» [IV, 30–31]. Та невдовзі після того як троянці «за тиждень» навчилися «ладини», вони з Енеєм «Сивушки в кубочки наливши, / І могорич всі запили» [IV, 35]. Це дало підставу припустити, що «Еней десь дістав сивушки, щоб відзначити успішне закінчення лінгвістичних студій», а найправдоподібніше, усе-таки трохи приховав її й «цілий тиждень» не признавався, що «у нього бодай сивуха ще залишилася в запасі»<sup>3</sup>. Насправді ж між цими подіями – трапезою і могоричем – немає ні часового, ні причиново-наслідкового зв'язку – просто український травестатор, дійшовши в ході перелицьовування «Енеїди» до успішного вивчення троянцями латини, вирішив, що було б доречно зробити дотепну вставку про те, що завершення цих студій відзначено, як водиться серед українців у таких випадках, могоричем. Звідки взялася сивуха для могоричу – для автора не має значення, головне, що могорич тут з погляду житейських ситуацій цілком правдоподібний і ситуативно виправданий. Автор травестує обидва епізоди ізольовано один від одного. Таким загалом є його травестійний підхід до розбудови ланцюга подій у долі персонажів та у поемі в цілому. Поетові йдеться про те, щоб, перелицьовуючи, комічно обіграти кожну ситуацію як таку, часто без огляду на інші, навіть фабульно пов'язані між собою, ситуації травестованого художнього дійства.

Творчий підхід Котляревського до зображення травестованих персонажів проникливо розкрив Агапій Шамрай на прикладі Енея, котрий постає то шибай-головою, баламутом і п'яницею, гулякою, бешкетником, то називається «козаком», «князем», «князьком», «кошовим» тощо:

«Ці всі епічні, узагальнені риси показані не як вияв психологічно мотивованого, послідовного в своїх вчинках характеру <...>, а щораз підказані ситуацією, в якій перебуває персонаж (коли, наприклад, Еней бере участь у бенкеті, то це дає нагоду авторові показати його «таланти» п'яниці в гомеричних масштабах, воєнна ситуація, навпаки, дозволяє авторові показати його лицарські нахили знов-таки з епічним розмахом)»<sup>4</sup>.

Назагал образ Енея у Котляревського створено на вісі суперечності між наперед заданим античним сюжетом, якому в процесі травестування мало підпоряд-

<sup>3</sup> Неборак В. Перечитана «Енеїда»... – С. 121.

<sup>4</sup> Шамрай А. П. Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського. – С. 33.

ковуватися художнє втілення епічного героя (не саморозвиток характеру формує сюжет, а усталений літературний сюжет визначає розгортання образу травестованого персонажа), і ситуативними підказками (можливостями). Перше провадило до того, що Еней урешті-решт мав стати героїчним звитяжцем, а друге протягом усього дійства накладало на його лик різні принагідні «маски». До того ж епічний образ згідно з законами бурлескно-травестійного жанру підлягав зображенню навиворіт, тобто пародіюванню, осмішуванню тощо, через що «маски» часто виявлялися зумисне гротескними та знижувальними. Тож образ Енея то западає в бурлескні низини, то тримається на епічній висоті (як і належить, за розвитком сюжету, у відповідних місцях четвертої, п'ятої та шостої частин).

Окрім епічних, в «Енеїді» Котляревського наявні й авторські «асоціативні характеристики» персонажів<sup>5</sup>. У «сатирично-побутових портретах», «переосмислюючи по-своєму картини античного першоджерела, 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», стає ситуативно полковою дамою, Амадина нянька – старою панною, царівна Лавинія – молододу чепурухою, манірницею, начитаною в романах, та ін.)<sup>6</sup>.

Прикметними є ті несумісні соціальні постави (упереміжку з міфологічними), у яких фігурує в поемі Котляревського, завдяки його творчій вигадці, Венера. В його авторській модифікації її образ зберігає кілька постійних ознак, сказати б, констант: вона богиня, донька Зевса й любляча мати Енея. Усе інше – це її принагідно прибрані, з волі автора, постави, своєрідні ситуативні *маски*. На початку твору Венера, хоча й, за авторським іронічним зауваженням, «не послідня шльоха», приходять до Зевса-батька просити за свого сінка Енея в образі статечної старосвітської молодиці із заможного середовища, міського або сільського:

Умилася, причепурилась  
І, як в неділю, нарядилась,  
Хоть би до дудки на танець!  
Взяла очіпок грезетовий  
І кунтуш з усами люстровий,  
Пішла к Зевесу на ралець. [I, 14]

У сцені кулачного бою, переживаючи за Дареса під час забави-обіду богів, Венера поводить як легковажна світська панночка: то просить Зевса-батька за Дареса, то, почувши лайку «Бахуса п'яного» [II, 33] і грубу відмову Зевса,

Слізки пустила із очей,  
<...>  
І з Марсом у куточку стала,  
З Зевеса добре глузувала: [III, 36].

Потім приїжджає «на поклон» до Нептуна

в своїм ридвані,  
Мов сотника якого пані,  
Баскими конями, як звір.  
Із кінними проводниками,  
З трьома назаді козаками,  
А коні правив машталір. [II, 69]

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само. – С. 51.

Згодом, щоб умовити Вулкана викувати «Енеєчкові» непереможну зброю, Венера вміло застосувала хитрощі досвідченої коханки:

Венера без спідниці, боса,  
В халагику, простоволоса,  
К Вулкану підтюпцем ішла;  
Вона тайком к Вулкану кралась,  
Неначе з ним і не вінчалась,  
Мов жінкою не його була.

А все то хитрость єсть жіноча,  
Новинкою щоб підмануть;  
Хоть гарна як, а все охоча  
Іще гарнійшою щоб быть.  
Венера пазуху порвала  
І так себе підперезала,  
Що вся на виставці була;  
Косинку нарошно згубила,  
Груднину так собі відкрила,  
Що всякого б з ума звела.

<...>

Вулкана в губи зараз черк;  
На шию вскочила, повисла,  
Вся опустилась, мов окисла,  
Білки під лоб – і світ померк.

Уже Вулкан розм'як, як кваша,  
Венера те собі на ус;  
За діло, ну! – бере, бач, наша!  
Тепер під його підоб'юсь:  
«Вулкасю милий, уродливий!  
Мій друже вірний, справедливий!  
Чи дуже любиш ти мене?» [V, 23–26]

Відтак Венера «в північ самую глухую» являється Енеєві як антична міфологічна небожителька, приносячи воїнський обладунок – «зброю, що ковав Вулкан». Водночас її уподібнено до заможної української молодиці в розквіті сил:

Побачив хмару золотую,  
Свою на хмарі гарну мать.  
Венера білолика, красна,  
Курносенька, очима ясна  
І вся, як з кров'ю молоко,  
Духи од себе іспускала  
І зброю чудною держала,  
Явилась так перед синком. [V, 41]

Нарешті, автор принагідно перетворює Венеру на звичайнісіньку маркітантку, надаючи цьому образу, знаному йому з похідних армійських буднів, натуралістичного забарвлення:

Венера молодиця сміла,  
Бо все з воєнними жила,  
І бите з ними м'ясо їла,  
І по трактирах пуншт пила;  
Частенько на соломі спала,

В шинелі сірій щеголяла,  
Походом на візку тряслась;  
Манишки офіцерські прала,  
З стрючком горілку продавала  
І мерзла вніч, а вдень пеклась. [VI, 6]

Тож загартована в офіцерському середовищі, набачившись формальних статутних відносин, «Венера по-драгунськи сміло / К Зевесу в витяжку іде» [VI, 7]. (У Котельницького інакше порівняння: «Как обер-секретарь идет» [VI, с. 6].) Так свій армійський досвід, власні спостереження з військових буднів Котляревський гумористично переносить на зображення олімпських небожителів та стосунки між ними. Проте далі Венера звертається до Зевса вже як антична богиня до верховного божества, а почасти і як казкова царівна до казкового царя:

«О тату сильний, величавий!  
Ти всякий помисл зриш лукавий,  
Тебе ніхто не проведе;  
Ти оком землю назираєш,  
Другим за нами приглядаєш,  
Ти знаєш, що, і як, і де.

<...>

О Зевс! О батечку мій рідний!  
Огляньсь на плач дочки своєї;

<...>

Як маєш ти кого карати,  
Карай мене, – карай! я мати,  
Я все стерплю ради дітей!  
Услиш Венеру многогрішну!  
Скажи мні річ твою утішну:  
Щоб жив Іул, щоб жив Еней!» [VI, 7, 11]

Далі з Венерою відбувається ще одна метаморфоза: у «перепалці» зі своєю ненависницею «Венера лайки не стерпіла, / Юнону стала кобенить». Ця «перепалка» олімпських богинь скидається на базарну сварку «перекупок» або, як зауважує автор вустами Зевса (Юпитера), «бублейниць» [VI, 18]:

Богині в гніві также баби  
І также на утори слаби,  
З досади часом і брехнуть;  
І, як перекупки, горланяць,  
Одна другу безчестяць, ганяць  
І рід весь з потрухом кленуть. [VI, 17]<sup>7</sup>

З приводу таких метаморфоз у змалюванні Венери Ієремія Айзеншток резонно зауважив, що «цей образ творився в кожному окремому випадку самостійно, без озирки на інші згадки [про цей образ. – Є. Н.] в поемі»; «конкретні, живі побутові деталі», які супроводжують ту чи ту видозміну образу Венери в Котляревського, «існують розрізнено, кожна сама по собі, вони не мають найменших

<sup>7</sup> Слабий (слабкий) на утори – невтриманий, неврівноважений (про людину). Утори – крайня частина клепок бочки, джки, барила, в якій прорізано паз, куди вставляють дно. У цих рядках частини шостої «Енеїди» Котляревського, особливо перших двох, де навіть збережено римунання тих самих слів, учувається віддалена ремінісценція з другої строфи частини першої «Енейды» Осипова: «Но знать, что на Олимпе бабы / По-нашему ж бывають слабы, / И так же трудно их унять» [I, с. 14].

претензій дати в сукупності якийсь єдиний, суцільний образ, то більше – образ типовий»<sup>8</sup>. Травестуючи «Енеїду» й накидаючи на неї українські реалії, Котляревський, за слушним спостереженням Олексія Ставицького,

«бере те, що йому в даний момент потрібне, трактує героїв так, як йому зараз треба, зовсім не зважаючи на те, в образі кого вони вже з'являлися або ще з'являться в поемі. <...>

Те саме [що й образу Венери. – Є. Н.] стосується образу Енея, інших персонажів поеми. <...> У кожній ролі (женихання з Дідоною, поминки по Анхізові, мандрівка в пекло, гостювання у Латина і т. д.) він живе обособлено [по-українському належало б сказати: відособлено, відокремлено. – Є. Н.], про якийсь суцільний характер, тим більше поданий у розв'язку, говорити не доводиться»<sup>9</sup>.

Цього й не варто було сподіватися, адже поема творилася за законами травестійного жанру, відповідно змінюється і образ Венери – не розвиваючись послідовно, логічно та психологічно переконливо, а прибираючи ту чи ту ситуативну маску (реальний чи міфологічний типаж) залежно від творчої волі автора, який дбає про ситуативну правдоподібність і вмотивованість зображуваного. Як *травестатор, розбудовуючи фабулу та образи-персонажі, Котляревський часто мислить не цілісно, а ситуативно*. З цього приводу Михайло Яценко влучно зазначив:

«Котляревський пародіює не стільки характер, скільки *ситуацію*, функціональну поведінку дійових осіб. Ми, отже, бачимо тільки видимість цілісного характеру – той чи інший персонаж не є, приміром, козаком, українським міщанином, провінційною панночкою, а лише у певних ситуаціях поводить себе то як козак (звичайно, в родовому його значенні), то як міщанин, то як панночка. Змінюється ситуація, і поведінка героя набирає інших родових рис, часто протилежних попереднім. В «Енеїді» показані окремі психологічні стани людини, які впливають не з природи саморозвитку цілісного характеру, а підказуються ситуацією»<sup>10</sup>.

Це стосується не лише до Енея, Венери та ряду інших персонажів, як ось царівни Лавинії<sup>11</sup>, а й до різних етносів – учасників травестованого дійства, яких автор без розбору й системи, а лише принагідно, ситуативно зіставляє, як буде показано нижче, то з козаками, то з «москалями». Унаслідок цього завойовниками у поемі виявляються не лише троянці, що здобувають Латію, а й місцеві рутульці, які вдерлися у «кріпость», споруджену на їхній землі троянськими загарбниками. Серест, «обозний генеральний» троянців, із докором кричить до них:

В господі вашій вередує  
Рутульський шолудивий пес!  
Що скаже світ про нас, трояне? [V, 143]

Таке чергове авторське вивертання ситуації характеризує не так корінних рутульців, як троянських займанців: для завойовника загарбана земля і споруди, зведені, щоб закріпитися на ній, стають власними.

<sup>8</sup> Айзеншток И. И. П. Котляревский. – С. 26.

<sup>9</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема* / Коментар уклад О. Ф. Ставицький. – С. 236–237.

<sup>10</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 167–168.

<sup>11</sup> «Поза функціональною (канонічною) поведінкою Лавинії (гедзанія, рвання одягу, афективні пози і вигук), яка є тільки варіантом типової реакції інших героїв поеми у подібних обставинах, автор характеризує її як проворну, чепуруху; вона червоновида (що, до речі, зовсім не пасує панночці); «свіжа, як кислія», «дорідна, росла і красива, приступна, добра, не спесива, гнучка, юрлива, молода». Ця дівчина подобається всім, бо вона, за словами свого батька, «хазайка добра, пряха, швачка» <...>. Як бачимо, від манірної панночки не лишається і сліду. Лавинія навіть нагадує нам чимось Наталку з «Наталки Полтавки». І разом з тим певні риси манірної панночки все-таки проглядають в образі Лавинії, тобто перед нами немає ще цілісного характеру» (*Там само*. – С. 163).

Однак ситуативне творення персонажів не є тотальним в «Енеїді» Котляревського, інакше кожен з образів розпався б на механічно і слабко пов'язані між собою частини. Правильніше буде сказати, що *автор-травестатор поєднує ситуативний підхід до творення персонажів із цілісним*.

В «Енеїді» Котляревського від ситуативного творення образів-персонажів треба відрізнити їх психологічну заданість, неоднозначність, а почасти й еволюцію. Ситуативне творення зумовлює відокремлені один від одного, а тому не лише суперечні, а й не раз несумісні одне з одним принагідні авторські перелицювання персонажа, натомість деяких персонажів загалом подано монолітно, зрідка навіть різнобічно, а то й неоднозначно. Досить послідовно змальовано характери Дидони, цариці Амати, рутульського ватажка Турна, а по ходу зображення царя Латина в суцільне творення закрадається часом ситуативне.

Молодиця Дидона – «Розумна пані і моторна», «Трудяца, дуже працююча, / Весела, гарна, сановита» [I, 21], залюбки гарно наряджається, а що була вдова, то понад усе жаждала знайти собі чоловіка. Її любов до прибулого Енея не вдавана, а справжня, проте аж ніяк не безкорислива й не беззастережна, а суто прагматична – Дидона «тяжко сподобала» [I, 35] «моторного, ласкавого, гарного і проворного» [I, 40] парубка, уміло зваблює його й усіляко догоджає йому «всякий день» [I, 38] за неозвученої умови, що він буде її та поки він справді жив у неї, мавши її «мов за жінку» [I, 40]. Коли ж Еней навіть не з власної волі, а з волі богів покидає її, Дидона «посатаніла» і «залаяла» [I, 55] його на чім світ стоїть, витикаючи йому свої щедрих, невдячність «за хліб, за сіль» [I, 53] і проклинаючи його. З утратою уподобаного молодця її корислива любов переходить у ненависть – Дидона готова видерти йому очі й задушити його. Проте пристрасть до Енея виявилася фатальною для неї – вона не змогла пережити його вимушеної втечі: «Бо страх вона його любила, / Аж розум ввесь свій погубила» [I, 39]. Тож Дидона виступає втіленням фатально нещасливої любовної пристрасті: «Енея так вона любила, / Що аж сама себе спалила» [I, 66].

Таким чином, у розбудові образу Дидони застосовано не ситуативний, а цілісний підхід. Щоправда, Дидону зображено в нетривалому й нерозривному ланцюгу подій, сказати би, в окремій віршованій оповідці, присвяченій гостюванню Енея в Карфагені, тому в цьому випадку не було зручних можливостей застосувати ситуативний підхід, що передбачає участь персонажа в різних ситуаціях, найкраще – відокремлених одна від одної. Ще одне місце поеми, де в Котляревського фігурує Дидона (зустріч Енея з її тінню у підземному царстві), є відгомном першого і нічого не додає до образу Дидони, а лише підкреслює її нездоланну образу на Енея, котрий не виправдав її жіночих сподівань.

Як пройняту єдиним і, як виявилось, згубним бажанням – будь-що-будь оддати доньку заміж за Турна – показано царицю Амату. Хоча вона з'являється у різних, відокремлених один від одного епізодах (ситуаціях), усі вони об'єднані цілісним підходом до творення суцільного, однозначного й досить прямолінійного образу цього персонажа. Та й сам Турн консеквентно постає як функціональний матримоніальний суперник-лиходій, непоступливий у своїй пристрасті до влюбленої дівчини і непримиренний у кривавій боротьбі за її руку.

Переважно цілісний, а почасти й ситуативний підходи застосовано до творення образу царя Латина, змальованого впродовж четвертої, п'ятої та шостої частин із психологічного боку найцікавіше й досить переконливо, хоча його об-

раз нагадує більше казкового персонажа, ніж типового монарха якогось часу й країни. Спочатку Латин зображений як неймовірно скупий цар, чия скупість стала навіть характерною ознакою мешканців його царства:

Земелька ся була Латинська,  
Завзятий цар в ній був Латин;  
Старий скупиндя – скурвасинська,  
Дрижав, як Каїн, за алтин.  
А также всі його підданці  
Носили латані галанці.  
Дивившись на свого царя;  
На гроші там не козирили,  
А в к і т ь к и крашанками грали,  
Не візьмеш даром сухаря. [IV, 19]

Другою характеристичною рисою Латина є пихатість, зумовлена його усвідомленням того, що він «хоть не дуже близько, / А все олимпським був рідня» (його походження від бога Фавна й німфи автор розкриває у бурлескному стилі, як поголоску: «Мерика, кажуть, його мати, / До Фавна стала учащати / Та і Латина добула»). Тому-то Латин поводить ся зі своїм оточенням і сусідніми правителями незалежно й навіть зверхньо та бундючно: «Не кланявся нікому низько, / Для його все була бридня» [IV, 20].

Як належить цареві, «Латин старий» [IV, 56] вимальовується як патріархальний батько – дбайливий і налаштований вигідно видати доньку заміж за сусіднього «царка нешпетного» Турна, з яким «дуже дружив» і який «Дочці і матері прикметний» [IV, 24]. Однак Латин не зовсім патріархальний чоловік, бо в сімейних справах дружина не слухається його й порядкує на свій лад. Пізніше він зізнається Турнові, чому, спершу запропонувавши Енеєві руку своєї одиначки Лавинії, згодом одмовив йому: «Мене Амата ублагала / І так боки натасовала, / Що я Енею одказав» [VI, 121].

Тим часом ситуація з прийняттям «Енеєвих бояр» [IV, 53] виявляє суперечливі риси в характері Латина. Він велить найкраще прибрати «царську хату» [IV, 38] і вдосталь «накупить» «роznego припаса, / Щоб що було і їсть, і пить», так що врешті для зустрічі Енеєвих послів «Латин прибравсь, мов на запуск» [IV, 39]. Щоправда, з цим щедрим приготуванням дисонує те, що для прикрашання стін закупають лубочні (тобто дешеві) картини як начебто першорядні мистецькі цінності – «мальовання / Роботи первішних майстрів» [IV, 40], і «Латин дививсь [дивувався. – С. Н.] їх красоті!» [IV, 41]. Таку підміну можна розглядати як вияв скупості Латина, хоча не конче, бо ця підміна може й не мати прямого відношення до його характеру, а бути просто бурлескним зниженням ситуації як такої, у цьому випадку – ситуації царського прийняття послів (як і те, що під час урочистого прийняття «Царя на дзиглик посадили» [IV, 43]). Зате далі, у сцені піднесення подарунків од Енея, автор образно передає захлапність Латина, а також його сімейних:

Цариця, цар, дочка Лавина  
Зглядалися проміж себе,  
Із рота покотилась слина,  
До себе всякий і гребе,  
Які достались їм подарки,  
Насилу обійшлось без сварки; [IV, 51].

Ба більше, спокушений подарунками, солодкими миролюбними словами послів та їхнім вихваланням Енея, зворушений цар Латин навіть готовий оддати за нього свою доньку-одиначку [IV, 52], і це свідчить про мінливість його намірів та нетвердість характеру. Відтак Латин урочисто приймає і щедро вгощає Енеєвих послів, «по царському звичаю» обдаровує Енея, хоча, знов-таки, в описі «дарів» не обійшлося без їх бурлескного зниження [IV, 53–55]. Тож Латин, хоч і скупий, а все ж – добродушний та охочий до розкішного застілля; він ласий до подарунків, але й сам гостинний господар. Постає запитання: як трактувати скупість і гостинність Латина – як суперечливі риси одного й того самого характеру чи як різні якості, що ними автор принагідно наділяє царя у зв'язку з ситуативним творенням його образу?

В «Енеїді» Вергілія Латин не скупий і не пихатий, хоча веде свій родовід через Фавна від Сатурна, найстарішого родоначальника. Звичайно, його царські ритуали величні, але на його бундючності в епопеї не акцентовано. Під час прийняття Енеєвих посланців його не так валять їхні дорогі дари, як «душу тривожить / Фавна старого віщання: чи це саме зять той, якого / Доля судила, з чужої країни?» [книга сьома, в. 253–255]. Він гостинно приймає троянських посланців, але ні приготувань до застілля, ні самого частування Вергілій не описує, хіба що цар люб'язно звертається до троянців: «Не уникайте гостини у мене» [в. 202], що можна розуміти як запросини погостювати на латинській землі та погоститися у нього. Натомість досить докладно йдеться про те, що Латин щедро обдаровує енейців найкращими кінсьми, а повіз, запряжений паркою коней, передає для Енея. Тож ніякої суперечності між скупістю і гостинністю у Вергілієвому зображенні характеру Латина немає, адже скупість відсутня, а гостинність шаноблива й пристойна. Та й латинський цар признається троянським посланцям, що бажав би мати зятем Енея тому, що це, як йому здається, відповідає «оракулам віщим та чудам небесним», які не дозволяють доньці вийти заміж «у нашій народі» і пророкують, що «з краю чужого / Зять завітає» [в. 268–274]. Далі у Вергілія Латин протриває спробам дружини переконати його дотриматись матримоніальної обіцянки Турнові й оддати за нього доньку, а коли спровоковані Юноною Турн і юрба вимагають війни з троянцями, Латин, не змігши переконати їх у згубності такого кровопролиття, з гідністю самоусувається як правитель і віддає весь провід призвідникам воєнної авантюри.

У трагедії Осипова Латин також не скупий, але зверхній, пановитий, позаяк «он был, хотя не близко, / Олимпским жителям сродни; / И для себя считал все низко, / Простые бары где одни / И не юпитерской породы» [IV, 17]. Досить подібно переспівавши слова російського травестатора, який також фривольно висловився про народження Латина<sup>12</sup>, Котляревський і свого персонажа наділив зверхністю, ще більше наголосивши на цій рисі царя.

Ідею про застільну гостинність Латина (як і про прикрашання стін лубочними картинами) Котляревський також запозичив в Осипова, у якого цар так характеризує себе:

<sup>12</sup> Марика, мать его, влюбясь  
В красивого божка лесного  
И дружелюбно согласясь,  
Пустила в свет сего сыночка,  
Надеяся, что выйдет дочка  
От жаркой Фавновой любви. [IV, с. 17]

«Готов тянуть хоть до запою;  
 Ни капельки не промигну.  
 Бегите все, не трата время,  
 Принять енеевско все племя  
 Чин чином, доброй чередой.  
 Вы знаете, что я разборчив,  
 На кус и чарочку приморчив  
 И в угощенье сам не свой».

Тотчас велел приуготовить  
 Высокий для гостей терем,  
 Чтоб с радости поколобродить  
 До самого повалу в нем. [IV, с. 40–41]

Котляревський, однак, не акцентує на схильності Латина до спиртного.

Таким чином, Котляревський спочатку самотійно зробив царя Латина скупим, а потім за Осиповим зобразив його гедоністично-гостинним, через що вийшла психологічна суперечність. Ці дві риси характеру не пов'язуються в Латина природно, не впливають органічно з його ества, а зумовлені механічним поєднанням, що виникло внаслідок авторського ситуативного й довільного опрацювання двох різних місць. Травестійні переробки цих місць не узгоджені між собою.

В Осипова, як і у Вергілія, Латин також убачає в Енееві свого зятя, спираючись на віщій сон, що йому приснився, та пророкування ворожбита Фавна<sup>13</sup>, про що й каже Енеевим послам<sup>14</sup>. Котляревський же знімає згадки про віщій сон Латина та пророчі знаки щодо його майбутнього зятя, тому в українського травестатора мотивація цареві пропозиції Енееві пошлюбити його доньку не профетична, а меркантильна. Назагал же, попри збереження римської сюжетної канви, образ царя Латина виписаний у Котляревського не так поважно-схематично, як у Вергілія, і не так пародійно, як в Осипова та Котельницького, а з більш реальними психологічними нюансами. Проти цих своїх попередників, Котляревський дає не міфологічне, а соціальне, побутове пояснення вчинкам Латина, приземлює його образ і робить зрозумілішим тогочасним українським читачам.

Вдало ввійшовши у помпезну й вигідну роль царя в мирних умовах, Латин у Котляревського використовує царську владу для безтурботного життя в достатку й розвагах. Він особливо цінує тих підлеглих, які забезпечують його потрібними продуктами й речами. Так, хоча Амагіння нянька була «Скупа, і зла, і воркотуха, / Наушниця і щибетуха», проте вона «Давала чиншу до двора» [IV, 75], тож «Латин од няньки наживався, / Зате ж за няньку і вступався, / За няньку хоть на ніж

<sup>13</sup> «Мне будущее смертных время  
 Известно въяве наизусть.  
 <...>  
 Коль хочешь ты, чтобы по-царски  
 Твоя Лавиния жила,  
 То свадьбою не торопись,  
 Но зятя пришлого дожидися,  
 Кого судьба ей избрала». [IV, с. 29; також див. с. 22–28]

<sup>14</sup> «Не даром Фавн меня морочил;  
 Его-то точно дочке прочил,  
 Не позволяя отдавать  
 Ни за кого из здесь живущих,  
 Страшая кучей бед грядущих.  
 Пускай же будет он мой зять». [IV, с. 50]

готів» [IV, 76]. Приязний гедоніст, Латин послідовно миролюбний («я <...> з добримими людьми братаюсь» [IV, 37]), але не має не лише войовничої вдачі («жару воєнного» [IV, 92]), а й сильної волі, тому поводить себе обережно, щоб не встряти у халепу («В чужеє діло не мішавсь» [IV, 88]). На позір він може розсердитися, «гнів царський свій показати» [IV, 86], але в душі буває боязким («Прийшов Латин в великий страх» [IV, 87], «Од слова “смерть” він, неборака, / Був без душі і мов не жив» [IV, 88]). Як досвідчений і розважливий правитель-бюрократ, Латин здатен зібратися в потрібну хвилину, подолати страх, про що свідчить епізод, коли він перед загрозою війни звертається до запального «виборного боярства» з емоційною викривально-звинувачувальною, переконувальною і погрозливою промовою: «Мої великі кулаки / Почешуть ребра вам і спину; / <...> / Хто ж о війні проговориться / <...>, / Тому дам чортзна-що робить» [IV, 92–93]. Цікаво, що у виданні 1809 року було: «Мої царські кулаки», й насамкінець: «Того пошлю куніць ловить»<sup>15</sup> – таким чином, автор уподібнював Латина до російського царя, котрий погрожує своїм підданам засланням до Сибіру (ймовірно, після розгрому декабристського повстання та заслання його учасників надто очевидною стала неочікувана паралель Латина з Миколою I, тож поет із цензурних міркувань її зняв).

Латин у Котляревського відразу після своєї на позір суворої промови пихато й малодушно виходить, боячись, щоб хтось із «пристижених вельмож» не заперечив йому:

Сказавши се, махнув рукою  
 І зараз сам пішов з ківнат  
 Бундючно-грізною ходою,  
 Що всякий був собі не рад.  
 Пристижені його вельможі  
 На йолопів були похожі,  
 Ніхто з уст пари не пустив. [IV, 93, 94]

Цей поспішний вихід Латина в Котляревського психологічно не прокоментований і його значення залишається у підтексті, про який не кожен читач може здогадатися, а Осипов прямо розкриває погаємне побоювання Латина:

Сказав сие, махнул руками,  
 И с места вставь, от них пошел  
 В сердцах гневливými шагами,  
 Бояся, чтобы не нашел  
 На речь свою от них отказа  
 И чтоб они его указа  
 Не вздумали переменить. [IV, с. 86]

Цим тонким психологічним штрихом, що його Котляревський опустил, російський травестатор влучно характеризує латинського царя як удавано-сильного, а насправді – хитро-боягузливого правителя. На якусь мить йому вдалося збентежити вельмож, і вони принишкли:

Бояре от сих слов Латина  
 Не знали, что и отвечать,  
 И будто глупая скотина,  
 Лишь выпуча глаза, молчатъ  
 Из всей своей старались мочи; [IV, с. 86].

<sup>15</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 425.

Цей опис зняковілого стану бояр, як видно з повищої цитати, Котляревський переспівав.

Тож не дивно, що коли нехитра психологічна атака («грозьба») царя на «старшин» не вдалася і ті, оговтавшись, розпочали війну, «Латин од поєдинків / Сховавсь під спід своїх будинків / І ждав, що буде за кінець» [IV, 113]. Коли ж хан Діомед одмовився виступити союзником латинців і стало очевидним, що їм без нього Енея не перемогти, Латин збентежився: «Здавалось, близька зла година; / На лисині трусивсь вінець» [VI, 100], але швидко опанував себе, «од думки схаменився, / Олимпським трохи помоливсь; / Наморщивсь, сентябрєм надувся» [VI, 101]<sup>16</sup>, тобто знову набрав насупленого царського виразу обличчя, і розважливо запропонував вельможам помиритися з Енеєм, задобрити його подарунками та присусідити в себе троянців. Коли ж війна тривала далі, то переживання Латина – так, як їх зображує автор, – іще більше виявляють у ньому фольклорного царя-тюхтія або типового тюхтіюватого лівобережного поміщика:

Сердешний каявсь од душі,  
Що тестем не зробивсь Енею  
І послі б з мирною душею  
Лигав потапці і книші. [VI, 112]<sup>17</sup>

Однак у відповідь на злісні слова Турна про Лависю як «навісну» (за авторським поясненням, дівчину, яку нав'язують багатьом женихам) Латин знову прибирає позірно-погрозливого вигляду, хоча – і це так узгоджується із його поміркованим характером – усе-таки пробує примирливо, по-батьківському вгамувати Турна й по-доброму переконати його вибрати замість Лависі іншу «панночку» або «замужню»:

«Гай, гай! – Латин тут обізвався. –  
Чого ти так розлютовався?  
Що ж буде, як розсержусь я?  
Уже мені брехати соромно;  
А потаїть – богам, обидно;  
Святая правда дорога!» [VI, 120]

І тут виявляється цікавий момент: раніше вилучена з розбудови образу Латина міфологема долі таки повертається в його розгортання – цар виправдовується тим, що «судьби єсть воля», щоб він «дочки не оддавав / За земляка, а то зла доля / Насяде, хто злама устав» [VI, 121]. Це пояснення стає зрозумілим тільки тоді, коли прочитувати його крізь призму наявних у сьомій книзі Вергілія та четвертій частині Осипова згадок про дошлюбні віщуння та застереження ворожбита, щоб Латин не віддавав доньки заміж за місцевого, а дочекався прибульця із чужих країв. У Котляревського, який не переніс цих згадок у свою четверту частину, несподіване вкраплення міфологічного пояснення у наведених словах Латина (в шостій частині) залишається незрозумілим: що за «воля судьби», у чому вона полягає, коли й кому явлена? Скидається більше на те, що Латин шукає приводу переконати Турна відмовитися од Лавинії, що дало б змогу припинити жорстоку війну. Так у Котляревського новочасна побутово-психологічна мотивація вчинків персонажа вступає у суперечність із даниною міфологічній мотивації.

<sup>16</sup> Ремінісценція з Осипова: «Но небо, брови понахмура, / Насупилося сентябрєм; / Настала вдруг ужасна буря <...>» [II, с. 39].

<sup>17</sup> *Потапці* – підсушений невеликими шматочками хліб; використовувалися для горохових або квасоляних юшок, борщів тощо.

Під час лютого троянського штурму латинської столиці Лаврента, коли Еней, «на город руки знявши», звинувачував Латина у зраді, тобто розірванні домовленості про перемир'я і поєдинок його (Енея) з Турном («Кричить: “Латин – вина злих діл”»), у місті почалася паніка й частина мешканців «Латина визивали, / На вал полізти принуждали, / Щоб сам спасав своїх мирян» [VI, 149]. Але похлипливий Латин не вийшов до троянців, щоб власною жертвою зупинити криваву бійню. Коли ж Амата заподіяла собі смерть,

Латин же, як старий плохутка,  
Устояв ледве на ногах.  
Тепер він берега пустився  
І так злиденно іскривився,  
Що став похожим на верзун. [VI, 153]<sup>18</sup>

Таким чином, слабовільний, не досить рішучий Латин не зміг ані відвернути, ані припинити війни, хоча й силкувався це зробити. Його слабкі потуги (переконання, вмовляння і нестрашні погрози) не дали бажаного результату, не змінили хід подій. Утім, нам ідеться не про морально-психологічну оцінку Латинського характеру, а про його психологічну послідовність, вірогідність і переконливість. І з цього погляду можна ствердити, що образ царя Латина, попри деякі ситуативні неузгодженості, загалом зображений як суцільний, художньо вивершений, хоча й непривабливий<sup>19</sup>.

\*\*\*

У поемі Котляревського подаються авторські характеристики персонажів, а також взаємні характеристики персонажа персонажем у діалогах і монологів. *Портрети* в українській «Енеїді» вирізняються пластичністю малюнка і психологізмом, на що звернув увагу Павло Житецький: «обладая чутьём душевных движений, управляющих действиями человека», «поэт заглядывает и в душу своих героев» – «ему были доступны не только внешние проявления страсти, но и внутренние движения её». Для прикладу П. Житецький пропонував порівняти описи горя і смерті Дидони в Осипова й Котляревського.

Водночас *портретна характеристика* персонажів в «Енеїді» Котляревського має переважно бурлескне забарвлення: за спостереженнями Георгія Неділька, поет найчастіше звертає увагу на такі ознаки зовнішності персонажа (незмінні та змінні риси обличчя, одяг, рухи – міміка, жести, хода тощо), які передають його цюхвилинне переживання чи загальний стан і здатні викликати сміх у читача. Звідси – портретні деталі, створені за допомогою знижених порівнянь, побудованих на реаліях і явищах зі світу флори та фауни: «Еней стояв так, мов дубина» [III, 129]; Латин «Надувсь, мов на огні лопух» [IV, 42]; Лавися «Вертілась, як в окропі муха» [IV, 44]; Турн «Реве, як ранений кабан» [VI, 48], «Зубами клацав, мовби пес» [VI, 108]. Якщо в перших чотирьох частинах поеми очі подано в бурлескному зображенні (в Енея «Опухли очі, як в сови» [II, 16]; Лавися «Поставить рогом ясні очі» [IV, 22], «В верцадло очі все п'яла» [IV, 44]; Амата неенька «очі вип'яла, як баньки» [IV,

<sup>18</sup> *Верзун* – шкіряний постіль, лапоть.

<sup>19</sup> Я показав подібності й відмінності між Котляревським та Осиповим у творенні лише одного персонажа – царя Латина (та й то частково), а варто порівняти всіх основних персонажів у російській та українській травестіях Вергілієвої «Енеїди», щоб з'ясувати, що Котляревський запозичив у своїх російських попередників, а що вніс своє. Це дасть змогу виявити міру його оригінальності в розбудові образів-персонажів.



79)), то в останніх двох частинах очі поступово починають втрачати бурлескний характер і вже виявляють такі почуття, як гнів, злість, ненависть: в «Енея очі запалали» [VI, 169], коли він побачив у Турна на плечі «Паллантову лядунку» (патронташ) [VI, 169]; до змалювання очей автор додає відповідні поетичні епітети: в Евріала «очі ясні соколині» [V, 112], коли ж той загинув – у нього «Закрилися і ясні очі» [V, 102]. Зрідка використовуються у поемі неіндивідуалізовані народнопісенні образи на позначення частин тіла: «біла рученька» Енея [II, 61], «тіло білеє» Евріала [V, 113], «Рум'яна, повна, білолиця» Дидона [III, 103] тощо. Одяг персонажів характеризує їхню етнографічну традиційність, соціальне, зокрема майнове, становище, професію, повноваження, виконувану роботу, вік, участь у відповідних заходах, подіях, пережиті митарства, особисту охайність чи неохайність. Крім *персональних портретів*, подано й *групові* (троянців, троянок, жінок у пеклі)<sup>20</sup>.

Щодо цих загалом слушних спостережень варто зауважити, що епітети «очі ясні соколині» (в Евріала) [V, 112] – це насправді дослівні запозичення від Котельницького, з його вербалізації плачу Евріалової матері: «Где очи ясны соколины, / Увы! Где груди лебедины, / Где чернолознящаясь бровь <...>?» [V, с. 136]. У переспіві Котляревського: «За дивні брови соболині, / За очі ясні соколині» [V, 112]. І ще: захопившись нанизанням епітетів для зображення зовнішності, й насамперед обличчя, Дидони та Венери, Котляревський в обох випадках поєднує суперечні одне одному означення: «рум'яна» – «білолиця» (Дидона) [III, 103], «Венера білолика, <...> / І вся, як з кров'ю молоко» [V, 41]. Адже *рум'яний* – це «покритий рум'янцем», тобто такий, що має «природний рожевий або червонястий колір шкі, обличчя»<sup>21</sup>; фразеологізм *як з кров'ю молоко* також стосується до рум'яної, рожево-відкої людини та її лиця<sup>22</sup>, тоді як «білолиця» – це та, яка має білий колір обличчя<sup>23</sup>.

\*\*\*

На відміну від інших персонажів, лише образ Енея, його характер, хоча й не поданий цілковито як цілісний, усе-таки змальований почасти в розвитку (всупереч повищим надто категоричним твердженням М. Яценка й О. Ставицького). Ні Юнона, завжди однакова у своїх підступах і хитрощах, у гніві, докорах і проханнях, а наприкінці примирена з наперед визначеною долею Енея й Турна, ні Зевс, хоча й показаний у різних психологічних станах і виявах (як могутній володар світу і як приватна особа, звичайнісінький жонатий чоловік із природними плотськими потребами), ні навіть Венера, незважаючи на її щораз нові «маски» (бо то лише ситуативні авторські перелицювання), ні Латин чи Турн, хоча вони переживають різні емоції та приймають різні рішення, – ніхто з них не розвивається, не набуває нових якостей характеру. *Єдиний, хто помітно змінився упродовж художньої дії в поемі Котляревського*, – від початку вимушеної подорожі до відчайдушного вкорінення на Латинській землі, – *це Еней*.

Еволюційну матрицю титульного персонажа було задано Вергілієвою «Енеїдою». У ній, згідно з дослідженням Володимира Топорова, «Еней троянських днів і теперішній – майже дві різні людини»<sup>24</sup>:

<sup>20</sup> Див.: Неділько Г. Я. Портрет у поемі І. Котляревського «Енеїда» // *Творчість Івана Котляревського в контексті сучасної філології*: Зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 51–60.

<sup>21</sup> Рум'янець 1; Рум'яний 1 // *Словник української мови*: <В 11 т.>. – К., 1977. – Т. 8. – С. 907, 908.

<sup>22</sup> Кров // *Там само*. – К., 1973. – Т. 4. – С. 359.

<sup>23</sup> Білолиций // *Там само*. – К., 1970. – Т. 1. – С. 184.

<sup>24</sup> Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. – С. 137.

«Ключовий момент, що відділяє Енея колишнього від Енея теперішнього, – зустріч у підземному царстві мертвих з батьком, що відбулася після зустрічі з Дідоною <...>. Ці зустрічі співвіднесені одна з одною за контрастом. Перша – про минуле, про розрив і його наслідки, друга – про майбутнє і про торжество вірності. <...> Перша залишила гіркий осад і свідомість непоправності (навіть суто потенційної) того, що відбулося, після другої не до кінця ще ясні накреслення судби й воля богів уперше набули цілком конкретних обрисів, і <...> Еней уперше вочевидь побачив свою мету й знав тепер, що треба робити»<sup>25</sup>.

Повне душевне роз'єднання й цілковитий розрив із Дідоною означали й остаточне прощання Енея з собою колишнім, натомість душевно зближувальна зустріч із батьком задала поштовх до «нового» Енея – «італійського», а в перспективі й цілеспрямованості – «римського» (або «перед-римського»), яким він і стає, ступивши на землю Італії<sup>26</sup>. У другій половині «Енеїди» (книги сьома – дванадцята) блукання по морю залишається позаду, пошук землі закінчено, настає пора діла, й у цій половині епопеї Еней постає перед читачем зовсім іншою людиною<sup>27</sup>: «Енея, “що здогадується”, <...> у другій половині “Енеїди” змінює Еней, “що знає” й упевнений у своїх знаннях»<sup>28</sup>.

Тож не випадково, що саме з четвертої частини української «Енеїди» (її другої половини) починається епічне звеличення Енея. Герой переживає еволюцію свого цілепокладання. Дедалі глибше і ближче до оригіналу освоєння античного сюжету, саме чуття психологічної перекопливості спонукують Котляревського в розгортанні свого псевдоантичного дійства подати вимушеного мандрівника в розвитку. Із завзятого мореплавця-утікача й бентежного блукальця, безтурботного гульця, ритуального «ярмаркового» персонажа (організатор та безпосередній учасник поминок по батькові, переведених ним-таки, «п'яним» Енеєм, у язичницьке поминальне гульбище з різними розвагами: співами, танцями, «музиками» [II, 19], ведмедями, що танцюють [II, 40], а головне, «ігрищами» [II, 19] – «кулачками» [II, 35], що завершуються сміхом і насмішками над переможеним: «Еней з панами реготавсь, / З Дареса ж дуже глузували, / Що силою він величавсь» [II, 39]), відтак із казкового героя (виправа по золоту гілку) й, нарешті, міфологічного мандрівника до пекла Еней Котляревського перетворюється на *епічного культурного героя*, свідомого своєї державотворчої мети й послідовного в її досягненні, відповідального за вкорінення троянського народу на новій, здобутій землі.

М. Яценко трактував образ Енея Котляревського не як еволюційний, вертикальний, а як лінійний, горизонтальний, якому від початку до кінця властива амбівалентність почуттів і поведінки, похідна «від давнього народного світобачення, яке ще не відділяє комічного від героїчного, високого від низького»<sup>29</sup>. Та, попри занурення свого Енея в силове поле народної сміхової культури, Котляревський певною мірою зберіг античну матрицю епічного героя, поданого в розвитку.

На початку обридливого плавання-блукання троянці ще зневажливо відгукуються про свого горе-ватажка: «Дали нам греки прочухана / І самого Енея-пана / В три вирви вигнали відтіль» [I, 23]. У перших трьох частинах Енея як верховоду троянців лише раз названо «князьком», і то досить по-простацькому

<sup>25</sup> Там само. – С. 31–32.

<sup>26</sup> Там само. – С. 34, 35.

<sup>27</sup> Там само. – С. 51.

<sup>28</sup> Там само. – С. 112.

<sup>29</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 165, 166.

(у «пекельній глуші» потонулі троянці «з Енеєм обнімались, / Чоломкались і ціловались, / Побачивши князька свого» [III, 106]). Тим самим словом у його бурлескному варіанті названо Енея й у четвертій частині, в епізоді, коли «троянці всі з хортами / Збирались їхати за зайцями, / Князька свого повеселить» [IV, 73]. Для побутової ситуації, надто ж, коли цей епізод нагадує виїзд на полювання місцевого «князька», поміщика, таке прикладання до Енея цього вельможного титулу в його зменшено-пейоративній формі цілком доречне.

Проте в поважних сценах четвертої частини (зрозуміло, що поважними в бурлескно-трагедійній поемі їх можна назвати хіба що умовно) герой фігурує уже врочисто як «Еней-сподар і князь троянський» [IV, 36], «славний троянський князь» [IV, 46]<sup>30</sup>. У п'ятій частині «смілій вояки» Енея Низ та Евріал воюють «За честь і к князю за любов» [V, 94], а «обозний генеральний» Серест патетично присоромлює троянців, які «умишляють» «преч із кріпости втікати»: «А князь наш бідний що помислить?» [V, 142, 143]. У шостій частині троянці, у трагічній ситуації, далі потерпаючи у фортеці від облоги рутульців, «уздрівши» Енея, зраділи, «Що князь на поміч к ним іде» [VI, 37]. Умілого полководця і дипломата Енея стали поважати й вороги – старший латинський посол, прохаючи перемир'я для поховання загиблих, звертається до нього: «Нехай князь милость сю явить» [VI, 83], а після мудрої відповіді Енеєвої латинського посла

Дрансеса смілость тут взяла:  
«О князю, – крикнув, – пресловутий!  
Великим ти родився бути!» [VI, 86]

У шостій частині вивершується певна епічна героїзація постаті Енея, його душевних і духових якостей та зовнішнього вигляду – він тепер уже «к добру з натури склонний» [VI, 84], «Еней, правдивий чолов'яга» [VI, 132], а насамперед – кмітливий і відповідальний воєначальник і правитель:

Еней один не роздягався,  
Еней один за всіх не спав;  
Він думав, мислив, умудрявся  
(Бо сам за всіх і одвічав),  
Як Турна-ворога побити,  
Царя Латина ускромити  
І успокоїти народ. [VI, 31]

За спостереженням Миколи Зерова,

«В Енеєві виявились нові риси: він талановито несе дипломатичне представництво, він уміє в тонкій і вишуканій формі віддати останню шану забитому на війні союзникові (промова над тілом Палланта, VI, 81); в ньому багато самоповаги; тепер він лицар, “к до-

<sup>30</sup> Як «князь» фігурує Еней і в тексті російської трагедії, притім раніше, ніж в українській: у частині третій «жрец», ворожачи Енеєві перед його подорожжю до підземного царства мертвих, «Троянцям счастливую судьбину / С Енеєм князем им сулил» [III, с. 41]. Далі у частині четвертій цар Латин уві сні чує такі «божески веленья»: «Сей князь владеть здесь над землею / Издавна предопределен» [IV, с. 22]; троянці після огляду Латинської землі повертаються «С рапортом к князю своему» [IV, 37]. У шостій частині той чи той найманець Енея «за князем улетался» [VI, с. 25]. Тож надуманим є твердження М. Марковського, ніби величання Енея князем Котляревський запозичив із трагедії Блюмауера, де князем в одному місці названо Асканія (Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 97; Марковський М. І. Котляревський. Енеїда. Редакція і статті І. Айзенштока... – С. 325).

бру з натури склонний”, він намагається перепинити непотрібну бійку, бо – “про що всіх сангвіс проливать?”<sup>31</sup>.

Щоправда, український травестатор аж ніяк не ідеалізує Енея, подаючи його амбівалентно, без суцільної героїзації. У п'ятій і шостій частинах знову наявні моменти бурлескного зниження його образу (про більшість із них мовлено вище), та все-таки, незважаючи на ці обов'язкові складники бурлескно-трагедійного жанру, наголошується на зростанні Енея як особистості, мужчини, насамперед відважного, мужнього й досвідченого воїна та полководця, попри його природне фізіологічне старіння:

Еней пройдисвіт і не промах,  
В війні і взріс, і постарів;  
Привідця був во всіх содомах,  
Ведмедів бачив і тхорів.  
Дитина жукає на жижу;  
Енею ж дур недивовижу,  
Видав він разних мастаків.  
На Турна скоса поглядає  
І на рутульців наступає,  
Пощупать ребер і боків. [VI, 40]

У контексті війни з Турном мовлене у переносному значенні про Енея «пройдисвіт і не промах» означає: той, хто пройшов чимало випробувань, загартувався в них; а «привідця» у «всіх содомах» – це заводій, організатор у всіх воєнних перипетіях, злигоднях, поєдинках і баталіях.

Що ж до авторського вислову: «Наш смутний лицар, пан Еней» [VI, 82], то в ньому криється двозначність: з одного боку, Еней «смутний» тому, що тількино попрощався з загиблим Паллантом, «приятелем любезним» [VI, 81], а з іншого – тут вчувається іронічна алюзія на Рицаря Сумного Образу, як напівспочутиво, напівжартома називає Сервантес свого Дон Кіхота Ламанчського. Та все ж помітно, що авторські симпатії на боці Енея і троянців та їхніх союзників. Енея поет-травестатор називає «нашим» [II, 19; III, 4, 44, 108, 137; IV, 56, 120; V, 46; VI, 58, 138], троянців також «нашими» [IV, 18; V, 33], як і їхніх найманців Низа й Евріала [V, 85, 92, 94–96, 98], Паллант – це «наш аркадець» [VI, 43]. Своє переживання за них експліцитний наратор виказує, зокрема, ліричними вигуками: «Енею! де тепер душа?» [IV, 122]; «Біда троянцям! Що робити?» [V, 122]. Щоправда, й Латина і Турна як персонажів своєї поеми Котляревський називає «наш Латин» [IV, 86], «Турн наш» [VI, 48, 158], але це лише умовно-літературні штампи й до того ж вони трапляються зрідка. Натомість субстантивований займенник «наші», вжитий щодо троянців («А наші з хмелю потягались» [V, 33]), свідчить про емоційне, співпереживальне зближення автора з ними. Троянці – наші не лише тому, що про них розповідається у поемі, а й тому, що вони викликають переживання за їхню долю в автора й читачів.

Із переважно позитивною авторською характеристикою Енея контрастує негативна, дана Турнові: «Турн і сам був розбишака» [V, 125]; «Як втопленник, поси-нів ввесь; / <...> / Зубами клацав, мовби пес» [VI, 108]; «Турн заклятий» [VI, 134]; «Турну, гадовому сину» [VI, 166]. Автор навіть дияволізує його: «Турн біснується,

<sup>31</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 35–36. Про що (діалектне) – для чого.

лютує» [IV, 113]; «Од злости Турн те компонує, / Мов сатана йому диктує, / Сам чорт заліз в його кабак. / Од злости Турн осатанівши <...>» [V, 56–57]; «Од злости ввесь осатанів» [V, 135]; «Осатанів і затрусився» [V, 67]; «Скрізь йорзає, як чорт в болоті» [VI, 39]; «Зробився Турн наш бісноватим» [VI, 48]. Урешті, Еней, убиваючи Турна, посилає його: «Йди к чортам, дядькам своїм» [VI, 170].

Впадає в око, що на початку трагедії дияволізація, зокрема авторська, стосувалася до Енея: «І море так йому огидло, / Що бісом на його дививсь» [I, 19]; Юпітер

Еней лаяв на ввесь рот:  
«Чи так-то, гадів син, він слуха?  
Убрався в патоку, мов муха,  
Засів, буцім в болоті чорт». [I, 43]

Дидона називала Енея «диявольською худобою» і посилала його: «Мандруй до сатани з рогами» [I, 56, 57]. Автор добирає негативні порівняння для характеристики свого героя: почувши од посланця (Меркурія) про гнів Зевса, «Еней піджав хвіст, мов собака, / Мов Каїн затрусивсь увесь» [I, 50]. Та коли Еней із ватажка біженців перетворюється на полководця, такі вкрай негативні означення й порівняння щодо нього зникають. Щоправда, показуючи взаємну ненависть Енея й Турна, поет уподібнює їх обох до юдейського міфічного князя демонів (тобто диявола) Асмодея. Під час випадкової зустрічі в долині

Пізнав пан Турн пана Енея,  
А Турна тож Еней пізнав:  
Вспалали духом Асмодея,  
Один другого б розідрав; [VI, 118].

Авторське перенесення «духу Асмодея» на Турна й Енея, котрі у кривавій борні несамовито б'ються за руку Лавинії, не випадкове, адже Асмодей є демоном (бісом) блуду, ревнощів і водночас помсти, ненависті й руйнування. За юдейською Книгою Товита, що належить до второканонічних книг Старого Завіту, злий дух Асмодей своїми ревнощами переслідує юдейську дівчину Сару, не даючи здійснитися її шлюбу й послідовно умиряючи в першу шлюбну ніч її сімох чоловіків перед зляганням з нею, і лише благочестивому Товіі за спомоги Бога Ягве й архангела Рафаїла вдається прогнати Асмодея і зробити Сару своєю дружиною. В апокрифах «Завіт Авраама» та «Завіт Соломона» Асмодей також виступає ворогом шлюбу<sup>32</sup>. Поштовх до зіставлення Турна й Енея з Асмодеєм Котляревському дав Котельницький, у якого Еней під час штурму Лаврента обзиває Асмодеєм Латина: «Дразнил его он Асмодеем, / Хрычом, в ком зрелся лишь тиран» [VI, с. 190]. Показово, що лютий «дух Асмодея» Котляревський убачає не лише в Турнові, якого зображує закінченим негідником, а й в Енеєві, котрому симпатизує: жадаючи будь-що-будь знищити ненависного Турна, Еней у своїй кровожерності уподібнюється до нього. Зрештою, вони обидва є призвідцями зриву шлюбу один одного й у цьому сенсі також можуть вважатися за духових спадкоємців Ас-

<sup>32</sup> Аверинцев С. С. Асмодей // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – 2-е изд. – М., 1987. – Т. 1. – С. 114; Товит // Там само. – М., 1988. – Т. 2. – С. 516–517. Церковно-канонічний український переклад «Книги Товита» див.: Святе письмо Старого та Нового Завіту: Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами [Перша редакція – о. Івана Хоменка]. – United Bible Societies 1991. – С. 489–504. П. Куліш здійснив український віршований переклад цієї книги («Товитові словеса, переказані старорущиною», Коломия, 1893).

модея: поява Енея руйнує вже домовлений незабарний шлюб Турна з Лавинією, а збройний опір Турна чинить перешкоди Енеєвому шлюбіві з тією-таки латинською царівною.

На самому початку трагедії Котляревського Еней – усього лиш «парубок моторний / І хлопець хоть куди козак» [I, 1]. Наступні рядки в характеристиці Енея є своєрідним «темним місцем»: «Удавсь на всеє зле проворний, / Завзятіший од всіх бурлак». Щодо цього висловлювання Віктор Неборак поставив запитання: «Чи означають “моторність” і “проворність” Енея його підвладність злу чи, навпаки, – його приреченість поборювати зло? <...> Хто такий козак, бурлака над бурлаками, Еней? – зняряддя чи поборник зла?»<sup>33</sup> Переконливу відповідь на це запитання дав глибокий знавець латинської та давньогрецької мов Андрій Содомора, з'ясувавши достеменно значення античних першоджерел та оригінальних слів: «<...> йдеться про людину, яка, вмюючи “крутитися”, знайде вихід із будь-якої скрути, візьме за барки будь-яку біду, з будь-якого лиха випорсне. <...> Еней був проворний (розторопний, кмітливий, завбачливий...) “на всеє зле”». А ставлячи запитання: «чи “зле” (субстантивований прикметник) – у самому Енеєві як риса його вдачі, схильність до зла, чи воно – поза ним?» – дослідник умотивовано відповів: «те “зле” – поза ним. У ньому ж – різні “викрути” на те зло»<sup>34</sup>.

Додам, що в Осипова вислову, подібного до «Удавсь на всеє зле проворний», нема, – його «Енеїда» починається такою характеристикою Енея:

Еней был удалой детина  
И самый хватский молодец;  
Герои все пред ним скотина;  
Душил их так, как волк овец. [I, с. 13]<sup>35</sup>

Однак слово «проворний» має у трагедії Котляревського не лише позитивний зміст (добра людина уникає зла, що чигає на неї), а й загалом означає спроможність будь-кого (в тому числі людей сумнівної чи й відверто легкої, аморальної поведінки) викрутитися з небезпек, що загрожують йому. Як таку, що здатна викрутитися, автор характеризує Венеру: «Проворна, враг її не взяв» [I, 14]. Про троянців, які, ступивши на берег Кумської земельки, поводитися як «поганці» – «не шанувались», а лише пили-гуляли, поет зауважує: «З диявола швидкі, проворні, / Підпустять москаля якраз» [III, 6, 7]. «Моти, картюжники, п'янюги / І весь проворний чесний род», – так іронічно перелічує автор тих, хто чекає свого присуду за воротами пекла [III, 100].

Впадає в око, що перед зображенням доленосного поєдинку з Турном автор порівнює Енея із князем Григорієм Потьомкіним, записаним свого часу до реєстру Запорозького війська під ім'ям Грицька Нечеси:

<sup>33</sup> Неборак В. Перечитана «Енеїда»... – С. 13.

<sup>34</sup> Содомора А. Чи був наш Еней «на всеє зле проворний»?.. // Літературознавчі та історичні студії: Матеріали конференцій. – Львів, 2002. – С. 64, 65.

<sup>35</sup> Подібно й далі автор говорить про Енея: «Еней же хоть куда детина» [I, с. 14], «Еней и без того [Венериного причепурення. – Є. Н.] детина / Был самый хватский молодец. / Куда ни кинь – так молодец» [I, с. 38]. Дідонина сестра Аннушка так характеризує Енея: «Еней же хоть куда детина; / Не викидок из сотни вон; / Не промах, бойкий молодец, / И всякому задаст трезвон» [II, с. 15]. Очевидно, з рядка «Еней же хоть куда детина», а також з інших щойно наведених характеристик в «Енеїде» Осипова у Котляревського з'явилася ремінісценція: «Еней був парубок моторний / І хлопець хоть куди козак» [I, 1].

Прямий, як сосна, величавий,  
 Бувалий, здатний, третій, жвавий,  
 Такий, як був Нечеса-князь;  
 На нього всі баньки п'ялили,  
 І сами вороги хвалили,  
 Його любив всяк – не боявсь. [VI, 155]

Бурлескний елемент («баньки п'ялили») тут стосується не до Енея, а до вояків, які спостерігали за ним перед двобоєм. Така завершальна велична характеристика титульного персонажа показова: з «хоть куди козака» й найзавзятішого від усіх бурлак він насамкінець перетворюється на героя, князя, авторитетного, шанованого й любого ватажка. Таким є фінальний акорд у розбудові образу Енея в трагедійній поемі Котляревського.

У стосунку до Енея пейоративні або умовно (потенційно) пейоративні лексеми («на всеє зле проворний», «пройдисвіт», «привідця» у «всіх содомах») набувають позитивних конотацій. Водночас такі авторські означення, а також нарікання троянців («Еней пустив на нас ману; / <...> / Підмовив плавати з собою» [I, 23]) дають підстави убачати у спритникові Енею риси архетипного образу *трикстера*. Назагал в образі *перелицьованого Енея Котляревського поєдналися культурний герой (ця архетипна постава домінує) і – частково – трикстер*, притім постава трикстера – це, властиво, бурлескно-трагедійний, з народного світобачення похідний, додаток до Вергілієвого епічного образу Енея як культурного героя<sup>36</sup>.

У перших трьох частинах, створених за більш-менш короткий час, Котляревський мав справу з Енеєм як героєм Вергілія та Осипова, тобто, за вихідною ситуацією, героєм творів інших авторів, а отже, чужим героєм. Він його й освоював, травестував як чужого героя. У дальших же частинах своєї поеми Котляревський сприймав Енея уже двояко: як героя чужих творів, але вже й як героя своїх попередніх трьох частин, тобто свого героя. Він уже не просто перелицьовував Енея з інших творів, а й продовжував творити його власний образ. Певна річ, це робило тепер Енея ближчим авторові, ніж раніше. Звідси більше авторської симпатії та поваги у його зображенні. Звичайно, певному зміщенню акцентів від комічних до героїчних у змалюванні Енея сприяв і відповідний зміст Вергілієвих книг, травестованих у п'ятій та шостій частинах «Енеїди» Котляревського. Ще одна причина героїзації Енея у цих частинах криється в тому, що Котляревський складав їх не за травестією Осипова, а почасти за Котельницьким, який спирався передусім на латинський оригінал, та й сам Котляревський під час написання цих частин більше заглядав до Вергілієвого першотвору<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> М. Яценкові доречною видавалася «можливість зіставлення Енея з Одисеем, який є не тільки героїчною, а побутово-зниженою (аж до легковажності) постаттю», а «підставою для цього» – «те, що самий погляд на ідеал епічного героя і в Гомера, і у Вергілія, і в Котляревського походить з народного світобачення, що у своїх витоках генетично зв'язане з міфологічним трикстером» (Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 165). Однак якщо Одисей – визначний образ трикстера, то пов'язувати з цим архетипом Вергілієвого Енея досить проблематично.

<sup>37</sup> Доречно навести слушне спостереження Людмили Скорини: «В первых частях при шутливом замысле Котляревского бурлескный стиль подчиняет себе весь сюжетный материал и поэтому встречается больше всего отклонений от античного сюжета. В последних частях поэмы Котляревский почти не отстает от сюжета “Энеиды” Вергилия, продуктивно используя мотивы героического эпоса» (Скорина Л. П. Котляревский и Вергилий. – С. 20).

## Проблеми двотекстовості і тритекстовості

Одними з дискусійних у трактуванні «Енеїди» Котляревського є проблеми її *двотекстовості*. Притім двотекстовість української трагедії розглядається у двох вимірах і відповідно поділяється на *два різновиди*. *Перший ви-никає на противазі між двома текстами – античним і трагедійним та зумовлюється наявністю в інтратексті української поеми елементів та слідів Вергілієвого першотексту*. До них належать такі:

- сюжет, фабула, художній конфлікт (їх подано за античною схемою, зокрема й щодо участі богів у долі героїв);
- персонажі – герої та боги, інші істоти (хоча їх перелицьовано, усе ж за ними прозирають античні прообрази, що передається і збереженими іменами);
- згадки про генеалогічні, родинні та позашлюбні зв'язки античних богів і героїв;
- античні власні назви людей, богів, міфологічних істот, реальних та міфологічних країн, міст, місцевостей, гір, островів, річок;
- назви античних народів (троянці, греки, сицилійці, латинці, рутульці, аркадці, «лідійський народ» [V, 38], «фригійське плем'я» [VI, 9], «народ фригійський» [VI, 11]);
- принагідні апеляції до Вергілія;
- частково образ підземного царства мертвих (про це далі);
- оказіональні образи міфічної «дівки» («цар Камилла, / До пупа жінка, там – кобила» [IV, 131]) та «діда очеретяного» – «Тибру старого» [V, 6, 8], двох велетнів – Битіаса й Пандара [V, 132–140], поганських «жерців» [VI, 91];
- обряди (віщування Феба [III, 18–20], жертвоприношення тварин богам і віщування за тваринними нутрощами [III, 34–36], поховання-спалення мертвих [VI, 90–93]);
- переказ про те, як Іракл (Геракл, Геркулес) убив «злого Кака» [V, 21];
- вигуки-звертання до язичницьких богів: Дидона: «Боги!» [I, 61], Евріалова мати: «О боги!» [VI, 113].

Формально дійство травестованого твору звелось до запозиченого сюжету й імен. Узагалі сюжет перелицьованої «Енеїди» має сенс тільки як античний: з ним постійно співвідноситься і ним визначається перебіг дійства, а насамкінець і його завершення (незначні композиційні відхилення, пропуски епізодів, хоча й багатьох, ролі не грають). Котляревський не наважився істотно переробити сюжет (прикметно, що «муза» застерігає автора: «В чужую казку не мішайсь» [V, 181]; «казка» тут – те, що розказується, оповідь). Не вдавалися до цього й інші травестатори – естетично вони не допускали такого надзавдання. Античний сю-

жет є тим каркасом, на якому композиційно тримається поема Котляревського, а античні персонажі – тою оболонкою, у яку він вдихає національний зміст. Старожитній середземноморський каркас трагедії наповнюється реаліями нового часного наддніпрянсько-українського світу та частини його довкілля.

Отож хоча Котляревський перелицьовує античне дійство на український лад, античний сюжет, події, ситуації, та й на позір персонажі переважно залишаються. Щоправда, в українського трагедиста подекуди помітна, як зауважив Микола Зеров, «весела неохайність і в іменах, і в генеалогічних тонкощах. Йому однаково назвати Палінура – Палінуром і Тарасом; Луцетій легко перетворюється в нього на Лутеція»; дійшло навіть до того, що троянець Серест («їх обозний генеральний» [V, 142]) ні сіло ні впало опинився у рутульських лавах і загинув од рук троянського ватажка: Еней серед інших рутульців «Убив Сереста» [VI, 56]<sup>1</sup>. Мало того, за спостереженням Віктора Неборака, у Вергілія Іліоней убиває Луцетія, а в Котляревського Лутецій б'є Іліоней<sup>2</sup>, у Вергілія рутулець Лавс «перемагає троянця Абанта <...> (у Котляревського Авента вбиває чомусь Паллант <...>»<sup>3</sup>. У цих невідповідностях не варто дошукуватися якоїсь умисності – їх у більшості випадків Котляревський просто необачно переніс од Котельницького.

Так, у випадку з Серестом у тексті Котельницького Еней задушив спочатку рутульського жреця (Котляревський перетворив його на «Попа рутульського полку»), а «За ним Сереста он убил» [VI, с. 51]. У Вергілія в цьому епізоді також бере участь Серест, але як троянець: коли Еней мечем заколов жреця, «Зброю його взяв Серест і на плечах поніс для трофея» [книга десята, в. 542].

У Вергілія троянець «Іліоней величезним уламком скали убиває / Ззаду Луцетія, що підпалить уже браму збирався» [книга дев'ята, в. 568–569], у Котляревського ж навпаки, притім у цій його строфі, де накидано загальну картину рутульського штурму троянської фортеці, чітко не означено, хто з вояків, названих на ім'я, троянець, а хто рутулець:

Тут лютость всіми управляла  
І всякий до надсаду бивсь.  
Лигар ударом макогона  
Дух випустив із Емфіона,  
І сам навіки зуби стяв.  
Лутецій б'єть Іліоней,  
Циней Арефа, сей Циней <...> [V, 127].

Бурлескно-трагедійна переробка не вимагала повсюдно уточнень щодо того, до якої з протиборчих сторін належить той чи той вояк, – де-не-де досить було обмежитися героїчно-комічним зображенням того, як «Один другого тасовав» [V, 127]. У поважній же епопеї Вергілія належність кожного воїна можна встановити за деінде поданими поясненнями або ситуативно: «Ематіона – Лігер [рутулець] убив, Корінея – Азілас [троянець]; / <...> Кайней [троянець] убиває Ортіга, / Турн [рутулець] – переможця Кайнея, ще й Ітіса, й Клонія вбив він, / І Діюксіппа, й Промола, й Сагара, вбив також Іданта» [книга дев'ята, в. 570, 572–574]. У Котельницького ця пістрява на імена картина спрощена і дещо змінена:

Л и г е р, не знающий пророна,  
Качал геройски по брылям

<sup>1</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 30.

<sup>2</sup> Неборак В. В. Перечитана «Енеїда»... – С. 187.

<sup>3</sup> Там само. – С. 196–197.

Удачливо Е м а ф и о н а,  
Но опрокинут был и сам;  
Ц и н е й А р е ф а бил – Ц и н е я  
От Турна затрещала шея,  
А там И л и о н е й мозжит  
Л у т е ц и я в затылок смело <...> [V, 146].

Досить порівняти зацитовані уривки з творів Вергілія, Котельницького та Котляревського, щоб упевнитися, що український трагедист тут іде за російським (перекручене ім'я Луцетія на Лутеція; Циней б'є Орефа/Арефа – у Вергілія це Кайней та Ортіг). Водночас уже, мабуть, од себе Котляревський, на відміну від Котельницького, перевертає один із двобоїв навпаки: Лутецій б'є Іліоней. У Вергілія та Котельницького Лігер у цьому епізоді залишився живий, а в Котляревського Лигар, поставлений невідомо на чиєму боці, загинув («навіки зуби стяв» [V, 127]); однак у шостій частині цей-таки персонаж уже як рутулець воює далі та ще раз гине:

Лигар з Лукуллом поспішають  
І в тарадайці напірають  
Еней кіньми потоптатъ.  
Но тут їх доля зла наспіла,  
І душі сих братів із тіла  
Пішли к Плутону погулять. [VI, 57]

У Вергілія «суворий Абант» веде другий корабель із найманним військом Енея [книга десята, в. 170–171], відтак рутулець «Лавс, ця могутня у битві підпора, / <...> Абанта, що впав йому в руки, долає» [книга десята, в. 426–427]. У Котельницького другим кораблем найманців, що їхали разом з Енеєм і Паллантом, теж «командовал Авант» [VI, с. 23], але далі у бою «Паллант <...> / Как бодрый вдаль петух шагает, / В пути Аванта низлагает» [VI, с. 42]. У Котляревського Авант спочатку також належить до Енеевих «вербунків» («з Енеєм <...> пили дуби Аванта, / Що був страшнійший од сержанта; / Бо всіх за все по спині стриг» [VI, 24], однак далі, услід за Котельницьким, у герці «Паллант <...> Аванта, пхнувши ззаду, / Поставив раком на показ» [VI, 46–47]. Чи не помітив тут Котляревський неузгодженості й чи не тому змінив ім'я персонажа з Аванта на Авента? Чи така модифікація імені персонажа відбулася випадково унаслідок авторської описки або чийогось помилкового відчитання автографа?

Віктор Неборак дивується, звідки в Котляревського у переліку союзників Енея узявся Цинаріс («То Цинарис, цехмистр картъожный, / Фигляр, обманщик, плут безбожний» [VI, 26]), адже «у Вергілія і близько немає ніякого Цинаріса. Щось там стара муза таки прибрехала» (Котляревському)<sup>4</sup>. Розгадка цього «темного місця» також криється у трагедії Котельницького: «Там смелый Цинарис гуляка» [VI, с. 24]. Один рядок, відведений цьому персонажеві у Котельницького, Котляревський розгорнув у цілу строфу. Звідки взяв Цинаріса російський трагедист – од Скарона, Блюмауера чи з якогось іншого джерела (не конче літературного) – це вже інше питання. Нам важливо з'ясувати джерело цього імені в «Енеїді» Котляревського, а воно – в «Енейде» Котельницького. Звичайно, якби вдалося встановити походження персонажа на ім'я Цинаріс, то можна було б з'ясувати його первісне значення. У поемі ж Котляревського наймення Цинаріс уже втратило семантичний зв'язок із першоджерелом і перетворилося на *інтертекстуальний рудимент*.

<sup>4</sup> Там само. – С. 208.

Від Котельницького Котляревський узяв і деякі перекручені імена античних воїнів:

- так, у Вергілія – Авлест [книга десята, в. 206], Ліхант, Ціс, Фарос [в. 316, 320, 324], Лаг, Гібсон [в. 381, 384], Демодок [в. 413], Магон [в. 521], «із Лігером-братом Лукаг» [в. 576], Дранк [книга одинадцята, в. 121, 220, 336], Діомед [в. 227, 243], Япіг [книга дванадцята, в. 391, 420, 425],
- а в Котельницького – Авлет [VI, с. 24], Лихас, Кисей, Фар, Даг, Гібсон, Демоток [VI, с. 37–38, 40, 41], Маг [VI, с. 50], «Лігер и дерзостный Лукал» [VI, с. 52], Дранес [VI, с. 78, 80, 93, 108], Диомид [VI, с. 98, 105], Япид [VI, с. 183–185]
- і в Котляревського так само чи подібно Авлет [VI, 28], Ліхас, Кісей, Фар, Даг, Гібсон, Демоток [VI, 41, 43–45], Маг [VI, 55], «Лігар з Лукуллом»<sup>5</sup> [VI, 57], Дранес [VI, 86, 95, 104], Діомид [VI, 96, 97, 101], Япид [VI, 135, 136].

У Вергілія фігурує тільки Лавс [книга десята, в. 426, 434, 441], син Мезенція [книга сьома, в. 647–650], полеглий у поєдинку з Енеєм [в. 791–817]; у Котельницького – «Там Лавс спешит к нему [Паланту. – Є. Н.] на сечу, / Там Клавз спирается навстречу» [VI, с. 42], потім од рук Енея гине Лавз [VI, с. 64]; у Котляревського залишається спочатку тільки «Одважний парубійка Клавз» [VI, 47], а далі ще згадується Лавз, якого також убиває Еней [VI, 71], – притому в обох згадках так само, як у Котельницького, немає прив'язки до Мезентія, «ватажка тирренського» [VI, 71]. Латинську форму імені Терон [книга десята, в. 313] услід за Котельницьким (Ферон [VI, с. 36]) Котляревський передав через букву ф: Фарон (літера а замість е – це, можливо, описка або друкарська помилка, бо в автографі-чернетці уривку частини шостої було: Ферон<sup>6</sup>). Деяких воїнів, названих поіменно у Вергілія і відсутніх у шостій частині трагедії Котельницького, не знайдемо і в поемі Котляревського, який до того ж зі свого переліку воїнів випустив і декотрі імена, згадані у російського травестатора (наприклад Окн, Минций [VI, с. 24]). Зрозуміло, що в бурлескно-травестійній стихії Котельницького і Котляревського воїни (та інші персонажі) з однаковими іменами не цілком відповідають або й далеко не відповідають один одному, а то більше воїнам (та іншим персонажам) з тими самими іменами в героїчній епопеї Вергілія.

Збіги, а надто подібні недогляди в іменах персонажів у Котельницького та Котляревського свідчать, що у п'ятій і шостій частинах український поет тримався тексту російської трагедії та не завжди зв'язав його з твором Вергілія. Водночас у Котляревського трапляються збіжності в іменах та епізодах з Вергілієм і розбіжності з Котельницьким. Так, у римського поета амазонка називається Камілла [книга одинадцята, в. 499, 535, 563, 648, 796], а рутульський віщун (авгур) – Толумній [книга дванадцята, в. 257, 460], відповідно і в українського: Камілла [VI, 113, 116], Тулумній [VI, 130]; натомість у російського послідовно: Урсилла [VI, с. 122, 123, 125–127, 130–132, 136, 137, 142, 143, 146–151, 153], Полумній [VI, с. 178]. У Вергілія рутулець Толумній кинутим списом поцілів одного з дев'ятьох синів Гілліпа-аркадця [книга дванадцята, в. 266–276], у Котляревського Тулумній

<sup>5</sup> В автографі-чернетці уривку частини шостої було: «Лігар з Лукуллом» (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 432).

<sup>6</sup> Там само. – С. 431. Здавалося б, опискою або друкарською помилкою є в Котляревського ім'я Рамент, бо у Вергілія [книга дев'ята, в. 324] та Котельницького [V, с. 117] – Рамнет. Однак у Котляревського дещо змінене ім'я заримоване: Низ, «Сказавши, першому Раменту / Головку буйну одяв, / Не дав зробити і тестаменту» [V, 87]. Це свідчить про те, що Котляревський або механічно, мимохідь змінив ім'я епізодичного персонажа, не помітивши цього, і заримував його, або навмисно переінакшив це ім'я задля рими.

«перший стрелив на троянців, / Гилицпенка на смерть убив; / А сей був родом із аркадців» [VI, 131] (з якої зброї «стрелив» – не уточнено; стріляти можна з лука, рогатки, вогнепальної зброї, використання якої у трагедії античного дійства є художньо виправданим і не видається історичним анахронізмом). У Котельницького цей епізод відсутній. Ці збіжності й розбіжності вказують на те, що український травестатор заглядав також у Вергілієву «Енеїду», хоча важко сказати, чи робив він це не спорадично, а за якоюсь логікою.

З деяких місць видно, що Котляревський користувався водночас і трагедією Котельницького, й «Енеїдою» Вергілія. Так, в одному з епізодів книги дванадцятої Вергілія Турн убиває «Стенела й Таміра із Фолем» [в. 341], «і Лада, і Главка» [в. 343], Евмеда – «нащадка старого Долона» [в. 346, 347, 353–362, 363], «І Сібаріса, й Хлорея, й Дарета, за ним Терсілоха, / Далі й Тімета» [в. 362–364]. У Котельницького «злой Турн» «Без милосердия всех давит, / <...> / Трещит троянцов бедных шея» [VI, с. 181], але далі перелічено троянців, загиблих назагал у бою з латинцями, не конче від рук Турна:

Среди латинска легиона  
Погиб Стенел тогда и Фол,  
И сын тщеславного Долона  
С отпускной к Церберу пошел;  
Тогда и буйный вихрь Тамарис,  
Хлорей, Ферсилог и Сибарис  
Простились с светом навсегда:  
Валят всех в груды наповалку <...> [VI, с. 182].

У Котляревського в цьому епізоді «Турн заклиятий» «на троянців полетів»:

І перших Філа, Тамариса  
На землю махом поваляв;  
Потім Хлорея, Себариса,  
Мовби комашок, потоптав;  
Дарету, Главку, Ферсилогу  
Поранив руки, шию, ногу;  
Навік каліками зробив. [VI, 134]

Отож Дарета і Главка Котляревський узяв од Вергілія, а Тамариса й Ферсілога – од Котельницького (або з тогочасного російського перекладу Вергілієвої «Енеїди» Василя Петрова; у сучасному українському перекладі вони Тамір і Терсілох).

Далі в цій-таки битві у Котельницького загинули «рутуляны» Сукрон, Танаис, Цетег, Муррон [VI, с. 187]. Із цього ряду, що його міг узяти він не лише від російського поета, а й від римського, Котляревський залишає Цетага, Танаїса й Сукрона і додає за Вергілієм Толона, Онита, Гілла й Аміка, притім «Од рук Енеєвих лежали / Порізани: Онит, Сукрон», а «Троянців Гілла і Аміка / Зіпхнула в пекло Турна піка...»; інші ж невідомо з чийого боку просто «На сей баталії пропали: Цетаг, Танаїс і Толон» [VI, 145]. У Вергілія ж чітко розписано, хто по чієму боці воював (а часто – й ким був і звідки та з якого роду походив): Еней убиває «рутула Сукрона» [в. 505–508], «Талона, й Таная, й героя Цетега, ще й сумного Онита» [в. 512–513], Муррана [в. 528–530], а Турн – Аміка [в. 509–510] і Гілла [в. 534–537].

Сліди звернення Котляревського до Вергілієвої «Енеїди» найпомітніші у трагедії її одинадцятої, а надто ж дванадцятої книги (починаючи від строф 74 і 119 частини шостої української «Енеїди»). Та й саме закінчення трагедії

у Котляревського вивершене за Вергілієм, а не Котельницьким: у російського травестатора немає Турнового прохання одправити його труп до батька, немає доленосного погляду Енея на «Паллантову лядунку» [VI, 168, 169], натомість додано те, чого не було у Вергілія й не з'явилося згодом у Котляревського: звістку про Енеєве примирення з Латиним, одруження з його донькою, зображення спільного гуляння «латинцев і троянського зброда» зі щедрим застіллям, непомірною пиятикою, ігрищами на площах та братанням, жениханням і родичанням, риторичне звернення автора до Музи й читачів [VI, с. 199–201]. Схоже, Котляревського не задовольняв травестійний текст шостої частини Котельницького, й він звернувся до римського першотвору, або ж міг на той час дістати латинський оригінал «Енеїди» чи її російський переклад.

Не можна сказати, буцім античний «текст» присутній в українській «Енеїді» лише формально, – наш травестатор мусив зважати на епічні сюжетні перипетії, сцени, епізоди, навіть проблематику й ідеологічні та міфологічні коментарі римського поета, проте не так для того, щоб дотепно пародіювати їх, як для того, щоб вигадливо «вичавлювати» з них максимум можливого для смішного, іронічного та актуально-серйозного (історичного та політичного) оприявлення української та ширше – російсько-імперської дійсності. Задля цього він наситив античний сюжет алюзіями на відомі події та явища з історії, культури та побуту України – передусім, зрозуміло, українського народу, а також інших національностей, які її населяють (циган, євреїв, греків), сусідніх новочасних народів (поляків, росіян, турків, кримських татар) та народів, з якими українці мали торгові й культурні зв'язки (французів, італійців, шведів, прусів, австрійців, швейцарців, голландців, іспанців, португальців, данців та ін.). Якщо Котляревський і творить «пародію», то на українські, а принагідно й інші наявні в Україні або за її межами новочасні реалії (повище вже йшлося про пародіювання козацьких пісень). І розходиться йому не лише про те, щоб створити комічний ефект (і аж ніяк не про те, щоб насміятися), а й про те, щоб привернути читацьку увагу актуалізацією насущних проблем. До того ж не всі алюзії в його «Енеїді» покликані викликати сміх – деякі з них збуджують тугу й сум, особливо ті, що стосуються до козацької минувшини (про це також мовилося вище).

Однак травестія Котляревського не лише є антитезою Вергілієвій епопеї, а й містить складний зв'язок з її основною проблематикою, цілковито проігнорувати яку український травестатор не міг. «Хоч би як різнилися творчі завдання Вергілія і Котляревського, останній все-таки був зв'язаний з структурою епопеї, елементи якої (як змісту, так і форми), до речі, не завжди з протилежним знаком, увійшли до поеми як вихідний будівельний матеріал»<sup>7</sup>. Ідеться, зокрема, про структурні частини міфу, епосу й казки<sup>8</sup>, та й «перелицювання» образу Енея не суперечить «його сутнісному параметрові» («втління загальноетнічної ідеї») і здійснено це «перелицювання» «до певної межі»<sup>9</sup>. Ідеологеми та міфологеми римського першотексту, виявні на осях *троянці – латинці (прибульці – корінні мешканці), держава – народ, суспільство – особа, доля (судьба) – воля (волевиявлення)*, Котляревський коригує до сучасних йому історичних фактів та світоглядних уявлень. Так між першотекстом і його впізнаваною пародією (травестією) виникає «майже онтологічна дискурсивна напруга», і «тільки в сенсі “переписування” Вергі-

<sup>7</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 77.

<sup>8</sup> Там само. – С. 89.

<sup>9</sup> Там само. – С. 105.

лієвої “Енеїди” травестія Котляревського набуває своєї особливої сенсовності» як «націє-оповідність, побудована на часовому “подвоєнні-і-розриві”», як «національна нарація», що є «колоніальним дискурсом»:

«Через особливу дискурсивну стратегію, а саме – через іронічне травестіювання й інверсію “високої” телеології імперії, опоетизованої Вергілієм, Котляревський здійснює “вписування” української національної екзистенції в класичну літературну історію, а отже, і в нарацію історичну»<sup>10</sup>.

Водночас розвиток європейського травестування Вергілієвої «Енеїди» поступово йшов до послаблення зв'язків і співвіднесень із латинським першотвором. Італійський славіст Рікардо Піккіо зауважив, що первісна «поетична формула Лаллі означала імпліцитно залежність від іншого тексту» – добре відомої тодішнім читачам Вергілієвої епопеї:

«Тільки читачі, які вивчали напам'ять Вергілія в дитинстві або в ранній молодості, могли повністю насолоджуватись, споглядаючи найвищого поета у кумедному переодягненні, слухаючи, як він говорить простою мовою, стежачи, як сходить із свого академічного п'єдесталу, щоб діяти як реальна людина. Насправді небагато було б утішного у простакуватій, анахроністичній і абсурдній поведінці переодягненого героя, якщо б постійно не думалось про його справжні риси за маскою та його високу мову за грубуватими звуками, проріканими дивною постаттю, яку він удає»<sup>11</sup>.

Тим часом другої половини ХХІІІ ст. після видання перелицьованої «Енеїди» Блюмауера

«все чіткішим стає те, що можна назвати поступовою “девергілізацією” травестій “Енеїди”, себто тенденція розглядати текст Вергілія лише як “привід” і обмежувати його тлом, щоб висувати на перший план автономний зміст, який передається самим “травестатором”»<sup>12</sup>.

Таким чином, «історичну еволюцію» «поетичних конвенцій» у європейському травестуванні Вергілієвої «Енеїди»

«характеризує насамперед перехід від “двотекстовості” до “однотекстовості”. Тоді як читачі Лаллі чи Скаррона не могли тішитися б травестією, не звертаючись постійно до латинського тексту Вергілія, українському читачеві “Енеїди” Котляревського досить було знати, що постаті поеми є тільки літературними машкарами»<sup>13</sup>.

За такої культурно-освітньої ситуації, коли студіювання Вергілієвої «Енеїди» в оригіналі стало радше інерційним і поверховим, аніж конче потрібним, актуальним та досконалим, цілком допустимо було Осипову травестувати «Енеїду» за Блюмауером, а Котляревському – за Осиповим, бо на перший план виходила не пародія на латинський першотекст (що вимагало б наскрізних і повсякчасних співвіднесень із ним, а заодно й доброї читацької обізнаності з ним), а самодостатній національний зміст створеної травестії.

Треба брати до уваги й те, що для Котляревського єдиного цілісного першотексту «Енеїди» не існувало: він мав справу з різними передтекстами (латин-

<sup>10</sup> Гундорова Т. Перевернений Рим, або «Енеїда» Котляревського як національний наратив // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 121–123. У статті розглянуто «особливий іронічний контекст дво-значності», що «накреслюється через ефект “двотекстовості”» травестії Вергілієвої «Енеїди».

<sup>11</sup> Піккіо Р. Від Лаллі до Котляревського: про еволюцію одної поетичної формули // Українське барокко: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1993. – С. 180.

<sup>12</sup> Там само. – С. 185.

<sup>13</sup> Там само. – С. 186.

ським оригіналом, що для нього не був основним, його перекладами і травестіями), тож хіба що умовно можна говорити про римський «першотекст» української «Енеїди», розуміючи під ним той образ Вергілієвої епопеї, що склався у Котляревського на основі різних передтекстів. Хоча український автор у своїй травестії чотири рази апелює до Вергілія й жодного разу – до Осипова чи Котельницького, все-таки насправді він користувався насамперед російською травестією, за зразком якої творив її український варіант, і в розбудові своєї травестійної версії «Енеїди» змагався з російськими травестаторами. На відміну від античного, російський передтекст присутній в українській «Енеїді» на рівні не явного чи прихованого ідеологічного дискурсу, а текстологічних (лексико-стилістичних) збігів, ремінісценцій тощо. Не помітні на перший погляд, вони все ж дають підставу говорити принаймні про «*тритекстовість*» української травестії. Притім не раз навіть античні алюзії у ній мають своїм джерелом не Вергілієву поему, а російську травестію. Так, після фатальної ночі, коли Низ (Ніс) та Евріал учинили різанину в рутульському таборі й відразу по тому самі загинули, у Вергілія спочатку «леже лишила Аврора [римська богиня світанку. – Є. Н.] / Й перша промінням новим усі землі обсіпала світу», відтак «сонце зійшло» [книга дев'ята, в. 459–461]. Котельницький говорить про ту саму ранкову зірку, але називає її описово: «светлейшая царица, / <...> / Подруга Фебова денница [вранішня зоря, церковносл. – Є. Н.], / Взойти успела в горизонт / И солнцу осветить ворота» [V, с. 131]. Котляревський також послідовно описує світанок і схід сонця, але алюзія до Феба показує, що у травестуванні цього місця він іде за Котельницьким: «Як тільки що восток зардівся, / Світилка Фебова взійшла» [V, 106]. Та якщо у Котельницького «Подруга Фебова» – це ранкова зоря, то в Котляревського метафора «Світилка Фебова» – це сонце (Феб – по-грецькому осяйний, бог світла, втілював Сонце).

Назагал читач української «Енеїди» має двояке відчуття, що він перебуває водночас у різних географічних та культурно-історичних координатах: в античному Середземномор'ї та на Наддніпрянській Україні (передусім рідній авторові Полтавщині) XVIII – початку XIX ст.

\*\*\*

*Другий різновид двотекстовості* «Енеїди» Котляревського пов'язаний із гіпотезою про зашифрований у ній підтекст. Уперше припущення про таку двотекстовість були опубліковані 1898 року, тобто через сто літ після появи друком перших трьох частин поеми. Київський літературознавець Микола Дашкевич зауважив, що троянська дружина – це «не только “ватага пройдисвіта”, как выразился Шевченко: Эней и его спутники – это как бы козачество, бродившее по свету после разрушения Сечи»<sup>14</sup>. Того ж року подібне спостереження оприлюднив у пресі галицький письменник і літературознавець Михайло Пачовський:

«Блуканина Енея і товаришів его нагадувала Котляревському ще й судьбу запорозьких козаків, що блукалися по Україні та по наддунайських краях, коли цариця Катерина в р. 1775 веліла зруйнувати Запорозьку Січ так, як колись зруйнували греки Трою»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Дашкевич Н. Малорусская и другие бурлескные (шутливые) «Энеиды». – С. 182. Відштовхуючись од характеристики Енея у Котляревського: «Эней пройдисвіт і не промах <...>» [VI, 40], – Шевченко в елегії «На вічну пам'ять Котляревському» (1838) алюзію зазначив, що автор української «Енеїди» «ватагу пройдисвіта / Водив за собою» (Шевченко Т. На вічну пам'ять Котляревському // Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. – С. 90).

<sup>15</sup> Пачовський Мих. Сотні роковини народного письменства Руси-України: Памяти Івана Котляревського. – Львів, 1898. – С. 28.

Справді, в 1806–1807 рр., беручи участь у гирлах Дністра та Дунаю у російсько-турецькій війні 1806–1812 рр., штабс-капітан Котляревський зустрічався із задунайськими козаками-запорожцями, які оселилися в турецьких володіннях після знищення Нової Січі, а під час війни домагалися від російського командування створення у Придунайській Бессарабії Усть-Дунайського Буджацького війська (на землях, покинутих ногайськими татарами, які подалися до турецьких володіннь). Про створення такої козацької адміністративно-територіальної одиниці головнокомандувач Дністровської армії генерал од кавалерії Іван Міхельсон, без погодження із царським урядом, 18 лютого 1807 р. навіть видав маніфест, у якому закликав колишніх запорожців долучитися до війни з Туреччиною та обіцяв їм за те зберегти всі козацькі привілеї. За припущенням історика Олександра Рябинина-Скляревського, Котляревський брав участь у перемовинах задунайських запорожців із Міхельсоном і мав вплив на появу та шліфування згаданого маніфесту, що його редагував (або й склав) керівник канцелярії Міхельсона Юрковський (земляк Котляревського). Проте в серпні 1807 року Міхельсон помер, а призначений у вересні новий головнокомандувач Молдавської армії – генерал-фельдмаршал Олександр Прозоровський за погодженням з Олександром І скасував цей маніфест, обернувши козаків на звичайнісінських колоністів. Відтак частина козаків повернулася за Дунай, а решта перебралися на Кубань або оселилися на Бессарабії<sup>16</sup>. Тож Котляревський був безпосереднім свідком наддунайських

<sup>16</sup> Рябинин-Скляревський Ол. Запорозька козаччина й І. П. Котляревський // Україна. – 1926. – Кн. 2/3 (17). – С. 159–163; Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 46–50; Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 38–41. Покликуюсь на обидві редакції монографії Є. Кирилюка, бо в першій містяться посилання на важливі джерела (зокрема статті О. Рябинина-Скляревського, репресованого за радянської влади), а в другій їх чомусь знято (допускаю, що під впливом посиленних тоді цензурних утисків української преси); натомість у другій редакції є деякі фактографічні уточнення.

Припущення ж про те, що історія із задунайськими козаками була безпосередньою причиною переводу Котляревського до Псковського драгунського полку, розквартированого аж у Литовсько-Гродненській губернії, а фактично – відставка (Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 49), не має ні документального, ні мемуарного підтвердження. У другій редакції своєї монографії, зберігши попередню гіпотезу про причину переводу (нібито фактично відставки) Котляревського (через історію із задунайськими козаками), Є. Кирилюк усе ж застеріг, що «є факти, які говорять, що через хворобу» (Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 41). Насправді переведення Котляревського до іншого полку (в листопаді 1807 року) не було ще ні формально, ні фактично відставкою. Щойно 23 січня 1808 р. Котляревському надано відставку на його власне прохання, і тепер уже справді через хворобу, як він сам згадав пізніше в суспільстві про відставку з цивільної служби від 16 липня 1834 р. (Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 49). За припущенням Олександра Терещенка, причиною виходу Котляревського з військової служби могло бути, крім розладнаного здоров'я, також призначення барона Мейендорфа у Фінляндію (<Терещенко А. В.> Іван Петрович Котляревський. – С. 165). Це припущення видається правдоподібним, але його варто уточнити. Бувши ад'ютантом командувача 2-го корпусу генерала від кавалерії Казимира фон Мейендорфа, який водночас зберігав за собою посаду фінляндського (виборзького) військового губернатора, Котляревський здобув його прихильність і мав підстави сподіватися на його дальшу протекцію, а тому міг попроситися на продовження служби у Виборзький військовий округ, надто ж у ситуації, коли внаслідок невдачі в дунайській кампанії Мейендорф змушений був залишити командну посаду в Молдавській армії. Утім, навряд щоб збоку Котляревського це була спроба забратися у «тепле містечко», бо служба у Псковському драгунському полку аж ніяк не була безпечною і мирною – 26–27 січня 1807 р. цей полк у складі російсько-пруського війська брав участь у кровопролитній битві проти французької армії Наполеона під пруським містом Пройсши-Ойлау (тепер м. Багратіонівськ Калінінградської області Російської Федерації). Найпевніш, ішлося про збереження бойового побратимства двох офіцерів, які воліли й далі служити разом. Котляревський міг числитися



митарств запорозького козацтва. Щоправда, це вже сталося після того, як він написав першу, другу і третю (або й четверту) частини поеми, але на п'ятій та шостій (а може, й четвертій) частинах таки позначилися його враження від тих воєнних перипетій та наддунайської епопеї запорожців у пошуках кращої долі.

Підстави для зіставлення троянців із козаками дав сам автор травестійної поеми. Уже на самому початку Енея названо «хлопець хоть куди козак» [I, 1], він є отаманом троянського «коша» [II, 75], а під кінець твору навіть «гетьманом» [V, 36]. У його вуста вкладено апелювання до козацької честі й доблесті: «Козацтво! лицарі! трояне! / Храбруйте!» [VI, 75]. Це зіставлення етноніма *троянці* зі збірною назвою *козацтво* є особливо показовим, як і поширення на троянців військових звань і характерних назв запорожців. «Я кошовий Еней троянець» [V, 14], – називає себе Еней аркадському цареві Евандру. «Троянці наші чуприндири» [IV, 18] – такими словами автор ототожнює троянців із січовим козацтвом (*чуприндири* – запорозькі козаки, що носили довгий чуб, так званий оселедець). «Кріпость» «нова Троя» [V, 49] на Латинській землі викликає асоціації з Новою Січчю<sup>17</sup>.

Невідомо, чи М. Дашкевич і М. Пачовський висловили подібне спостереження незалежно один від одного, чи один із них запозичив його у другого. Обидва подають це спостереження без поклику, як власне; при цьому в науковій монографії Дашкевича загалом є поклики на попередників, а в науково-популярній книжці Пачовського жодних покликів на джерела немає. Наступні дослідники, ведучи мову про троянсько-січову паралель в «Енеїді» Котляревського, покликаються зазвичай на Дашкевича і не згадують Пачовського. Так, Павло Житецький потрактував думку Дашкевича як «весьма вероятное мнение»<sup>18</sup>, її підтримав Кирило Студинський, додавши, що «самим добром теми до “Енеїди” хотів Котляревський звернути увагу Росії на значіння українського козацтва, що по зруйнуванню української Трої, Запорозької Січі, немов ті троянці, блукало по чужих землях»<sup>19</sup>.

Аналогію між мандрями Вергілієвого Енея після зруйнування греками Трої та мандрями запорожців після знищення Січі Катериною II по-своєму розвинув – услід за М. Дашкевичем, П. Житецьким і К. Студинським – Ярослав Гординський:

«<...> темою поеми Котляревського є життя України після упадку Запорозжя. У виді вандрівок троян-запорожців представлений сей стан України по можності всесторонньо. Що троянці – се запорожці після зруйнування Січі, в тім мусить упевнитися кождий, хто

у складі Псковського драгунського полку, розквартированого в м. Ліді (тепер Гродненської області Білорусі), а служити в канцелярії Мейєндорфа. Проте того-таки 1807 року Мейєндорф пішов у відставку і з посади військового губернатора (у тодішній Фінляндській губернії). Очевидно, це й стало причиною того, що Котляревський зрезигнував з військової служби. Можливо, він плевав надію за підтримки Мейєндорфа зробити цивільну кар'єру в Петербурзі, але спроби Котляревського після відставки знайти посаду в обох столицях імперії не мали успіху – мабуть, відставний генерал Мейєндорф, який оселився у родовому замку Кляйн-Рооп під Ригою (помер 29 січня 1813 р.), вже не міг посприяти столичній кар'єрі свого колишнього ад'ютанта.

<sup>17</sup> Нова Січ, Підпільненська Січ – остання козацька січ на Запорожжі (1734–1775), утворена завдяки тому, що, за царською грамотою від 31 серпня 1733 р., козаки колишньої Олешківської Січі (у межах Кримського ханату) одержали офіційний дозвіл на повернення в рідний край (Панасенко В. В. Нова Січ, Підпільненська Січ // *Енциклопедія історії України*. – К., 2010. – Т. 7. – С. 437).

<sup>18</sup> Житецький П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 150.

<sup>19</sup> Студинський К. Козацтво і гайдамаччина в «Енеїді» Котляревського // *Студинський К. Літературні замітки*. – Львів, 1901. – С. 14, 18.

тільки застановиться уважніше над самою “Енеїдою”<sup>20</sup>; «<...> коли придивитися ближче троянцям, так вийде, що в основу їх змальовання лягла передівсім характеристика запорозького війська, а хоч малюнок троянської ватаги має в собі й інші елементи, так все-таки переважає в нім запорозький характер»<sup>21</sup>.

Я. Гординський помітив таку цікаву деталь: троянці на чолі з Енеєм тікають з Трої і мандрують по морю на човнах (в іншому місці їх названо поромами [I, 4]), а це також зближує троянців з козаками, адже «запорожці, яким удалося втіти з Січі, втікали також на човнах. Цікаво, що про човни говориться тільки у Котляревського – інші травестії говорять, згідно з Вергілієм, про кораблі»<sup>22</sup>. Щоправда, це спостереження варто уточнити: плавальні транспортні засоби троянців Котляревський справді називає найчастіше човнами, зрідка поромами (крім завваженої Гординським строфи [I, 4], також у строфі: [II, 49]), проте інколи й байдаками [II, 49; VI, 34] (зрештою, це теж різновид човна – великого, яким плавали по річці та по морю). Але в епізоді, коли Турн «Казав троянський флот спалить» і рутульці виконують його наказ («Погибель мчали кораблям» [V, 57]), фігурують уже чомусь кораблі (також див.: [V, 65, 66]), хоча далі мавки розповідають Енеєві, що Турн «байдаки всі попалив» [VI, 34]. Така непослідовність виникла, певно, з того, що Котляревський в описі спалювання «троянського флоту» автоматично пішов за Котельницьким, не завваживши, що тричі вжите слово «кораблі» суперечить тому, як він раніше називав судна троянців. У Котельницького Турну «на мысль приходит, / Троянский флот чтоб весь спалить», і він «Стремится прямо к кораблям» [V, с. 89], відтак «От взженных кораблей куренье / <...> домчалось в поднебенье» [V, с. 90].

Я. Гординський навіть знайшов у поемі Котляревського радикальний авторський висновок, а саме:

«Розбите козацтво-січовики – представитель лицарської сили України – добуде колись свій Рим і почислиться з ворогами, а добуде тому, що в нім є животня сила, хоробрість і любов до своєї суспільності... <...>. Се відай остаточна ідея “Енеїди”. І тому ми назвали би поему Котляревського легальною пробою протесту проти знищення козацтва»<sup>23</sup>.

Для Богдана Лепкого вже не було сумнівів щодо існування у поемі Котляревського троянсько-запорозької двотекстовості: «Вергілієві троянці, що по зруйнуванню рідного городу шукають собі нової вітчизни, переіменовані тут у наших запорожців, котрі після зруйнування Січі (1775 р.) теж шукали собі нової батьківщини»<sup>24</sup>.

Проте згодом сумніви щодо правомірності такого, можна сказати, модернізованого трактування поеми, що його запропонував Я. Гординський, висловив Леонід Білецький:

«<...> в цім інтерпретуванні з іншими спостереженнями автора ховається багато суперечностей: 1. Для такого високого ідейного наміру Котляревський вибирає “форму шутливої травестії”, яка була тоді “пануючою формою в українській літературі”, – сатира – жарт, – отже, повна суперечність між наміром поета і формою, в яку цей намір укладається; 2. Виконуючи таку високу місію щодо майбутнього відродження України, Еней і його козаки були цілковито байдужі до якнайскоршого здійснення їх стремління всупереч навіть свідомому своїй меті Енеєві із “Енеїди” Вергілія. Оці суперечності дуже підривають

<sup>20</sup> Гординський Я. Причинки до студій над “Енеїдою” І. Котляревського. І част. – С. 17.

<sup>21</sup> Там само. – С. 19.

<sup>22</sup> Гординський Я. Причинки до студій над “Енеїдою” І. Котляревського. II част. – С. 12.

<sup>23</sup> Гординський Я. Причинки до студій над “Енеїдою” І. Котляревського. I част. – С. 21.

<sup>24</sup> Лепкий Б. <Переднє слово>. – С. 12.

спокусливу і цікаву інтерпретацію Я. Гординського. Таким чином, давній спір про те, чи в «Енеїді» Котляревського ця тенденція змалювати українське козацтво була актом національної й ідейної свідомості чи несвідомого безідейного жарту представника українського зденационалізованого шляхетства, – цим розділом студії не розрішується остаточно. А цілком ясним може бути лише одне, що висока патріотична ідея в ті часи вкладалася лише в поважну героїчну епопею. Про це докладно знав і сам Котляревський<sup>25</sup>.

Справді, коли Котляревський почав травестувати «Енеїду», відомими йому поетичними жанрами, найвідповіднішими для поважного вираження патріотичної ідеї, були форми високого стилю класицизму: героїчна епопея та ода (а в драматургії – класицистична трагедія). Для Шевченка, Куліша та інших романтиків такими жанрами стали вже ліро-епічна поема, дума, ліричні вірші.

Із сучасних дослідників гіпотезу про свідоме зображення Котляревським в алегоричній формі «Енеїди» мандрів запорожців після зруйнування Січі обстоює Стефан Козак<sup>26</sup>, ведучи мову не лише про «своєрідне відображення воєнних походів, мандрів запорожців» у «мандрах Енея і його ватаги»<sup>27</sup>, а й про «аналогію поневіряння троянців і запорожців у пошуках вітчизни»<sup>28</sup>. На відміну від нього, не приймав свого часу цієї гіпотези Михайло Яценко, на думку якого,

«аж ніяк не можна ототожнювати образи Енея (чи, припустимо, Низа й Евріала) та козака-запорожця. Типологія цих образів не простежується до кінця і не дає підстав розуміти «Енеїду» як суцільне іносказання – тобто мандрі запорозького козацтва після зруйнування Січі»<sup>29</sup>.

Вважаючи, що «приводом до написання «Енеїди» були знищення Запорозької Січі 1775 р. та й ліквідація козацької автономії у 80-х роках XVIII ст.»<sup>30</sup>, Валерій Шевчук, на відміну від попередників, убачає в поемі не лише алегорію дальшої долі січовиків, а й загалом розсипане по різних місцях алюзійне відбиття «певних віх історії українського народу»<sup>31</sup>, «історії українського козацтва»<sup>32</sup> та й української державності од княжих часів – «після загибелі Трої (Троя – Київ), тобто Київської держави»,<sup>33</sup> – аж до новочасних перспектив. Прочитуючи «Енеїду» крізь призму художніх шифрів анонімного «<Діалогу Енея з Турнусом>» (поважної віршованої травестії за Вергілієвою епопеєю, 1745)<sup>34</sup>, дослідник не має сумніву, що в Котляревського

«троянці – українці, але Троя бачиться двоїпостасно. Та, з якої вирушив Еней, – це образ Київської держави <...>. Друга Троя – нова, збудована вже в новому часі, – Козацька держава. Але у своїй візії Еней бачить і третю Трою – Біле місто, Рим, тобто майбутню сильну

<sup>25</sup> Білецький Л. Іван Котляревський у світлі студій за останніх 30 років (1898–1928) // *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii* [Прага]. – 1930. – Ročník IX. – Sešit 2. – S. 425.

<sup>26</sup> Козак С. Український преромантизм // *Наша культура*. – 1978. – № 1. – С. 10; Козак С. Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки). – С. 179, 181.

<sup>27</sup> Козак С. «Енеїда» Котляревського: проблема національних традицій і романтизму. – С. 122.

<sup>28</sup> Там само. – С. 137.

<sup>29</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 61.

<sup>30</sup> Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко // *Шевчук В. Муза Роксоланська*. – Кн. друга. – С. 652.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Там само. – С. 653.

<sup>33</sup> Там само.

<sup>34</sup> Текст цієї травестії, написаної українською книжною мовою, див.: *Діалог Енея з Турнусом* із давнього підручника пітики, складеного в Чернігівській колегії 1745 р. // *Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору*. – С. 103–107.

українську державу. Щодо Турна, то він тут також накладається на російського царя, хоча й легше та обережніше <...><sup>35</sup>.

Михайло Марковський, а за ним Валерій Шевчук чомусь називають згаданий драматичний твір діалогом, хоча насправді це полілог, серцевину якого становить суперечка Турнуса з Енеєм, під час якої висловлюються також Антенор, Касандра, Конкурент (примирювач) і Сенатори. На мій погляд, цей **травестійний віршований полілог**, що його опублікував у своїй книжці М. Марковський без авторського заголовку, під власною описовою назвою «<Діалог Енея з Турнусом>», яку Валерій Шевчук дещо підкоригував («<Діалог Енея з Турнусом>»), краще назвати «<Суперечка Турнуса з Енеєм>» (я б на перше місце поставив саме Турнуса, бо він задає тон у суперечці, виграє словесну дуель, авторські симпатії на його боці). За характеристикою М. Марковського, це складений, «як приклад трагедії, самостійний твір на вигаданий сюжет про те, як Турн вигнав Енея з Італії»<sup>36</sup>. Алегорії «<Діалогу Енея з Турнусом>» Валерій Шевчук трактує так: «Троя і троянці – це увіч поетичні образи України та українців»<sup>37</sup>, «Еней прямо накладався на Івана Мазепу»<sup>38</sup>; водночас «Еней – це козацький провідник, можливо узагальнений, а Троя – це Україна-Гетьманщина, відповідно троянці – українці. Турн же в «Діалозі» виразно подається як російський цар»<sup>39</sup>.

Для такого трактування Валерій Шевчук знаходить низку підстав у тексті твору, на яких вибудовує свої аргументи. Проте алегорії цього травестійного полілогу можна розуміти й інакше: Еней і троянці – це російський цар і росіяни, які відродили свою державу після монгольського нашествия і загарбали лівобережну Україну, а Турнус – це український гетьман, який бореться проти войовничих московських зайд, котрі силоміць укорінюються в козацько-гетьманській Україні, та й (у мріях автора твору) проганяє їх з української землі. Сьогодні годі з достатньою певністю сказати, що мав на увазі та приховував за художньою інакомовністю невідомий автор «<Суперечки Турнуса з Енеєм>», а то більше, як розшифрували його алегорію у своїх здогадах користувачі чернігівського підручника пітики.

Що ж до ототожнення в «Енеїді» Котляревського троянців не лише із запорожцями, а й ширше – з українцями, то треба зауважити, що якщо низовики після знищення Запорозької Січі справді мандрували світами, зазнаючи митарств, у пошуках прийняттого пристановища («нової вітчизни», яку знаходили то в наддунайських краях, то на Кубані), то осілі українці, зокрема й городові козаки, (а це більшість народу) протягом XVIII ст. насправді у ніякі мандрі в пошуках нових земель не пускалися (хіба що заселяли відвойовані південні степові простори). Народ у своїй більшості не мандрував. Тож лише символічно можна розуміти, що в поемі закладено ідею пошуку українцями «нової вітчизни» замість утраченої, тобто позбавленої державності. Та чи вдався Котляревський свідомо до такої інакомовної абстракції, чи творив національний міф про відродження української держави? Радше йому йшлося про речі конкретніші і, як йому здавалося, за тогочасних історичних умов можливі: збереження україн-

<sup>35</sup> Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко. – С. 669.

<sup>36</sup> Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 103.

<sup>37</sup> Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко. – С. 652.

<sup>38</sup> Там само. – С. 655.

<sup>39</sup> Там само. – С. 669.

ської національно-культурної самобутності та певних ознак автономії (як-от козацького війська) в імперській системі самодержавної Росії.

Інша річ, що його «Енеїда» фактично закладала потужний поштовх до оновлення і відродження нації після козацько-гетьманської трагедії. Показово, що Іван Франко, переосмислюючи травестію Котляревського з погляду свого часу, концептуально порівнював Енея з його місією державотворчого вкорінення одноплемінників-вигнанців на новій, здобутій землі не з українцями, нібито ото-тожними у поемі з троянцями, а з самим автором і тією роллю, яку відіграла його травестія в долі України:

Се ж він був <як> Еней, недобиток  
Великої минувшини України,  
Один з послідніх свідків того, як  
Послідні іскри вольного життя  
Помалу гасли, попелом вкривались,  
І як Еней із пожарища Трої  
Забрав послідні святощі народні  
І рушив в світ шукать землі нової,  
Нової вітчизни, – отак і він  
З великого пожару України  
Найбільшу спас народну святість – слово...<sup>40</sup>

Звичайно, без феномену козацтва не було б «Енеїди» Котляревського, яка стала на козацькій старовині й завдяки їй. Козацтво є головним колективним героєм поеми, проте його збірний образ виявляється у різних персонажах і навіть супротивних воїнських формуваннях – троянців та аркадців, з одного боку, і латинців та рутульців – з другого. Так, за козацьким звичаєм, на полки й сотні поділяється військо і латинян [IV, 99], і аркадців [V, 34].

Треба думати, якби Котляревський свідомо зобразив в алегоричній формі «Енеїди» мандри запорожців, то виявив би в поемі особливі симпатії до них. Тим часом автор виступає патріотом насамперед Гетьманщини, котру, як і городове козацтво, організоване в полки, подано в опоегизованих ремінісценціях, і значно меншою мірою – патріотом Запорозької Січі. Якщо згадки про «славні полки козацькі» Гетьманщини [IV, 101], про полковника Лубенського («Було полковник так Лубенський / Колись к Полтаві полк веде, / Під земляні Полтавські вали <...>» [IV, 123]) передано піднесеним героїчним стилем, то згадки про Січ і низовиків, за винятком хіба що схвального відгуку про «гарні запорозькі» пісеньки [III, 2, 3], за тональністю помітно грубуваті, героїчний зміст у них викладається навмисне зниженою мовою:

Було тут військо волонтирі,  
То всяких юрбиця людей,  
Мов запорожці-чуприндірі,  
Що їх не втне і Асмодей<sup>41</sup>.  
Воно так, бачиш, і негарне,  
Як кажуть-то – нерегулярне,  
Та до війни самий злий гад:

<sup>40</sup> Пролог, написаний Ів. Франком, а виголошений С. Яновичем на ювілейнім представленню русько-народного театру в пам'ять 50-тих роковин смерті Івана Котляревського // Зоря. – 1888. – Ч. 21. – 1(13) листопада. – С. 359. Також див.: Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 2008. – Т. 52. – С. 152.

<sup>41</sup> Тобто не перемаже Асмодей (демон, злий дух в юдаїстських легендах). – Є. Н.

Чи вкрасти що, язик достати,  
Кого живцем чи обідрати,  
Ні сто не вдержить їх гармат. [IV, 102]

При цьому в обох випадках ідеться про латинське ополчення, частину якого автор зіставляє з полками Гетьманщини, а частину – із запорожцями.

Показовим є й бурлескно-пародійне наслідування відомої запорозької пісні «Ой на горі та женці жнуть...»:

Так Сагайдачний з Дорошенком  
Козацьким військом величавсь.  
Один з бунчуком перед раттю,  
Позаду другий п'яну браттю  
Донським нагаєм підганяв.  
Рядочком їхали гарненько,  
З люльок тютюн тягли смачненько  
А хто на конику куняв. [IV, 126]

Нарешті, дошкульні шпильки на адресу Січі прострумують у погрозах Зевса:

Ось як богинь я укараю:  
Пошлю вас в Запорозьку Січ;  
Там ваших каверз не вважають,  
Жінок там на тютюн міняють,  
Вдень п'яні сплять, а крадуть вніч. [VI, 4]

«Жінок там на тютюн міняють» – це глузлива алюзія на рядки з тієї ж пісні «Ой на горі та женці жнуть...»: «А позаду Сагайдачний, / Що проміняв жінку / На тютюн та люльку, / Необачний!»<sup>42</sup>. Прецедент такого гумористичного перелицювання героїчної народної пісенності уже був в українському письменстві XVIII ст. У віршованому оповіданні про «пекельного Марка» Віта Сарапин слушно вбачає бурлескне травестування народних дум та історичних пісень і визначає жанр цього твору як бурлескно-травестійну думу<sup>43</sup>.

Ясна річ, наведені приклади з «Енеїди» не варто розглядати як сатиричне висміювання Січі, бо вони не виходять за межі «народного амбівалентного (героїко-комічного) світобачення», яке є організаційним естетичним стрижнем поеми<sup>44</sup>. А все-таки не можна не завважити, що стосовно до Гетьманщини та її регулярних полків таких знижених згадок у творі немає. На запорозьке кодро Котляревський в «Енеїді» дивиться гордовитим поглядом нащадка городового козацтва, а також просвітника-раціоналіста, який шанує лад у суспільстві, чітку організацію та взаємодію державних структур (звідси туга за національно-державним устроєм Гетьманщини<sup>45</sup>) і зверхньо ставиться до не досить упорядкованих самодіяльних народних утворень на кшталт «запорозької вольниці», хоча й визнає її певну військову вартість: «То всяких юрбиця людей», «Як кажуть-то – нерегулярне, / Та до війни самий злий гад» [IV, 102]. Тому-то не мав рації Кирило Студинський, двічі висловивши одне й те саме твердження, що «Котляревський об-

<sup>42</sup> Закувала зозуленька: Антологія української народної творчості. Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки. – К., 1989. – С. 160.

<sup>43</sup> Сарапин В. Типологічні сходження бурлеску (анонімне віршове оповідання «Пекельний Марко» та «Енеїда» Івана Котляревського). – С. 172–173.

<sup>44</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 168.

<sup>45</sup> Цю тугу можна трактувати як преромантичну (з огляду на протистояння України й Російської імперії) і як раціоналістичну (під кутом зору осі: Гетьманщина – Запорозька Січ).

няв однаковою симпатією Гетьманщину і Запорозьку Січ»<sup>46</sup>, «Котляревський так Запорожжя, як і Гетьманщину обіймав однаковою симпатією»<sup>47</sup>. Мабуть, саме на підставі зверхнього зображення запорожців у поемі І. Франко дійшов висновку, що «“Енеїда” не апотеоз козацтва»<sup>48</sup>. Очевидно, це була резонна полемічна репліка саме К. Студинському, який, не вбачаючи різниці між зображенням городского та січового козацтва в «Енеїді», твердив:

«<...> мотив: апотеоз слави Гетьманщини – виступає різко в “Енеїді” Котляревського. У поета козацтво гетьманське і запорозьке становить немовби одну цілість, бо він співає нам про його лицарські подвиги, в яких одна і друга сторона протягом віків брала однакову участь»<sup>49</sup>.

А тим часом Марко Павлишин силкується видати бажане за дійсне, коли, йдучи за К. Студинським, пише, буцім «Енеїда» Котляревського «не тільки реабілітує запорожців; вона зближує їхній образ до вже утвердженого у читача позитивного уявлення про козацьку державу»<sup>50</sup> (себто Гетьманщину).

Отож досить сумнівно, щоб Котляревський свідомо зобразив в алегоричній формі бурлескно-травестійної поеми мандри низовиків після зруйнування Запорозької Січі.

Звичайно, в образі Юнони, яка переслідує Енея і троянців, є підстави вбачати Катерину II, з наказу якої знищено Запорозьку Січ. Але «кошовий Еней троянець» [V, 14] хіба що okazіонально, у п'ятій та шостій частинах, вимальовується, за спостереженням Миколи Зерова, як «мудрий та розважний батько козацький, на зразок сучасних Котляревському кубанських та наддунайських отаманів, що так уперто домагались на чужині нових земель для козацької колонізації»<sup>51</sup>. Марко Павлишин твердить, що «Котляревський відмовляється алегоризувати вороженчу між троянцями та латинцями <...> – всі, хто бере участь у війні, <...> мають українські риси»<sup>52</sup>. Це деяке уточнення думки І. Франка, який вважав, що «Котляревський класичних богів і героїв зробив українськими селянами – і в рамках епосу Вергілія ці боги та герої виступають як українці»<sup>53</sup>, а також думки Альфреда Єнсена про те, що «троянці і римляне – се замасковані українці, справжні козаки від голови до ніг, а навіть олімпійські боги, що беруть участь в людській судбі, є непідроблені земляки Котляревського»<sup>54</sup>. Звісно, своїх персонажів Котляревський перелицював не лише на селян і козаків, а й на поміщиків, міщан, урядовців, ремісників... Утім, раніше Франко зазначив, що «головним центром в малюнку “Енеїди” не є простий, закріпощений народ, а вольне, заможне козацтво і панство середньої руки <...>»<sup>55</sup>. Усе ж і думка Павлишина не зовсім точ-

<sup>46</sup> Студинський К. Козацтво і гайдамаччина в «Енеїді» Котляревського. – С. 7.

<sup>47</sup> Студинський К. Котляревський і Артемовський: (Відповідь д. Ів. Степенкови). – Львів, 1901. – С. 5.

<sup>48</sup> Франко І. Огляд української літератури від найдавніших часів до кінця XIX віку // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 2011. – Т. 54. – С. 906. Першодрук 1904 року.

<sup>49</sup> Студинський К. Козацтво і гайдамаччина в «Енеїді» Котляревського. – С. 7.

<sup>50</sup> Павлишин М. Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського // Сучасність. – 1994. – № 4. – С. 161.

<sup>51</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 36.

<sup>52</sup> Павлишин М. Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського. – С. 163.

<sup>53</sup> Франко І. Українці // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – С. 180. Написано 1906 року.

<sup>54</sup> Єнсен Альфред Р. Перелицьована Енеїда Котляревського. – С. 11. Німецький оригінал написано і вперше надруковано 1914 року.

<sup>55</sup> Франко І. І. Степенко. І. П. Котляревський в світлі критики // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 2011. – Т. 54. – С. 107.

на, бо хоча суцільної алегоризації немає, але ситуативно автор таки вдається до алегоризації зображуваних подій та персонажів, а учасників війни зіставляє не лише з українцями. Повище вже йшлося про царських сановників в образі «самодержавного Олімпу» та про урядовців-хапуг меншого рангу. Та й Енея гумористично названо «троянський наш султан» [VI, 52], як раніше й Латина – «латинський султан» [IV, 72]. У деяких інших місцях «князь» Енея, котрий із троянцями має збудувати, волею «богів Олімпських» [III, 20], «сильне царство» [I, 17], заснувати всесвітню (Римську) імперію, ситуативно сприймається як уподібнений до «білого царя» (натяк на претензії Москви стати Третім Римом). Юпитер заспокоює свою «доцю» Венеру:

Еней збудує сильне царство  
І заведе своє там панство:  
Не малий буде він панок.  
На панщину весь світ погонить,  
Багацько хлопців там наплодить  
І всім їм буде ватажок. [I, 17]<sup>56</sup>

Подібне пророкує Енеєві «чоловічий голос» із ворожчиного горщика:

Од його має розплодитись  
Великий і завзятий рід;  
Всім світом буде управляти,  
По всіх усюдах воювати,  
Підверне всіх собі під спід.

<sup>56</sup> Тут Котляревський скоротив розлоге пророцтво Зевса в Осипова:

Еней во всем себя прославит,  
Потомство сильное восставит;  
<...>  
Свой трон он в Латии построит,  
Латинско царство там устроит,  
<...>  
Потом родится забияка,  
Отважный Ромул молодец,  
<...>  
И свет весь так, как будто сайку,  
Запрячет в римский свой карман.  
Все покорит себе народы,  
Прострет на землю власть и воды <...> [I, с. 26–27].

Далі, услід за Блюмауером, Осипов пророкує появу безшлюбного римо-католицького духовенства на чолі з Папою Римським:

Потом явится сильно племя  
Одних мужчин все холостых;  
С себя те сбросят светско бремя;  
<...>  
Начальник их, старик не промах,  
Воздвигнет трон на царских тронах,  
Возьмет под власть свою царей. [I, с. 28]

Натомість Котляревський обмежується фразою: «Багацько хлопців там наплодить / І всім їм буде ватажок» [I, 17]. Це формулювання в українського травестатора незрозуміле, бо невідомо, чому лише «багацько хлопців <...> наплодить», а не також і дівчат. А виявляється, воно є інтертекстуальним «осколком» з травестії Осипова.

І Римській поставить стіни.  
<...>  
Великі зробить переміни  
Во всім окружнім там краю; [III, 138–139]<sup>57</sup>.

Або ж, як повище я вже писав, автор зіставляє Енея із князем Григорієм Потюмкіним. Ще раніше в Дидони Еней «Мутив, як на селі москаль!» [I, 40]. Далі у Латії троянці своєю поведінкою нагадують росіян-завойовників. «Ремул рутульської породи» погрожує зайдам, яких зневажливо називає «недогарками троянськими»:

«Ми вас одучим, супостати,  
Морити вдов, дурить дівок;  
Чужії землі однімат  
І шкодити чужий садок.  
<...>  
«Чого прийшли ви, голодрабці?  
Лигать латинській потапці?  
Пождіть – ваш витісним ми дух!» [V, 128, 129]

Котляревський навіть порівнює войовничих троянців із такими ж войовничими «москалями»:

Но у троянського народу  
За шаг алтина не проси;  
Хто москаля об'їхав зроду?  
А займеш – ноги уноси.  
Завзятого троянці кшталту,  
Не струсять нічийого гвалту  
І носа хоть кому утруть. [IV, 83]

Крім того, в описі «раті», яку «в поміч» Енеєві дав аркадський цар Евандр, міститься натяк на ту військову допомогу, що її не раз надавала автономна Гетьманщина Московській (Російській) державі:

Тут скільки сотень одлічили  
Аркадських жвавих парубків

<sup>57</sup> Це пророцтво є переспівом з Осипова (щоправда, у нього віщує «писклявий звонкий бабий голос» [III, с. 125]):

Потомство сильное родится  
Енею в скорых временах.  
Построят града Рима стены  
И преужасны перемены  
Наделают во всех странах.  
<...>  
Всем светом будет обладать  
Твое из Латии потомство;  
И молодецкое геройство  
Везде по всем земли углам  
Покажет сильною рукою;  
Все попленил везде собою <...> [III, с. 125–126].

У цьому місці Котляревський додав од себе, що рід Енея потрапить у залежність од римо-католицької церкви та Папи Римського: «Там буде жить та поживати, / Покіль не будуть ціловати / Ноги чиєсь постола...» [III, 139]. Ці слова також є ремінісценцією з Осипова, тільки з ранішого (у частині першій) пророкування Зевса, який каже Венері про римське духовенство: «Их власть дотолє продолжится / И будут все их почитать, / Доколе слепота продлится / И будут ноги целовать» [I, с. 28].

І в ратники їх назначили,  
Дали їм в сотники панів.  
Дали значки їм з хоругвою,  
Бунчук і бубни з булавою,  
Списів, мушкетів, палахів. [V, 34]

Ця історична паралель-ремнісценція була ще одним своєрідним авторським аргументом на користь відновлення козацьких полків.

Натомість рутульців і латинян, урешті-решт підкорених Енеєм, подекуди (ситуативно) зіставляно з українцями: так, паралель зі «славними полками» Гетьманщини [IV, 101] проведено саме в описі підготування до війни латинян та рутульців. У битві Турн кричить до рутульців: «Дружненько, козаки!» [V, 119] (утім, це може нагадувати й поклик російського офіцера до козацького підрозділу царської армії). Далі Латин називає своє царство «наша Січ» [VI, 97]. У цьому контексті відмова «хана Діюмида» піти проти Енея та троянців, про що його просив через послів Латин, а відтак докірлива репліка Латина «вельможам» із приводу цієї відмови («От з Діюмидом ви носились, / А він вам фигу показав» [VI, 96–101]), скидаються на авторський натяк на проблемні історичні стосунки козацьких гетьманів із татарськими ханами, які то вступали у воєнний союз із козаками, то зраджували їх. Насамкінець Котляревський веде мову про необхідність збереження хоча б національної самобутності саме «латинського племені», якщо вже «судеб по волі» випало йому бути підкореним завойовниками-троянцями і втратити свою державність [VI, 161].

Якщо, за здогадом Віктора Неборака, «Лаврент Котляревського асоціюється з Полтавою, а битва під Лаврентом – з Полтавською битвою»<sup>58</sup>, то логічним продовженням цього асоціативного ряду буде прочитання Енеєвого наказу взяти штурмом «столичний Лаврент» як такого, що натякає на жорстоке знищення царським військом непокірної гетьманської столиці Батурина майже з усіма його мешканцями:

«Моє мови не жахайтесь  
(Бо нею управля Зевес)  
І зараз з військом одправляйтесь  
Брать город, де паршивий пес,  
Латин зрадливий, п'є сивуху,  
А ми б'ємось зо всього духу.  
Ідіть паліть, рубайте всіх;  
Громадська ратуш, зборні ізби  
Щоб наперед всього ізслизли <...>» [VI, 147].

Ця строфа Котляревського назагал відповідає текстам Вергілія і Котельницького, хоча в тих поетів в Енеєвому наказі воякам акцентовано на знищенні непокірного міста, а не його мешканців:

«Я місто сьогодні  
Знищу, причину війни, саме серце держави Латина  
З димом пушу, із землею зрівняю високі будівлі,  
Як не захочуть підданцями бути й, покорені, завжди  
Бути слухняними».

[Книга дванадцята, в. 567–571];

<sup>58</sup> Неборак В. Перечитана «Енеїда»... – С. 244. Також див.: Там само. – С. 206.

«Лаврент, войны сея причину,  
Немедленно во прах низринуть  
Нам должно, добры удалцы!  
Скорей, скорей огни несите,  
Весь город в пламень обратите <...>» [VI, с. 189].

В умовах української дійсності строфа Котляревського з жорстоким наказом Енея набувала особливих місцевих значень, нагадуючи про не надто давню й тому ще не забуту трагічну подію з вітчизняної історії (асоціювання ж Лаврента то з Полтавою, то з Батурином – цілком у дусі принагідних ситуативних зіставлень, до яких часто вдається Котляревський у своєму травестуванні).

Спокусливо було б сказати, що в «Енеїді» Котляревського троянці, які зазнали поразки у війні з греками й покинули рідну землю, асоціюються з козаками, змушеними мандрувати по світу після знищення Запорозької Січі, а троянці, що завойовують Латинську землю, підкорюють латинців і рутульців, – уже викликають асоціації з російсько-імперським загарбанням України. Почасти це справді так, але якоїсь наскрізної аналогії козаків до троянців чи до латинян та рутульців у поемі немає: і тих, і тих автор тільки епізодично (згідно з методом ситуативного зображення персонажів) зіставляє з козаками. Уважний неупереджений аналіз тексту «Енеїди» Котляревського дає змогу переконатися, що поет не мав наміру послідовно перетворити свою травестію на якусь суцільну алегорію, витриману від початку до кінця в єдиному ключі. Наш травестатор ішов насамперед за російською переробкою Осипова – Котельницького, почасти й за Вергілієвим твором (у латинському оригіналі або російському перекладі), дотримуваяся античної сюжетної схеми, а вже по ходу її перевдягання в українські шати робив подекуди принагідні зіставлення – як йому спадало на думку й виходило. Через те античні події та герої лише епізодично нагадують окремі події та діячів із козацької історії (завдяки навмисним авторським акцентам або самою лише суттю зображуваного), а козаками постають час од часу вояки з протиборчих сторін<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> Такого ситуативного ототожнення протиборчих сторін то з козаками, то з російськими солдатами, а також ситуативної різноликості окремих персонажів зазвичай не відтворюють художники-ілюстратори «Енеїди» Котляревського. Наприклад, на малюнках Анатолія Базилевича чітко розмежовано: Еней і троянці – то козаки, а Турн, латинці й рутульці – римські воїни. Лише при згадці про полки Гетьманщини [IV, 101] намальовано козаків в одностроях, хоча в цьому місці поеми йдеться про те, як готувалися до війни латинці (*Котляревський І. Енеїда / Художник А. Д. Базилевич. – К., 1989. – С. 111*). Назагал ілюстрації Базилевича подають «Енеїду» як казкову та героїчну поему, а не бурлескно-травестійну. Сміхотворчо-травестійний характер «Енеїди» передають малюнки Івана Будза, який, ілюструючи кожен строфу, подекуди враховує ті розмаїті уподібнення персонажів, до яких вдавався Котляревський. Зокрема латинців, які готувалися до війни з троянцями, лише зрідка намальовано як римлян, а частіше – як козаків, українських селян і селянок (*Котляревський І. Енеїда / Ілюстрації Івана Будза. – К., 2008. – С. 202–210, 212*). Проте далі на малюнках Турна, латинців і рутульців традиційно зображено римлянами, римськими воїнами. Знов-таки за традицією, троянці в Будза послідовно намальовані козаками.

## Ставлення Котляревського до війни, гайдамаччини та революції

Якщо до городского козацтва Котляревський ставився з пошаною, до запорозького – зверхньо, то до *гайдамаків* – як суспільних екстремістів – він не тільки не виявляв симпатії, а й осуджував їх: «Всі гайдамаки, всі злодії <...> / Кипіли в пеклі всі в смолі» [III, 79]. Один із гайдамацьких ватажків – Залізняк (у поемі – Желізняк) згаданий серед інших богатирів-розбійників – Картуша, Гаркуші, Ваньки-Каїна, фольклорного «Солов'я-харциза» [IV, 41] (харциз – по-татарському розбійник). Із Желізняком зіставляється «розбишака» Мезап [IV, 127]. «Я стуль тус, лятро, розбишака, / Неквіссімус і гайдамака» [V, 101] («Я дурний, злодій, розбишака, / Найбільший негідник і гайдамака») – так негативно характеризує себе Низ командирові латинського полку Волсентові, жертвуючи собою, щоб урятувати Евріала.

Як пояснював Кирило Студинський, причиною цього осуду гайдамаків<sup>1</sup> була «гуманність» поета. Своєю людяністю зазначує поет в IV книжці «Енеїди», де каже:

Коли я тішився війной?  
Не звір я – людську кров пролити,  
І не харциз, людей щоб бити,  
Для мене гідкий всякий бой.

Се високе, гуманне чувство веліло поетові осудити гайдамаччину, що нелюдністю і убийствами значила свій кровавий терен<sup>2</sup>.

Звичайно, зацитоване у К. Студинського антимилітарне, пацифістське висловлювання [IV, 90] одного з персонажів «Енеїди» – «тихенького» і, «як всякого діда старого, слабенького» царя Латина, що «воюватись не любив» [IV, 88], «Далекий бувши од війни» [IV, 89], не можна беззастережно ототожнювати з *поглядами на війну* самого автора, який одинадцять років і дев'ять місяців, починаючи від квітня 1796-го, перебував на військовій службі. Нагадаю. Спочатку служив кадетом у розквартированому на Полтавщині Сіверському карабінерному полку (згодом перейменованому у Сіверський драгунський). Швидко йому присвоїли військові звання аудитора (1796), прапорщика (1798), підпоручника та поручника (1799). Десь відтоді до початку 1806 року він обіймав посаду інспекторського ад'ютанта генерала від кавалерії маркіза Жана Франка Луїса Дотішампа, інспектора Дністровської та Кримської інспекцій з кавалерії. Щоправда, з тодішньою службою Котляревському пощастило: він мешкав у Полтаві та роз'їжджав по південній Україні, сумлінно і справно виконуючи різні доручення, за що за-

<sup>1</sup> Студинський К. Козацтво і гайдамаччина в «Енеїді» Котляревського. – С. 23, 30.

<sup>2</sup> Там само. – С. 31.

служив схвальну характеристику в атестаті, виданому йому цим генералом 15 лютого 1806 р.<sup>3</sup>

Відтак у складі Сіверського полку в 1806–1807 рр. Котляревський брав участь у російсько-турецькій війні 1806–1812 рр. У четвертій, п'ятій та шостій частинах поеми він використав свій військовий і воєнний досвід, а можливо, граючись, гумористично відгукнувся і про свою дипломатичну місію, коли у грудні 1806 року, будучи в ранзі штабс-капітана ад'ютантом командувача 2-го корпусу генерала від кавалерії барона Казимира фон Мейєндорфа, з його наказу, як зазначив у воєнному щоденнику сам Котляревський, він і бригадир Ілля Катаржі (виходець зі знатної молдавської сім'ї), «не дорожа собою для пользы своего отечества, без малейшего сомнения» вирушили в татарські села і схилили більшість буджацьких (ногайських) татар до прихильності Російській імперії та привели їхніх аманатів (заручників)<sup>4</sup> у російський стан. За успішне виконання цього небезпечного завдання цар Олександр I за поданням Мейєндорфа нагородив Котляревського 10 січня 1807 р. орденом св. Анни четвертого класу<sup>5</sup>. Правдоподібний натяк на ці перемовини з татарами завіршовано в «Енеїді» так:

Були послы се од Латина,  
І всі асесорського чина,  
Один армейський копитан;  
Сей скрізь по світу волочився  
І по-фригійську научився,  
В посольстві був як драгоман. [VI, 82]

Щоправда, в «Журнале военных действий» Котляревського зазначено, що він і бригадир Катаржі мали взяти з собою перекладача<sup>6</sup> (бо, виходить, не володіли татарською мовою). А що далі у щоденнику про участь тлумача в перемовинах з татарами не йдеться, то, гадаю, не тому, що його там не було, а тому, що то була незначна особа, до того ж із самих татар, тож письменник про нього й не згадав. Насправді Котляревський у цій місії виконував функцію перемовника, а не драгомана (перекладача).

Треба сказати, що позитивні для російської армії наслідки успішної дипломатичної місії Котляревського та Катаржі були тимчасовими (про це українські дослідники біографії письменника зазвичай не пишуть). Уже в середині січня 1807 року почався масовий перехід приблизно трьох чвертей усіх татар Буджака зі своїми стадами та іншим майном на турецький бік. Близько чотирьох ти-

<sup>3</sup> Див. цей атестат: Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 33. Щоправда, за іншими відомостями, щойно 2 листопада 1802 р. генерал Дотішамп був призначений «інспектором з кавалерії Дністровської інспекції», а вже 30 серпня 1804 р. він пішов у двомісячну відпустку, потім іще в таку ж, але вже зі звільненням із посади. Від 20 лютого 1806 р. перебував у відставці (Режим доступу: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Дотишамп,\\_Жан\\_Франк\\_Луис](http://ru.wikipedia.org/wiki/Дотишамп,_Жан_Франк_Луис)). Тож виходить, що як інспекторський ад'ютант Котляревський безпосередньо в Дотішампа служив недовго – рік і дев'ять місяців.

<sup>4</sup> Аманат – історична назва заручників з родоплемінної знаті, що їх брала російсько-імперська влада під час підкорення Сибіру, Кавказу, Північного Причорномор'я.

<sup>5</sup> Котляревський І. П. Журнал военных действий 2-го корпуса войск под командою господина генерала от кавалерии и кавалера барона Мейендорфа // Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 345–346; формулярні списки про службу Котляревського: Там само. – С. 352–357; рескрипт (лист) Олександра I до Котляревського від 10 січня 1807 р. (Павловський І. Ф. К біографії І. П. Котляревського // Труды Полтавской учёной архивной комиссии. – Полтава, 1915. – Вып. 13. – С. 136).

<sup>6</sup> Котляревський І. П. Журнал военных действий... – С. 345.

сяч татарських вояків приєдналися до гарнізону Ізмаїла, решта перейшли на південний берег Дунаю. Спроби російських воєначальників силою зупинити втечу татар не мали успіху. Що ж до заручників, то їх доля мало цікавила татар, то більше, що вони, добре знавши російські звичаї, сподівалися, що їх не вб'ють, адже, хоча Росія запозичила практику аманатства у народів Сходу, християнська мораль та етика не допускали холоднокровного вбивства заручників. Унаслідок цього в зоні досяжності російського командування залишилася тільки менша частина татар – так звані бешлеївські татари з околиць Бендер, а також татари роду Єдисан-Ногай поблизу Дністра<sup>7</sup>. Поновлена російська облога Ізмаїла тривала від березня до червня 1807 року й була невдалою. Однак наслідком цієї облоги стала ліквідація Буджацької татарської орди – останнього осколку великої монгольської імперії у Північному Причорномор'ї<sup>8</sup>.

На військовій службі Котляревський був не тільки вмілим дипломатом, а й хоробрим вояком, бо брав участь у боях і за заслуги під час безкровного взяття турецької фортеці Бендер (у листопаді 1806 року) та в битві за Ізмаїл (у грудні 1806-го – січні 1807 року та в березні – червні 1807-го) був рекомендований до відзнак у рапортах командування, завдяки чому двічі удостоївся від Олександра I «монаршої ласки» (подяки)<sup>9</sup>. В атестаті Котляревського від 3 листопада 1807 р. генерал Мейєндорф зазначив, що його ад'ютант 17 грудня 1806 р.,

«когда пришли войска наши к крепости Измаильской и открыта была от неприятеля сильная пушечная пальба с крепости, был посылан с приказаниями к начальникам, где и отличил себя неустранимостью <...>. Вторично при крепости же Измаильской, когда она окружена была при вылазках неприятеля, послан был от меня с приказаниями к начальникам и оказал в сем случае храбрости <...>»<sup>10</sup>.

Якщо вимагали обставини, Котляревський у критичних воєнних ситуаціях здатен був виявляти хоробрість, мужність і відповідальність. У формулярних списках зазначено, що він «в многих с турками сражениях с 17 декабря 1806 года, чрез всю кампанию 1807 года действительно находился»<sup>11</sup>.

До 3 листопада 1807 р. Котляревський служив ад'ютантом Мейєндорфа, після чого був переведений, за власним бажанням, до Псковського драгунського полку (місце розквартирування – м. Ліда Литовсько-Гродненської губернії). На Дунайському театрі воєнних дій Котляревський залишався до 3 грудня 1807 р., коли його відправили до Ліді. А вже 23 січня 1808 р. він із Псковського драгунського полку, знов-таки – за власним проханням («по прошению»), але вже через хворобу, пішов у відставку в чині капітана із правом носити мундир<sup>12</sup>. З Ліді

<sup>7</sup> Каширин Василий. Вступление русских войск в Бессарабию и ликвидация Буджакской татарской орды в начале русско-турецкой войны 1806–1812 гг. // ИА REGNUM. – Режим доступу: <http://pda.regnum.ru/news/1529996.html>. – 12.05.2012.

<sup>8</sup> Каширин В. Б. Русская стратегия в войне с Турцией 1806–1812 гг. и проблема присоединения Бессарабии к России // Российский институт стратегических исследований. – Режим доступу: [http://www.riss.ru/doklady\\_i\\_vystupleniya/?newsId=479](http://www.riss.ru/doklady_i_vystupleniya/?newsId=479). – 31.10.2011.

<sup>9</sup> Котляревський І. П. Журнал военных действий... – С. 341–349; формулярні списки: Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 354–357.

<sup>10</sup> Павловський І. Ф. К біографії І. П. Котляревського. – С. 135; Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 37.

<sup>11</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 354–357.

<sup>12</sup> Формулярні списки про службу Котляревського (Там само. – С. 352–357); відомості з покликами на документи (Срезневський Вс. Записи І. П. Котляревського о первых действиях русских войск в турецкую войну 1806 года // Киевская старина. – 1900. – Кн. 12: Декабрь. – С. 335–336;

виїхав до Полтави 16 червня (або дещо пізніше) 1808 р.<sup>13</sup> А кілька літ по тому, у серпні 1812 року, на початку війни з Наполеоном, Котляревський, за дорученням генерал-губернатора Якова Лобанова-Ростовського, достроково сформував Полтавський 5-й кінний козацький полк із козаків трьох повітів – Хорольського, Кременчуцького та Миргородського (за що також був пізніше – 15 березня 1817 р. – відданий «монаршою ласкою»), але служити в ньому відмовився, мотивуючи це – в листах до генерал-губернатора від 12-го, 20-го і 27 серпня 1812 р. – своєю бідністю, невідповідністю ні до служби, ні до походу, обов'язком доглядати за старою матір'ю і сиротами в Будинку виховання дітей бідних дворян, доглядачем якого був<sup>14</sup>. Лобанов-Ростовський задовольнив прохання Котляревського. 2 вересня 1812 р. полк без нього вирушив у похід з Горошиного (пункту збору) через Лубни, Пирятин, Прилуки й Борзну до Калуги й Тули, проте через запізнення брати участь у війні з французами 1812 року полку не довелося, і за кілька років його, як і інші кінні козацькі полки, розформували<sup>15</sup>. Та й добре, що «малоро-

*Срезневский В.* Справка // Киевская старина. – 1901. – Кн. 2: Февраль. – Отдел 2. – С. 84); офіційні листи до Котляревського (власне, посвідки) генерал-фельдмаршала, головнокомандувача російською армією в Молдавії, Валахії та Бессарабії Олександра Прозоровського від 3 грудня 1807 р., командира (шефа) Псковського драгунського полку генерал-майора Федора Корфа від 16 червня 1808 р. (*Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях.* – С. 38–39); супліка (прохання) Котляревського про відставку з цивільної служби від 16 липня 1834 р. (*Там само.* – С. 49). С. Кирилюк у двох виданнях своєї монографії помилково подавав, ніби «10 січня 1807 р. Котляревського переведено у Псковський драгунський полк <...>» (*Кирилюк Є.* Живі традиції... – С. 49; *Кирилюк Є.* *Іван Котляревський: Життя і творчість.* – С. 41). Насправді, як чітко видно з формулярних списків про службу Котляревського, 10 січня 1807 р. він став кавалером ордена св. Анни, а згодом в листопаді того ж року його перевели до Псковського драгунського полку (*Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях.* – С. 56–57; *Котляревський І. П.* Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 354–357).

<sup>13</sup> Як можна судити з датованого цим числом супровідного листа, що його написав Котляревському для подання полтавській владі барон Корф (*Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях.* – С. 39). Очевидно, на підставі цього документу тим самим числом датував від'їзд Котляревського з Ліди Всеволод Срезневський (*Срезневский В.* Записи И. П. Котляревского о первых действиях русских войск в турецкую войну 1806 года. – С. 336).

<sup>14</sup> *Котляревський І. П.* Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 321–325, також див. формулярні списки: *Там само.* – С. 354–357.

<sup>15</sup> *Ротач П.* *Іван Котляревський у листуванні.* – С. 208–211. Згідно з дослідженням історика Миколи Стороженка, формування полтавського земського ополчення гальмувалося через економічні чинники, а також невдалі розпорядження Лобанова-Ростовського: «Тяжёлое экономическое положение Малороссии, непосильные требования, предъявленные к населению, и не распорядительность высших властей были главными причинами того, что набор так затянулся, что малороссийское войско не попало на театр военных действий и по изгнании французов за пределы России было немедленно распущено» (*Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских казаков в конце XVIII и в начале XIX века // Киевская старина. – 1897. – Кн. 6: Июнь. – С. 475–476*). Були й інші причини повільного формування чернігівсько-полтавського земського ополчення: недостача старшин і підстаршин, які могли набиратися тільки з дворянського (шляхетського) стану, а в його середовищі бракувало охочих ризикувати своїми головами; зволікання Троцинського, який не поспішав з організацією українських полків, щоб не кидати їх на захист московських земель, і навіть письмово застерігав Лобанова-Ростовського, що в разі походу в Московщину «козаки будуть ремствувати, коли побачать, що їхні найближчі й родина залишаються напризволяще ворогові» без їхньої оборони [*Верига В.* Нариси з історії України (кінець XVIII – початок XX ст.). – С. 67–68]. Що ж до розпуску козацьких полків, то це сталося вже після закордонних походів російської армії у 1813–1814 рр. (*Петренко Є. Д.* Козацькі українські кінні полки Російської імперії 1812–1864 // *Енциклопедія історії України.* – К., 2007. – Т. 4. – С. 429).

За свідченням генерал-майора князя Філіпа Жевахова, який походив із грузинського князівського роду і якого полтавські дворяни обрали губернським начальником полтавського земського ополчення, козацьке військо було сформовано протягом серпня 1812 року, відтак, піс-

сійські» козацькі полки (іх усього було 15) не встряли тоді у війну, бо пощо було класти козацькі голови за чужу імперію-гнобительку?<sup>16</sup> То більше, що перемога наполеонівської Франції над самодержавною Росією відкривала б можливості для часткового відновлення української державності, хай і під французьким протекторатом (згідно з політичними планами французького імператора, на Лівобережжі передбачалося створити на території Катеринославщини, Херсонщини, Криму, долини Сіверського Дінця та Дону так звану наполеоніду, а в межах Полтавщини і Чернігівщини та частини російських земель із північним кордоном біля м. Орла – ще одну васальну державу типу «наполеоніди»<sup>17</sup>).

Про пієтет Котляревського до військових звань та одностроїв свідчить те, що в урочисті дні він залюбки вдягав офіцерський мундир<sup>18</sup> і категорично не хотів міняти свій військовий чин на цивільний, навіть вищий за рангом. Розповідали, що імператор Олександр I під час відвідин у середині вересня 1817 року Будинку виховання дітей бідних дворян у Полтаві, звертаючись особисто до Котляревського, хотів надати йому черговий чин колезького асесора, проте поет сміливо заявив, що краще піде у відставку, ніж позбудеться військового чину (на той час він мав звання капітана). Олександр I добродушно посміхнувся і, всупереч чинному положенню, звелів перевести його в майори<sup>19</sup>.

Треба, однак, взяти до уваги й те, що характеристику Латина та його «річ старшинам», «панам вельможним» Котляревський значною мірою переспівав з Осипова. «Латин был царь миролюбивый / И драки вовсе не любил» [IV, 82], тож «Велел тотчас <...> / К себе собратья старшинам» [IV, 83] і сказав їм таке:

<...> никогда еще Латина  
Никто не задирали войной.

Як двомісячних військових навчань, 1 листопада вирушило форсованим маршем на кордон Чернігівської губернії, далі в Могильовську губернію; від 1 грудня – через Мінську у Волинську, а в лютому й березні 1813 року просувалося по герцогстві Варшавському, де приєдналося до блокади фортеці у Новому Замісті й перебувало там до її капітуляції 13 листопада 1813 р. Наприкінці 1814 року козацьке ополчення повернулося у Полтавську губернію (лист від 9 вересня 1817 р. до малоросійського генерал-губернатора князя Репніна: *К истории полтавского ополчения 1812 года / Сообщил И. Ф. Павловский // Киевская старина. – 1904. – Кн. 3: Март. – С. 110–111*). Щойно указом від 11 червня 1816 р. імператор Олександр I офіційно приписав командирам полків негайно розпустити козаків по домівках (*Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских казаков в конце XVIII и в начале XIX века // Киевская старина. – 1897. – Кн. 6: Июнь. – С. 476–478*).

А проте Полтавська та Чернігівська губернії потерпали від економічної розрухи, спричиненої не безпосередньо війною, а запопадливими діями військового губернатора: «Участие казаков в снаряжении ополчения, при непосильных требованиях, предъявленных вообще к малороссийскому населению, сильно их разорило, и они долго не могли оправиться» (*Там само.* – С. 476). Пізніше (в листі до М. Репніна від 7 жовтня 1832 р.) навіть голова Державної Ради й Комітету Міністрів Віктор Кочубей визнав, що Лобанов-Ростовський цілковито розорив козаків 1812 року формуванням численного ополчення без будь-якої допомоги з боку уряду (*Там само.* – Кн. 11: Ноябрь. – С. 145).

<sup>16</sup> Пізніше, у 1813–1814 рр., чернігівсько-полтавське ополчення брало участь у закордонних походах російської армії, під час яких загинуло більше п'яти з половиною тисяч козаків, що належали до особового складу лише кінно-козацьких полків (відомостей про втрати серед земських піхотних полків немає) [*Верига В.* Нариси з історії України (кінець XVIII – початок XX ст.). – С. 68–70].

<sup>17</sup> *Варварцев М. М.* «Наполеоніда» // *Енциклопедія історії України.* – К., 2010. – Т. 7. – С. 170.

<sup>18</sup> *Стеблин-Каминский С.* Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожилы). – С. 5.

<sup>19</sup> *Стеблин-Каминский С.* Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 18–19.



Лить кровь людскую я боюся;  
И ни за что не соглашуся  
Ни в шпажный, ни в кулачный бой. [IV, с. 84]

В аналогічних місцях в Осипова та Котляревського [IV, 88–90] не лише лексика і зміст різко подібні, а й навіть римовані слова ті самі: *войной – бой, вийной – бой*.

Усе ж повище миролюбне висловлювання Латина, переспіване з Осипова, певною мірою таки відбиває гуманність Котляревського, який, поетизуючи козацьке військо, лицарський ратний героїзм, натхнений «любов'ю к отчизні», милуючись дефілюванням козацьких полків, національним одностроєм, усе ж військовою як такою не «тішився». Про це красномовно свідчать інші рядки в «Енеїді» (їх немає в Осипова):

Війна в кровавих ризах тут;  
За нею рани, смерть, увіччя,  
Безбожність і безчоловіччя  
Хвіст мантії її несуть. [IV, 114]

Ними Котляревський од себе (від ліро-епічного «власне автора») осуджує війну між троянцями і латинцями, спричинену протиборством Енея і Турна за руку Латинової доньки та войовничістю латинців:

Були латинці дружні люди  
І воюватись мали хіть,  
Не всі з добра, хто од причуди,  
Щоб битися, то рад летіть. [IV, 110];

К війні <...> їх злость веде. [IV, 114]

Тут варто навести цікаве компаративістичне спостереження Людмили Скорини:

«<...> украинская “Энеида” поднимала поставленные Вергилием вопросы войны и мира и решала их в соответствии с идеологией существующего общества. Другие травестаторы не затрагивали этих вопросов с философской точки зрения»<sup>20</sup>.

За Котляревським, до війни людей штовхає неприборкана лють, яка спричинює їх емоційну деградацію, уподібнює їх до чортів як міфологічного символу найбільших призвідців зла. «Яхидна фурія» Тезифоня

Махнула швидко до троянців,  
Щоб сих латинських постоянців  
По-своєму осатанить. [IV, 73]

Про негативне ставлення автора до війни свідчить і його сум за воїнами, загнаними з обох сторін. Хоча в «Енеїді» Котляревського є кілька натуралістичних, навіть відрозливих сцен боїв, воєнних поєдинків, та наприкінці травестії автор «без сорому» признається, «Що трудно битву описать», а тому радше «скомпонує панахиду»:

Зроблю лиш розпис іменам  
Убитих воїнів на полі  
І згинувших тут по неволі  
Для примхи їх князьків душам. [VI, 144]

Але «хіть» «воюватись» не «для примхи князьків» чи «од причуди», а «з добра» [IV, 110] (тобто, захищаючи, треба гадати, вітчизну) Котляревський, як видно з його висловлювання, усе-таки схвалював.

Гуманний автор показує, як од воєнних жахів терпіли біду всі народи, що зіткнулися у збройному протиборстві, і співчуває не лише головним у поемі троянцям, а й латинцям:

В Лавренті сумно тож було;  
<...>  
Там батько сина-парубійку  
Оплаковав і кляв злодійку  
Війну і ветхого царя;  
Тут дівка вельми убивалась,  
Що без вінця вдовою осталась,  
Утративши багатири. [VI, 93]

Ба більше, для автора «всяк горлоріз» [VI, 118], хто бере участь у війні.

Ще Кирило Студинський вказав на *неоднозначне зображення Низа й Евріала* в поемі Котляревського: з одного боку, цих «молодців» привело у ворожий табір лицарське прагнення «прислужитись князеві і вітчизні», а з іншого –

«Се не лицарі, що в боротьбі убивають противників. У Котляревського і Низа, і Евріала – вовки, що дусять смирних овець, тхорі, що висмоктують мозок курятам, злодії, що, накуривши хлів сіркою, крадуть гусей, качок і т. п. Сими порівняннями Котляревський осуджує від себе Низа і Евріала»<sup>21</sup>.

Порівнявши змалювання Низа й Евріала в латинському оригіналі Вергілія та українській травестії, К. Студинський дійшов висновку, що «слова, які Котляревський вкладає в уста Низові: “я стultzус, лятро, розбишака, неквіссімус” і т. п., а також порівняння вчинку Низа і Евріала з вчинком вовка, тхора, злодіїв – оригінальні. З них пробивається глибока гуманність Котляревського»<sup>22</sup>. За спостереженням К. Студинського, в зображенні цього епізоду у Вергілія і Котляревського впадають у вічі певні подібності й відмінності:

«<...> всі патріотичні відзиви у Котляревського в оповіданні про Низа і Евріала є лише відгомном латинського первозору. <...> І Вергілій, і Котляревський годяться в однім: вони ідеалізують мотив, який завів Низа і Евріала до табору рутульців, а була ним не лише жажда слави, але й бажання передертися через ворожий табір і звістити Енея, віддаленого від свого війська, про небезпечність, яка грозить його дружині від Турна. Мотивом сього бажання була охота прислужитися вітчизні. Коли, однак, Вергілій апотеозує також їх вчинок, різницю, виправлену між сплячими лицарями, – Котляревський іде врозріз з латинським твором. Тут він наскрізь оригінальний», –

позаяк осуджує «не лицарський, але розбишацький вчинок, різницю між безборонними, сплячими ворогами <...>»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Студинський К. Козацтво і гайдамаччина в «Енеїді» Котляревського. – С. 25.

<sup>22</sup> Там само. – С. 28.

<sup>23</sup> Студинський К. Котляревський і Артемовський: (Відповідь д. Ів. Стешенкови). – С. 24. Подібне трактування чинів Низа й Евріала, незалежно від К. Студинського, дав Віктор Неборак, стоячи на християнських засадах: «У Вергілія немає і тіні осуду дій Евріала і Низа у таборі сплячих рутульців. Щоправда, він описує їхні дії як різанину, а не як героїство, як вміле знищення необачного ворога і захоплення здобичі» (Неборак В. В. Перечитана «Енеїда»... – С. 162). А розглянувши цей епізод у контексті «мети Котляревського – дегероїзації війни», дослідник обстоює «негероїчність виправи Низа й Евріала» (Там само. – С. 180) в зображенні українського по-

Я б, однак, не казав, буцімто Котляревський осуджує вилазку Низа й Евріала, бо ж трактує її як «славні услуги» «козарлюг» «на вічність пам'яті своєї» [V, 104], а їх самих не тільки називає «харцизами» [V, 92], «одважними нашими розбишаками», «зарізами» [V, 98], а й величає «нашими смілими вояками» [V, 94], «нашими смільчаками» [V, 96], «молодцами» [V, 98]. Доречно, отже, вести мову саме про неоднозначність травестійних образів Низа й Евріала, котру помітив К. Студинський і котра, як і амбівалентність у змалюванні інших дійових осіб в українській «Енеїді», походить, за слушним спостереженням Михайла Яценка, «від давнього народного світобачення, яке ще не відділяє комічного від героїчного, високого від низького»<sup>24</sup>. У цьому неоднозначному зображенні «одважної пари» [V, 85] козарлюг окреслюються вже деякі преромантичні риси (ушлявлення козацького побратимства, здатності на героїчну самопожертву заради друга)<sup>25</sup>. Зрештою, у тому, що Котляревський описує подвиг Низа й Евріала в бурлескному стилі, немає нічого дивного, якщо взяти до уваги, що й панегірик князю Куракіну він також склав низьким бурлескним стилем, хоча при цьому справді щиро ушлявлював полтавського генерал-губернатора. Така вже була схильність поетичного таланту Котляревського: про героїчне, поважне й урочисте висловлюватися комічними засобами.

Михайло Яценко звернув увагу також на

«важливе зіставлення: у таборі сонних, неспроможних дати відсіч ворогів – Евріал поводитьсь, як вовк з вівцями, а оточений ворогами – “мов між вовків плоха овця”. Характер Евріала, отже, вкладається у прислів'я “Молодець проти овець, а проти молодця – сам, як вівця”. Побачивши небезпеку, яка загрожує Евріалу, Низ теж не виявляє твердості духу. Серце стає у нього “кулішем”; він називає ворога “милим братом”, а себе дурнем, злодієм, розбишакою, найбільшим негідником і гайдамакою. Про які ж романтичні характери або про яке втілення в образах Низа й Евріала дійсних рис народних характерів запорізьких козаків можна тут говорити?»<sup>26</sup>

Стосовно до останніх міркувань варто заперечити, що в авторському зображенні, коли Евріал потрапив у полон, «храбрість Низова пропала» [V, 101] не тому, що він боявся за власну шкуру, а тому, що побачив смертельну небезпеку, яка нависла над полоненим Евріалом. Називаючи себе «розбишакою», а Евріала «невинним», Низ хотів ціною власного життя врятувати побратима (прикметно, що після того, як Волсент «одчесав» Евріалові голову, Низ «од ярости осатанів»: «засадив» меч у серце вбивці [V, 103]). Такий одчайдушний виверт, зумовлений почуттям товаришності, й така самовідданість якраз і були характерні для запорізьких козаків. Низова самопожертва та його героїчна помста за вбивство то-

ета, сприймає його супровідну героїчну, як звичайно вважається, патетику як «гірку іронію» (Там само. – С. 178) і робить закиди інтерпретаторам у тому, «що й досі образи Низа й Евріала в “Енеїді” Котляревського не дегероїзовано» (Там само. – С. 181).

<sup>24</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 165.

<sup>25</sup> Тетяна Бовсунівська розглядає образи Низа й Евріала як приклад поєднання комічного й героїчного (патетичного), що його допускає бурлеск: «Незважаючи на комічний опис їхнього подвигу, героїка домінує <...>. Патетичне звучання не чуже бурлеску. В описах Низа й Евріала патетика очевидна, лексика втрачає фамільярність і грубуватість, відчутне наближення до стилю од <...>» (Бовсунівська Т. В. Українська бурлескно-травестійна література першої половини XIX століття... – С. 50). Генетичний зв'язок цієї героїчної патетики з класицистичним описанням і водночас появу в ній преромантичних прикмет я висвітлюю у підрозділі «“Енеїда” з погляду літературних напрямів і течій».

<sup>26</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 163–164.

вариша викликають асоціації зі вчинками романтичних персонажів (згадується, зокрема, жертвна спроба Кирила Тура з «Чорної ради» Куліша врятувати від страти ув'язненого гетьмана Сомка).

У зображенні вилазки Низа й Евріала у травестіях Котельницького та Котляревського є кілька дуже близьких місць. У Котельницького

Н и з, урвачь и балагур,  
У главных был ворот поставлен;  
<...>  
В нем кровь текла хоть не троянска,  
Иноземельна, бусурманска,  
Но был не промах, удалец.

А с ним такого же десятку  
Ему друг закадычный стал <...> [V, с. 99–100].

У Котляревського:

У главной башти на сторожі  
Стояли Евріал і Низ;  
<...>  
В них кров текла хоть не троянська,  
Якась чужая – бусурманська,  
Та в службі вірні козаки.  
<...>  
Були ж обидва земляки. [V, 72]

У Вергілія Ніс та Евріал – троянці, а з наведеного збігу видно, що їхнє чужинське – не троянське, а «бусурманське» – походження у Котляревського з'явилося під впливом Котельницького. В українській «Енеїді» це була не оригінальна зміна проти Вергілієвої поеми, а повторення того, що вже було в російській травестії. Тож нема підстав дошукуватись у цій відмінності української травестії од латинського оригіналу якогось особливого акценту Котляревського в зображенні Низа й Евріала.

В обох текстах – російському та українському – Низ висловлює свій задум подекуди подібними словами, доводами й навіть римою:

«Что естли б мне к врагам пуститься,  
И нужно, кажется, решиться –  
Какую б перебяку дал!

Они теперь перепилися  
И как убитые все спят;  
<...>  
Пойду – и, размозжив им темя,  
Предупрежду удары их;  
Пойду по трупам не робея  
И, с войсками примчав Энея,  
Я тем спасу друзей моих». [V, с. 100–101]

«Тепер вони сплять з перепоею,  
<...>  
Я думаю туди пуститься,  
Перед Енеєм заслужиться  
І сотню посадить на ніж». [V, 73]

З цього збігу видно, що задум Низа «Забратися в рутульський стан» «І сотню посадить на ніж» [V, 73] Котляревський також узяв од Котельницького – у Вергілієвій поемі такого наміру в Ніса немає, там той зголошується лише бути посланцем оточених троянців до Енея, щоб покликати його негайно повернутися назад

їм на допомогу [книга дев'ята, в. 190–196]. Щоправда, коли Ніс викладає їхню з Евріалом пропозицію «начальникам тевкрів і вибраній молоді троянській» («Під-ем Енея шукати»), він має на думці також знищення рутульського табору, але, очевидно, завдяки поверненню Енея із союзницьким військом: «Скоро побачите ви, як із здобиччю він [Еней. – Є. Н.] після січі / Прийде сюди» [в. 236–243]. Та по-заяк Нісові та Евріалові довелося пробиратися крізь рутульський стан, то вони самі скористалися нагодою вирізати скількимога сплячих ворогів, щоб прокласти собі прохід:

«Тут, Евріале, рукам є робота; сама нас нагода  
Кличе, бо путь саме тут. Ти вважай, щоб рука чия ззаду  
Не піднялася на нас, <...>  
Простір одкрию я тут і дам тобі стежку широку».

[Книга дев'ята, в. 320–323]

У Котельницького ж Низ, доповідаючи «старикам седым» про свою й Евріалову ініціативу, виразно каже про подвійне завдання їхньої вилазки – дібратися до Енея та знищити ворогів: «мы

<...> в бдении своем немалом  
Узрели спящих супостат;  
<...>  
Без задних ног все отдыхают,  
От винных повалясь паров.

Почто ж удобностию сею  
Нам не воспользоваться днесь?  
Позвольте лишь сходить к Энею  
В дворец Эвандров – и вы здесь  
Как раз желанного героя  
Узрите после перебоя  
С толпою пленных и с венцем.  
Кто после нашего пожара  
Лежит бесчувствен от угара,  
Не встанет тот – иль мы умрем!.. [V, с. 106]

У Котляревського ж вийшло так, що Низ пошепки поділився з Евріалом кривавим задумом, а перед Іулом та старшиною виступив із посольською ініціативою:

«Вони тепер всі сплять повалом.  
Уже огні їх не горять.  
Дорожку знаю я окромну,  
В нічну добу, в годину сонну  
Прокрастись можна поуз стан  
І донести пану Енею,  
Як Турн злий з челяддю своєю  
На нас налазить, мов шайтан.  
  
Коли зволяєтесь – веліте  
Нам з Евріалом попитать,  
Чкурнем – і поки сонце зійде,  
Енея мусим повідать». [V, 79–80]

Навряд чи в цьому варто вбачати зумисне авторське зображення того, ніби Низ та Евріал приховали перед троянцями справжню мету своєї вилазки. Про-

сто у травестії Котельницького реальну різанину, яку вчинили мимохідь у рутульському таборі Вергілієві Ніс та Евріал і яка виявилася центральною подією їхньої вилазки (бо до Енея вони не дійшли), було перенесено вже у первісний задум цих вояків. Такий сюжетний хід і повторив Котляревський. Водночас далі він зберіг (бо для розвитку сюжету мусив зберегти) кінцеву мету їхньої місії – посланництво до Енея, і ця мета була не фіктивною, а дійсною – після вчиненої різанини «смільчаки» [V, 96] справді намагалися «швидче поспішить к Енею / Похвастать храбростю своєю» [V, 95]. Отож у Вергілія Ніс озвучує Евріалові та перед троянським проводом задум пробратися через рутульський стан до Енея, щоб покликати його на допомогу, а реально побратими прокладають собі путь, вирізуючи сплячих рутульців. У Котельницького Низ повідомляє Евріала та троянських ватажків про подвійний намір: дістатися до Енея та по ходу винищити ворогів; до цього кривавого чину й вдаються сміливці. У Котляревського Низ одкриває Евріалові замір вирізати сплячих рутульців, а старшині говорить чомусь інакше – про спробу «прокрастись» «поуз стан» рутульців до Енея, щоб попросити його повернутись; у рутульському ж таборі «одважна наша пара» [V, 85] влаштувала справжню різанину.

Портрет Евріала, накиданий у Котляревського, семантично й навіть фонетично є ремінісцентним щодо портрета цього персонажа в Котельницького (підкреслення і курсив мої):

Детина был молодшоватый.  
Собою ровен, беловатый,  
И ус еще едва пробил  
Его сметанну нежну кожу <...>  
[V, с. 100];

Сей Евріал був молоденький.  
<...>  
Де усу бутъ, пушок м'якенький  
Біленьку шкуру пробивав;  
Та був одвага і завзятий,  
Силач, козак лицарковатий <...>  
[V, 82].

В одному місці Евріал у російському та українському текстах відповідає Низові схожим запевненням: «Готов на нож, в огонь и в воду» [V, с. 102] – «З тобою рад в огонь і в воду» [V, 74]. В іншому місці запереченню Низа в Котельницького («Сперва с рассудком ты спросися; / <...> / При том же ты имеешь мать» [V, с. 103]) вторує Низ Котляревського: «Ти з лицарства глузд потеряв. / У тебе мати есть старая» [V, 75]. У Котельницького на ініціативу Низа й Евріала «Блестящий лысиной А л е т» радісно вигукує: «Мы не совсем еще пропали» [V, с. 107], у Котляревського подібний вигук належить троянській громаді: «Так не пропало наше плем'я?» [V, 80].

У зображенні страхіть війни Котляревському чужа штучна патетика. Сам колишній вояк, він передає психічний стан і вчинки військовиків, що беруть участь у бойових діях, правдиво, в реальному суперечливому переплетенні героїки й малодушності, подвигів і кривавих жахів, звитяг і втрат, військової честі й хитрості, відваги й страху, зворушливого побратимства й нещадності до ворогів. Не лише не уникає показу різних, навіть суперечливих – піднесених і низьких – почуттів, що охоплюють людину в екстремальних ситуаціях воєнних дій, а навпаки – дає змогу природно виявитись таким почуттям, навіть у тих самих персонажів, і то в одночасі:

Троянці в кріпости сидять,  
Забилися, мов миші в нору,

Лукаву кішку як уздрять.  
 Но дать одпор були готові  
 І до остатней каплі крові  
 Свою свободу боронить  
 І нову Трою захищати <...> [V, 107].

У цьому характеристичному образку троянці насвітлені дещо знижено (миші, що тремтять перед котом) і водночас як відчайдушні молодці, та назагал – із психологічною правдивістю<sup>27</sup>.

Так само психологічно протилежні порівняння Евріала: у таборі послушлих, неспроможних на відсіч рутульців він «поравсь, мов в кошарі вовк» [V, 90], «Як вовк овець смиренних душить, / Коли в кошару завіта» [V, 93], проте небавом і сам «Евріал врагам попався, / Мов між вовків плоха вівця» [V, 98]. Волею незбагненої долі, ситуація перевернулася навпаки. Дослідники, що не враховують життєвої неоднозначності та бурлескно-травестійної специфіки поеми Котляревського, впадають у крайнощі: то підносять Низа й Евріала як опое-тизованих у творі ледь чи не романтичних героїв, то, навпаки, зривають із них романтичний ореол, повністю дегероїзують їх, а то й твердять, що автор осуджує їх за різанину, вчинену серед сплячих ворогів. Тим часом Котляревський далекий від однозначного схвального чи осудливого моралізування, від екзальтованості й ідеалізації, властивих чи то героїчним поемам та лицарським романам, чи то пізнішим романтичним творам, – він просто йде за життєвою правдою. У цьому йому сприяє низький (бурлескний) стиль класицизму, що відкриває можливість для реалістичного зображення. При тому Котляревський, услід за Вергілієм, усе-таки схиляється до уславлення близьких йому вояків Низа й Евріала.

В осмисленні людини і світу Котляревський виходить із життя, а не з якихось доктрин. Пізніше – аж дотепер – різні інтерпретатори силкуватимуться приписати йому ті чи ті доктрини, всупереч тому, що авторські коментарі до зображуваного в поемі не доктринальні, а життєві, оперті на власний досвід поета, зокрема – воєнний. Автор в «Енеїді» постає розважливим обсерватором, який керується насамперед тверезим глуздом (така оцінка речей та подій загалом характерна для просвітників). Він не тримається уперто й бездумно засад якихось ідеологічних учень, коли доводиться трактувати розмаїті вияви реального життя, а підходить до них, ґрунтуючись на життєвому досвіді та тверезому глузді (у цьому підмогою йому слугує, зокрема, українська народна спостережливість і мудрість, утілена в прислів'ях та приказках).

Поштовх до деяких не надто привабливих або й знижених порівнянь різних дій і почувань Низа й Евріала, а також троянців із поведінкою тварин Котляревському дали відповідні місця у Вергілія та Котельницького. Наприклад, Вергілій зображує, що Ніс пораяється у рутульському таборі

Так, наче лев зголоднілий, що в повній вівчарні бушує,  
 Голод відчувши скажений, – хапає й виносить овечку  
 Ніжну, з страху онімилу, і грає кривава пащека.

[Книга дев'ята, в. 339–341]

<sup>27</sup> Почасти ці рядки також є ремінісценцією з Котельницького: «Троянцы из-за стен сурками / Глядели плотно не зевав, / Чтоб не остаться дураками, / Другую Трою потеряв: / <...> / Стаясь к драке быть готовы» [V, с. 132].

У Котельницького, несподівано нарвавшись на латинський кінний загін Волсента,

наш Низ со Евриалом,  
 Как раки, сели на мели;  
 <...>  
 У нас присказка ведь ведется,  
 Что скоро очень познается,  
 Кусочек кошка съела чей. [V, с. 123]

Так російський травестатор фразеологічним порівнянням і приказкою передає невтішну ситуацію, у якій раптом опинилися Низ та Евріал, а також їхній психологічний стан, коли вони відчули, що можуть поплатитися головами за вчинену різанину. І далі ще одне образне порівняння, також узятє зі світу фауни, але вже як спостережувана побутова ситуація, тому викладене розлого:

Коль ежели кому случалось  
 Войти нечаянно в чулан,  
 Где мыши две иль три собралось  
 Набить брюшной своей чемодан,  
 Какие хитрые уловки!  
 С каким стремлением плутовки  
 Вприпрыжку с пиру все бегут,  
 Куда которая попалась,  
 В чужую нору хоть урвалась,  
 Ей нужды до того нет тут!

Друзья так наши закладычны  
 Летят без отдыха бегом; [V, с. 124–125].

Урешті, загибель полоненого Евріала від рук Волсента дістає таке порівняння:

Так в паутине заунывши,  
 Страдают мухи средь оков,  
 Последню мушью кровь проливши,  
 Терзаются от пауков; [V, с. 129].

Вище вже йшлося про порівняння у Котельницького троянців, засілих у фортеці, із «сурками» (бабаками). Зведення героїчно-трагедійного дійства до побутових ситуацій та знижених порівнянь притаманне для бурлескно-травестійного, героїчно-комічного твору.

Такі порівняння наш травестатор творчо переробив (у тих самих місцях або перенісши в інші) відповідно до традиційної української фольклорної образності та фразеології (вовк у кошарі овець [V, 90, 93]; «між вовків плоха вівця» [V, 98]; миші, що сховались од кішки в норі [V, 107]; «І вас подавимо, як мух» [V, 129], – погрожує троянцям «Ремул рутульської породи» [V, 128]).

Трансформував у свою «Енеїду» Котляревський і наявне у Котельницького уподібнення розлюченого Низа до сатанинської сили:

Зря гибель своего дружища,  
 Как чорт тут Низ рассвирепел,  
 И сжав свой сильный кулачища,  
 К убийцам прямо полетел;  
 [V, с. 129]

Уздівши Низ труп Евріала,  
 Од ярости осатанів;  
 Всіх злостей випустивши жала,  
 К Волсенту прямо полетів.  
 [V, 103]

Критична оцінка *гайдамаччини* в «Енеїді» Котляревського впливала, на мою думку, також із того, що він як просвітник поміркованої орієнтації загалом негативно ставився до *революційних рухів* – наприклад, засудив антимонархічну Французьку революцію з її гільйотиною та громадянською міжусобицею:

Французи ж, давнії сіпаки,  
Головорізи-різники,  
<...>.  
Вони і на владику лають,  
За горло всякого хватають,  
Гризуться і проміж себе:  
У них хто хитрий, то і старший <...> [IV, 13].

Від імені ліро-епічного «власне автора» Котляревський загалом висловився проти повалення влади монарха:

Вельможі царство збунтовали,  
Против царя всіх наущали;  
Вельможі! лихо буде вам.  
Вельможі! хто царя не слуха,  
Таким обрізатъ ніс і уха  
І в руки всіх оддать катам. [IV, 96]

У цих рядках Михайло Яценко небезпідставно добачав алузійну оцінку польського визвольного повстання 1794 року проти російського царизму<sup>28</sup>. Так натяками на недавні історичні катаклізми поет висловлювався проти революційних повстань в історії України, Польщі, Російської імперії та Західної Європи – народних, шляхетських і буржуазних, національно- та соціально-визвольних.

Ще Осипов у своїй травестії передавав російські політичні жарти над французькими революціонерами («І будь французом без порток» [IV, с. 34])<sup>29</sup> та в комічному зображенні латинського ополчення натякав на французьке революційне військо (свідченням цього – згадка про клубістів – членів якобінського клубу, тобто партії якобінців – революційних диктаторів):

Всяк сделался тут патриотом,  
Похоже на французску статью.  
Никто не смел сказать что шоптом,  
Но каждый должен был кричать  
О наступающем походе,  
Приновляясь к новой моде.  
Бурлаки, нищи, кузнецы,  
Поденщики и трубочисты  
Соделались вдруг клубисты  
И новой секты мудрецы. [IV, 97]<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 116.

<sup>29</sup> Так російські дотепники іронічно перекладали французьке слово «санкюлот» (буквально: без кюлот, тобто коротких – ледь нижче колін – штанів). Під час диктатури якобінців санкюлотами образно називали революційно налаштованих паризьких бідняків, які носили довгі штани, тоді як мужчини із заможних верств одягали короткі (кюлоти). Див. коментар Бориса Томашевського: Н. П. Осипов; Примечания // *Ирои-комическая поэма* / Редакция и примечания Б. Томашевского. – С. 723.

<sup>30</sup> Коментар Б. Томашевського: *Там само*. – С. 724.

Та в Осипова це радше данина самодостатньому сміхові, ніж вияв засадничо негативного ставлення до Французької революції, а то більше консервативної ідеології як такої. В Осипова сміх панує над ідеологією, для нього як травестатора годиться ледь чи не все, що смішне, хоча, звісно, він враховував вимоги цензури, духовної та світської, бо призначав свої твори для легального друку. Котляревський же у своїй травестії більше, ніж Осипов чи Котельницький, виявив себе вдумливим письменником і мислителем із визначеними поглядами, переконаннями та переживаннями. Цьому сприяло те, що він, на відміну від цих своїх попередників, освоював, як показав Юрій Шевельов, також *риторично-ораторську синтаксичну організацію* поетичної мови російського класицизму XVIII ст. (як-от у цитованому застереженні вельможам, з риторичними звертаннями, підкресленими анафористичністю їх вживання)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 158, 160.

## Пекло і рай: генеза, лексична та образна семантика

Як слушно зазначив Сергій Єфремов, «опис пекла й раю – це, можна сказати, центральні місця в “Енеїді”, центральні з погляду громадських симпатій та антипатій автора і його світогляду – гуманного й широкого <...>»<sup>1</sup>.

Картини потойбічного світу в «Енеїді» Вергілія і травестійній «Енеїді» Котляревського не збігаються. Вергілій подає потойбіччя за сучасними йому античними міфологічними уявленнями – як підземне царство, по-грецькому Аїд (у римлян – Орк), що до нього входять через печеру, за якою лежать пустельні простори, далі тече підземна річка, через яку перевізник доставляє човном душі померлих у царство тіней. На його початку перебувають душі тих, кого спіткала насильницька смерть (їм відведено різні пороги, чи то пак смути, відповідно до різновиду смерті: тіні немовлят; тіні безневинно загиблих; тіні самогубців; тіні загиблих од нещасливого кохання; тіні доблесних воїнів, полеглих у битвах). Це ще не зона кари – радше, зона скорботи. Лише далі, під скелею, бачимо Тартар (місце вічних мук). Там катують тих людей, які згрішили на світі й не відпокутували своєї вини – певного морального переступу (братоненависництва, зневажання батьків, обману, жадібності, перелюбства, хабарництва, кровозмішення, найманої служби в нечестивому війську, зради своїх володарів, батьківщини). У прірві за найтяжчий гріх – богоборство – мордують титанів. Насамкінець лежить Елісій (поля чи долина вічного блаженства, де втішаються душі блаженних та праведних).

Із цією досить складною язичницькою картиною, зображеною у пісні шостій «Енеїди» Вергілія, Котляревський мав справу не так безпосередньо, як у травестійній обробці свого російського попередника Миколи Осипова – у частині третій його «Енейды», виданій у Петербурзі 1794 року. На цю картину наклали православні християнські уявлення автора української «Енеїди», за якими потойбіччя складається з раю і пекла. До того ж Котляревський і самостійно творив травестійний образ підземного царства мертвих, спираючись на українські писемні джерела, християнсько-фольклорні оповіді, образи та власну уяву. Внаслідок цього в його вербалізації потойбічного світу змішалися поганські та християнські сенси, через що слово *пекло* він уживає в різних значеннях.

Осипов усе підземне царство мертвих («Плутоново подземно царство» [III, с. 100]) називає «Адом» (з великої букви): Еней у нього мандрує «в Ад к Плутоно» [III, с. 24, 26], «царю подземному» [III, с. 41], «адському царю» [III, с. 109], «во Ад со здешня света» [III, с. 25], в «царство адское» [III, с. 106], а «Плутонов дом» [III,

с. 108] – це «адская столица» [III, с. 59], «адский дворец» [III, с. 110], хоча там усе є «для забавы и утехи» [III, с. 110]. Таким чином, античний Аїд в Осипова перетворено на російський «Ад». Утім, етимологічно грецьке слово *ад* походить од тої-таки міфологічної власної назви *Гадес*, *Аїд* (бог підземного світу, володар царства тіней померлих, згодом – саме підземне царство). З грецької мови через церковнослов'янську це слово запозичили сучасні слов'янські мови, зокрема російська, де воно ввійшло до активного вжитку, та українська, де воно сприймається тепер як застаріле<sup>2</sup>. Водночас інколи Осипов за християнськими уявленнями звужує розуміння підземного царства до місця перебування чортів («Для адского чертовска племя <...>» [III, с. 48]), а крім того, вирізняє у підземному царстві «Елисейские поля», де прилаштовано «честных людей» [III, с. 96].

Ідучи за Осиповим і дотримуючись його сюжетної канви, Котляревський у третій частині «Енеїди» повторив осиповський маршрут Енея у підземному царстві, проте лише зрідка вживав церковнослов'янське *ад*, натомість майже скрізь переклав його звичним українським словом *пекло*. При цьому він, за інерцією російського тексту, усе підземне царство називає «пеклом»:

Як ось Анхиз йому приснився,  
Із пекла батечко явився  
І синові таке сказав:  
<...>  
Щоб в пекло ти зайшов до мене,  
<...>  
І по Олимпському закону  
Уже ти пекла не минеш:  
Бо треба кланятись Плутону,  
А то і в Рим не допливеш. [II, 63, 65, 66];

Йому Плутон та батько снівся,  
І пекло в голову ввійшло.  
<...>  
Пішов скрізь по полям шукати,  
Щоб хто дорогу показав:  
Куди до пекла мандрувати <...> [III, 10];

Еней з Сивиллою хватались,  
До пекла швидче щоб прийти,  
І дуже пильно приглядались,  
До пекла двері як найти. [III, 43]<sup>3</sup>

У Вергілія шлях через річку Ахеронт пролягає до підземного царства як такого; так само в Осипова, лише з тією відмінністю, що російський травестатор називає те царство «адом»:

Дошли до речки Ахерона,  
Котора в Аде у Плутона  
Главнейшею течет межей <...> [III, с. 59];

Чрез Ахерон во мрачный Ад. [III, с. 73]

<sup>2</sup> Коломієць В. Т. ад // Етимологічний словник української мови: В 7 т. – К., 1982. – Т. 1. – С. 48; Бурачок А. А. Ад // Словник української мови: <В 11 т.>. – Т. 1. – С. 19.

<sup>3</sup> Пор. в Осипова: «Потом узрели пред собою <...> / Зловонным дымом всю вокруг / Покрыту щель, иль двери к Аду» [III, с. 45].

<sup>1</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. – С. 284.

У Котляревського перевіз через річку (не Ахеронт, а Стикс) також веде до пекла, під яким мається на увазі язичницьке підземне царство:

Як ось уздріли пред собою  
Чрез річку в пекло перевіз.  
Ся річка Стиксом називалась <...> [III, 52].

Повторюючи за Вергілієм пороги потойбіччя, Осипов інколи надає їм значення християнського пекла: слово *ад* як назва підземного царства тіней вживається й у вужчому значенні – як місце покари (про самогубців: «Во Аде наказанье грозно / Вовеки не оставит их» [III, с. 80]). Але в описах смут героїв слова *ад*, *адский* утрачують семантику пекла, що інколи траплялася в описах попередніх потойбічних теренів:

Пришли в богатые покои,  
Где все отменные герои  
Сходились для забав своих. [III, с. 86]

Зрозуміло, що герої сходилися до забав у багаті покої аж ніяк не в пеклі (тобто не там, де карають і мучать).

У Котляревського відразу за Стиксом починається не просто царство перебування мертвих, а пекло у християнському розумінні цього слова. Український поет непомітно переходить від уживання слова *пекло* у поганському значенні потойбічного світу, підземного царства тіней до вживання його у християнському значенні місця, де караються і мучаються грішники за порушення Божих заповідей, християнської моралі:

Тепер Еней убрався в пекло [підземне царство. – Є. Н.],  
Прийшов зовсім на инчий світ:  
<...>  
Смола там в пеклі [місці кари й мук. – Є. Н.] клекотіла  
<...>  
В смолі сій грішники сиділи  
І на огні пеклись, горіли <...>. [III, 68, 69]

Але далі, йдучи за Осиповим (і Вергілієм), Котляревський мусив описати смугу перебування героїв. За інерцією, заданою відповідним місцем у травестії Осипова («Прошедши несколько улусов / По темной Адской той стране <...>» [III, с. 86]), і власним попереднім описом пекла, Котляревський знову говорить про пекельні простори: «Еней з Сивиллою попхався / В пекельную подалі глуш» [III, 106]. На дорозі він зустрівся з душами знайомих троянців, які загинули під час облоги Трої чи потонули в морських мандрах. Як герої, вони не мали б потрапити до пекла, тож у цьому випадку словосполучення «пекельна глуш» (поетичний переклад «Адской страны» Осипова) означає радше «терени підземного царства тіней». Тому-то аж ніяк не можна вважати, що тіні загинувших троянців, з якими Еней зустрівся перед тим, як потрапити у «Плутонів царський дім», перебувають у пеклі як місці покари. Щоправда, Котляревський натякає, що частина з них – утопленики (цього немає в Осипова), проте ж вони утопленики не самохіть, тож це не підстава, щоб послати їх до пекла.

Так само немає жодних підстав вважати, ніби Мусія Вернигору (козака і співця-пророка, послідовника самостійницьких, прозахідних і антимосков-

ських традицій Мазепи й Орлика)<sup>4</sup>, Котляревський помістив до християнського пекла, тому що ставився до політичного емісарства Вернигори критично<sup>5</sup>. Строфа, у якій ідеться про загинувших троянців, завершується стислою згадкою: «Тут був Вернигора Мусій» [III, 107]. Із тексту описаного епізоду видно, що цей персонаж перебуває у підземному царстві тіней серед троянських воїнів-героїв, полеглих у боях або потонулих у морі під час військової служби. Це місце відповідає «ниві героїв» у Вергілія (а також в Осипова, у якого Еней теж опинився «меж геройскими тенями» [III, с. 88]). Таке місцезнаходження душі Мусія Вернигори в «Енеїді» Котляревського цілком почесне, воно свідчить не про негативне, а навпаки – про шанобливе, прихильне ставлення автора до цієї легендарно-історичної постаті<sup>6</sup>. А до «раю» Вернигора не міг потрапити, бо туди, знов-таки – згідно з греко-римською міфологією (і першотвором Вергілія), потрапляли тільки звичайні, а не загинувші воїни.

У Вергілієвій поемі грішникам завдають мук у тартарійській твердині (фортеці), а в травестіях Осипова й особливо Котляревського – вже почасти у перших смугах підземного царства. У міру заглиблення у нього Енея і Сивілли Осипов натякає на Тартар –

Где адские приставы люты  
Изволят грешных плотно дуть.  
Столица грозна там Плутона,  
Который с тартаровска трона  
Умерших судит всех теней:  
Достойных щедро награждает,  
Плутам же казнь определяет  
По адской строгости своей. [III, с. 95]

<sup>4</sup> Про нього див.: *Makowski Stanisław*. Wernyhora: przepowiednie i legenda. – Warszawa, 1995. – 267 s. Див. також рецензію: *Нахлік Є.* Український Вернигора в польському письменстві та маларстві // *Нахлік Є.* Творчість Юліуша Словацького й України. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010. – С. 83–94.

<sup>5</sup> Пор.: «Мазепинська традиція не знаходила підтримки серед нащадків козацької старшини <...>. Котляревський помістив Вернигору разом з загинувшими троянцями у саму “пекельну глуш” (виразний знак, що автор “Енеїди” свідомий був пов’язання Вернигори з орликівською еміграцією) <...>» (*Грицак Я. Й.* Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст. – К., 1996. – С. 25).

<sup>6</sup> У дослідницьких коментарях до «Енеїди» зазначено, що «Вернигора Мусій – за твердженням сучасників Котляревського, мешканець Полтави, швець, що потонув у Ворсклі» (*Котляревський І. П.* Повне зібрання творів / Підготовка текстів та коментарів Б. А. Деркача. – К., 1969. – С. 376; те саме майже дослівно: Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І.* Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький. – С. 250). Однак ця версія не має достатнього підтвердження, ба навіть досить сумнівна, бо побудована на непевних відомостях сучасника пізнього Котляревського, його біографа Степана Стеблін-Камінського (1814–1886), який узяв їх із чужих уст; сам він народився через кілька років після того, як Котляревський у поемі вже завіршував «І сам Вернигора Мусій» (так опубліковано в першодруці трьох частин поеми 1798 року: *Котляревський І. П.* Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 419). У біографічному нарисі про життя Котляревського, написаному 1838 року й доповненому 1866-го, Стеблін-Камінський у примітці до зацитованої строфи, що закінчується згадкою про Мусія Вернигору, зазначив: «Действительно существовавшее в Полтаве лице, кажется, сапожник Котляревского» (*Стеблін-Каминский С.* Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 25; датовано: «1866 года июня 10, Полтава»: *Там само.* – С. 13, 32; першодрук: Северная пчела. – 1839. – № 146). Схоже на те, що Стеблін-Камінський повторив чийсь здогад, а найпевніш – місцеву асоціативну прив’язку до поетової згадки про Вернигору. Тож на підставі цієї версії не можна відкидати іншої, правдоподібнішої, а саме: що Котляревський в «Енеїді» задав оповитого легендами козака Мойсея Вернигору.

Однаке спочатку Осипов дуже стисло описує втіхи та веселощі праведників на Єлисейських полях і щойно після того докладно – муки, що їх зазнають від Тизифони (богині помсти) покарані грішники перед воротами до Плутонового замку (як це бачить Еней), а потім ширше – всеньке «Адско Государство, / Где люди все горят в огне» [III, с. 100], тобто саме пекло (в розповіді Сивілли). Довкола Плутонового замку «Горящей серой и смолою / Вокруг тек быстро Флегетон» [III, с. 97] і «злые мертвых души» [III, с. 104] «страшна Тизифона» «В реку свергала верх ногами / И потопляла навсегда» [III, с. 98]. Ці душі морально й соціально ніяк не конкретизовані, лише трохи далі показано фізичні муки кількох названих на ім'я персонажів античної міфології, які є втіленням певних гріхів: гордія Салмоней, велетня-гвалтівника Тітея (Тітія), зухвальця Тантала [III, с. 102–103].

Далі ж, коли Еней і Сивілла входять у «замок адского Плутона» [III, с. 106], «дворец Плутонов» [III, с. 108], Осипов повертається до зображення того, як насолоджуються вічним блаженством «умерши [померлі. – Є. Н.] тени» [III, с. 110] (треба гадати, праведні) «в чертогах» «Плутона, адского царя» [III, с. 109]. Водночас російський автор виходить за межі замку й палат і показує втіхи праведників на лоні природи:

В реке широкой и глубокой,  
Текущей пивом и вином,  
Кто хочет, хоть весь день купайся <...> [III, с. 111].

При цьому місця блаженства він семантично пов'язує з «адам» як підземним царством:

Певец на лире многозвучной,  
Или по-русски [так! – Є. Н.] на рьяях,  
Орфей проводит век нескудной,  
Во адских живучи странах. [III, с. 113]

У Котляревського дещо інакша «топографія» Плутонового палацу й найближчого довкілля. Він докладно не описує Тартару, навіть не згадує його назви, бо, за християнським уявленням, схиляється до дихотомічного поділу потойбічного світу на рай і пекло, яке він перед тим уже докладно змалював<sup>7</sup>. Щоправда, у зредукованому вигляді в Котляревського все-таки подано перелік деяких тартарійських мук (як може здогадуватися читач, обізнаний з Вергілієвою «Енеїдою»). Опис тартарійського пекла, який в Осипова займає чотирнадцять строф [III, с. 97–104], Котляревський стиснув до трьох (111–113-тя). У поемах Вергілія й Осипова грішників мучить страшна еринія Тизифона, а в Котляревського – не названа на ім'я «баба бридка, криворота» [III, 111] (проте в четвертій частині вона з'являється до Юнони як «фурія із пекла» Тезифона, «страшна, як чорт», «лютая яга» [IV, 59, 60, 66]). Це «мерзенне чудо» стоїть «під двором» Плутона, перед самими воротами, і там завдає страшних мук «грішним» із людей [III, 111, 112] (як і в Осипова; у Вергілія ж Тизифона стоїть на варті біля Тартарійської брами). На запитання переляканого Енея: «Хто їй так мучити звелів?» – Сивілла пояснила,

Що в пеклі є судья Еак;  
Хоть він на смерть не осуждає,

<sup>7</sup> Є ще в потойбічному світі Котляревського проміжний «загін» – місце, де душі очікують присуду [III, 94–104], але цей «загін», будучи проміжним пунктом, не набуває самостійного значення, тож нема підстав говорити про тричленну структуру потойбіччя в українській «Енеїді».

Та мучити повеліває,  
І як звелить – і мучать так. [III, 113]

В Осипова цю роль виконує «угрюмый Радамант»:

Всех в Аде судит он и рядит;  
<...>

Ко смерти он не осуждает  
Своим решением никого;  
Но муки тяжки налагает  
Несносней Ада самого. [III, с. 101]

Це пекло у звичному для християн значенні слова міститься в «Енеїді» Котляревського перед Плутоновим двором. Воно є зредукованим образом Вергілієвого Тартару, точніше – його травестійної версії з переробки Осипова. Основне ж своє пекло Котляревський розмістив одразу за перевозом через Стикс, тож перед самим двором він лише стисло змалював образ «баби бридкої» як головної мучительки, описав, яких вона завдавала мук і з чийого присуду, але вже не пояснював кому й за що. Як данина Вергілієвій схемі підземного царства та його модифікації в Осипова, цей лаконічний опис пекла під Плутоновим двором дещо випадає з послідовності і градації потойбічних картин, що їх розгортає Котляревський.

Зате далі український травестатор значно більше уваги приділив зображенню місця вічної насолоди праведних душ, яке в нього розташоване у «будинках» «підземного царя» Плутона – там у «світлицях» «панського двірця» [III, 115] (а не в полях чи на долині, як у Вергілія) ті «душі ликовали, / Що праведно в миру живали» [III, 116]. Самого ж слова *рай* Котляревський, як і Осипов, при цьому не вживає. Напевно, тому, що цим християнським поняттям, яке стосується до небесної сфери, не випадало називати частину язичницького підземного царства. Проте раніше, зображуючи недавно померлих «багацько душ» грішних, які в очікуванні суду перебували ще не в пеклі, а «в другім загоні» підземного царства («Без суду ж не палив пекельний / Огонь, недавно хто умер») і там «Все думали та все гадали, / Куда-то за гріхи їх впруть» [III, 94, 95], Котляревський іронізує над ними, виходячи з православних уявлень про поділ потойбічного світу на рай і пекло:

Чи в рай їх пустять веселитись,  
Чи, може, в пекло пошмалитись  
І за гріхи їм носа втруть. [III, 95]

Зате місцеперебування богів на небесах Котляревський уже називає раєм:

В се врем'я в рай боги зібрались  
К Зевесу в гости на обід [II, 29];

Як між собою боги сварились  
В раю, попившись в небесах; [II, 37].

Та й в інших випадках слово *рай* (у християнському сенсі) теж використовується, наприклад у традиційному народному порівнянні щасливого земного життя з раєм. Голос із горщика пророкує Енеєві: «І Римській поставить стіни, / В них буде жити, як в раю» [III, 139]; Дрансес до царя Латина про його Лавинію: «Дочці ж з Енеєм буде рай» [VI, 106]. А ще – в авторському гумористичному повчанні:



Жінки! коли б ви більше їли,  
А менш пащиковать уміли,  
Були б в раю ви за сіє. [IV, 112]

Показово також, що палацові приміщення Плутона Котляревський уже не називає пекельними, на відміну від Осипова, у тексті якого фігурує «адський дво-рець» [III, с. 110]. Отже, Котляревський тяжіє усе-таки до вживання слова *пекло* у християнському сенсі – як антоніма раю.

У другій частині української «Енеїди» описано, як до річниці трагічної смерті батька «Еней схотів» обідом «старців нагодувати, – / Щоб Біг душі свій рай од-пер» [II, 9]. Еней, «син богобоязливий» [II, 9], влаштовує поминки, піклуючись про душу Анхиза, щоб вона потрапила до раю. Однак з тексту третьої частини не зрозуміло, чому Вергілієвому праведнику Анхизові Котляревський надав право перебувати будь-де: чи то серед блаженних, чи то серед грішних, адже це нелогічно й нічим не виправдано. Справді, у Вергілієвій поемі Анхис, потрапивши по смерті до царства тіней, Аїду, знаходить гідний притулок в Елісії (чи то пак – Єлисейській долині), де й приймає свого сина Енея, котрого супроводжує Сивілла. Натомість в «Енеїде» Осипова тінь Анхиза перебуває «в Аде» [II, с. 134; III, с. 121], куди він і запрошує Енея в гості; туди того й веде Сивілла, там і відбувається зустріч сина з батьком.

У Вергілія дорогу до Анхиса Енеєві вказує Мусей. В Осипова Еней відмовляється од послуг «рифмача Музея» [III, с. 114], котрий брався провести його до батька в «адские палаты» Плутона, а заодно сподівався «Плутону и его супруге / Поклон стихами защипать» [III, с. 115]. Російський віршувальник вдається у цьому епізоді до насмішки над своєю письменницькою братією:

Казалося весьма неладно  
Енею вместе с ним идти;  
И думал, будет что накладно  
Иметь товарищем в пути  
Назойлива стихов писаку;  
Боялся, не влестись чтоб в драку,  
Вошедши с ним за рифму в спор.  
Из опытов он ведал ясно,  
Что часто рифмачи напрасно  
Приходят за ничто в задор. [III, с. 116]

Котляревський опускає цей випадок проти колег-віршарів, який був актуальний для петербурзького літературного оточення Осипова, проте не для провінційного оточення самого Котляревського, і тому зовсім не згадує Музея.

У травестії Осипова, пройшовши «плодовитый адский сад» [III, с. 116] і вибравшись на гору, щоб краще оглянути місцевість у пошуках Анхиза, Еней і Сивілла нарешті побачили його, коли він гуляв «по долине» [III, с. 117] (у контексті цієї розповіді – просто по якійсь долині, не пов'язаній із Єлисейськими полями). Зустрівшись із сином, Анхис узяв його з собою на «святки» (а властиво, «В святочну бабью вечеринку» [III, с. 121], на «святочную ворожбу» [III, с. 122]) – такі «святки» саме випали «в Аде», – тобто загалом у підземному царстві тіней, а не в пеклі у християнському розумінні цього слова. Осипов зазначає:

Святочные во Аде ночи  
Текли в гульбах все и пирах;

Гуляли все что было мочи,  
Шумя на разных голосах;  
Девичьи шайки многолюдны  
Кричали песенки подблюдны <...> [III, с. 121].

Насамкінець виходить «Еней из Ада / Поверх земли на белый свет» [III, с. 127]. Йдеться знов-таки про підземне царство як таке.

Оскільки Котляревський орієнтувався на підземний маршрут Енея у семантичному маркуванні Осипова, це призвело до того, що й Анхиз опинився у пеклі. Сивілла каже Енеєві:

Коли ж сю маєш ти охоту  
У батька в пеклі побувать,  
Мені дай зараз за роботу,  
То я приймуся мусовать,  
Як нам до пекла довалитись  
І там на мертвих подивитись; [III, 26]

Ходім лиш в пекло – там отець  
Нас твій давно вже дожидає <...> [III, 38].

Якщо читати це місце крізь призму осиповського тексту, стає зрозуміло, що тут пекло – підземне царство мертвих як таке в його антично-міфологічному уявленні. Таким чином, Анхиз перебуває в царстві мертвих, а не в пеклі у християнському сенсі. Але в самовистачальному тексті української «Енеїди» слово *пекло* дістає інакшу конотацію – християнську. Так створюється враження, що праведник Анхиз перебуває не просто в потойбічному царстві, а саме в пеклі, тобто місці, де караються і мучаться грішники. Котляревський помітив цю суперечність (або хтось йому підказав) і вирішив її усунути на власний розсуд. Його домисел, укладений у вуста Сивілли, не спирається на жодні античні джерела. Коли здивований Еней, пройшовши місця мук і місця блаженства, запитав Сивіллу, чому він «досі в вічі не видав» свого батька:

«Ні з грішними, ні у Плутона,  
Хіба йому нема закона,  
Куда його щоб засадить?», –

та відповіла:

«Він божої, – сказала, – крові  
І по Венериній любові,  
Де схоче, там і буде жить». [III, 126]

Анхиз Котляревського мовби перебуває між своїм прототипом у Вергілія, котрий помістив Енеєвого батька в підземну країну вічного блаженства, і варіантом Осипова, котрий начебто запроторив його в «Ад», хоча насправді під цим словом мав на увазі підземне царство мертвих (відповідно у травестії Осипова немає ні такого Енеєвого запитання, ні Сивіллиної відповіді). Але далі Котляревський не пояснює, навіщо Анхизові хотіти перебувати в пеклі – найнекомфортнішому місці, хоча така забаганка суперечить тверезому глуздові.

Як і в травестії Осипова, Еней і Сивілла в поемі Котляревського надібали Анхиза тієї миті, коли той походжав «по долині» [III, 127]. Український травестатор також не уточнює, чи йдеться тут про благодатну Єлисейську долину, чи про-

сто про якусь звичайну долину в підземному царстві тіней (у Котляревського, нагадаю, немає Елісію – у нього праведники перебувають «у Плутона», себто в царському палаці). Скидається на те, що відсутність Анхиза серед праведних і грішних, Сивиллине пояснення («Де схоче, там і буде жить») і його прогулянки невідзначеною долиною свідчать про те, що він міг облюбувати собі окреме пристановище у підземному царстві – поза загальними місцями мук і блаженства, десь у гордій самотині. Справді, коли Анхиз запрошує Енея до свого помешкання («Ходім лишень к моїй господі» [III, 129]), то автор не уточнює, де воно міститься: серед Плутонових палат чи десь у місцях пекельних мук. У Вергілія Анхис ніякого помешкання у підземному царстві не має, а Блюмауер іронічно поселив його в харчевні, трактири (Wirtshaus).

Далі, як і в Осипова, Анхиз у трагедії Котляревського привів Енея також до «пекла» – на вечорниці, щоб дівки «Як знають, так поворожили, / Що стринеться з його синком» [III, 131, 133] (епізод із ворожінням дівчини Енеєві у пеклі є лише в Осипова та Котляревського<sup>8</sup>, в оригіналі та інших трагедіях майбутнє Енеєві пророкує Анхиз). Потім «із пекла» Анхиз вивів сина «на світ» [III, 140]. У цих завершальних сценах знову зберігається інерція осиповського тексту: підземне царство мертвих називається «пеклом», хоча які можуть бути вечорниці у християнському пеклі, що є місцем покари, а не забави? Зрозуміло, що йдеться про вечорниці просто в підземному царстві, а не в пеклі як місці покари й мук.

Суперечність криється й у словах Енея Котляревського, звернених до Турна, якого він разить на смерть:

«Паллант тебе тут убиває,  
Тебе він в пеклі дожидає,  
Йди к чортам, дядькам своїм». [VI, 170]

Якщо пекло в цьому випадку – місце мук, то питається: за які такі гріхи Паллант мав би каратися серед грішників? Логічно вважати, що загиблий од руки Турна Паллант дожидає його в підземному царстві тіней як такому (ймовірно, у смузі героїв, де перебувають воїни, полеглі у доблесному бою). Тож пекло тут означає просто царство мертвих. Водночас наступним висловом, характерним для християнської доби («Йди к чортам»), пеклу надається значення місця покари, куди й посилає Турна автор-християнин устами свого українізованого Енея.

У згадуваній трагедії «Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года» на позначення місця, де караються, згідно з християнською релігією, грішники, вперемішку вжито як синоніми обидва слова – *пекло* й *ад*:

«Загнав Ісус / В пекло покус»<sup>9</sup>; «чорт темний, / Князь пекельний, / З смертю полигався; / Всіх зажерти, / Во ад вперти / Так-то ізмовлявся»<sup>10</sup>; Єва «яблуко трощила, / За той же плод / Увесь народ / В пекло затащила!»<sup>11</sup>; «Дав Бог царя Пора, – / Ад розорив, / Чорта стрибив»<sup>12</sup>; «Прадід

<sup>8</sup> Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 64, 89.

<sup>9</sup> Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 168. Покуса – спокуса.

<sup>10</sup> Там само. – С. 169.

<sup>11</sup> Там само. – С. 171.

<sup>12</sup> Там само. – С. 174.

Адам / І дядько Хам / Давно в пеклі нидів; Уже ж тепер / Пекло одпер, / Як Христа повидів»<sup>13</sup>; Бог-Син «Ад розорив, / Випустив всі душі»<sup>14</sup>; «Всі ожили / І загули, / З пекла народ, / Як весною мухи!»<sup>15</sup>; «Мусій-пророк / <...> / Ад сплюндрував»<sup>16</sup>.

Котляревський в «Енеїді» також уживає, крім слова *пекло*, ще й зрідка церковнослов'янізм *ад*, але у двох значеннях, притім в обох він трапляється у фразеологізмі «послати когось в ад» (тобто на той світ), що значить убити, або в семантичних модифікаціях цієї ідіоми. У випадку з бідолошною Дидоною слово *ад* означає пекло у звичному християнському розумінні (як і в повищій вірші-трагедії):

Енея так вона любила,  
Що аж сама себе спалила,  
Послала душу к чорту в ад. [I, 66]

В інших випадках це слово використано в осиповському значенні царства мертвих. Так, якби Юнона не підставила себе під камінь Пандара, «Нирнув би Турн навки в ад!» [V, 139]. А сам Турн, одважившись іти на двобій з Енеєм, каже: «Пошлю Енея до Плутона, / Або і сам в ад копірну» [VI, 120], тобто піду на той світ, загину. В іншому епізоді «вража, зрадивши, ватага, / Послать фригийців дума в ад» [VI, 132].

Так Котляревський вкладає у слово *пекло* (варіант: *ад*) то значення християнського місця покари грішників, то значення язичницького підземного царства тіней. Через те виникає плутанина з розумінням семантики цих слів, особливо у читачів і навіть дослідників, які беруть до уваги лише християнське значення лексеми *пекло*<sup>17</sup>. Може, Котляревському простіше – і для українського читача звичніше – було б залишити за словом *пекло* лише його християнське розуміння, а язичницьке підземне царство називати царством мертвих чи царством тіней. Тоді не треба було б пояснювати, чому Анхиз раптом опинився у «пеклі». Але письменник не наважився на таку радикальну заміну осиповського «Аду» (зокрема й, мабуть, тому, що слово *пекло* легше влітати у версифікаційну тканину поеми, ніж, скажімо, словосполучення *царство тіней*). Утім, Котляревський, як і Осипов, творив трагедію, жанрові закони якої передбачають змішування понять, різних значень слів і аж ніяк не вимагають, щоб авторські пояснення та мотивації претендували на вірогідність, – головне, щоб було смішно, потішно і хоч трішки правдоподібно...

\*\*\*

Перед самим зображенням подорожі Енея із Сивиллою до «пекла» Котляревський алюзічно згадує Вергілія як такого, що свого часу змалював підземне царство мертвих. Алюзія на римського попередника з цього самого приводу є й у трагедії Осипова (також у частині третій), хоча висловлено її дещо інакше. В Осипова при цьому фігурує синонімічна пара «Ад» – «подземная» (субстантивований

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Там само. – С. 175.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само. – С. 176.

<sup>17</sup> Так, далекий од розуміння семантичних наповнень і генези слова *пекло* в «Енеїді» Котляревського автор найновішого дослідження про поему, який, унаслідок цього, досить поверхово трактує образ пекла в ній (Лімборський І. Творчість Івана Котляревського... – С. 30–33). Щоправда, в ранішій статті вже було зауважено, що деколи Котляревський вживає слово *пекло* не в християнському значенні, а в поганському – як «підземне царство», «потоїбічний світ, у якому перебувають душі покійників» (Гриньків К. Сакральні лексеми й вислови у палітрі гумору поеми Івана Котляревського «Енеїда» // Літературознавчі та історичні студії: Матеріали конференції. – Львів, 2002. – С. 62).

іменник), «щели подземные», глибокі й темні краї, поет іронічно звертається по допомогу до мертвих володарів підземного царства з числа освічених і наділенних бюрократичною владою осіб – урядовців та писарів, котрі, в його зображенні, порядкують там так само, як і на землі, і ставить себе в позицію літературного суперника Публія Вергілія Марона, з яким змагається в описі потойбічного світу: Сивілла Енея

крепко за руку схвативши,  
Помчала в Ад его с собой.

О вы, глубоких стран и темных  
Бурмистры, старосты, писцы,  
Которые в щелях подземных  
Владеете во все концы!  
Хотя вы все и молчаливы,  
Но будьте для меня столь чивы<sup>18</sup>,  
И помогите описать  
Жилища ваши пояснее.  
Неужто Марона умнее  
Никто не может написать?

Путем никем не проходимым,  
Ни зги в котором не видать,  
С героем сим своим любимым  
Пошла в подземную гулять. [III, с. 44–45]

За прикладом Осипова перед своїм описом «пекла», до якого шлях Сивілла й Енея пролягав також у підземній темноті («Пішли під землю темнотою» [III, 43]), Котляревський теж робить ліричний відступ і ставить питання про проблематичність такого опису, навіть сумніваючись у власній спроможності скласти його. Він також згадує Вергілія, але, по-перше, відмежовується од його змалювання потойбіччя («пекла»), вважаючи таке змалювання застарілим (а тому й не ставиться до римського поета як до свого конкурента), а по-друге, апелює не до покійних мешканців підземних просторів, а до живих «старих людей» та прижиттєвих оповідей їхніх уже померлих «дідів», тобто до тяглої й доти актуальної фольклорної традиції у зображенні пекла, пов'язуючи таким чином свій наратив з українською національною словотворчістю:

Тепер же думаю, гадаю,  
Трохи не годі і писать;  
Ізроду пекла я не знаю,  
Не здатний, далєбі, брехать;  
<...>  
Піду я до людей старих;  
Щоб їх о пеклі розпитати  
І попрошу їх розказати,  
Що чули од дідів своїх.

Виргилій же, нехай царствує,  
Розумненький був чоловік,  
Нехай не вадить, як не чує,  
Та в давній дуже жив він вік.  
Не так тепер і в пеклі стало,

<sup>18</sup> Чивый (тчивый, точивый) – щедрий, великодушний, милостивий (за В. Далем). – Є. Н.

Як в старину колись бувало  
І як покійник написав;  
Я, може, що-небудь прибавлю,  
Переміню і що оставлю<sup>19</sup>,  
Писну – як од старих чував. [III, 41–42]

Хоча поштовхом до згадки Вергілія Котляревському послужила не робота з римським оригіналом і не власна творча уява, а відповідна згадка в трагедії Осипова, усе-таки риторичні моменти в тексті російського попередника – змагальницьку алюзію на Вергілія та умовно-поетичне звернення по допомогу до потойбічних сил – Котляревський перетворив на оригінальний (хоча й не повний) виклад джерел і творчих засад свого самостійного змалювання «пекла», відмінного, хай і не цілковито, і від Вергілієвого, і від осиповського<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> *Оставлю* – тут у розумінні: випущу, викину. Слова «що оставлю» Євген Кирилюк потрактував, навпаки, як авторську вказівку на «збереження елементів попередніх “Енеїд”» (Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 122), а Віктор Неборак – як вказівку Котляревського на те, що «в його описі пекла є щось прямо взятє з Вергілія» (Неборак В. Перечитана «Енеїда»... – С. 62). Однак двозначне слово *оставляти* (*залишати*) має значення не лише «не змінювати, зберігати в попередньому стані», а й «покидати що-небудь», «відмовлятися від чого-небудь» (*Оставляти* // *Словник української мови*: <В 11 т.>. – К., 1974. – Т. 5. – С. 783; *Залишати*. 4, 6, 7 // *Там само*. – К., 1972. – Т. 3. – С. 187). Судячи з логіки висловленого у Котляревського, саме в такому значенні він ужив цю лексему в одній із її граматичних форм («оставлю»). Пояснюючи, як він змалює пекло, український автор вказує не загальною на те, як він учинить із Вергілієвим зображенням пекла, а суто на те, які зміни (тобто що нового) внесе у це зображення у процесі травестування: а/ додасть щось своє («прибавлю»), б/ дещо викладе інакше («переміню»), в/ дещо взагалі випустить («оставлю»), бо «Не так тепер і в пеклі стало», як колись описав римський поет. Зрозуміло, дещо залишиться і від Вергілієвого образу підземного царства тіней (на це опосередковано вказує семантика слова «прибавлю», адже додати можна до чогось такого, що зберігається). Котляревському важливо було наголосити на своїх нововведеннях у Вергілієве змалювання пекла, хоча, зрозуміло, цим він не заперечував будь-якого зв'язку з античним першоджерелом. Показово, що в близькому значенні *покинути* (*залишити*) слово *оставити* вжито в тій-таки третій частині «Енеїди» (Еней «Оставивши своїх гуляти, / Пішов скрізь по полям шукати, / Щоб хто дорогу показав: / Куди до пекла мандрувати <...>» [III, 10]), а згодом кілька разів укладено в уста персонажів «Наталки Полтавки»: «Ти був бідним, любив мене – і за те потерпів і мусив мене оставити» [I, 1], – каже Наталка про Петра; «Бог нас не оставить» [I, 6], – заспокоює Наталка матір; «Вони оставили Полтаву зараз по смерті Наталчиного батька» [II, 4], – пояснює Микола Петрові про Терпилиху та її доньку; «Я через тебе оставив Полтаву <...>» [II, 11], – мовить Петро до Наталки. Слова «що оставлю» в «Енеїді» можна розуміти й у сенсі «щось залишу», але не в своєму тексті з Вергілієвого, а просто у творі Вергілія (тобто щось не візьму з нього, не перенесу до свого тексту).

<sup>20</sup> Ще одна згадка про Вергілія у трагедії Котляревського також іде паралельно зі згадкою у тексті Осипова. З приводу опису численних союзників Турна Котляревський зауважив:

Не можна, далєбі, злічити,  
Які народи тут плелись,  
І на папір сей положити,  
Як, з ким, коли, відкіль взялись.  
Виргилій, бач, не нам був рівня,  
А видно, що начухав тім'я,  
Поки дрібненько описав. [IV, 130]

А Осипов, змальовуючи одного з таких союзників – Іполита (його також згадано в Котляревського), зазначив:

Виргилій сплел чудесну сказку  
О бойком Ипполите сем;  
Скажу и я его прибаску  
На русском [так! – Є. Н.] языке своем. [IV, с. 106]

Котляревський українізує й осучаснює образ пекла, роблячи уявлення про нього відповідними не античній добі та дійству Вергілієвої поеми, а своїй сучасності: до пекла потрапили люди за такі гріхи, за які й мали мучитися там згідно з християнськими уявленнями українців кінця XVIII ст. Модифікуючи сюжетну канву Вергілієвої поеми<sup>21</sup>, а також травестії Осипова, Котляревський у чотирьох місцях говорить про грішників та їхні гріхи:

1) там, де антично-міфологічну дорогу до підземного царства мертвих трактує фактично як дорогу до пекла (а не на потойбічний світ як такий): «Ся улиця вела у пекло» [III, 44] (строфи 44–51-ша);

2) там, де подає аналог християнського пекла (строфи 68–93-тя);

3) там, де показує розміщений побіч пекла, за «другими воротами» «другий загін», у якому «душі» недавно померлих ще тільки очікували, «Куда-то за гріхи їх впруть» – «в рай» чи «в пекло» [III, 94, 95] (строфи 94–105-та);

4) там, де ототожнює античний Тартар із християнським пеклом (строфи 111–113-та).

Зображену в українській «Енеїді» «улицю» до «пекла» Євген Кирилук називав «чистилищем» (згідно з римо-католицьким поділом потойбіччя на рай, пекло і чистилище)<sup>22</sup>, але це хибне, безпідставне трактування: у тій місцині, як це зображено в поемі Котляревського, душі померлих не очищаються від земних гріхів, а лише «бредуть», «валяться», «йдуть», «стоять» (товпляться) у черзі до Харонового перевозу в «пекло» через підземну річку Стикс. Натомість Олексій Ставицький трактував як «чистилище» «другий загін»<sup>23</sup>. Але в «другому загоні» грішні душі померлих (у бурлескно-травестійному зображенні Котляревського) також аж ніяк не очищаються від скоєних гріхів, ба навіть не каються, а лише очікують «суду», із задоволенням і тугою згадуючи свої земні «прокази» і шкодуючи, що не встигли вповні насолодитися життям («По світу нашому вздыхали» [III, 99]).

По дорозі до Харонового перевозу Еней та Сивілли у Вергілія зустрічають персоніфіковані лиха, так само в Осипова (уособлені різні Зла) та Котляревського («мирянські лиха», «ватага лих» [III, 46, 46]). Але замість Вергілієвого Сну в Осипова фігурує Дрімота:

С зажмуренным Дремота взором,  
Зевая и храпя во сне,  
Их приняла весьма учтиво <...> [III, 46].

Осиповську Дрімоту, яка позіхає, Котляревський перетворив на дві сестри:

Жила з сестрою тут Дрімота,  
Сестра же звалася Зівота,  
Поклон сі перші оддали

Енею та Сивілли [III, 44]. Крім персоніфікованих Зол, Осипов називає і різновиди лихих людей, які бредуть до перевозу, а за ним ледь чи не дослівно, хоч на свій лад, це робить Котляревський. Спочатку йдуть родинно-побутові лиходії:

<sup>21</sup> Докладне порівняння «структури підземного царства» у поемах Вергілія та Котляревського див.: *Неборак В. Перечитана «Енеїда»...* – С. 54, 62–87.

<sup>22</sup> *Кирилук Є. Живі традиції...* – С. 127, 128.

<sup>23</sup> «З пекла Еней з Сивіллою попадають в чистилище, де душі померлих очищаються від гріхів перед тим, як потрапити до раю, або, згідно з іншими релігійними уявленнями, де зваяють їхні добрі й благі, праведні й грішні земні діла, щоб відправити у рай чи в пекло» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький.* – С. 249).

Сердиты мачихи лихие,  
Брюз<г>ливы вотчимы скупые,  
Расчотисты опекуны,  
Зяття, невестки и золовки,  
Свекрови, старые колдовки,  
И все земные сатаны. [III, с. 47]

Котляревський дещо ширше розписує членів патріархальної сім'ї, родичів кривних і по шлюбу (як кажуть, рідня і свістня, тобто свояцтво):

валилось  
Жінок, свекрух і мачух злих.  
Вітчими йшли, тесті-скуп'яги,  
Зяті і свояки-мотяги,  
Сердиті шурина, брати,  
Зовиці, невістки, ятровки –  
Що все гризуться без умовки –  
І всякі тут були кати. [III, 46]

Далі Осипов сатирично виводить носіїв соціального зла – «прицепливий приказний цех», і за ним, знов-таки, це повторює Котляревський, посилюючи сатиричний струмінь в описі урядовців поліційно-судового апарату – повітового та міського («п'явки людські»):

Подьячи были там бездушны,  
Поверенные криводушны,  
С толпой безграмотных судей;  
Пронырливы дельцы, сутяги,  
Повытчики, глупцы, скупяги,  
И дюжина секретарей. [III, с. 47]

Се все десятські та соцькіі,  
Начальники, п'явки людськіі  
І всі прокляті писарі,  
Ісправники все ваканцьові,  
Судді і стряпчі безтолкові,  
Повірені, секретарі. [III, 47]<sup>24</sup>

Наступна строфа в обох травестаторів присвячена показним богомолкам:

За ними выступкой степенной  
Шли постоянницы<sup>25</sup> рядком,  
Взор в землю устремя смиренной;  
Во богомолье лишь одним  
Свое все время проводжали  
И чотками перебирали  
Пороки ближних и друзей,  
Злословили благочестиво,  
В посте с молитвой нелениво  
Пересуждая всех людей. [III, с. 48]

За ними йшли святі понури,  
Що не дивились і на світ,  
Смиренної були натури,  
Складали руки на живіт;  
Умильно Богу все молились,  
На тиждень дні по три постились  
І вслух не лаяли людей;  
На чотках мир пересуждали  
І вдень ніколи не гуляли,  
Вночі ж було не без гостей. [III, 48]

Осипов інкримінує богомолкам лише те, що вони під час посту злісно обмовляли гріхи близьких людей, Котляревський же звинувачує «святих понур» у лицемірно-праведній поведінці, бо на позір вони були побожними вірянками, про людське око дотримувалися церковних приписів, а потай грішили, беручи

<sup>24</sup> *Десятський, соцький* – нижчі поліцейські служителі на селі, яких обирали на сільській сходці; *ісправник* – начальник повітової поліції; *ваканцьовий* – відставний; *стряпчий* – у XVIII – першій половині XIX ст. – урядовець при губернських прокурорах, що здійснював судовий нагляд у повітах Російської імперії.

<sup>25</sup> *Постоянница* – жінка, яка поводить скромно, статечно. Котляревський у своїй версії бурлескної травестії глузливо-викривально перетворює осиповських «постоянниць» на «окаянниць» [III, 49].

участь у нічних гульбищах, не цураючись усіляких плотських утіх, зокрема й позашлюбних статевих.

Далі Осипов переходить до зображення вітрогонок, блудниць, зальотників і позашлюбних дітей невідь-чийого батьківства:

Насупротив сих богомолок,  
К оттенке их и для красы,  
Высокий небольшой пригорок  
Уставлен был в три полосы:  
Красавицами площадными,  
Любовницами заводными  
И подмастерьями мужей,  
С толпами щоголей нахальных,  
И кучей девок театральных  
И общих даровых детей. [III, с. 48]

Котляревський розширює цю строфу до колоритно й смаковито виписаних двох строф, у яких ідеться про залиціальників, спокусників, блудників, випивак і всіляких жінок легкої поведінки (манірниць, спокусниць, розпутниць, повій, покриток):

Насупротив сих окаянниць  
Квартал був цілий волоцюг<sup>26</sup>,  
Моргух, мандрьох<sup>27</sup>, ярижниць, п'яниць  
І бахурів на цілий плуг;  
З обстриженими головами,  
З підрізаними пеленами,  
Стояли хльорки наголо.  
І панночок фільтіфікетних,  
Лакеїв гарних і дотепних,  
Багацько дуже щось було.

І молодіці молоденькі,  
Що вийшли замуж за старих,  
Що всякий час були раденькі  
Потішить парнів молодих;  
І ті тут молодці стояли,  
Що недотепним помагали  
Для них сімейку розплодити;  
А діти гуртові кричали,  
Своїх паньматок проклинали,  
Що не дали на світі жить. [III, 49, 50]

<sup>26</sup> *Волоцюга* – тут і далі у цитатах з «Енеїди» Котляревського: той, хто любить волочитися за ким-небудь (Волоцюга. 2 // *Словник української мови*: <В 11 т.>. – Т. 1. – С. 733). В Осипова далі – «волокіта молодой» [III, с. 112].

<sup>27</sup> «*Мандрьоха* – одружена жінка, яка залишила сім'ю і пішла блукати по людях. Так називали й тих, які з незаконно народженою дитиною йшли з рідної домівки («Катерина», «Наймичка» Т. Шевченка). Мандрьоха не завжди була пропачою жінкою, повією. Часто, зійшовши з дому, вона наймалася десь у чужих людей і жила самостійно. Таке явище було викликане тим, що жінка була в повній залежності від чоловіка і не мала права розірвати шлюб. У «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуя-Левицького молодий Мелашка, не витримавши знущань свекрухи, рушає з односельцями перед Великоднем до Києва, тут відстає від своїх і йде в найми. Таким чином Мелашка опиняється у становищі мандрьохи, хоч письменник і не вживає цього слова. Тільки через рік чоловік (Лаврін) знайшов Мелашку і вмовив повернутися додому» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький*. – С. 248).

Щоправда, в останні три рядки Котляревський увібгав не лише завершальний рядок зі щойно зацитованої строфи Осипова, а й цілу його строфу, вміщену далі, вже в описі скорботної смути, в якій, за Вергілієм, перебували тіні немовлят (тут в Осипова «Ад» – підземне царство мертвих):

Робята малые кричали  
На разны в Аде голоса  
И отдыху совсем не знали  
В своем кричанье ни часа;  
Бесперестанно есть просили  
И матерей своих бранили,  
Которые им на подряд  
Жизнь даровали веселяся  
И, наказания страшася,  
Отправили по почте в Ад. [III, с. 78]

Таке перенесення, до якого вдався Котляревський, було зумовлено тим, що на тому місці, де у Вергілія перебувають душі померлих од насильницької смерті, він розмістив християнське пекло, унаслідок чого виходило, що в ньому опинилися безневинні немовлята, яких одразу після народження умертвили розпутні матері, а це суперечило християнським уявленням про інфернальне. Тож Котляревський переніс цих немовлят до вулиці, що вела у підземне царство мертвих.

Натомість у трагедії Осипова зберігається скорботне значення Вергілієвого місця перебування душ загиблих. Після строфи про замордованих немовлят подано строфу про рогатих чоловіків, яких невірні жінки не тільки «обдарували» рогами, а й звели зі світу:

Мужья с ужасными рогами  
Без памяти шатались там,  
Большими собравшись толпами,  
Всех зол и бед своим женам  
От сердца чистого желали  
За то, что не спросясь послали  
Их в Ад к Плутону погостить.  
Несчастные от рог сих тени  
Женам твердили разны пени,  
Не преставая их бранить. [III, с. 79]

Далі у двох строфах описано, яких нестерпних душевних мук зазнають самогубці, невимовно шкодуючи, що самовільно пішли з життя: «По стогнам [по майданах. – Є. Н.] Адской сей столицы / Бродили в горе и слезах» [III, с. 79]. Їх зображення загалом відповідає скорботній язичницькій смузі тіней самогубців у Вергілія, але насамкінець Осипов у християнському дусі моралізує: «Во Аде наказанье грозно / Вовеки не оставит их» [III, с. 80].

Нарешті ради жарту Осипов самочинно не міг не згадати своїх колег по перу, хоча вони випадають із зони загиблих, не вписуючись у жодну з її смуг, зображених у Вергілія. Російський поет одверто насміхається з надокучливих віршарів-графоманів:

Писатели стихов негодных,  
Которы, в свете живучи,  
Всех слушателей благородных,

Как ночью мерзкие съгчи,  
 Всегда стихами заглушали  
 И до зареза досаждали  
 Читанием парнасских дел,  
 От всех здесь во презренье были  
 И никого не находили,  
 Кто бы послушать их хотел. [III, с. 80]

На цьому в Осипова закінчується, можна сказати, чоловіча частина зони загиблих од нещасних випадків, після чого починається жіноча, бо далі Еней бачить душі міфічних жінок, «В любовном тлеи что огне» [III, с. 81], – Федру, Прокрису, Пазифаю, Єрифілу, Лаодамію. Це фатальні жінки, призвідниці й жертви трагічного кохання. «Меж сими женскими толпами, / Томиться сосланными в Ад» [III, с. 82], Еней зустрів і Дідону. В осиповському зображенні ці нещасні зазнають душевних мук, а не фізичної кари, тож ужите тут слово «Ад» не дає підстав сприймати його як пекло; жінок, померлих од нещасливого кохання, послано радше в підземне царство тіней на довічну тугу, душевні страждання (переносно мовиться, що бідолахи в любовному тліли вогні).

В Осипова картини зон померлих од нещасних випадків і від нещасливого кохання не містять таких неодмінних атрибутів пекла, як вогонь (у прямому сенсі), сірка, смола, казани, чорти тощо, звичних для християнських уявлень, немає фактично й опису того, хто, за що і які фізичні муки терпів. В осиповському змалюванні (за виїнятком хіба що повищого зауваження про самогубців) це радше зони скорботи й печалі, тобто душевних мук з приводу пережитої трагедії (як і в поемі Вергілія). Лише насамкінець, коли Еней уже виходив із цих зон, Осипов мимохідь зазначив, що в декількох «улусах» «темной Адской той страны»

храбрых множество и трусов  
 Купаются всегда в огне,  
 Терпя не шуточные муки,  
 За все то, что они от скуки  
 Понакудесили в живых. [III, с. 86]

Цей натяк на ототожнення згаданих зон із пеклом у його властивому християнському значенні, ймовірно, наштовхнув Котляревського на думку цілком конкретно й визначено змалювати ці зони як пекло.

Насамперед треба сказати про те, що Котляревський зберіг з осиповського зображення цих зон. Переспівуючи осиповську строфу про рогатих чоловіків і поміщаючи їх у киплячі казани, наш автор пояснює, за що їх приречено на таку пекельну кару, – як слабовільні чоловіки, догоджаючи примхам своїх жінок, вони сприяли їхньому гріху:

Жінок своїх, що не держали  
 В руках, а волю їм дали,  
 По весіллях їх одпускали,  
 Щоб часто в приданках були  
 І до півночі там гуляли,  
 І в гречку деколи скакали,  
 Такі сиділи всі в шапках,  
 І з превеликими рогами,  
 З зажуреними всі очами,  
 В кип'ячих сіркою казанах. [III, 75]

Цій строфі дослідники дали цікаве пояснення, пов'язавши її з російськими лубочними картинками. Серед них трапляється зображення чоловіка, що, як зазначено в супровідному тексті до лубка, «других любить женѣ не возбраняет; он оттого доход великой получает», і зображення його жінки-повії, яка таємно (але з чоловікового дозволу, ради сімейного прибутку) віддається розпусті. Впадає в око, що в «Енейде» Осипова у згадці про рогатих чоловіків не уточнено, що вони з шапками, тоді як у Котляревського вони «всі в шапках» – а саме так їх змалювано на лубочних картинках<sup>28</sup>. Але чи мав Котляревський на увазі у цій строфі проституцію як засіб сімейної наживи – годі сказати.

Осиповські дві строфи про самогубців Котляревський стиснув до однієї. Нещасні, «Себе що сами убивали, / Яким остив наш білий світ», не гризуться у нього тим, що необачно у відчай заподіяли собі смерть, а терплять од чортів страшні фізичні муки за цей свій грішний вчинок – «Щоб не хапались умирать» [III, 71]. Котляревський, отже, посилює християнський осуд самогубства, виявлений уже в Осипова.

Як і Осипов, не помилював Котляревський і колег-літераторів, згадавши їх серед представників різних тогочасних професій, що каралися у пеклі:

Сиділи там скучні пііти,  
 Писарчуки поганих вірш,  
 Великі терпіли муки,  
 Їм зв'язані були і руки [III, 81].

Оце й усе, що творчо, у зміненому вигляді переніс Котляревський з осиповського змалювання «поселенців» згаданих зон до свого образу пекла.

Скориставшись тим, що Вергілієві пороги душ загиблих од нещасних випадків (крім смуги немовлят) і «поля смутку», де блукають тіні померлих од нещасливого кохання, Осипов зобразив відповідно як чоловічу та жіночу частини, Котляревський у своєму перетворенні Вергілієвих та осиповських смуг потойбіччя на християнське пекло утворив у ньому зону грішників і зону грішниць (а далі додав од себе зону померлих, які ще чекають присуду, – за авторським визначенням, «другий загін», і вже там «влаштував» зустріч Енея з Дидоною).

Зображення чоловічої частини пекла починається з тих, що скоїли *соціальні гріхи*:

Панів за те там мордовали,  
 І жарили зо всіх боків,  
 Що людям льготи не давали  
 І ставили їх за скотів. [III, 70]

Далі коло соціальних грішників розширюється до «всіх старшин <...> без розбору», що безпосередньо панували над простолюдом: до «панів» (треба думати, великих і середньої руки землевласників-кріпосників) додаються «підпанки» (дрібномаєткові поміщики та панські урядники), «слути» (інші панські прислужники), та й загалом безчесні та корисливі урядовці різних рангів і ледь чи не з усіх тогочасних професійних груп, – їм усім «Давали в пеклі добру хльору, / Всім по заслугі, як котам»:

Тут всякі були цехмистри,  
 І ратмани<sup>29</sup>, і бургомистри,

<sup>28</sup> Сиваченко М. Є., Фоменко В. М. «Енеїда» І. Котляревського і народна картинка. – С. 30.

<sup>29</sup> Ратман – радник, член органу міського самоврядування.

Судді, підсудки, писарі,  
Які по правді не судили  
Та тільки грошки лупили  
І одбирали хабарі. [III, 73]

У пеклі «в огні на самім дну» опинилися й ті, що були покликані опікуватися духовною та душевною сферою людини (світоглядом і релігійною вірою), – «всі розумні філософи, / Що в світі вчилися мудровать», і представники чорного та білого духівництва («Ченці, попи і крутопопи»). Філософи (під ними треба розуміти просвітників-раціоналістів) караються в науку іншим, щоб у своїх розумуваннях не западали в інтелектуальну гордовитість і зарозумілість, не надто відривалися од реального земного життя, не підважували основ християнського вчення і не вдавалися до безбожного мудрування («А мудрі звідзід щоб не знімали») [III, 74]. Привертає увагу те, що Котляревський із його конкретним, пластичним мисленням не шанував умоглядної, абстрактної науки – кандидатом до пекла є й той «мудрець», що й на тому світі в очікуванні присуду «фізику провадив, / І толковав якихсь монадів, / І думав, відкіль взявся світ» [III, 97] (алюзія на вчення про монади – монадологію – Ляйбніца). Зрештою, це відповідало уявленням пересічних читачів, для яких також, якщо не насамперед, була призначена бурлескно-гравестійна «Енеїда»: вони зазвичай упереджено та з насмішкою ставилися до вигадливих теорій та незвичних термінів. Тож останні природно виступають предметом авторського осмішування.

Церковників же мучать у пеклі для того, щоб вони не опускалися до мирської суєти, не спокушались гонитвою за тимчасовими життєвими принадами, не занедбували церковних справ, а виконували належним чином покладену на них духовну місію:

Мирян щоб знали научать;  
Щоб не ганялись за гривнями,  
Щоб не возились з попадями,  
Та знали церков щоб одну;  
Ксьондзи до баб щоб не іржали <...> [III, 74].

На думку Олексія Ставицького, вислів «Та знали церков щоб одну» «треба розуміти не в тому значенні, що особи духовного сану не повинні займатися гріховними земними справами, а лише пильнувати церковні діла. Тут маються на увазі священнослужителі, які відходили від православної церкви до католицької»<sup>30</sup> (треба гадати: до греко-католицької). Але це надумане твердження. За часів Котляревського, коли в підросійській Україні повністю панувала Російська православна церква, а греко-католицька зазнавала утисків з боку царизму та імперського російського православ'я і якийсь час іще ледь животіла на Правобережній Україні (1795 року була ліквідована указом Катерини II, але по її смерті деякі греко-католицькі епархії відновлено; натомість актом Миколи I від 12 лютого 1839 р. їх остаточно злило з православною церквою), такий перехід уже не був актуальним. То більше не було переходу від православної церкви до римо-католицької (польської), які в Російській імперії існували як дві окремі інституції.

Що ж до вислову «Ксьондзи до баб щоб не іржали», в якому Котляревський у ранніх редакціях ужив слово «ченці», то ця заміна вказує на те, що йому тут

<sup>30</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема* / Коментар уклад О. Ф. Ставицький. – С. 245.

важливо було підкреслити безшлюбність (целібат) певного різновиду служителів культу (її зобов'язані дотримуватися саме православні ченці та римо-католицькі ксьондзи). Заміна «ченців» на «ксьондзів» могла впливати «з міркувань обережності, щоб не викликати обвинувачення в загострих випадках саме проти православного духівництва»<sup>31</sup>, хоча така заміна дала авторові змогу одним штрихом показати, що в пеклі каралися за переступи представники не лише православного духівництва, а й римо-католицького. Водночас поема Котляревського відбиває звичну критичну налаштованість наддніпрянців щодо попів. За текстологічним спостереженням Агапія Шамрая,

«В чернеткових записках шостої частини латинські і троянські жерці, що фігурують в друкованому тексті, відсутні. Замість них виступають попи й ченці. Навіть недолугий промовець над труною Палланта, що в друкованому тексті фігурує як філософ («тоді якийсь їх філософ»), в рукопису виступає як протопоп («тоді соборний протопоп»)»<sup>32</sup>.

Змальовуючи пекло, Котляревський дає широку картину наболілих тогочасних людських кривд, передусім соціальних. Таким чином він, властиво, *формує гуманну соціальну мораль, добropорядну етику суспільної поведінки в душі християнського вчення та поміркованих просвітницьких ідеалів*. Як поет, Котляревський займає громадянську позицію, стаючи в обороні простолюду, та й, зрештою, усіх тих, що в суспільних відносинах виявляються тою чи тою мірою скривдженими, експлуатованими, обдуреними, обшарованими тощо, незалежно від того, до якої соціальної верстви вони належать. За часів Котляревського люди практично всіх станів потерпали від різного роду несумлінних дрібних підприємців, тож їх також поміщено в пеклі:

Були там купчики проворні,  
Що їздили по ярмаркам,  
І на аршинці на підборний  
Поганий продавали крам.  
Тут всякі були пронози,  
Перекупки і шмаровози,  
Жиди, міняйли, шинькарі.  
І ті, що фіги-миги возять,  
Що в боклагах гарячий носять<sup>33</sup>,  
Там всі пеклися крамарі. [III, 78]

І далі: «всі злодії, / Шевці, кравці і ковалі» та різні «цехи» [III, 79]. Зрозуміло, що «жиди» потрапили до цієї компанії не через свою національність, а через ту підприємницьку діяльність, яку вони зазвичай провадили в тогочасному суспільстві (орендарі, шинькарі, купці тощо) і яка викликала чимало нарікань у простого народу.

Доповнюють картину морально-соціальних грішників ті, хто ще тільки чекав на свій присуд за воротами пекла: «сутяга» (той, хто займається позовами з корисливих міркувань), «суддя» – хабарник і безчесний кар'єрист, «лікар», що «чванивсь, як людей морив», «моти, картюжники, п'янюги», «Лакеї, конюхи

<sup>31</sup> Шамрай А. П. Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського. – С. 44–45.

<sup>32</sup> Там само. – С. 45.

<sup>33</sup> *Фиги-миги* – ласощі. «<...> ті, <...> / Що в боклагах гарячий носять», – збитенщики. «Гарячий – збитень» (прим. Котляревського, пояснювальне слово – рос. мовою) (*Котляревський І. П. Повне зібрання творів*. – К., 1969. – С. 375).

і слуги, / Всі кухарі і скороход», що «паней і панів дурили», «по шиньках вночі ходили», «з кишень платки тягли», ворожки, що «дурили» «простодушних», «баби», «дівок охочі бить» (себто «наймичок») [III, 97, 98, 100, 101].

Серед *морально-побутових гріхів*, що їх осуджує Котляревський, вирізняється *родинно-побутовий різновид*. Уже по дорозі до «пекла» товпляться грішники з морально-психологічними вадами й етико-побутовими переступами, передусім родинними, що, очевидно, було актуальним для авторської тогочасності [III, 46]. У змалюванні пекла до них додано взаємні провини батьків і дітей – занедбане виховання, розпещеність, унаслідок чого виростають ледачі й недотепні синки, які з неповагою й корисливістю ставляться до батьків:

Батьки, які синів не вчили,  
А гладили по головах,  
І тільки знай що їх хвалили,  
Кипіли в нефті в казанах;  
Що через їх синки в ледащо  
Пустилися, пішли в нінащо,  
А послі чубили батьків,  
І всею силою бажали,  
Батьки щоб швидче умирали,  
Щоб їм прийнятись до замків. [III, 76]

Під «батьками», які каралися «в казанах», треба розуміти лише осіб чоловічої статі, адже ця строфа стосується до опису чоловічої частини пекла (тому, мабуть, згадано лише безпутних синів, а не також і доньок; хоча про пекельні муки таких синів не мовиться, усе ж з опису їхніх провин випливає, що й вони мали би каратися в тій частині пекла).

Піддає осмішувальному осудові Котляревський і переступи супроти загальнолюдської моралі – скупість, брехню, обман, колотнечу, шахрайство, ледарство, пияцтво, марнотратство:

Багатим та скупим вливали  
Розтопленеє срібло в рот,  
А брехунів там заставляли  
Лизать гарячих сковород. [III, 72]

У смолі кипіли «паливоди» (відчайдухи-бешкетники), «всі плути», «всі п'янюги, / Обманщики і всі моти» [III, 79].

Якщо порівняємо, який обсяг тексту відводить Котляревський описам різних переступів, то побачимо, що найбільше місця припадає на зображення *сексуально-плотських гріхів*. Проти тексту Осипова Котляревський розширює і посилює їх викриття. Це й зрозуміло, адже сороміцький наратив є органічним для жанрів комічної поезії та прози, будучи найпростішим способом розвеселити читача, викликати в нього невимушений, природний сміх. Треба пам'ятати, що вихідною позицією для Котляревського було творення бурлескно-трагедійної поеми, в якій сміхова культура мала посісти визначальне місце. Тож він залюбки вдавався до змалювання того, що містило сміхогенний потенціал. А згадки про походеньки чоловіків та жінок надавалися до цього якнайкраще. Поповнювати ряд «скупих піїтів», що їх він присудив на «великі муки» в пеклі [III, 81], Котляревський явно не хотів. Тож іронічні натяки на позашлюбні сексуальні втіхи, осуджувані церковною та громадською мораллю, досить часто й широко, на-

віть із повторами й авторемінісценціями, трапляються в «Енеїді» Котляревського, який, поза сумнівом, одзеркалював цим тогочасні життєві реалії, злободенність самої проблеми<sup>34</sup> й водночас орієнтувався на те, що така топіка здатна викликати фривольне пожвавлення і гедоністично-грішний, а притім і осудливий сміх у читачів-слухачів. Автор не лише для потіхи поселяє сексуальних грішників у пеклі, а й осуджує сексуальні пороки. Він рівночасно й потішний сміхотворець, і суворий моралізатор.

Тему розпусних гріхів, парубоцької та жіночої хтивості, чоловічої безпорадності і слабовільності, подружньої невірності, жіночих хитрощів, обманів, взаємного спокушання розгорнуто в зображенні мук і кар, завдаваних грішникам у пеклі. На відміну від «улиці», що веде до Харонового перевозу, тут осіб чоловічої та жіночої статі уже відокремлено одних від одних за гендерною ознакою – згідно з поділом пекла, як уже сказано, на чоловічу й жіночу частини (в «Енеїді» Вергілія такого розмежування немає). Це змалювання грішників у Котляревського амбівалентне – розкриття гріхів спонукує радше на вітальний сміх, тоді як показ мук викликає переважно відчуття жаху:

Які ж ізроду не женились,  
Та по чужим куткам живились,  
Такі повішані на крюк,  
Зачеплені за теє тіло,  
На світі що грішило сміло  
І не боялося сих мук. [III, 72]

Поет не обмежується зображенням невірних парубків-гуляк, а додає строфу про ошуканців-спокусників:

І ті були там лигоминці,  
Піддурювали що дівок,  
Що в вікна дрались по драбинці  
Під темний, тихий вечерок;  
Що будуть сватать їх, брехали,  
Підманювали, улещали,  
Поки добрались до кінця;  
Поки дівки од перечосу  
До самого товстіли носу,  
Що сором послі до вінця. [III, 77]

Дорогою до пекла йдуть «ярижники», а в самому пеклі киплять у смолі «ярижники» [III, 79] (пияки, розпусники) – так автор зберігає своєрідну гендерну рівновагу, уникаючи упередженого ставлення чи то до жінок, чи то до чоловіків. А «в другому загоні» «ласощохлисти», «Всі фертики і паничі», яких «рано <...> побрала смерть», шкодували, «Що трохи слави учинили, / Не всіх на світі подурили» [III, 99].

Впадає у вічі, що в описі чоловічих гріхів автор мимохідь говорить і про жіночі. А вже в зображенні жіночої частини пекла (Еней, як «далі трохи одійшов, / <...> / Жіночу муку тут найшов» [III, 83]) зупиняється на них докладніше. Замість

<sup>34</sup> У «пекельних» строфах «Енеїди» зафіксовано навіть не всі гріхи, скоювані в тогочасному українському суспільстві на сексуальному ґрунті. Микола Сулима в аналізі епітимійних справ XVII–XVIII ст. і «епітимійного дискурсу» тогочасного українського фольклору та позаконфесійного письменства простежує також інші тодішні переступи: двоємужжя, двоєженство, згвалтування, інцест, мужоложство, лесбійство, розтління малолітніх та інші статеві збочення (Сулима М. М. Грѣхи розмаїтї: Епітимійні справи XVII–XVIII ст. – К., 2005. – 256 с.).



фатальних міфічних жінок, описаних у травестії Осипова, Котляревський виводить різні типи грішниць, характерні для тогочасного українського суспільства. Жіночі гріхи виявляються переважно любострасними, притім не раз ретельно приховуваними за удавано-побожною поведінкою:

Були там чесні постомолки,  
Що знали ввесь Святий Закон,  
Молилися без остановки  
І били сот по п'ят поклон,  
Як в церкві між людьми стояли,  
І головами все хитали;  
Як же були на самоті,  
То молитовники ховали,  
Казились, бігали, скакали  
І гірше дещо в темноті. [III, 85]

Крім жінок, що вдавались до позашлюбного вдоволення хтивих потягів, показано й тих, які торгували тілом:

Були і ті там панянки,  
Що наряжались напоказ;  
Мандрьохи, хльорки і діптянки,  
Що продають себе на час. [III, 86]

На карб ласолобним шелихвісткам ставиться непристойна, сексуально-провокативна поведінка – їх розпикають за те, що вони «скалили біленькі зуби, / І дуже волочили хвіст» [III, 86]. Звісно, в пеклі місце й тим молодлицям, що відправили на той світ невгодних старих чоловіків:

Пеклись тут гарні молодичі,  
Аж жаль було на них глядіть,  
Чорняві, повні, милолиці;  
І сі тут мусили кипіть,  
Що замуж за старих ходили  
І мишаком їх поморили,  
Щоб послі гарно погулять  
І з парубками поводитись,  
На світі весело нажитись  
І не голодним умирать. [III, 87]

Помістив Котляревський у пекло навіть таких не надто грішних жіночок, які, аби причарувати мужчин своєю зовнішністю, дурили їх, роблячи собі ефектні високі зачіски, послуговуючись доступними на той час косметичними засобами та хитро придуманими штучними вставками:

Якісь мучились там птахи  
З куделями на головах;  
Се чесні, не потіпахи,  
Були тендітні при людях;  
А без людей – не можна знати,  
Себе чим мали забавляти,  
Про те лиш знали до дверей.  
Їм тяжко в пеклі докоряли,  
Смоли на щоки наліпляли,  
Щоб не дурили так людей.

Бо щоки терли манією,  
А блейвасом і ніс, і лоб,  
Щоб краскою, хоть не своєю,  
Причароват к собі кого б;  
Із ріпи підставляли зуби,  
Ялзили все смальцем губи,  
Щоб підвести на гріх людей;  
Пиндючили якісь бочки,  
Мостили в пазусі платочки,  
В котрих не було грудей. [III, 88, 89]

Не оминув автор і баб-буркотух, які замолоду грішили-блудили, а на старість заздрісно зганяли злість на молодих:

За сими по ряду шкварчали  
В розпалених сковородах  
Старі баби, що все ворчали,  
<...>  
А молодих товкли та били,  
Не думали ж, які були,  
Іще як сами дівовали  
Та з хлопцями як гарцювали,  
Та й по дитинці привели. [III, 90]

У чоловічому секторі пекла киплять у смолі «Всі зводники і всі плути» [III, 79], а в жіночому – звідниці, про яких автор висловлюється детальніше, ніж про звідників:

А зводницям таке робили,  
Що пур йому вже і казать,  
На гріх дівок що підводили  
І сим учились промишлять;  
Жінок од чоловіків крали  
І волоцюгам помагали  
Рогами людський лоб квітчать <...> [III, 92].

У жіночій частині пекла мучаться «дівки, баби і молодичі» за «всі жарти, вечерниці», за те, «Що через міру мудровали / І верховодили над всім» [III, 84], а також жінки, що змушували чоловіків догоджати їм, – жіноче прагнення до верховенства в сім'ї, маніпулювання чоловіками патріархально налаштований автор відносить до гріхів, вартих «пекельного огню». «В сірці і в смолі кипіли» також ненаситні жіночки, «що жирно дуже їли / І що їх не страшив і піст» [III, 86]; нарешті, «колесовали» тут «відьом» «І всіх шептух і ворожок» [III, 91]. Останні, разом зі звідницями та повіями, тобто жінками, які живуть із професійного надання сексуальних послуг, а також із «перекупками», які чомусь – мабуть, випадково, через авторський недогляд – потрапили до чоловічого сектора пекла [III, 78], – це нечисленні групи жінок у поемі, що караються за соціальні гріхи (сказати би, професійні). Усунуті за часів Котляревського від суспільної діяльності, особи прекрасної статі в його травестії мають за собою переважно приватні гріхи – морально-психологічні, родинно-побутові, любострасні, та й навіть їхні професійні гріхи почасти пов'язані зі статевою сферою (проституція). При цьому серед «грішних жіночок» є «і світські, і черниці» [III, 93].

Викриття хтивих «кип'ящих мучениць в смолі» [III, 93], як і перед тим «грішників», що «на огні пеклись, горіли» також за сороміцькі гріхи [III, 69], авторові виявилось замало, і він показує статевиx грішників також серед тих, хто недавно відійшов і ще тільки чекає в окремій «кошарі» на потойбічний суд, не почувачи ані найменшого каяття, а лише тужачи за гедоністичними принадами земного життя:

А мартопляс кричав, сміявся,  
Розказовав і дивовався,  
Як добре знав жінок дурить. [III, 97];

Там придзигльованки журились,  
Що нікому вже підморгнуть,  
За ними більш не волочились,  
Тут їх заклекотіла путь; [III, 101].

У цьому сороміцькому наративі автор виступає не як занудний моралізатор, а як дотепний оповідач, який нещадно й забавно викриває усілякі людські слабкості та порушення громадської моралі, амбівалентно наводячи жах на читачів і водночас потішаючи їх віртуозним репродукуванням, пародіюванням та утрируванням фольклорних уявлень про пекельні муки. При цьому його сороміцькі пасажи далекі од самодостатньої барковщини<sup>35</sup>. Зображуючи непристойну поведінку жінок і чоловіків, молодіць і парубків, дівок та звідниць, поет в остаточному тексті травестії ніде не переступає меж тактовного й допустимого в натяках на плотські гріхи. З багатющою народною мовою він грайливо і влучно добирає досить пристойні слова й послідовно оминає нецензурні, вдаючись при потребі до евфемістичних описових називань «грішного тіла» та плотських утіх.

Малюючи загальну картину чоловічої частини пекла, Котляревський підкреслює її конфесійну, станову, майнову, професійну, вікову та антропологічну строкатість, показуючи таким чином, що гріховність пронизувала практично все тогочасне суспільство:

Там всі невірні і христ'яне,  
Були пани і мужики,  
Була тут шляхта і міщане,  
І молоді, і старики;  
Були багаті і убогі,  
Прямі були і кривоногі,  
Були видющі і сліпі,  
Були і штатські, і воєнні,  
Були і панські, і казенні,  
Були миряне і попи. [III, 80]

З цього переліку можна скласти уявлення про соціальний склад українського суспільства наприкінці XVIII ст.: поміщики і селяни, шляхта й міщани, службовці світські та військові, кріпаки поміщицькі та державні (царські), духовенство.

<sup>35</sup> Барковщина – термін на позначення літературних творів одверто еротичного – аж до непристойності – змісту, рясно всіяних грубим лихослів'ям. Походить од прізвища російського поета Івана Баркова (1732–1768), автора «сороміцьких (жартівливих) од» та подібних творів інших класицистичних жанрів, зокрема травестій, написаних у бурлескному стилі й насичених ненормативною лексикою. Барков одним із перших став віршувати живою народною мовою, використовував простолюдний гумор, вдавався до реалістичної манери.

У протиставленні «всіх невірних і христ'ян» вислів «всі невірні» означає, що в пеклі мучилися гріховні представники всіх нехристиянських віросповідань, а не вся сукупність осіб, що сповідували не християнську, а якусь іншу релігію.

За спостереженням Олексія Ставицького, у пеклі Котляревського (строфи 68–93-тя) «грішники розміщені за певною системою, так би мовити, за значимістю вчинених гріхів. <...> Ранжир послідовно витриманий – від найбільших грішників до дедалі менших»<sup>36</sup>. Насправді ж якоїсь чіткої логічної послідовності у зображенні грішників та градації гріхів в українській «Енеїді» не спостерігається. Опис чоловічого кола пекла йде в такому порядку: соціальні грішники (пани-кріпосники) [III, 70]; морально-психологічні – від тих, що скоїли непоправний гріх (самогубство) [III, 71], до тих, чий гріх явно легший («скупі», «брехуни») [III, 72]; статеві грішники (неодружені розпусники) [III, 72]; знову соціальні («всі старшини») [III, 73]; духовні грішники (філософи і священнослужителі) [III, 74]; затим грішники морально-психологічні, сімейно-побутові – безпорадні, слабівильні чоловіки, що не давали собі ради з ласолюбними жінками [III, 75], батьки, що потурали синам, і ледачі «синки» [III, 76]; знову статеві грішники (спокусники) [III, 77] та знову соціальні (тепер дрібні підприємці – шахраюваті торговці: купці, міняйли, шинкарі, крамарі тощо) [III, 78]; відтак упереміжку – грішники соціально-побутові, антигромадські (бешкетники, крутії, «п'янюги», дури світи, марнотратники, «гайдамаки»-розбійники, «злодії»), статеві («волоцюги», «зводники», «ярижники», тобто розпутники) та соціально-професійні (ворожбити, деякі дрібні підприємці, цього разу – несумлінні виробники: «шевці, кравці і ковалі», цехові майстри) [III, 79]. Далі подано узагальнювальну строфу [III, 80], після якої автор повертається до часткового, підкреслено мовлячи про «скучних піїтів, / Писарчуків поганих вірш» [III, 81], а на завершення, у пізніше доданій строфі, нещадно ганить свого першого видавця, який без його дозволу посмів видрукувати перші три частини «Енеїди» [III, 81]. Логічно було би згрупувати строфи хоча б за певними категоріями грішників (скажімо, підряд дати строфи про феодалних експлуататорів, кріпосників – їхніх прислужників, поліцейсько-судових урядовців – недбалих душпастирів, зарозумілих філософів – дрібних підприємців – інтелігенцію, як ось віршувальників-графоманів, лікарів-нездар, яких згадано «в другому загоні»; або зобразити єдиним блоком усіляких розпусників) – для цього досить було переставити місцями деякі строфи, але Котляревський цього чомусь не зробив, подавши упереміжку строфи з описами різних грішників, хоча цього не було ні у Вергілія, ні в Осипова. Змалювання жіночого кола пекла завдяки своїй меншій строкатості не має таких нелогічних ходів, натомість опис тих, хто очікував суду, повторює химерну пістрявість чоловічої частини пекла.

Назагал опис чоловічих і жіночих гріхів в «Енеїді» Котляревського відбиває старосвітський патріархально-сімейний уклад тогочасного українського суспільства, проте автор дотримується, як уже сказано, гендерної рівноваги, показуючи, що в пеклі і чоловіки, й жінки були практично з усіх верств. Як зазначив Олексій Гончар, «у Котляревського (“Енеїда”), Квітки-Основ'яненка (“От тобі й скарб”) розробляється мотив залякування розправою на тому світі в пеклі за експлуататорський спосіб життя, хабарництво, кривосуддя, аморальні вчинки тощо»<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклав О. Ф. Ставицький.* – С. 248–249.

<sup>37</sup> Гончар О. І. Просвітительський реалізм в українській літературі. – С. 24.

Зайве доводити очевидний факт, що моральні та соціальні гріхи, описані в «Енеїді», поширилися й за нашого часу. Цим безсмертна поема Котляревського нині ще більше викликає інтерес, укотре виявляючи свою актуальність і живучість.

Зіставлення опису підземного царства в Осипова та Котляревського ще раз переконує, що український травестатор ішов за російським, а не навпаки<sup>38</sup>. Семантика «Аду» в Осипова трапляється значно частіше, більше й послідовніше опрацьована, Котляревський же в своїй переробці помітно скорочував його текст, додаючи подекуди свій (як ось у зображенні чоловічої та жіночої частин пекла). А водночас – сягав до українських словесних джерел, своєю суттю – християнсько-антропоморфічних. Так, за спостереженням Михайла Марковського, в описі пекла Котляревський скористався, зокрема, з есхатологічного апокрифа «Ходіння Богородиці по муках», відомого у грецьких і слов'янських рукописах іще з XII ст. і поширюваного в Україні у списках протягом XIV–XVIII століть. У цьому апокрифі архангел Михаїл, наказавши розкритися пеклу, показує Пресвятій Богородиці, на її прохання, усі муки пекельні, од яких потерпають душі грішних. У пеклі Котляревського так само мучиться багато людей за загальні гріхи морального характеру. Водночас в апокрифі описано, яким конкретним категоріям грішників призначено певні муки: мука 19 оповідає «о чародіях, ворожках і прочих», мука 27 – «о млатобійцах, ковалях, грішниках», мука 28 – «о ткачах грішних», мука 29 – «о кравцях грішних», муку 25 призначено «зłodієм, разбойником, клеветником, ябедником», муку 30 – «кушнірам, шевцям, римарям грішним» (*римари* – лимарі, майстри, які виготовляють ремінну зброю).

Цьому відповідає строфа:

Всі ворожбити, чародії,  
Всі гайдамаки, всі злодії,  
Шевці, кравці і ковалі;  
Цехи: різницький, коновальський,  
Кушнірський, ткацький, шаповальський  
Кипіли в пеклі всі в смолі. [III, 79]<sup>39</sup>

В апокрифі «біси <...> злато і сребро варють, во уста їм [грішникам. – Є. Н.] наливають кип'ячое». В «Енеїді» «Багатим та скупим вливали / Розтопленеє срібло в рот» [III, 72]. Та й загальна картина пекла у «Ходінні Богородиці по муках» та в «Енеїді» також подібна. В апокрифі Богородиця бачить «в аді мучащиєся <...> множество муж і жен, і вопль мног бьяше <...> тьма мрачна, і ту лежаше множество муж і жен і клокотаху, яко в котлі»; «Непристанне кипит сіркою і смолою огненною люто, і жуплем страшним клекотит і гремит»; бачить Богородиця «езеро огненное клокочущое, сірка і смола з огнем. <...> в нім душ грішних много». В «Енеїді» це завірено так:

<sup>38</sup> Варто ще раз наголосити: науковий коментар до «Енеїди» Котляревського треба скласти, звіряючи її текст принаймні з текстом Осипова та Котельницького, – це дасть змогу встановити походження багатьох висловлювань, образів та образних деталей у тексті Котляревського, їхній запозичений чи оригінальний характер і на основі цього – правильно прокоментувати їх, заразом з'ясувавши міру оригінальності нашого поета.

<sup>39</sup> Це зіставлення спростовує безпідставне твердження Олексія Ставицького, ніби в завершенні чотирьох рядках строфи гріх представників різних професій «полягає у тому, що вони ігнорують заповідь “не убий” (різники), завдають болю тваринам (коновали, ковалі, які кують, таврують коней, взагалі мають справу з вогнем, що містить у собі магічну, чудодійну силу), виготовляють різні вироби з шкіри та шерсті забитих тварин (кушніри, ткачі, шаповали)» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький. – С. 247*).

Там тільки тумани великі,  
Там чутно жалобний крики,  
Там мука грішним не мала.  
Еней з Сивиллою гляділи,  
Якії муки тут терпіли,  
Якая кара всім була.

Смола там в пеклі клекотіла,  
І грілася все в казанах,  
Живиця, сірка, нефть кипіла;  
Палав огонь великий – страх!  
В смолі сій грішники сиділи,  
І на огні пеклись, горіли,  
Хто, як, за віщо заслужив. [III, 68, 69]<sup>40</sup>

До цих спостережень варто додати, що в одній з переробок апокрифа «Ходіння Богородиці по муках» у пеклі спокутують свої гріхи «душі, іж отчую і матерськую клятву престапають», ті, що «отца і матір розгнівали, во прелюбодійстві осквернилися», «чужое добро шарповали, которії і пили, і грабили, і розбивали, і невинного до утрати приводили», також ті «душі, іж діти свої породивши, отдавали псом і свиніям поїдати», а ще – «ябедниці, кривосудці, потварці» (наклепники), ті, що «зводять сосіда з сосідом, обмовляють злими словами», а також ті, «которії дармо кому кленуть, ненавидять, хульниці, клеветниці, кривоприсязці». В образному переліку грішників – представники нижчого духовенства: «душі, же церкви Божия за свідетельством своїм держать, а волі Божей не сотворяють, церковное добро на свої пожитки обертають»; «попи», які, «когда службу Божию служат, тогда всі сили небесния устрашаються, <...> а они не бояться і не страшаться», «попаді, которії по смерті мужей своїх блуд творять». У пеклі мучаться «п'яниці, лихварі, сребролюбці, которії несправедливе добро чужое поживали і которіє справедливе не постили во вся пости, і розлучали мужа із жоною». Також «суть християне, которії на крещенії обіщалися істині Богу, а потом дьявольськіє діла чинили і крещеніє погубили, не кохаючи заповідей церковних і поученія»<sup>41</sup>. В іншій переробці до пекла поміщені «дяки», що «лжуг, крадут, блуд творят и иных на тоє приводят», «черноризци, іноци, іже учать людей Закону Божяго, а сами ся прелюбодійством, блудом, нечистотою осквернили, по миру ся за пянством уганяли, волочили», «черниці, мнишки, іже предаша своя на блуд», «грішници немилостивіи, богачі: отпихали убогих от врат своих»<sup>42</sup>. У різних варіаціях подібних грішників помістив у пекло й Котляревський.

У цьому-таки апокрифі «людіє кленущієся», грішники, що «лжею осуждали, оклеветали людей неправдою <...>, оклеветали попа; и поп аще кого оклеветал,

<sup>40</sup> Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 77–78. Текст одного зі списків цього апокрифа (з нумерацією мук) див.: Франко І. Із старих рукописів. III. Вандрівка Богородиці по пеклі // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 367–386; Апокрифи і легенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко. – У Львові, 1906. – Т. IV: Апокрифи есхатологічні. – С. 135–153 (також репринтне видання: Львів, 2006). Інші переробки апокрифа див.: *Там само*. – С. 124–135, 153–172.

<sup>41</sup> Ходженіє Богородиці по мукам: О муках пекельних повість, альбо Історія о людех грішних, которіє в тих муках застають // *Українська література XIV–XVI ст.: Апокрифи. Агіографія. Паломницькі твори. Історіографічні твори. Полемічні твори. Перекладні повісті. Поетичні твори*. – К., 1988. – С. 38–41.

<sup>42</sup> Франко І. Із старих рукописів. III. Вандрівка Богородиці по пеклі. – С. 370, 371, 375.

а не по правді, іли ближній ближняго, іли сусід сусіда», підвішені в пеклі за язики на вужах залізних і гілках вогнених<sup>43</sup>. У Котляревського інша кара грішному язичку: «А брехунів там заставляли / Лизать гарячих сковород» [III, 72]. Водночас за аналогією до апокрифічної кари підвішування за грішний орган баболоуби в «Енеїді» «повішані на крюк, / Зачеплені за тее тіло, / На світі що грішило сміло» [III, 72].

За спостереженням Віти Сарапин над «Пекельним Марком»,

«На відміну від макабричних пекельних картин із творів “гетьманського” бароко, у бурлескному віршовому оповіданні зображено потойбіччя, де страждають насамперед не душі, а тіла грішників, адже “бідні козаки давно не пили й не їли, / А в запорожців нема ніякої сили, / Бо позоставались одні тільки жили”»<sup>44</sup>.

Так само в «пеклі» Котляревського грішники зазнають майже вийняткову фізичних, а не душевних мук [III, 68–93]. Душевними муками можна вважати хіба що розпачливі ламентатії грішниць, спричинені, однак, фізичними стражданнями:

Дівки, баби і молодичі  
Кляли себе і ввесь свій рід,  
Кляли всі жарти, вечерниці,  
Кляли і жизнь, і білий світ; [III, 84].

Цікаво, що в апокрифі «Ходіння Богородиці по муках» зображено грішні душі «многих мужей і жон», які терпіли муки за те, що вчинили переступ супроти християнського віровизнання: «невірнії поганці, некрещенії», вони не визнавали Ісуса Христа й Божої Матері, «не ісповідували», що з Неї «Христос Господь вийшов». І дещо далі: «А другіє, що стоять, кресту святому безпрестанне кланялися, а потом его зреклися і приступили до болвана»<sup>45</sup>. Тим часом у пеклі Котляревського таким грішникам, які не приймали догматів християнської релігії, місця не знайшлося – мабуть, тому, що не випадало в пародійній поемі торкатися поважних духовних тем, міжрелігійних суперечок, та й для християнської України XVIII ст. проблема язичницьких вірувань (на відміну від проблеми язичницьких пережитків) не була актуальною. У поемі прозвучав хіба що осудливий натяк на вільнодумних філософів-раціоналістів доби Просвітництва (про це сказано вище). Немає в пеклі Котляревського й тих, хто згрішив супроти церкви, церковних обрядів та священиків, хоча таких грішників теж згадано в «Ходінні Богородиці по муках»:

«Тії то суть оспалії, лінівії встати до церкви на молитви і на празники урочистіє, яко то на Воскресеніє Христово, і на Рождество, і на Крещеніє <...>»; «Тії то суть, їж не вставали противку священикові, когда он іде з тілом Христовим сакраментовати хорого; также, когда іде літургію отпраовати святуо, а они пошанованія єму пристойного не давали <...>»<sup>46</sup>.

Очевидно, із цензурних міркувань оминув Котляревський грішників із числа вищого духовенства і державних та суспільних можновладців, яким в апокрифі приречено мучитися в пеклі: «патріархове, єпископи, ігуменове і вся старшина, которії оболочкеша во святительський чин, а волі Божой не творили», «царі, королі, князі, <...> гетьманове <...>, которії не чинили волі Божой і над убоги-

<sup>43</sup> Там само. – С. 369 («8-ма мука»). Також «мука 25»: «сія, що висять гаками и удицами за язики, сія сут ябедници и клеветници» (Там само. – С. 379).

<sup>44</sup> Сарапин В. Типологічні сходження бурлеску (анонімне віршове оповідання «Пекельний Марко» та «Енеїда» Івана Котляревського). – С. 174. Див.: Пекельний Марко // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 187.

<sup>45</sup> Хожденіє Богородиці по мукам. – С. 38.

<sup>46</sup> Там само. – С. 39.

ми не мали змилованія»<sup>47</sup>. У пеклі «Енеїди» караються представники соціальної верхівки, адміністративної, судової, виборної та церковної влади не вище неконкретизованих «панів» [III, 70, 73] (можна здогадуватися, поміщиків різного достатку), урядовців («всіх старшин» [III, 73]) сільського, повітового та міського рівня – «десятьських» і «соцьких», «ісправників», «стряпчих» [III, 47], «ратманів» і «бургомистрів», «суддів» [III, 73], а також «крутопопів» [III, 74], тобто старших священиків, настоятелів храму.

Зауваження Котляревського:

Но «горе грішникові сушу, –  
Так київський скубент сказав, –  
Благих діл вовся не імушу!» [IV, 74] –

відповідає початкові покайної псалми, що часто трапляється у рукописних збірках XVIII ст., а також увійшла до згаданого Почаївського «Богогласника»: «О, горе мні, грішнику сушу, / Горе, благих діл не імушу». Котляревський, як видно, пов'язує цю духовну пісню з репертуаром мандрівних дяків, які, певно, її часто виконували, а тим часом це кант Дмитра Туптала з циклу «Кієвокалекскія» («Кієвокалицькі») – «О, горе мні, грішнику сушу...»<sup>48</sup>.

За здогадом М. Марковського, такі пам'ятки давнього українського письменства, як «Ходіння Богородиці по муках» і згадана покайня псалма, й були тими оповідками «людей старих», що до них удався Котляревський, аби їх «о пеклі розпитати» і розказати про нього так, як вони «чули од дідів своїх» [III, 41]<sup>49</sup>. А за слухним припущенням Михайла Яценка, «цих джерел було набагато більше», зокрема Котляревський міг знати книжку Інокентія Гізеля «Мир с Богом человекъку» (Київ, 1669), складену за зразком римо-католицьких посібників для священиків, – «розпис гріхів і визначення категорій грішників у поемі Котляревського не тільки близький до класифікації Гізеля, а й у багатьох місцях майже збігається з нею»<sup>50</sup>. Придався Котляревському й досвід розглянутих вище віршованого оповідання «Пекельний Марко», різдвяних і великодніх віршів-травестій, у яких зроблено простакувати спроби зобразити рай і пекло<sup>51</sup>. Крім писемних пам'яток, автор української «Енеїди» в описі пекла користав і з уснословесних.

Могла прислужитися Котляревському й україномовна «Інтермедія про Максима, Рицька і Дениса» (інша назва: «Найкращий сон») до польськомовної трагедії Якуба Гаватовича «Tragedia, albo Wizerunek śmierci przeświętego Jana Chrzściela, przesłańca Bożego» (окреме вид.: Львів, 1619). У цій інтермедії лісо-сплавник Рицько розповідає, як йому снилося, що він потрапив до пекла:

<sup>47</sup> Там само. – С. 40.

<sup>48</sup> Цю аплікацію в «Енеїді» Павло Плющ трактував як свідчення негативного ставлення Котляревського до «змертвілої церковнослов'янщини», як «ідку сатиру на стиль “рацій”, культивованих в старій школі (в цитованому <...> прикладі точно вказано навіть джерело старої схоластичної освіти – Києво-Могилянську академію), з їх мертвою книжною мовою» (Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 269). Однак насправді в поетовому цитуванні популярної псалми жодної сатири ні на високостильові схоластичні «рації», ні на саму церковнослов'янську (чи, точніше, слов'яноукраїнську) мову не відчувається. Котляревський використовує влучний, на його думку, книжномовний вислів для своїх філософських рефлексій.

<sup>49</sup> Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 78.

<sup>50</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 170–172.

<sup>51</sup> Див., зокрема: Нога Г. Мандрівні дяки та Іван Котляревський // Нога Г. «Звичай тії з давніх школярів бували...»... – С. 165–168.

Та я, братоньки, в пеклі бив.  
 Ой, то-м же там біду терпів!  
 Чарненьці там по голові  
 Били мя та по хрептові  
 Літунове. Та там всього  
 Видів-єм поспольства много;  
 Суть тамо попи, панове  
 Та наші побратимове,

Суть там і лихіі жунки,  
 Суть невеликі дітоньки –  
 Всі горіють аж по уші.  
 Біда ж там і мойї душі  
 Била. Та на вічні віки,  
 Кажуть, будеш терпів муки,  
 То ж ся мені лише снило,  
 Бодай ся то ж не трапило!<sup>52</sup>

Досить імовірно, що одним із джерел змалювання пекла в «Енеїді» Котляревського стали поширені в Україні російські лубки-гравюри на тему Страшного Суду, на яких картинка мала текстуальне пояснення (що Котляревський був обізнаний із російським лубком, свідчить опис лубочних картин у палаці латинського царя). Так, у лубку «Образ Страшного Суда Божия» зображені «судії неправи, которые неправо и по мзде судили», також «Свщницы, которые недостойниі священство воспріялі і недостойниі пріступнілі ко святої таине, но еще соблазн простолюдїмі творїлі, їдут в муку вечную». На пекельні муки засуджені й «інокї і инокини, иже точїю во одежде іноческою одеялися, но дел іноческіх не творїлі, безчїні своїм жїтїем соблазн людем творїлі». Згадано й невгодних ремісників: «Ремесленные люди, которые неправдою рукоделїе свое дѣлалї, обманом і клятвою, дорогою ценою продавали, їдут в муку вечную». Не оминув «страшносудний» лубок і «женскїй пол», що «за чары, і за безчинное убеленїе л<и>ц, і за прелесное украшенїе риз, и за протчие злобы і соблазнї їдут в му<ку> вечную». На лубочній картинці «прелюбодеи» й «кошунники» підвішані над вогнем за руки й ноги, а блудники – за ребро.

Крім «страшносудних», чимало й інших російських народних картинок було присвячено темі розпусти, подружньої невірності, вікової невідповідності між старим чоловіком і моторною молодією дружиною. На одній із них спокусниця зваблює «щєголя»: «Я красна, я пригожа, я хороша, в нарядах знаю вкус, по моде живу, со многими ложжюсь». І далі своєрідний коментар: «Она с малых лет привычки сеи держалась, без денег ни с каким красавцем не вязалась». «А для прибытка» – «со всеми не дика, за деньги будет любить и быка». У низці лубків висміяно схильність жінок низького зросту робити високі зачіски: «навертела платков, колпаков, подвясков и портков»<sup>53</sup>. Котляревський, як повище сказано, засудив таких манірниць на пекельні муки: «Якісь мучились там птахи / З куделями на головах» [III, 88].

\*\*\*

За спостереженням Квітлани Гриньків, спираючись на християнський догмат про рай як винагороду за праведне життя на цьому світі, Котляревський змалював *рай* радше за Вергілієвим Елісієм (міфічним місцем переселення душ праведників), тому картина раю в українській «Енеїді» відповідає язичницьким уявленням про те, що праведні душі перебувають потойбіч у такому ж, як цей, світі, лише втішаються вітальним блаженством: максимальним достатком, добробутом та соціальним і природним комфортом<sup>54</sup>. Думається, однак, що в тако-

<sup>52</sup> [Інтермедія про Максима, Рицька і Дениса] // Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К., 1987. – С. 387–388.

<sup>53</sup> Сиваченко М. Є., Фоменко В. М. «Енеїда» І. Котляревського і народна картинка. – С. 28–31.

<sup>54</sup> Гриньків К. Сакральні лексеми й вислови у палітрі гумору поеми Івана Котляревського «Енеїда». – С. 63.

му зображенні український травестатор ішов не так за античним поетом, як за українськими народними уявленнями про рай, у яких збереглися залишки язичницького світобачення. Так, у повище розглянутих травестіях «Великодня вірша» («Нуте лиш берїте яйця!»), «Вірша на Великдень» («Кажуть, будто молодиці...»), у віршованому оповіданні «Отець Негребецький» травестований небесний рай отожднюється з уявним гедоністичним земним раєм, який до того ж – у «Доповненні до Великодньої вірші» – позбавлений соціально-адміністративної експлуатації. Насущною й найпершою потребою людини є їсти й пити, й цю життєву потребу народна уява переносила на небесний рай, назагал марячи про повне задоволення в цьому місці вічного блаженства насамперед фізичних потреб, притім не так одягу й житла, як продуктів харчування (як свідчать названі травестії, не оминалися й духові потреби – пісні, музика, танці, ігри, навіть бажання слухати співи «райських птиць» – ластівок, жайворонків, соловейків, але такі потреби не стояли в першому ряді у сподіваннях на потойбічний рай). Раніше простолюдний образ ситого небесного раю було змальовано у щойно згаданій «Інтермедії про Максима, Рицька і Дениса» – у ній лісосплавник Максим, ласий до смачних страв української кухні, розповідає такий свій сон про перебування «в небі»:

потрави принесено  
 Та і мене за стол всаджено.  
 Гей, било ж, било ж там много  
 Їсти! Не пребачу того:  
 Било м'ясо, просята,  
 Били печонї курчата,  
 Било там і вароноє.  
 Та било і смажоноє.  
 Все хорошо! Із юшкою  
 Білою та і жовтою,

І тісто било варене;  
 Смажене та і печене;  
 І пироги тамо били,  
 Та і борщика зварили;  
 Та біла і капуста,  
 І горох, біла кашая,  
 Та біла там і ботвина,  
 І вшелякая звірина.  
 От так ся я в небї мів-єм  
 На банкетї, що там бив-єм!<sup>55</sup>

Водночас зображення країни вічного блаженства Котляревський частково узяв також від Осипова. Той пародійно змальовує рай як місце безмежних гедоністичних утіх:

Кто в свете до чего охоту  
 Имел, когда еще был жив,  
 Тот, не входя совсем в заботу,  
 Свободно время улучив,  
 Тем до упаду наслаждался <...> [III, с. 112].

Осипов, зокрема, гіперболізує людське бажання поласувати смачними стравами і не цурається впливу скандально відомого поета Баркова, аж надто розкутого в еротичному дискурсі:

Прожора ел за обе щоки,  
 Напихивая полон рот;  
 <...>  
 А волокита молодой  
 Везде себе встречал красоту,  
 Пригожу девку иль молодку  
 И жар тушил любовный свой. [III, с. 112]

<sup>55</sup> [Інтермедія про Максима, Рицька і Дениса]. – С. 387.

Котляревський зберігає думку про те, що в потойбічній країні блаженства «Хто мав к чому яку охоту, / Тут утішався тим до поту», але, констатує, що «тут було роздолля / Тому, хто праведно живе», мусив бути досить цнотливим і показувати втіхи, які відповідали б репутації праведників, тому про задоволення їхніх сексуальних потреб він говорить тактовніше, ніж Осипов: «Тут всякий гласно женихався. / Ревнивих ябед не боявся» [III, 120]. Якщо в пеклі чоловіки й жінки розведені по різних секторах, то в раю вони залюбки втішаються товариством одне одного, – а інакше що б це був за рай?!

Відштовхуючись од тексту Осипова, Котляревський по-своєму розбудовує *сороміцький наратив* у своїй травестії, спираючись на тогочасні українські реалії, національний фольклор і поточне мовлення народу. В Осипова Орфей

Наигрывает разны песни  
С Бутырок, Балчуга и Пресни<sup>56</sup>,  
Что слышал там по кабакам. [III, с. 113]

А для Котляревського це не актуально, і він знімає згадку про корчемний фольклор. Звісно, в українській усній словесності є свій сороміцький пласт із широкою шкалою пристойності й непристойності<sup>57</sup>, і Котляревський, будучи близьким до простих людей, якоюсь мірою мав би його знати, але як поет, він дотримується певного літературного такту й рівня, нижче якого не дозволяє собі опускатися.

За спостереженням Дмитра Чижевського, в «Енеїді» Котляревського «картини пекла витримано в цілому в стилі пародії на наївні народні погляди (ще більше спародизований рай) <...><sup>58</sup>. Пародія полягає, зокрема, в тому, що перебування праведників у раю (як і у вірші «Отець Негребецький») перетворюється на «велике безголов'я», котре вважається за гріх у земному житті, зате в плані компенсації за земні страждання дозволене в потойбічному:

Сиділи, руки поскладавши,  
Для них все празники були;  
Люльки курили, полягавши,  
Або горілочку пили,  
<...>

І ласощі все тільки їли,  
<...>

Велике тут було роздолля  
Тому, хто праведно живе,  
Так, як велике безголов'я  
Тому, хто грішну жизнь веде;  
Хто мав к чому яку охоту,  
Тут утішався тим до поту;  
Тут чистий був розгардіяш:  
Лежи, спи, їж, пий, веселися,  
Кричи, мовчи, співай, крутися,  
Рубайсь – так і дадуть палаш. [III, 117–119]

У пародійному зображенні Котляревського рай почасти виявляється перевернутим земним світом, що зазвичай є грішним через непомірний потяг людей

<sup>56</sup> Бутирки, Балчуг, Пресня – історичні місцевості Москви. – Є. Н.

<sup>57</sup> Див., зокрема: Бандурка: Українські сороміцькі пісні / Упоряд. М. Сулима. – К., 2001. – 279 с.

<sup>58</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 347–348.

до чуттєвих насолод і схильність до агресії. У раю цей потяг легалізується, але з єдиним обмеженням: задоволення власних гедоністичних потреб, слабкостей, пристрастей не повинно шкодити іншим щасливцям. Допускається й прийнятний вихід агресивної енергії: навіть, якщо вже так сильно хочеш, «Рубайсь – так і дадуть палаш» – і махай собі ним досхочу, тільки не зачіпай інших. Ласолюбство, вербальна і фізична активність неодмінно мають поєднуватися із чемністю, ввічливістю, люб'язністю у стосунках із ближніми:

Ні чванились, ні величались,  
Ніхто не знав тут мудровать,  
Крий Боже, щоб не догадались  
Брат з брата в чім покепковать;  
Ні сердилися, ні гнівилися,  
Ні лаялися і не билися,  
А всі жили тут люб'язно;  
<...>  
Було вобщє все заодно.

Ні холодно було, ні душно,  
А саме так, як в сіряках,  
І весело, і так не скучно,  
На Великодних як святках;  
Коли кому що захотілось,  
То тут як з неба і вродилось;  
От так-то добрі тут жили. [III, 120–121]<sup>59</sup>

Картини раю в поемі не зводяться, однак, лише до пародії на простакуваті народні уявлення і сподівання. Поет соціально диференціює тих, що заслуговують бути в раю, і тих, що цього не заслуговують. Райського спасіння спізнають не «чиновні» (урядовці), не ті, в яких «грошей скрині повні», й не ті, що «в цвітних жупанах, / В кармазинах або сап'янах»<sup>60</sup> (поміщики, промисловці, купці); «Не ті ж, що з книгами в руках» (схоластичні вчені)<sup>61</sup>, «Не рицарі, не розбишаки» (за Христовим ученням, тим, хто бере в руки зброю і вбиває, – не місце в раю, тому Котляревський ставить офіцерський корпус царської армії та звичайнісіньких розбійників в одному заперечному ряді); не ті, що «кричать “і паки”»<sup>62</sup> (диякони), як і «Не ті, що в золотих шапках» (архіереї) [III, 122]. Натомість співчутливо, без тіні

<sup>59</sup> Сіряк – старовинний верхній довгополий одяг із грубого сукна. Саме так, як в сіряках (в сіряку) – жартівлива ідіома: тепло, добре.

<sup>60</sup> «Кармазин – красное сукно»; «Сап'янці – сапоги сафьянные» (прим. Котляревського) (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 377). Сап'ян – тонка м'яка шкіра найрізноманітніших кольорів, виготована з козячих (рідше овечих, телячих) шкур.

<sup>61</sup> У списках 1794 року («болховитиновському») і 1799 року (П. Житецького) було: «Не ті ж, що з чотками в руках» (І і III пісні «Енеїди» Котляревського за рукописом 1794 р. з варіантами за виданням Парпурином 1798 р., Котляревського 1809, за рукописом Житецького 1799 і рукописами 1839, 1817 рр. // Марковський М. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 175). Чотки, або вервиця (те саме рожанець) – шнурок із нанизаними більшими й меншими перлами, зернами чи коралями, що ним користуються під час молитов, одчитуючи при кожному зернятку окрему молитву. Котляревський скептично ставився до показової побожності, тому для нього словосполучення «з чотками», вжите в цьому контексті, досить звичне. Замінити ж його на словосполучення «з книгами» він міг або з огляду на духовну цензуру Російської православної церкви, або з бажання висміяти нелюбих йому схоластів та вільнодумних раціоналістів (у нього «всі розумні філозофи» потрапили до пекла [III, 74]).

<sup>62</sup> Паки (староруське, церковносл.) – знову, ще. І паки – частовживаний у православній богослужбі вигук, що його оголошують диякони.

іронії письменник помістив у раю біологічно й соціально покривджених, навіть найупослідженіших осіб тогочасного суспільства, чим виявив свій щирий християнський гуманізм. Сивилла до Енея:

Се бідні нищі, навіжені,  
Що дурнями зчисляли їх,  
Старці, хромі, сліпороджені,  
З яких був людський глум і сміх;  
Се що з порожніми сумками  
Жили голодні під тинами,  
Собак дражнили по дворах;  
Се ті, що б і г д а с т ь получали,  
Се ті, яких випроважали  
В потилицю і по плечах.

Се вдови бідні, безпомішні,  
Яким приюту не було;  
Се діви чесні, непорочні,  
Яким спідниці не дуло:  
Се що без родичів остались...  
І сиротами називались,  
А послі вбгались і в оклад;  
Се що проценту не лупили,  
Що людям помагати любили <...> [III, 123, 124]<sup>63</sup>.

Так од самого початку нової української літератури закладалися її *гуманні й демократичні традиції*: увага до соціальних низів, незахищених, експлуатованих верств населення, вияви милосердя і співчуття до знедолених. Водночас Котляревський не вдається до різкого станового чи класового протиставлення людей єдиного національного організму (українського), бо в раю «також старшина правдива, – / Бувають всякї пани», хоча поет змушений визнати, що «тільки трохи сього дива, / Не квапляться на се вони!» Та все-таки з власного досвіду він знає, що

Бувають військові, значкові,  
І сотники, і бунчукові,  
Які правдиву жизнь вели [III, 125], –

і ставить їх за приклад.

Дотримуючись єдиного критерію – морального, поет не ділить людей ні за національністю, ні за вірою. Мавши гуманні почуття, Котляревський вирізнявся і релігійною толерантністю, про що свідчить той факт, що в раю він помістив праведників різних віросповідань:

Тут люде всякого завіту,  
По білому єсть кілька світу,  
Которі праведно жили. [III, 125]

За Котляревським, праведність людини залежить од її гуманної поведінки, а не від самої по собі належності до тої чи тої конфесії, соціального стану або національності.

<sup>63</sup> *Біг дасть* – так відмовляли жebraкам у милостині; *вбгались в оклад* – потрапили під грошовий податок, що ним обкладалися люди з непривілейованих станів за власну нерухомість.

## Образ автора й авторські маски. Муза

Павло Плющ ідентифікував *образ автора* в «Енеїді» Котляревського з *авторською маскою оповідача* – «дяка-пиворіза», на що, за спостереженням дослідника, вказують авторські відступи (з рисами самохарактеристики), сентенції, та й сам виклад з його фамільярним тоном і панібратським ставленням до читачів – цей виклад нагадує інтермедії, великодні та різдвяні вірші, жартівливо-сатиричні поезії «мандрівних дяків»<sup>1</sup>. Петро Волинський також убачав в образі автора української «Енеїди» «маску наївного оповідача-простака»: «Жартівливий бурлескний тон поеми своєю простодушністю, а частіше зневажливим ставленням до змальованих персонажів і сцен створює враження розповіді від імені добродушного, трохи наївного, але дотепного і лукавого оповідача-жартуна»<sup>2</sup>. Подібно і Євдокія Вербицька, за аналогією до бурлескних різдвяних та великодніх віршів, автори й виконавці яких – бурсаки (школярі), гадала, що «й сам оповідач у поемі, – це, очевидно, бурсак»<sup>3</sup>. Але, як резонно зауважив Микола Ткачук, «це певною мірою звужений погляд. Наратор в “Енеїді” постає як народний розповідач, але водночас освічена людина, просвітник, гуманіст, громадянин, національно свідомий українець»<sup>4</sup>. Справді, було б звуженням зводити авторське «я» у поемі лише до молодого парубка, то більше бурсака, «дяка-пиворіза», та й загалом до «оповідача-простака». Не раз автор од свого імені висловлює такі житейські спостереження і роздуми, в яких відбивається досвід зрілої, вдумливої людини, інтелектуала свого часу.

«Образ автора» в «Енеїді» Котляревського Валерія Смілянська визначає як ліро-епічного розповідача та ліричного «власне автора». Ліро-епічний розповідач виявний у двох іпостасях – загальний і синхронний. Переважає синхронний розповідач (очевидець події). Як і ліро-епічний розповідач, ліричний «власне автор», гумористичний на початку поеми, стає серйозним і навіть патетичним у двох останніх частинах<sup>5</sup>.

Називаючи серед авторських масок в «Енеїді» традиційні *образи народного оповідача-казкаря та ярмаркового баяндрасника-веселуна*, Тетяна Бовсунівська виокремлює ще один – *іронічного автора як письменника-самоучку*. «Ця нова для бурлеску форма комічного» виникає раптово в авторських зверненнях до *музи*, про-

<sup>1</sup> Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 18.

<sup>2</sup> Волинський П. К. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 170.

<sup>3</sup> Вербицька Є. Г. Елементи гротеску в «Енеїді» Котляревського // Радянське літературознавство. – 1971. – № 1. – С. 38.

<sup>4</sup> Ткачук М. Творчість Івана Котляревського... – С. 150.

<sup>5</sup> Смілянська В. Л. Шевченковзнавчі роздуми: 36. наук. праць. – К., 2005. – С. 46–48. Про розрізнення форм суб'єктної організації ліро-епічного твору див.: Там само. – С. 112–113, 121–129.

йнятих сумнівами щодо своїх поетичних здібностей, благаннями про творчу допомогу, і «поширюється тільки на внутрішній світ самого автора», не накладаючись «на світ троянців»<sup>6</sup> (точніше б сказати: усіх персонажів, учасників перелицьованого дійства). Додам також, що в цих зверненнях іронія автора спрямована не тільки на самого себе, свої творчі спроможності, а й на «музу, панночку парнаську» [IV, 97], «панночку цнотливу» [V, 117], з якої він принагідно кпить.

Впадає в око, що звернення до музи у трагедії Котляревського з'являються починаючи щойно з четвертої частини. І це не випадково. Після риторичної згадки про музу у віршованій присвяті «Енейди» своєму благодійникові Іванові Шешковському Осипов звертається до «парнасских сестриц» також у четвертій частині трагедії, і то саме тоді, коли йому треба описати підготування латинян до війни. Це звернення підкреслено знижене, глумливо-безцеремонне, хоча автор висловлюється іронічно і про свої віршотворчі потенції:

Девятка пожилых невест!  
<...>  
Вы любите болтать охотно  
И всяку дрянъ поподноготно  
Читаєте по всем углам.  
Ко мне на помощь поспешите;  
И хоть пылинку уделите  
Парнаска смаку сим стихам. [IV, с. 92]

На відміну від Осипова, іронія Котляревського щодо музи спочатку добродушна:

О музо, панночко парнаська!  
Спустись до мене на часок;  
Нехай твоя научить ласка,  
Нехай твій шепчеть голосок,  
Латинь к війні як знаялась,  
Як армія їх набиралась,  
Який порядок в війську був;  
Всі опиши мундири, зброю  
І казку мні скажи такую,  
Якої іще ніхто не чув. [IV, 97]

Згодом і в Котляревського авторська іронія, спрямована на музу, стає помітно зниженою, дошкульною, навіть одверто глузливою, але з інакшим змістовим наповненням, аніж в Осипова:

Гей, музо, панночко цнотлива,  
Ходи до мене погостить!  
Будь ласкава, будь не спесива,  
Дай поміч мні стишок зложить!  
Дай поміч битву описати  
І про війну так розказати,  
Мов твій язик би говорив.  
Ти, кажуть, дівка не бриклива,  
Але од старости сварлива;  
Прости! я, може, досадив.

<sup>6</sup> Бовсунівська Т. В. Українська бурлескно-трагедійна література першої половини XIX століття... – С. 51, 54–55.

І в самій речі проступився –  
Старою дівчину назвав,  
Ніхто з якою не любився,  
Ні женихавсь, ні жартовав.  
Ох, скільки муз таких на світі!  
Во всякім городі, в повіті!  
Укрили б зверху вниз Парнас.  
Я музу кличу не такую:  
Веселу, гарну, молодую;  
Старих нехай брика Пегас. [V, 117–118]

Можливо, тому, що трагедія писалася надто довго (орієнтовно від кінця 1794 року; частина п'ята була завершена не пізніше, ніж через 27 років), Котляревський у цій частині спочатку мовить про свою музу як про «сварливу» стару діву, а потім міняє її на «Веселу, гарну, молодую». Навряд чи в цьому є підстави убачати, як пропонували деякі літературознавці, свідомий розрив із попередньою літературною традицією і вияв «розуміння нових завдань, які поставали перед письменником на зламі двох століть»<sup>7</sup>, «с в і д о м у настанову письменника на реалістичне змалювання дійсності, обстоювання правди життя», протиставлення своєї музи «старій, класицистичній»<sup>8</sup>, «заперечення поширеної тоді у мистецтві відірваної від життя класицистичної поетики»<sup>9</sup> й маніфестацію нової естетичної якості, просвітницької<sup>10</sup>. Котляревський не пояснює, яку «Веселу, гарну, молодую» музу він має на увазі. «Веселою» була й муза українських мандрівних дяків, тому не було сенсу протиставляти музу, яка надихала автора бурлескно-трагедійної «Енеїди», – музи невідомих творців бурлескних різдвяних і великодніх віршів-орацій та віршів-трагедій. Більше скидається на те, що Котляревський мав на оці просто справді молоду, веселу, потішну музу, а не стару за віком, як начебто на Парнасі, де Музи за тисячоліття постаріли. Те, що молода муза, яку він кличе, – естетично нова, поет не говорить, це вигадка, домисел інтерпретаторів, які таким трактуванням не відтворювали хід авторських думок, а, розглядаючи поему в історико-літературному контексті того часу, самі вказували на нові художні якості в ній. Та й звернення до музи в «Енеїді» Котляревського риторичні – по ходу сюжету вони повторюють у відповідних місцях звернення до музи не лише в Осипова, а й у Котельницького, який також прохав її про допомогу:

Подай мне, Муза, помощь сильну,  
Настрой потуже мой гудок,  
Чтоб мог я сечу столь обильну  
Складнее положитъ в стихи <...> [V, 142];

Шепни ж, о Муза, мне по дружбе,  
Откуда натащил Эней  
Героев к столь тяжелой службе  
И сколько было кораблей <...> [VI, с. 22];

<sup>7</sup> Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 121; Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 131.

<sup>8</sup> Калениченко Н. Л. Українська література XIX ст.: Напрями, течії. – С. 88.

<sup>9</sup> Яценко М. Т. Іван Котляревський (1769–1838) // Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. – К., 1995. – Кн. 1. – С. 71.

<sup>10</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 134.



Приди, о Муза дорогая!  
 <...>  
 Настрой ты мой гудок забавный,  
 <...>  
 Коль заварили мы уж кашу,  
 И нехотя ползешь в Парнасс <...> [VI, с. 159, 160].

Ані в частинах Осипова, ні в частинах Котельницького образ іронічного автора у зверненнях до музи (чи муз) не перетворюється на поета-самоучку, хоча вони обидва просять парнаських натхненниць про допомогу, як це назагал характерно для класицистичної поетики. Тож і в травестії Котляревського такі самі риторичні прохання до музи ще не дають підстави вважати жартівливо знижений образ автора в цих ліричних відступах за «письменника-самоучку», то більше, що поет натякає на своє навчання «В полтавській школі» [VI, 23].

Котельницький звертався до музи «сестра» [VI, с. 159], проте поза незлобною іронією та розмовними, навіть фамільярними інтонаціями не допускав насмішуватих висловлювань. Його прикінцеве звернення до неї доброзичливо-одомашнене, приятельське:

Но пусть в восторгах утопает  
 Воспетый нами, Муза, род;  
 <...>  
 Откланявшись, с своей гуднею  
 Пойдем-ка мы домой с тобою  
 Свои тож силы подкрепить. [VI, с. 201]

Котляревський же, так само називаючи музу сестрою і виявляючи до неї прихильність, витикає їй, що вона стара, сива й беззуба (в аналогічному випадку, коли просить її допомоги в описуванні Енеевих «вербунків»):

Ану, старая цар-дівиче,  
 Сидая музо, схаменись!  
 Прокашляйсь, без зубів сестрице,  
 До мене ближче прихились! [VI, 23]

І тут, і далі він поводить з нею фамільярно й безцеремонно: «Читайте ж, муза що бормоче <...>» [VI, 24]. Впадає в око, що після ситуативного виклику в частині п'ятій музи «веселої, гарної, молодій» Котляревський у частині шостій знову звертається до вже досить «старої цар-дівичі», «сідой музи», а це підтверджує здогад про те, що він уявляє собі свою музу такою, яка старіє разом із ним, у процесі його тривалої роботи над перелицюванням «Енеїди»<sup>11</sup>.

Котляревський бурлескно пародіює високостильові риторичні апеляції класичних і класицистичних поетів до муз. Усупереч високостильовій традиції, він подає свою музу не як піднесену натхненницю, а як звичайнісіньку жінку, міщанку, яку треба задобрити подарунком:

<sup>11</sup> Таку думку вже висловив раніше В. Неборак, щоправда, усе-таки протиставивши молоді музу Котляревського старій, бароковій: «Котляревський теж [як і Вергілій. – Е. Н.] звертається до музи з проханням про допомогу, називаючи її, між іншим, старою дівою. У цьому – самоіронія Котляревського. Його муза служить йому вже доволі довго і тому могла й постаріти разом з ним. Та він одразу ж і виправляє свою зумисну помилку, адже його муза – завжди молода, на відміну від розповсюджених у старій, ще бароковій, Україні застарілих поетичних муз» (Неборак В. В. Перечитана «Енеїда»... – С. 186). Тим часом муза Котляревського не «завжди молода» – навпаки, поет двічі зображує її старою [V, 117; VI, 23] і лише раз – молодою [V, 118]. Далі й сам В. Неборак веде мову про «пристаркувату музу» Котляревського (Там само. – С. 209).

Купив би музи на охвоту,  
 Щоб кончить помогла роботу,  
 Бо нігде рифм уже достать. [VI, 20]<sup>12</sup>

Іронічним, пародійним топосом музи Котляревський запроваджував *авторську розмовну інтонацію* у нову українську поезію.

Загалом образ музи у травестії Котляревського відповідно до низькостильового жанру зумисне простакуватий, спародійований, причому по ходу повісткування він дедалі більше знижується і, хоча автор пов'язує її зі своєю шкільною (семінарською) освітою («Ти, музо, кажуть всі, письменна, / В полтавській школі наученна» [VI, 23]), все ж насамкінець його муза навіть нагадує досить обмежену, неосвічену сільську шептуху-шарлатанку, яка не те що не вчилася нового способу лічби – на рахівниці, а й не дає собі ради з народними способами рахуби – такими, як на пальцях та карбіж (зарубки на палиці), тому неспроможна полічити Енеевих «вербунків»:

А сколько ж всіх? – того не знаю,  
 Хоть муза я – не одгадаю,  
 По пальцам тож не разлічу;  
 Бігме! На щотах не училась,  
 Над карбіжем тож не трудилась,  
 Я, що було, те лепечу. [VI, 29]

Тож комічний образ музи в «Енеїді» Котляревського цілковито підпорядкований бурлескно-травестійній стихії поеми. Він зближується з фамільярними, пародійними образами музи в російській низькостильовій поезії Василя Майкова, Михайла Чулкова, Миколи Осипова. Наприклад, муза Майкова, розповідаючи про «подвиги» Єлисея так, щоб викликати сміх (ірої-комічна поема «Елисей, или Раздражённый Вакх»), не співає, а «ворчит с похмелья»<sup>13</sup>.

Назагал *ліро-епічний «автор» «Енеїди» поєднує в собі епічного наратора з ліричними формами народного оповідача* (під масками «дяка-пиворіза» чи бурсака, ярмаркового баляндрасника, а також подекуди казкаря), *літературного розповідача* (його характеризує більша міра вияву свідомості самого поета, зокрема в масці іронічного віршара), а також *«власне автора»* (у ліричних відступах соціально-етичного, філософського, історико-політичного та естетичного характеру).

<sup>12</sup> *Охвота* – старовинний верхній жіночий одяг, подібний до свитки.

<sup>13</sup> Десницький В. О задачах изучения русской литературы XVIII века // *Ирои-комическая поэма*. – Л., 1933. – С. 48–49.

## Міфологічний топос долі та житейські роздуми автора

Те, що Котляревський травестував визначний твір античності (хай і значною мірою опосередковано, через попередні перелицювання), позитивно позначилося на змісті його поеми: хоча й у бурлескно-травестійному варіанті, а все ж у ній певною мірою зберігся глибокий зміст Вергілієвої поеми, зокрема – філософські роздуми про долю, про людське життя. На відміну від примітивних різдвяних та великодніх віршів-орацій та віршів-травестій з ословленими в них невибагливими бажаннями, недалекими інтересами, світоглядною поверховістю, «Енеїда» Котляревського стала твором із багатим та глибоким змістом. У поемі виявляються різні інтонації, настрої: життєрадісний сміх, часом навіть безпardonний, дещо грубуватий, а деінде – зажура, смуток, сумна задума, туга, ліричні роздуми, філософські міркування. *Бурлескно-травестійний стиль* аж ніяк не є суцільним, тотальним у цьому творі, адже в ньому частково наявні також *патетичний* і *медитативно-ліричний стилі*. «Придивившись уважно до мовностилістичного оформлення останніх частин “Енеїди”, ми зможемо виділити, крім поодиноких речень, кілька строф, написаних цілком або частково не в бурлескній манері», – зазначив Юрій Шевельов<sup>1</sup>. Мало того, як влучно спостеріг уже Микола Дашкевич, хоча в поемі Котляревського «забавний тон преобладає», усе-таки «над всем господствует своеобразное общее созерцание жизни», «своего рода философское мирозозерцание украинского поэта, основанное на наблюдении жизни» і «проходящее через всю поэму».

«Смехотворчество украинской “Энеиды” получает более глубокий смысл, потому что <...> оттеняет присущий нашей натуре контраст воли и бессилия, стремления и исполнения, порывов к созданию чего-то великого в жизни и обрываний и падений <...>»<sup>2</sup>.

Сміхокреативна «Енеїда» насправді – дуже серйозний твір. Цьому сприяло те, що Котляревський був наділений талантом не лише сміхотворця, а й чутливого, піднесеного, розважливого і морально відповідального письменника, зорієнтованого на певні етичні й естетичні ідеали (цим він вигідно відрізняється від Осипова та Котельницького, схильних до самодостатнього сміхацтва). У світосприйманні Котляревського сміховинний підхід природно поєднався із чутливістю та філософічністю. Степан Стеблін-Камінський згадував про нього: «Под скромною простотою щирого українця в нѣм скривалась самая возвышенная душа, доступная всем благородным чувствованиям, и превосходное, редкое по доброте сердце, готовое на все жертвы»<sup>3</sup>.

Тож крім панівної *комічної* стихії, в «Енеїді» Котляревського виявляються також *героїчно-патетичний* та *екзистенційно-філософський* струмені.

Як повище наголошено, основна проблема Вергілієвої «Енеїди» – це людина і доля, підвладність людини долі, напередвизначеність у людському житті, провіденційна місія, котру потойбічні сили покладають на людину. За спостереженням Володимира Топорова, «Вергілій орієнтується на “історичне” й “людське” незрівнянно більшою мірою, ніж на “космологічне” й “божественне”, проте розуміє, що перше продовжує друге»<sup>4</sup>. А за проникливим судженням Михайла Гаспарова, на відміну від Гомерових поем, в «Енеїді» Вергілія

«розширився душевний світ людини, і динаміка дій перемістилася зі сфери вчинків у сферу переживань: слава війн і битв перестала бути самоцінною і стала тільки зовнішнім виявом і підтвердженням волі судьби, а всі сили героя спрямовуються на те, щоб відгадати й осягнути цю волю судьби. Від цього зовні герой здається пасивним, але внутрішня напрута його душі не має подібних у всій галереї його епічних попередників <...>»<sup>5</sup>.

Цього ще не збагнув Микола Зеров, коли закидав Вергілієві, що «його Еней надто богобійний, апатичний, надто пасивний, як на героя епічної поеми», і протиставляв йому травестований образ в українській «Енеїді»: «Зовсім не те у Котляревського. Перенісши Енея в українську побутову обстановку, український поет оживив цю мертву схематичну фігуру. Його Еней є “парубок моторний / І хлопця хоть куди козак”, одважний, веселий, “завязтого кшталту»<sup>6</sup>. Мабуть, М. Зеров не критично пішов за поверховою характеристикою Енея у статті російської письменниці та літературного критика Зінаїди Венгерої в енциклопедичному словнику Брокгауза та Єфрона: «Особливо невдалий герой, “благочестивий Еней” (pius Aeneas), позбавлений будь-якої ініціативи, керований судьбою й рішеннями богів, які сприяють йому як засновникові знатного роду й виконавцю божественної місії – перенесення Лар на нову батьківщину»<sup>7</sup>. Тим часом усупереч такому трактуванню Еней Вергілія бачився В. Топорову взірцем «творчої активності» й утіленням «характерних ментальних структур “середземноморської” людини діла – від фінікійських мореплавців-торгівців до великих трудівників епохи Відродження»<sup>8</sup>:

«Дух підприємливості, активності, віри в працю своїх рук, оптимізм щодо можливостей самому, без будь-чиєї допомоги влаштувати життя своїх супутників характерний для Енея <...>»<sup>9</sup>; «Еней не просто сліпо довірився судьбі, зрікся “свого”, підкорив усе в своєму житті судьбі, а довіряючись, зрікаючись, підкоряючись, він, однак, став учасником діалогу з судьбою, <...> вступивши з нею у відносини, що провіщають бого-людський діалог»<sup>10</sup>.

Починаючи від шостої книги, у якій зустріч із батьком, Анхізом, у царстві мертвих стала головною з погляду «тексту судьби» в епопеї, Еней вимальовується як «гідний учасник майже рівноправного діалогу з судьбою»<sup>11</sup>. В. Топоров мовив про Енея як «людину судьби» в тому смислі, що в троянського героя

<sup>4</sup> Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. – С. 66.

<sup>5</sup> Гаспаров М. Л. Греческая и римская литература I в. до н. э. // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 460.

<sup>6</sup> Зеров М. «Енеїда» Вергілія // Зеров М. Українське письменство. – С. 314.

<sup>7</sup> Венгерова З. Виргилий, Вергилий // Энциклопедический словарь / Издатель: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб., 1892. – Т. 6А. – С. 510. Лари – у римській міфології душі предків та духи-заступники населених людьми місць; охороняли дім і родинне щастя.

<sup>8</sup> Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. – С. 97.

<sup>9</sup> Там само. – С. 96.

<sup>10</sup> Там само. – С. 112–113.

<sup>11</sup> Там само. – С. 137.

<sup>1</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексичі і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 158.

<sup>2</sup> Дашкевич Н. Малорусская и другие бурлескные (шутливые) «Энеиды». – С. 186, 187.

<sup>3</sup> Стеблін-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 29.

«відмова од власної волі <...> заради повного вручення себе судьбі – не знак покірності, пасивності чи байдужості, а екс-центричний рух співвіднесення своєї самості, свого людського Я з над-людською судьбою, покладення в основу віри в судьбу й вірності їй – і те, й те як результат вільного вибору й аж ніяк не тої духовної вузькості, яку називають марновірством»<sup>12</sup>; «Еней – людина судьби як той, хто обраний і винагороджений нею, але й як той, хто сам, мовби зсередини себе, був готовий стати такою людиною й міг нею стати. Саме в цьому виявляється справжня ініціативність (відкритість до нових починань, готовість до змін) Енея, і в цій-таки його якості – один із провідних складників у структурі цього образу, який робить Енея *homo novus*’ом у великому тексті середземноморської культури, одним із найраніших проривів у майбутнє, передчуттям типу “європейської” людини Нового часу <...>»<sup>13</sup>.

Котляревський надав більшої зовнішньої динаміки й напруги образу Енея – у вчинках та безпосередніх виявах почуттів – відповідно до козацької фольклорної традиції. Водночас, зробивши Енея активним учасником епічного дійства, український травестатор почасти зберіг Вергілієву артикуляцію проблеми долі, телеологічну функцію, властиву римській «Енеїді» (ще більшою мірою її підхопили Осипов і Котельницький, на досвід яких і спирався безпосередньо Котляревський). Як і у Вергілія, Еней у Котляревського веде *діалог з долею*.

Доля Енея і троянців в «Енеїді» Вергілія і травестіях Осипова – Котельницького та Котляревського визначена наперед потойбічними силами, але не в якихось конкретних часткових деталях, а в генеральній лінії: вимушено полишивши Трою, після мандрів і різних пригод вони мають підкорити місцеве плем'я в Італії й заснувати тут Римську державу. Для римського поета така провіденційна місія – це світоглядна язичницько-філософська перспектива, яку він доводить усім текстом епопеї. А для травестаторів це данина античному сюжетові, якого вони назагал не порушують, а лише по ходу перелицьовують<sup>14</sup>. Зображення Енеєвої місії у їхніх травестіях як визначеної наперед є збереженням сюжетним елементом римського першотексту, тому це зображення цікаве хіба що з художнього та психологічного боку, а не світоглядного. Ця місія у Котляревського не раз постає у пророцтвах персонажів (Зевса-Юпитера, Сивилли, попа, шептухи, волею якої «чоловічим голосом» провіщає горщечок, урешті, «діда очеретяного» з Тибру).

При цьому Еней залишається абсолютизованим персонажем, посідаючи виїняткове місце у змальованому міфоісторичному дійстві: тільки Енеєві має відкритися і відкривається воля богів, тільки через нього діють олімпські небожителі, тільки він стає свідомим виконавцем їхнього присуду. Навіть іще не відаючи про своє призначення, він інтуїтивно відчуває, що в його долі є якийсь глибинний смисл, якась наперед визначена доцільність, а тому допитується про неї у ворожбитів, ворожок, у покійного батька на тому світі. Притім Енеєві йдеться не просто про банальне знання своєї дальшої долі, а про її сенс. Троянці ж є лише виконавцями його містичної, невідомої їм волі, якій вони скоряються, навіть нарікаючи на нього (до Дидони: «Волочимся без талану, / <...> / Еней пустих на нас ману; / <...> / Звелів покинути нам Трою, / Підмовив плавати з собою» [I, 23]) чи просто в невіданні покладаючись на нього (після Сицилії «Не знав троянець ні один, / Куди, про що і як швенюють, / Куди се так вони мандрують, / Куди їх мчить Анхизів син» [III, 4]).

<sup>12</sup> Там само. – С. 125.

<sup>13</sup> Там само. – С. 139–140.

<sup>14</sup> На початку частини четвертої Осипов виправдовувався перед читачем за свою залежність від античного сюжету: «То ты увидишь пред собою, / Что нам предписано судьбою, / И я то не перешагну» [IV, с. 15].

На Сицилії Еней Котляревського ще не здатний був самостійно приймати рішення, тому, задумавши справити поминки по батькові, «Зібрав троянську всю громаду / <...> / Просить у їх собі пораду» [II, 10]. Там-таки, на острові, ще вагався, що робити, «Чи тут остатись, чи поплити?», а тому «миттю кинувсь до громади / Просить собі у ней поради, / Чого собою не вбагне» [II, 58]. У першому випадку громада радо пристала на думку про застілля, а в другому нічого не ввадила, тільки ворожбит пораяв Енеєві виспатися, а тоді міркувати.

Покинувши Сицилію, розтривожений Еней «моря так уже боявся, / Що на богів не полагався / І батькові не довіряв» [III, 1]. Перед війною в Латії Енея охопило ще більше душевне сум'яття – автор поважно і психологічно правдиво передає, як «Терявся в думах молодець»:

Еней ту бачив страшну тучу,  
Що на його війна несла;  
В ній бачив гибель неминучу  
І мучивсь страшно, без числа.  
Як хвиля хвилю проганяла,  
Так думка думку пошибала;  
К олімпським руки протягав,  
Надеждою хоть підкреплявся,  
Но переміни він боявся,  
І дух його ізнемогав.

<...>

Він о війні все сумовав; [V, 1–3]<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Цей бентежний стан Енея у Котельницького передано блідіше, хоча деякі його фрази відлунюють ремінісценціями у Котляревського: «Вертел умом своим богатым», «От мысли к мысли он бродил» [V, с. 25] – «Терялся в думах молодець», «Як хвиля хвилю проганяла, / Так думка думку пошибала» [V, 1, 2]. *Пошибати* (розм.) – нападати (про плач, хворобу і т. ін.). *Думка* (дума, гадка) *думку* (думу, гадку) *пошибає* (*пошибала*) – про втрату душевної рівноваги від думок (Пошибати // *Словник української мови*: <В 11 т.>. – К., 1976. – Т. 7. – С. 482). Це народний вислів – його вкладено, зокрема, в уста «мужика» в першій інтерлюдії до драми Георгія Кониського «Воскресеніє мертвих»: «От тепер бак, кауць, думка думку пошибає, / А із журби тяжкой пердя пердя наганяє!» (Інтерлюдії до драми Георгія Кониського «Воскресеніє мертвих» // *Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори.* – С. 373). Водночас, як з'ясував Ю. Шевельов, «така будова фрази з плеонастичним посиленням іменників (“поліптот”) дуже типова для серйозних (високих) стилів класицизму, <...> наприклад:

Нам в оном ужасе казалось,  
<...>  
Что вихри в вихри ударялись,  
И тучи с тучами спирались,  
И устремлялся грам на грам <...>  
(М. Ломоносов. Ода на день восшествия  
на престол Елизаветы Петровны, 1746).

І навіть у обережнішого в уживанні риторичних заходів С у м а р о к о в а:

Вам басня басню производит  
И мысли здравые мрачит.  
Сим ложь за ложью происходит,  
Святая истина молчит.

(Ода Екатерине II на день её восшествия на престол,  
1772 г.)» (Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лек-  
сиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 161).

Однак тепер Еней, навчений досвідом, уже не звертається марно до громади, а усамітнюється на березі та, знеможений, укладається спати просто на піску. Побачивши віщій сон і почувши в ньому заспокійливу настанову «діда очеретяного», «Тибра старого»:

Війни кривавой не страшися,  
А на олімпських положися,  
Вони все злеє оддалять.  
<...>  
Тут будеть град над городами,  
Поставлено так між богами... [V, 6, 8], –

Еней «схопився / І духом моторнійший став; / Водю тибрською умився, / Богам молитви прочитав» [V, 9]. Не громада допомагає Енеєві, а воля богів, яка провадить його по житті, підтримує у всіляких злигоднях, спрямовує до визначеної мети і слугує гарантом її досягнення. Громада, зрештою, тільки засіб у божеських руках. Та й Еней не є самостійним суб'єктом міфологічно-історичного дійства, чи, точніше, псевдодійства (бо його травестовано на бурлескний лад). Хоч у війні з латинцями та рутульцями Еней загартувався і вже «думав, мислив» самостійно [VI, 31], все-таки у вирішальні моменти йому сприяє воля богів, метафізичне втручання трансцендентного світу, завдяки чому герой дістає реальну допомогу й підказки, що робити, куди податися тощо.

Над усією травестією Котляревського загалом тяжіє міфологічне переконання, що людською долею керують найвищі метафізичні сили. Це визнають персонажі (людські особи), готові урешті-решт покоритися божеській волі. Коли загинув Паллант, Еней, плачучи і жаліючи за ним («бо був до бою майстер»), змирився з його загибеллю, допущеною, як гадав, з волі богів: «Угодно, бачу, так богам!» [VI, 77]. Неспроможність людини змінити небажаний хід подій передано відповідним народним прислів'ям: Амата, бачачи,

Що Турн-князьок не буде зять;  
Кляла Лавинії родини,  
Кляла кумів, кляла хрестини,  
Та що ж? – против ріжна не прать. [IV, 64]

Щоправда, смертні, якщо з ними трапляються нещастя, деколи не втримуються од того, щоб клясти тих «несмертних», на чіє заступництво вони сподівалися. Так, рутульський ватажок Турн, вірячи в поміч Юнони, самовпевнено заявляє Енеєві:

Олімпські нами управляють,  
Вони на мене налягають,  
Пред ними тільки я смирюсь. [VI, 164]

Проте коли «Йому Юнона змінила» й «Не та була в нім жвавость, сила», поет зауважує: «Без богів ж людська моч – пустяк» [VI, 165]. (Либонь, це не лише авторська риторична данина античному світоглядові.) Тож Турн, поранений Енеєвим списом, качаючись «од гіркою болі, / Клене олімпських еретик» [VI, 166]. І тут, як часто буває у бурлескно-травестійній «Енеїді» Котляревського, згідно з нормативністю жанру, у трагічну сцену вплітається бурлеск, щоправда, з присмаком гіркої іронії. Автор зауважує, що в той час, як Турн конав і кляв покровителів-зрадників, ті «В Олімпі ж могорич пили» [VI, 167], погодивши між собою умови перемоги Енея над Турном, що допускали загибель зятя рутульця.

Іще приклад претензій до метафізичних доленосних сил: «Волсент утратив воїв пару, / Кленеть невидимую кару» [V, 100]. З докором звертається до античного язичницького пантеону згорьована Евріалова мати, у «галас і репетовання» [V, 115] якої закрадається розпачлива думка про світ як абсурд:

О боги! Як ви допустили,  
Щоб і одинчика убили  
І настромили на віху  
Його козацькою головку;  
Десь світ вертиться сей без толку,  
Що тут дають і добрим тьху. [V, 113]

Та й «безсмертний» [VI, 159] Еней, коли троянки підпалили його флот,

Олімпських шпетив на всю губу,  
Свою і неню лаяв лобу,  
Добувсь і в рот, і в ніс Зевес. [II, 51]

Енеєва лайка «олімпських» досить розлога: кожному з тих, на кого вона спрямована, – «проклятому стариганеві» Зевсу, уподібненому до «демона» «Панові добродію Нептунові» (іронічно), «Плутонові, поганцю» і «ненечці рідненькій» (Венері), що «десь тепер гуля» або «спить уже п'янька», – відведено по цілій строфі [II, 52–55] (як, до речі, і в Осипова [II, с. 124–125]). Зрештою, Еней, як «кажуть люди, внук» Зевса [II, 52] (тобто «мажор» по-сучасному), може собі дозволити таку круту, панібратську лайку. Однак у травестії ніде немає відхилення од волі богів, навіть Енеєва лайка на їхню адресу зумовлена врешті-решт його прагненням виконати божественне призначення, а не задовольнити особисті бажання.

Водночас в «Енеїді» Котляревського віддзеркалено елементи не лише язичницького світобачення, а й християнського. Так, Евандр по-християнському заспокоює Енея: «Турбації не заживайте, / Бог милостив для грішних всіх» [V, 17]. А поранений Турн, просячи Енея одправити до батька його «труп дублений», апелює до християнської ідеї спасіння душі: «Ти будеш за сіє спасений» [VI, 168].

Певний час у травестії Котляревського з волею богів дисонує особистий інтерес Енея, його бажання насолоджуватися приватним життям, простими земними втіхами, еротичними та кулінарними. Таке жадання іде врозріз із місією заснувати Римську державу, покладеною на нього олімпськими богами:

От так Еней жив у Дидони,  
Забув і в Рим щоб мандровать.  
Тут не боявся і Юнони,  
Пустився все бенькетовать;  
Дидону мав він мов за жінку,  
<...>  
Еней в гостях прожив немало, –  
Що з голови його пропало,  
Куди його Зевес послав.  
Він годів зо два там просидів <...> [I, 40, 42].

Звідси попервах виникає колізія роздвоєння – герой опиняється між тим, що хочеться, і тим, що треба, тобто між бажаним і належним. У тому образі Енея, що його розбудовує Котляревський, *приватний герой народної чарівної казки вступає у суперечність з епічним героєм Вергілієвого дійства*. Верховний бог Зевс

суворо стежить за тим, щоб Еней дотримувався визначеного йому державотворчого (епічного) призначення, і насильно змушує його виконувати суджену йому місію. Задля цього, наприклад, посилає свого «гінця» Меркурія:

пару розлучи скажену,  
Еней Дидону б забував.  
Нехай лиш відтіть уплітає  
І Рима строїти чухрає. [I, 46]<sup>16</sup>

Однак веління Зевса викликає сум'яття в Енеевій душі, бо суперечить його пристрасному потягу до Дидони: «Хоть він за нею і журился / І світом цілий день нудився, / Та ба! бач, треба покидати» [I, 51]. Еней покидає Дидону не тому, що проймається значенням своєї громадянської місії, державницьким обов'язком, нав'язаним йому з Олімпу, а тому, що усвідомлює необхідність покоритися волі богів і марність чинити їм опір. Ставши на якийсь час приватним персонажем, Еней, однак, волею Зевса перетворюється на *культурного героя*.

А вже в четвертій, п'ятій та шостій частинах приватні інтереси Енея і завоюницька, державобудівнича місія, покладена на нього богами, збігаються: Еней воює і за руку вподобаної Лависі, і водночас за вкорінення троянців на Латинській землі, за «нову Трою» [V, 49], за те, щоб стати господарем, чи то пак царем на захопленій території. Він здобувач і руки дівчини (царівни), і цілого царства, засновник нового царського роду і нової держави, прямою спадкоємицею якої стане Римська імперія. Так відбувається погодження і взаємоприйнятне поєднання приватної та міфологічно-історичної сюжетних ліній, завдяки чому колізія роздвоєння знімається. *Постава Енея як приватного героя народної побутово-героїчної чарівної казки, що намітилося було в першій частині і тривало в другій і третій частинах «Енеїди» Котляревського, змінюється у четвертій – шостій частинах, відповідно до сюжетно-фабульної канви Вергілієвої епопеї, на постава культурного героя.*

Римська античність знала два поняття, пов'язані з уявленнями про долю: *фатум* (fatum) і *фортуна* (fortuna). Обидва вони містили ідею напередвизначеності долі, але перше вказувало на її детермінованість незалежними від людської волі чинниками, а друге передбачало випадковість, непередбачуваність подій (фатум цілеспрямований, а фортуна сліпа). Фатум схиляє очікувати подій переважно злих, фортуна – і злих, і добрих. Котляревський артикулює в «Енеїді» обидва ці античні концепти, хоча саме слово «фатум» вживає тільки раз, і то як

<sup>16</sup> Дворічне гостювання Енея у Дидони Котляревський подає як несподіванку для Зевса-Юпитера:

Колись Юпитер ненароком  
З Олімпа глянув і на нас;  
І кинув в Карфагену оком,  
Аж там троянський мартопляс... [I, 43]

А тим часом любовне зближення Енея з Дидоною пророкував сам Юпитер, кажучи Венері:

Заїде до Дидони в гості  
І буде там бенькетовать;  
Полюбиться їй він мосці  
І буде бісики пускати. [I, 18]

З тексту трагедії випливає, що боги самі поблажливо допустили флірт Енея з Дидоною, але він затримався у неї задовго.

не іншомовне, адаптоване українською мовою, а як латинське (передане кириличними буквами) – у макаронічній мові Енея, зверненій до латинських послів: «Велять так ф а т а, у т н е у с / Вам буде е к с, Амагі зять» [VI, 85] (тобто: «Велить так фатум [або: Так призначено фатумом], що Еней / Вам буде цар, Амагі зять»). При цьому Еней покладається на волю верховного бога, покійно гадаючи, що від неї залежить його доля: «Чи Т у р н у с буде, чи Е н е у с, / Укажить г л я д і у с, в е л ь д е у с, / Латинським с ц е п т р о управлять» [VI, 85] (тобто: «Чи Турн буде, чи Еней / Латинським скіпетром управлять – / Укажить меч, або [тобто] бог»).

В інших випадках в «Енеїді» Котляревського слова «фатум» не вжито – замість нього фігурує лексема «судьба», що в'яжеться із судовим вироком і виступає східнослов'янським відповідником латинського фатуму. Слово «судьба» вживається й у трагедії Осипова – Котельницького (крім нього, російські трагедисти послуговуються також словом «рок», звичним для російської мови, а також використовують слово «фортуна» та його російський відповідник – слово «жребий»)<sup>17</sup>. Так, у Котельницького Зевс «кислогато / Сказал Юноне»:

На земли  
Твоею хитростью все бьется,  
Реками кровь народов льется;  
Прилично ль зло творить богам?  
Коль так назначено судьбами,  
Чтобы Энею быть меж нами, –  
К чему ж дурить по пустякам? [VI, с. 196]

Це античне упокорення напередвизначеній «судьбі» завіршовано досить майстерно, з художньою виразністю, чому слугують чіткі, ледь чи не афористичні вислови та риторичні запитання, у гуманну патетику яких вкрапилися розмовна фраза («К чому ж дурить по пустякам?»). Котляревський зберігає це місце і наявний у ньому мотив покори судьбоносному присудові, але опрацьовує його простіше, приземленіше, передаючи аргумент верховного божества у дохідливу народному стилі, з побутовою образністю. Зевс «Юноні з гнівом так сказав»:

Уже ж вистимо всім богам:  
Еней в Олімпі буде з нами  
Живитись тими ж пирогами,  
Які кажу пекти я вам. [VI, 159]

По ходу дії Котляревський не раз – то вустами персонажів, то від оповідача чи розповідача – нагадує про метафізичне призначення Енея, котре ніхто не в силі відмінити. Цар Латин виправдовується перед претендентом на руку його доньки рутульським «князем» Турном, кажучи, що чинить не по своїй волі, бо не є вільним суб'єктом земного дійства, а змушений підлягати вироку неблаганної судьби:

Послухай же, судьби есть воля,  
Щоб я дочки не отдавал  
За земляка, а то зла доля  
Насяде, хто злама устав. [VI, 121]

<sup>17</sup> Про греко-римські та східнослов'янські поняття і слова на позначення долі див.: *Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики.* – Львів, 2003. – С. 420–426, 429–430.

Верховним вершителем божих і людських «судеб» виступає у травестії Зевс. Його мати, Цибелла, каже до нього:

Твої уста судьбам веліли,  
Були щоб ідські брусся цілі,  
Нетлінній од рода в род. [V, 64]

Подібним чином підносить батька і Венера, звертаючись до нього:

Ти знаєш, для чого троянців  
Злим грекам попустив побить;  
Енея з пригорщею ланців  
Велів судьбам не потопить;  
<...>  
Ти ж словом що определяєш,  
Того вовік не одмінєш; [VI, 8].

Щоправда, наприкінці поеми, в останній сцені, у якій фігурує Зевс, прострумовують натяки на те, що цей верховний поганський бог аж ніяк не волюнтарист, а, ословлюючи «судьби» інших, діє з якоїсь незбагненої людям необхідності. Гнівню вгамовуючи Юнону, котра як тільки могла допомагала Турнові, Зевс, якому врешті увірвався терпець, нагадує їй невідворотний метафізичний присуд Енеєві – бути «в Олімпії» з богами:

Безсмертного ж хто ма убити?  
Або хто може рану дать?  
Про що ж мазку мирянську лити? [VI, 159]<sup>18</sup>

Своїм фінальним втручанням Зевс забезпечує виконання якоїсь найвищої волі щодо Енея і троянців. Складається враження, що Зевс не самочинно вершить людські долі, а лише пильнує їх неминуче вивершення. Він – гарант світового ладу; воля й сила Зевса – запорука того, що світ не перетвориться на хаос унаслідок забанок і волюнтаристичної дії окремих богів та людей. Антична міфологія будується на протизвазі ладу й безладу (космосу й хаосу). На протизвагу первісному хаосові світ упорядковується як космос, притім якісь сили, котрі самі не є учасниками (суб'єктами) світового дійства, установлюють наперед хід його подій, визначають долі окремих людей, а верховне божество пильнує за здійсненням їхнього присуду як неодмінної умови дотримання світового порядку. Такий розподіл є наче міфологічним прообразом майбутньої земної парламентсько-президентської республіки: парламент приймає закони, а президент виступає гарантом їх виконання. Тільки от хто «президент» – зрозуміло: Зевс, а хто «парламент» – неясно.

Домовившись про єднання і мирне співжиття троянського і латинського племен, Юпітер і Юнона

все на шальках розважали,  
Ютурну в воду одіслали,  
Щоб з братом Турном розлучить;  
Бо книжка Зевсова з судьбами,  
Несмертних писана руками,  
Так мусила установить. [VI, 162]<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Про що ж мазку мирянську лити? – Для чого проливати людську кров? Прийменник про вжито в діалектному значенні для.

<sup>19</sup> «Мавка вод Ютурна», «сестриця Турну» [VI, 127], спільно з Юноною рятувала Турна.

Чому мусила і з чієї волі, яких «Несмертних руками» – автор не розтлумачує, вважаючи, очевидно, що це відтворення античної міфологеми долі як присуду, фатуму не потребує пояснення, та й, зрештою, не варте того, щоб за часів панування християнської релігії та поширення просвітницьких знань приділяти прискіпливу увагу фаталістичному світоглядю, бо ж християнство відкидає ідею фатуму, надаючи особі право вільного вибору й залишаючи за Богом-Творцем остаточне порякування людськими долями. Ще далі од фаталізму, античного та народно-язичницького, відходило Просвітництво з його раціоналізмом. У Вергілія перед поєдинком Енея й Турна Юпітер вдається до зважування на терезах двох різних долі обох супротивників, щоб дізнатися, «кого бій цей погубить» [книга дванадцята, в. 725–727], – як влучно зауважив Володимир Топоров щодо цього завершального вузла «тексту судьби» в римській «Енеїді», Юпітер не всевідець за своєю природою, і дещо відкривається йому в ході відповідного дослідження, дізнання<sup>20</sup>. У Котляревського від цього вирішального зважування залишився надто загальний, а тому не зовсім зрозумілий *інтертекстуальний рудимент*: «І все на шальках розважали».

Хоча «судьба», відповідно до Вергілієвого сюжету, загалом прихильна до Енея та троянців і їх чекає щаслива доля, усе-таки не раз у поемі Котляревського таємнича «судьба» виявляє своє зловісне обличчя, характерне для римського фатуму, наприклад, загибель молодого Палланта поет пов'язує з неможливою волею недовідомих «судеб»: «Ув'яз Паллант, судеб по волі, / Сердега в світі не наживсь!» [VI, 50]. Оскільки міфологема судьби вжита тут у множині (судьби), то ця авторська заувага викликає асоціації з грецькими богинями долі мойрами (римські парки). Водночас на неодноразовому вживанні в «Енеїді» Котляревського множинної форми судьби [V, 64; VI, 8, 50, 162], невластивої українській мові, позначився вплив «Енейды» Осипова – Котельницького, де така форма, звична для російської мови, трапляється не раз<sup>21</sup>.

Чи не найвиразніше судьба як фаталістичне поняття (точнісінько в античному розумінні) фігурує у коментарі Котляревського до сцени, в якій Низ та Евріал, тікаючи до лісу, «спасались бідні» од Волсента, що несподівано вигулькнув «З полком латинської дружини»:

Так пара горличок невинних  
Летять спастись в лісах обширних  
Од злого кібчика когтей.  
Но зло, назначене судьбою,  
Слідитиме скрізь за тобою,  
Не утечеш за сто морей. [V, 96, 97]

Рідше вживається в «Енеїді» Котляревського античне поняття «фортуни». Якщо ставлення до «судьби» трепетне, шанобливо-тривожне, то до «фортуни» – фамільярне. Сліпий і непостійний доленосний випадок кращого ставлення у персонажів травестії не заслуговує. Еней хвальковито заявляє аркадському цареві Евандрові:

<sup>20</sup> Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. – С. 128, 139.

<sup>21</sup> Наприклад: «Когда б счастливыми судьбами / <...> / На самом деле то сбьлось!» [II, с. 27]; «Угодно было так судьбам» [VI, с. 9]; «О сын Анхизов, что судьбами / На диво послан все живым» [VI, с. 79].

Фортуна не в його кишені;  
Турн побува у мене в жмені;  
Дай поміч! – я з ним потягнуся. [V, 16]

Про Азілласа (одного з тих, хто завербувався до Енея воювати проти Турна) «сідая муза», пліткарка, «бормоче» авторові:

Се родич нашій паламарці, –  
Недавно з кошельком ходив;  
Но, бач, безокая фортуна  
Зробила паном із чупруна<sup>22</sup>.  
Таких немало бачим див! [VI, 25]

З українського фольклору Котляревський узяв народне протиставлення доброї (щасливої) та злої (гіркої) долі. Українське народне поняття і слово «доля» за семантикою посідає проміжне місце між поняттям «судьба», своєю суттю – фаталістичним, і поняттям «фортуна», що є радше «лотерейним» (недарма ж у вуста Енея вкладено вислів про «фортуна в кишені»). Якщо судьба – це те, що людині (при)суджено (беззаперечний вияв чужої волі), а фортуна – сліпий жереб, який їй випав (навмисність чужої волі відсутня), то доля – це те, чим людину наділено (м'якший вияв чужої волі)<sup>23</sup>. *Черговим виявом двотекстовості української травестії стало те, що в ній уперемішку вжито основні латинські та українські поняття, пов'язані з дискурсом долі (а якщо взяти до уваги й русизм «судьби», то можна говорити й про тритекстовість)*. Слово «фортуна», запозичене з латини, напруму співвідносить текст травестії з латинським першотекстом, українська «судьба» не лише містить наявний у цьому слові багатовіковий східнослов'янський світоглядний досвід, а й зберігає смислові значення римської міфологеми фатуму, а українська лексема «доля», подана у звичному для української мови народному фразеологічному вжитку, вносить у переробку елементи суто національної ментальності та фразеології у роздумах про метафізичну залежність людського життя.

Слово «доля» трапляється в «Енеїді» Котляревського навіть частіше, ніж слово «судьба» (відповідно 12 і 10 разів). Дидона кляне «сучих синів» троянців: «Щоб доброї не знали долі» [I, 57]. Батько Анхиза переказує «милому дитятку» Енеєві слова богів:

Щоб ти нітрохи не журився,  
Пошлють тобі щасливу долю,  
Щоб учинив ти божу волю  
І швидче в Рим переселився. [III, 64]

Так стисло Котляревський передає пророцтво Анхиза, яке в Осипова займає дві строфи. Суть пророцтва в обох травестаторів та сама, тільки осиповські слова «рок», «фортуна» Котляревський «перелицьовує» на українську «долю» (при цьому в український текст автоматично закрадається явна ремінісценція з російсько-го: «чинить» – «учинив»):

Не будет более рок слезный  
Тебя тузить вперед никак.

<sup>22</sup> «Чупрун – простой мужик» (прим. Котляревського) (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 389).

<sup>23</sup> Про українські народні уявлення про долю див.: Наклік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – С. 456–459.

Юпитер <...>  
Меня сюда к тебе послал,  
Нарочно давши повеленье,  
Чтоб оному ты исполнение  
Чинить скорее поспешал.

Имей надежду несумненно,  
Что кончились твои беды;  
<...>  
Ступай теперь на римски реки  
И ново царство созидай.  
Фортуна гнать тебя устала;  
Счастлива жизнь твоя настала <...> [II, с. 132–133].

Щоправда, вислів «Фортуна гнать тебя устала» аж ніяк не пасує до сліпої, випадкової «фортуни», яка за своєю природою не чинить навмисної дії. Переслідувати можуть «судьба», «рок», «фатум» – поняття і слова одного ряду, наділені інтенцією злого умислу. Тут в Осипова неточне слововживання. Точнішим є вислів «Фортуна – баба своенравна» [II, с. 130], яким підкреслюється її примхливий (а не цілеспрямований) характер.

У язичницькому храмі Сивилла, «Ясного Феба попада» [III, 15], передає такий його «приказ» Енеєві:

«Така богів Олимпських рада,  
<...>  
Ище ти вип'єш добру повну,  
По всіх усюдах будеш ти;  
І долю гірку, невгомонну  
Готовсь свою не раз клясти.  
<...>  
Но послі будеш жить по-панськи <...>» [III, 20–21].

Ці рядки є своєрідним переспівом з Осипова:

Судьба богов неисследима  
Сокрыта в участи твоей!  
<...>  
И прежде сам приготавлийся  
Отведать кучу горьких бед.  
<...>  
Но несмотря на злу судьбину,  
Держашую над вами меч,  
Вы всю свою тоску-кручину  
Свалите будто гору с плеч;  
<...>  
Начнете припевая жить. [III, с. 18–20]

Перелицьовуючи Осипова, Котляревський замінює його суворі вислови «судьба богов» (тобто присуд богів), «зла судьбина» м'якшими українськими: «богів Олимпських рада» (тобто рішення), «доля гірка, невгомонна», та й навіть «приказ од Феба» [III, 20] – це все-таки не присуд (хоча слово «приказ» ужито тут у значенні повідомлення про колективне рішення олімпських богів й воно в цьому випадку семантично близьке до присуду, проте звучить м'якше).

Далі по ходу дії «піп» у ролі язичницького жреця, розглянувши «кендюх» (шлунок) забитого вола,

Енею послі божу волю  
І всім троянцям добру долю,  
Мов по зіздам, все віщовав. [III, 36]

В Осипова «жрец»

разбирая требушину,  
Троянцам счастливую судьбину  
С Енеем князем им сулил. [III, с. 41]

Нарікаючи на свої поневіряння по світі, Еней звертається до аркадського царя Евандра з проханням по допомогі:

Тепер тебе я суплікую [прошу. – Є. Н.]  
Мою уважить долю злую  
І постояти за троян. [V, 14]

Утративши єдиного «Свого синочка Евруся» [V, 110], мати з розпуки «диким голосом завила» [V, 111]:

Тепер до кого прихилюся,  
Хто злую долю облегчить?  
Куди в біді я притулюся? [V, 112]

В іншому епізоді рутульські воїни Лігар з Лукуллом напірали на тарадайці

Енея кіньми потоптать.  
Но тут їх доля зла наспіла,  
І душі сих братів із тіла  
Пішли к Плутону погулять. [VI, 57]

Найцікавішими в «Енеїді» Котляревського є ті ліричні висловлювання на тему долі, в яких український поет виказує власні роздуми, підказані йому самим життям, особистими спостереженнями. Щодо цього вже можна вести мову про *авторський дискурс долі*. Котляревський зберігає ідею залежності людської долі од невідомої та примхливої потойбічної сили («судьби» чи «долі»), од Божого порядкування світом, але говорить про це узагальнено й ненав'язливо. Показовим є такий епізод. Коли троянці відпливали з Сицилії, Еней помітив, що його «слуга найвірнійший» «поромщик» Тарас так «нахлистався / Горілочки, коли прощавсь», що, «сидя на кормі, хитався». Аби він не випав, Еней велів його забрати, щоб проспався у безпечному місці. Та не встигли, бо п'яний «поромщик», «розхитавшись, бризнув в воду» й потонув [II, 74]. У Вергілія стерничий Палітур просто від утоми заснув уночі й випав у море. В Осипова цей епізод описано майже так само, як у Котляревського (замість «поромщика» Тараса фігурує безіменний п'яний «кормчий», який на прощання «слишком через край хватил» [II, 137–138]). Але український травестатор додає од себе фаталістичний коментар з уявленнями народної міфології, якого немає ні у Вергілія, ні в Осипова, – про те, що нещасному час перебування на землі був одлічений наперед:

Но видно, що пану Тарасу  
Написано так на роду,  
Щоб тільки до сього він часу  
Терпів на світі сім біду. [II, 75]

Так Котляревський, продовжуючи загальну тенденцію античного епосу й додучаючи до неї українську народну, творить власний дискурс долі.

В Осипова перед Хароновим перевозом через Ахерон Еней зустрів тінь того-таки «кормщика» Палітура (цього разу його вже названо на ім'я). Тепер Палітур просить перевезти його в човні, потай Харона, на той світ, інакше, як не похований по смерті, він сто років блукатиме у смутку на березі підземної річки, очікуючи остаточного вирішення своєї посмертної долі. Еней уже було погоджується крадькома перевезти свого друга, проте Сивілла грізно осмикує троянського ватажка:

«Скажи: с твоей ли рожей смертной  
Устав богов переменять  
И рок одним лишь им известной  
По-своему перекривлять?  
Твое ли человеческое дело  
Мешаться в их разряды смело?» [III, с. 68]

Котляревський опускає цю філософську тираду Сивілли з античним образом фатуму, присудом богів (а також її пророцтво Палітурові про те, що врешті його поховають у гробниці на сицилійському березі, після чого Харон перевезе його «в Ад» [III, с. 69]) і подає натомість м'якший український образ «злої долі», на яку звично нарікати, й далі обмежується лише стислим описом Сивіллиного втручання у зворушливу зустріч Енея з Палітуром (раніше Котляревський назвав безіменного «кормчего» Осипова Тарасом, а тепер услід за Осиповим зберігає його латинське наймення):

Тут Палітур пред ним заплакав,  
Про долю злу свою балакав,  
Що через річку не везуть;  
Но баба зараз розлучила,  
Енею в батька загвоздила,  
Щоб довго не базікав тут. [III, 59]

З приводу того, що троянці, нічого не відаючи про підступи Юнони й Тезифони, «збирались їхати за зайцями, / Князька свого повеселить» [IV, 73], автор з іронією та гіркотою зауважує:

Хто божії судьби пізнав?  
Хто де не дума – там ночує,  
Хотів де бігти – там гальмує.  
Так грішними судьба вертить! [IV, 74]

Хоча тут Котляревський розгорнув скупе риторичне запитання Осипова: «Но убежишь ли от прорухи / И пакости Судьбины злой?» [IV, с. 72], – однак висловив подібну думку прочутіше і м'якше (у нього судьба не зла, і вона людьми «вертить», тобто грається, а не робить їм пакости, не прирікає на фатальні нещастя).

Осиповський «устав богов» (див. повищу цитату) перетворився у Котляревського на «судьби устав»:

Біда не по дерев'ях ходить,  
І хто ж її не скуштував?  
Біда біду, говорять, родить,  
Біда для нас – судьби устав! [V, 1]



Удаючись до ліричного відступу-роздуму на тему долі, Котляревський поєднує у риторичному запитанні два поняття – українське («доля») і латинське («фортуна») (у Котельницького цього відступу немає):

Скажіть! тоді чи дуже спить ся,  
Як доля против нас яриться  
І як для нас фортуна зла? [V, 3]

Співчуваючи «аркадським жвавим парубкам», мобілізованим у «ратники», а тому змушеним покинути своїх жінок, наречених, дівчат, сестер, автор зазначає:

Тоді найбільш нам допікає,  
Коли зла доля однімає,  
Що нам всього миліше єсть. [V, 39]

До дискурсу долі в «Енеїді» Котляревського належать не лише ті топоси, де фігурують слова «судьба», «доля», «фортуна», а й інші місця – *пророцтва, ворожба, прокльони* (спроби словесно-магічного впливу на чужу долю), відповідні *прислів'я, авторські ліричні роздуми*. Так, на невтішне пророцтво Сивилли Еней відреагував народним прислів'ям і примирливо-розважливим міркуванням:

Та вже що буде, те і буде,  
А буде те, що Бог нам дасть;  
Не ангели – такі ж люде,  
Колись нам треба всім пропасть. [III, 23]

Прислів'я «Що буде, то буде, а буде те, що Бог дасть» по-філософському виголосив Богдан Хмельницький, розпочинаючи козацьку революцію<sup>24</sup>. Може, завдяки цьому воно стало крилатою фразою. Його використовував Тарас Шевченко<sup>25</sup>. У формулі цієї паремії закладена, сказати б, психологія фортунного мислення. Прислів'я окреслює й азартну гру з долею, і покору Божій волі, що було характерне для козацької ментальності. Так словами Енея, що виявляють мужню незворушність і викличну непоступливість перед лицем невідомих перипетій власної долі, а також резигнацію з можливих, навіть небажаних наслідків гри з долею, Котляревський одзеркалював козацький етос, що певною мірою ліг в основу українських народних уявлень про долю.

За свідченням мемуариста Степана Стеблін-Камінського про Котляревського, «Он был добрый христианин и набожен без ханжества; строго выполнял постановления Церкви, соблюдал посты, часто посещал богослужение»<sup>26</sup>. Перекопаний і розважливий, але не фанатичний християнин, Котляревський водночас був трохи язичник, як це притаманно українцеві, вихованому на фольклорі та народному світосприйманні, де збереглися залишки давнього міфологічного світобачення. Поганські гадки про незбагненну долю, розкидані по його «Енеїді», не лише риторично трансформуються з античної міфології, що склала світоглядно-

<sup>24</sup> «Это было главное правило философии Хмельницкого и девиз восстания его против Польши» (Кулиш П. Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад. – К., 1843. – Часть первая. – С. 86). У тому самому дусі Хмельницький відповів на погрозу польському коронному гетьманові Миколаю Потоцькому (Яковенко Н. М. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. – К., 1997. – С. 182).

<sup>25</sup> Див.: Нахлік Є. Міфологема долі у Шевченковій творчості // Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненарожденним», і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції. – Львів, 2014. – С. 262–282.

<sup>26</sup> Стеблін-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 29.

художню основу Вергілієвого сюжету, а й впливають почасти з українських народних уявлень. Наш травестатор не заперечує напередвизначеності людського життя, його залежності од метафізичних сил, але скептично ставиться до спроб людей пізнати і передбачити своє майбутнє. З приводу того, що Низ «Раменту / Головку буйную одтяв. / Не дав зробить і тестаменту», автор іронічно зауважив:

Сей на руках знав ворожити,  
Кому знав скільки віку жити,  
Та не собі він був пророк.  
Другим ми часто пророкуєм,  
Як знахурі, чуже толкуєм,  
Собі ж шукаєм циганок. [V, 87]

Порівняймо стислу авторську заувагу до цього епізоду у Вергілія: «Сам він був цар і віщун, <...>; / Та віщуванням загину від себе не міг відвернути» [книга дев'ята, в. 327–328]. Котляревський мовить про те, що ворожити не міг передбачити свій вік, а Вергілій наголошує на тому, що віщун не спроможний був відвернути свою загибель. У Котельницького інакший акцент: позаяк у християнській свідомості чаклунство пов'язувалося з диявольською силою, то, за логікою цього травестатора, Низ (дарма що язичник!), убивши чарівника, не побоявся чортів:

Р а м н е т х о г ь б ы л м у ж и к м у д р е н ы й,  
К о л д у н и л о б и м е л у ч е н ы й,  
О т г а д ы в а л в с е м у ч а с т ь д н е й;  
Н о Н и з – д е т и н а н е р а з б о р ч и в,  
О н, к о л д у н а в п о г и б е л ь с к о р ч и в,  
Н е п о б о я л с я и ч е р т е й. [V, с. 117]

Знаменнями, що на підсвідомому рівні сигналізують про майбутнє, можуть бути слова, що вириваються у людей мимоволі чи свідомо, але з якогось іншого приводу. Приклад такого *словесного знамення* подибуємо в поемі Котляревського. «Ютурна-мавка», проникнувши під виглядом Камерта (Волсентового сина) в рутульський стрій, підбурювала вояків не віддавати свого ватажка на двобій з Енеєм, бо «Стид всім стоять, згорнувши руки, / Як згине Турн, терпіти муки, / Дать шиї в кандали ковать» [VI, 129]. Під впливом її підмовлянь рутульці вирішили зірвати перемир'я з троянцями і самим кинутися у бій:

В с е в і й с ь к о с у м н о м у р м о т а л о,  
С п е р в а т и х е н ь к о, п о с л і в г л а с  
Г у к н у л и р а з о м: «В с е п р о п а л о!»  
Щ о б р о з м и р п е р е р в а т ь в т о й ч а с. [VI, 130]

Що мали на увазі рутульські вояки, вигукнувши «Все пропало!»? Пропали їхні сподівання на Турна? Пропало перемир'я («розмир»), що його вони самі заповзялися зірвати? Такого вигуку немає у зображенні цього епізоду ні у Вергілія, ні в Котельницького, але в римського поета є пояснення, здатне кинути світло на те, чому вжив такий вигук український поет: «Ті, що кінця сподівались війні і вбачали у тому / Свій порятунок, вже рвуться до бою, і прагнуть умову / Ту скасувати, і Турна недолі усі співчувають» [книга дванадцята, в. 242–244]. Звідси видно, що пропало сподівання рутульців і латинців на те, що з перемир'ям настане кінець війні, вони залишаться живими і стануть переможцями, бо Турн здолає Енея. У контексті ж дальших подій вигук рутульців «Все пропало!» в українській «Енеїді» сприймається як такий, що

сутєстїює їхню поразку і є підсвідомим передчуттям її. Хоча насправді «все пропало» лише для Турна, тоді як для рутульців і латинців програна війна завершилася, за домовленістю між Зевсом і Юноною, прийнятним компромісом.

«Енеїда» пересипана *філософськими рефлексіями, повчальними сентенціями, влучними психологічними коментарями* Котляревського, що виявляють його спостережницький хист, досвід і житейську мудрість. У таких пасажах поет враховує чужі міркування (уснословесні та літературні) й робить власні висновки. Психологічні зауваги стосуються до людської природи як такої:

Чим більш журитися – все гірше,  
Заплутаєшся в лісі більше,  
Покинь лиш горе і заплюй. [II, 62];

Злость, кажуть, сатані сестриця.  
Хоть, може, се і небилиця,  
А я скажу, що, може, й так. [V, 56]

Завіршовано сумні спостереження поета над незбагненою невідповідністю між мораллю і щастям у земному житті: «Буває щастя скрізь поганцям, / А добрий мусить пропадати» [V, 6]. Автор звертає увагу на звичну улєсливу – з корисливим наміром – поведінку дружин, коханок:

А що ж, не так тепер буває  
Проміж жінками і у нас?  
Коли чого просити має,  
То добрий одгадає час  
І к чоловіку пригніздиться,  
Прищулиться, приголубиться,  
Цїлує, гладить, лєскотить,  
І всі сугави розшрубє,  
І мізком так заверєдує,  
Що сей для жінки все творить. [V, 29]

Розкривається також типова поведінка закоханих дівчат:

На хитрости дівчата здатні,  
Коли їх серце зацємить;  
І в ремєслі сім так понятні,  
Сам біс їх не перемудрить. [VI, 140]

У травєстїї відбився і воєнний досвід Котляревського:

В війні з врагами не плошай;  
Хоть утіка – не все женися;  
Хоть мов і трусить – стережися;  
Скиксуєш раз – тогді прощай! [V, 70]<sup>27</sup>

Еней, прощаючись з убитим Паллантом, сумно рефлектує:

«О жизнь! бурливе море,  
Хто цілий на тобі оставсь». [VI, 81]

Серед сміхотворчої стихії твору виділяється елегійний за тональністю ліричний відступ про сон – цей авторський роздум позбавлений бурлеску й комізму (але, на жаль, не деяких русизмів, як-от «ослабівших», «влюблених», «к добру»):

<sup>27</sup> Скиксувати – схибити.

О сон! З тобою забуваєм  
Все горе і свою напасть;  
Чрез тебе сили набираєм,  
Без тебе ж мусили б пропасть.  
Ти ослабівших укріпляєш,  
В тюрмі невинних утішаєш,  
Злодіїв сницями страшиш;  
Влюблених ти докупи зводиш,  
Злі замисли к добру приводиш,  
Пропає – од кого ти біжиш. [V, 4]

За Вергілієвим сюжетом, Еней, утікач з рідної землі, яку захопили чужоземні загарбники, насамкінець сам стає завойовником-переможцем. Дотримуючись цього сюжету, російський та український травєстатори надають йому різного інтонаційного супроводу. Показово, що сміхогенна травєстия Котляревського закінчується не на веселій, комедійній ноті, а застережливим імперативом жити по совісті:

Живє хто в світі необачно,  
Тому нігде не буде смачно,  
А більш, коли і совість жмєть. [VI, 171]

Так завдяки оригінальній авторській сентенції бурлескно-травєстійна поема Котляревського перетворюється, згідно з просвітницькою естетикою, на *морально-повчальну притчу*. Котельницький до цього не підноситься – його травєстия, як уже сказано, завершується одруженням Енея з Лавинією, примиренням троянців з латинцями й рутульцями та їхнім спільним карнавальним бенкетом, поданим у бурлескному комічно-гедоністичному навітленні, а врешті, жартівливим зверненням до Музи й читачів, чим наголошується на розважально-комедійному характері російської перелицьованої «Енеїди». Котляревський же спромагається на завершальний морально-дидактичний акорд, що фінальним апофеозом виповнює довгий ряд серйозних акцентів у його поемі. Почавши свій бурлескно-травєстійний життєпис Енея на потішно-гумористичній пародійній ноті, наш поет завершив його на героїчній і трагічно-застережливій.

## Мовні засоби сміхової культури. Роль «Енеїди» у становленні нової української літературної мови

Художня майстерність Івана Котляревського в «Енеїді» особливо виявилася в доборі мовних засобів сміхової культури. Гумор української «Енеїди» зумовлений не лише жанром бурлескно-трагедійної поеми (виклад високої, героїчної теми низьким стилем), а й, за спостереженням Павла Плюща, авторською маскою оповідача – «дяка-пиворіза», якому притаманний виклад із фамільярним тоном і панібратським ставленням до читачів<sup>1</sup>. Комізм образів і ситуацій у поемі Котляревського потужно підсилюється *мовним комізмом* (уживанням зниженої лексики, вульгаризмів, жартівливих виразів, нагромадженням синонімів), ба більше – «спостерігається гармонійне злиття комізму образів і ситуацій з комізмом чисто мовним»<sup>2</sup>. Для мови «Енеїди», відповідно до бурлескного стилю, характерним є загальне зниження лексики, фразеології та стилістики. Як стилістичний засіб використовується шаржова гіперболізація подій, інтенсивності дії з іронічним забарвленням слів.

У поемі Котляревського знову виникає *міжмовна опозиція*, котра виявилася у трагедії Лаллі (там була «опозиція між класичною латиною та простою мовою» – італійською<sup>3</sup>) і котра зникла в наступних трагедіях, зокрема Блюмауера та Осипова – Котельницького, написаних новочасними літературними мовами – відповідно німецькою та російською. У Котляревського це опозиція між класичною латиною та російською літературною мовою, з одного боку, й українською народною, не наділеною статусом літературної, – з другого. Вже саме використання некодифікованої народно-розмовної та частини фольклорної мови, до того ж часто з простолюдними словами (зокрема власними іменами) та виразами, навіть подекуди з елементами суржику, ставало опозиційним до звичного послуговування літературними мовами серед освічених кіл і створювало комічний ефект.

Згідно зі спеціальним дослідженням Павла Плюща, серед мовних засобів гумору в поемі Котляревського вирішальну роль відіграють лексика і фразеологія. *Лексичний склад* української «Енеїди» Котляревського багатий і розмаїтий: у ній налічують майже сім тисяч слів, що позначають предмети українського побуту, зокрема одягу (вбрання, взуття, головні убори дівчини, заміжньої жінки та чоловіка), тканин, умеблювання, начиння, продуктів харчування (страви та напої), будівель та приміщень, сільськогосподарських знарядь; зброю, музичні інструменти, грошові одиниці; природні явища, рельєфи; людей за різними ознаками

(зокрема ремесел, спорідненості і свояцтва), рослин і тварин (диких і свійських); народні обряди та звичаї, танці, ігри, гуляння, вірування, людські хвороби, вияви психо-чуттєвої сфери, різні дії, стани, якості, ознаки; суспільно-політичні, військові та інші абстрактні поняття, серед яких чимало запозичених слів, на той час уже пристосованих до стихії української мови. Кількісно значною є безеквівалентна українська лексика, що позначає етнічні реалії, котрі не мають одностовірних відповідників в інших мовах. Добір слів та виразів детермінований бурлескно-трагедійним жанром, тому помітне місце займає знижена лексика, зокрема маркована (регіоналізми, варваризми, вульгаризми, згублені слова).

Комічного ефекту поет досягає маніпуляціями зі словництвом із різних тематичних сфер (етнографічного українського побуту, соціальних відносин та урядової ієрархії, військового побуту – запорозького, гетьманського, сучасного авторів армійського, та ін.). Наприклад, викликати усмішку здатне навмисне «згущення» лексики зі сфери назв різних страв і напоїв [повище цитовані строфи: I, 27, 28]. З часом потішне враження од такого переліку ще більше посилювалося, у міру того як ті наїдки й питва ставали рідкісними й екзотичними.

За мовним походженням багата й строката лексика «Енеїди» Котляревського поділяється на слова української мови (основний масив), русизми, церковнослов'янізми, латинізми (пов'язані, зрозуміло, з античною міфологією та історією), полонізми, германізми, галліцизми. *Власне українська лексика* складається з розмовно-побутової, народнописенної та елементів панського слововжитку (як ось «дульети» [III, 93], «фуркальце» [IV, 44]), архаїзмів та провінціалізмів<sup>4</sup>. Народну мову використано одностовірно – знастановою на гумор (елементами іронії та сатири), а тому з неї взято головне те, що пов'язане з жартом, дотепом, насміхом, іронією<sup>5</sup>.

Водночас лексичне багатство української трагедії обертається в ній іншим боком – відходом од чистоти народної мови.

*Церковнослов'янїзмів*, за підрахунками Юрія Шевельова, у першій і другій частинах української «Енеїди» «особливо мало», дещо більше їх у третій, присвяченій описові пекла, а тому позначеній ремінісценціями з церковної та апокрифічної літератури; зате «досить різко зростає» їх кількість у четвертій, п'ятій та шостій частинах. При цьому церковнослов'янїзми в поемі різного походження: церковного, тобто безпосередньо від церковнослов'янської мови; канцелярського; з живої мови; від староукраїнської книжної мови та літератури російського класицизму<sup>6</sup>. Як відомо, церковнослов'янїзми частини входять у лексику нової української літературної мови як її органічний складник, а частини – і то здебільшого – їх використовують зі стилістичною метою. А як в «Енеїді» Котляревського? За спостереженням Ю. Шевельова, церковнослов'янїзми в «Енеїді» переважно не виконують певної стилістичної функції, доказом чого є те, що не раз форми церковнослов'янські й українські «вживаються як абсолютно рівноцінні стилістично»: «Тут будеть град над городами» [V, 8]; «Тобі латинці вороги; / <...> / Латинці і мені враги» [V, 14]<sup>7</sup>. А раз так, то, за висновком Ю. Шевельова, вико-

<sup>4</sup> Див.: Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 19–22.

<sup>5</sup> Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 264.

<sup>6</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського // Учені записки / Харків. держун-т ім. О. М. Горького. – № 20. – Збірник праць Кафедри мовознавства. – № 1. – Х., 1940. – С. 151.

<sup>7</sup> Шевельов Ю. В. Із спостережень над мовою сучасної поезії. Про мову поезій П. Г. Тичини // Там само. – С. 70–71.

<sup>1</sup> Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 17–18.

<sup>2</sup> Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 264.

<sup>3</sup> Піккіо Р. Від Лаллі до Котляревського: про еволюцію одної поетичної формули // Українське барокко. – С. 181.

ристання церковнослов'янізмів, крім «кількох органічно засвоєних мовою» певних місцевостей (*врем'я* [IV, 84], *нужда* [V, 83], *совім* [IV, 38]), у кількох випадках *враг* у сенсі диявола [I, 14, 57, 62; II, 56, 58; IV, 6, 130]), «слід визнати просто даниною старовині», вони в «Енеїді» «частіше засмічували мову, ніж збагачували її», тому Котляревському належить хіба та заслуга, що «він не занедбав слов'янізми остаточно»<sup>8</sup>. Повторивши своїми словами (дещо м'якше) ці думки Ю. Шевельова, Павло Плющ лише уточнив, що в «Енеїді» вже намічається диференціація вживання церковнослов'янізмів у жартівливо-іронічному («Жерці найбільше тут трудились, / *Ізко небє* [споконвіку був. – Є. Н.] хаптурний рід» [VI, 91]) або у високому, піднесеному плані («Позволь тіла убитой рати, / Як водиться, *землі предати*» [VI, 83])<sup>9</sup>.

Павло Плющ також запропонував розрізнити в поемі Котляревського, з одного боку, вживання поодиноких церковнослов'янізмів як явище семантично і стилістично переважно нейтральне, а з другого боку – «негативне ставлення» автора до церковнослов'янської (слов'яноукраїнської) та й навіть книжної (простої) мов як мертвих<sup>10</sup>. Однак щодо другого положення – про негативне ставлення до штучних мов, – то наведені приклади й аргументи дослідника непереконливі. Про цитування покаючої псалми «О, горе мні, грішнику сушу...», яка належить Дмитрові Тупталу, я вже говорив вище. Викликає заперечення і трактування «надгробного слова» якогось чи то аркадського, чи то троянського «филосопа» над домовиною Паланта як нібито також «їдкої сатири на стиль “рацій”, культивованих в старій школі <...> з їх мертвою книжною мовою»<sup>11</sup>. Це «надгробне слово» треба розглядати не ізольовано, а в контексті зображення усього поховального обряду, яке автор подає у стилі бурлескно-травестованого пародійного осмішування, відповідно до народно-язичницького подолання смерті сміхом. Так, вислів: «Троянські плакси тут ридали, / Як на завійницю кричали» [VI, 77] – містить комічний натяк на традиційних плакальниць, що брали участь в українському народному обряді похорон. Далі в такому ж тоні змальовано поховальну сцену за участі священнослужителя (у чернетковому автографі замість евфемічного «якийсь їх философ» було прямо зазначено: «соборний протопоп»<sup>12</sup>):

Тоді якийсь їх философ  
Хотів сказати надгробне слово,  
Та збився і почухав лоб;  
Сказав: «Се мертвий і не дишить,  
Не видить, то єсть, і не слить,  
Єй, єй! уви! он мертв, аминь!»  
Народ від річі умилився,  
І гірко-гірко прослезився,  
І мурмотав: «Паночко, згинь». [VI, 79]

<sup>8</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 151–152.

<sup>9</sup> Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 22. У цій монографії, як і в іншій («Історія української літературної мови»), П. Плющ запозичив і розвинув чимало ідей з мовознавчої розвідки Ю. Шевельова про Котляревського (а почасти і з його розвідки про Тичину, в якій здійснено екскурс до мови Котляревського), проте в силу тодішніх цензурних вимог покликатися на автора-емігранта не міг.

<sup>10</sup> Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 263, 269, 271.

<sup>11</sup> Там само. – С. 269.

<sup>12</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 434.

«Надгробне слово» «панотця» стилізовано слов'яноукраїнською мовою тому, що це відповідало життєвій правді: тодішні священники правили церковні обряди саме цією мовою, а не народною. Тому нема підстав убачати в цій комічній стилізації авторську насмішку над церковнослов'янщиною. Радше це насмішка над змістовою недоладністю риторичної речі промовця, який «збився». Доречно нагадати, що Котляревський пародіював в «Енеїді» й народні пісні, але це не означає, що він негативно ставився до фольклору та народної мови. У бурлескно-травестійній стихії поеми осмішувальному (але не сатиричному) пародіюванню підлягає як схоластичний слов'яноукраїнський, так і народнопісенний текст.

Ще один приклад, що його навів П. Плющ, – прощальне слово Енея над покійним Палантом – більше скидається на наслідування не старокнижних «рацій» із церковнослов'янізмами, а високого стилю російського класицизму, і то таки наслідування, а не пародіювання:

«О жизнь! бурливе море,  
Хто цілий на тобі оставсь.  
Прости, приятелю любезный,  
Оддячу я за вид сей слезный,  
І Турн получит з баришком». [VI, 81]

Те саме можна сказати і про повищий ліричний відступ про сон [V, 4]. Тож скільки-небудь помітного негативного ставлення Котляревського до слов'яноукраїнської та книжної української мов в «Енеїді» не спостерігається.

Інших крайнощів дотримувався Юрій Шевельов, гадаючи, що раз Котляревський в «Енеїді» «запроваджував слов'янізми не з певною стилістичною метою, а як паралельні варіанти українських висловів», то «він ще не цілком збагнув відмінність живої мови від церковнослов'янської»<sup>13</sup>. Однак можна думати, що Котляревський, який у семінарії вивчав церковнослов'янську мову, таки добре розумів відмінність між нею (а точніше, слов'яноукраїнською) та українською народною мовою. Інша річ, що він іще не мав певних уявлень про те, як формувати українську літературну мову, й робив це творчо і спонтанно.

Русизми ж належать здебільшого до зниженої лексики, внаслідок запозичення слів і зворотів із російських ірої-комічних поем (як ось *негодяй*, *парнище*, *плут*, *обманщик*, *урод*, *дуралей*; «По саме нільзя нахлистався» [II, 74]), хоча деколи русизми позначені й впливом високого стилю російського класицизму та сентименталізму:

Закрилися і ясні очі,  
Покрилися тьмою вічної ночі,  
Навіки милий глас умовк. [V, 102]<sup>14</sup>

Звертання Евріалової матері: «О сину! світ моїх очей!» [V, 111] є калькою російського вислову «свет моих очей», зі збереженням церковнослов'янізму «світ» (світло, загалом усе світле).

В обох випадках вживання русизмів не раз художньо виправдане, спрямоване на створення певного художнього ефекту, переважно комічного, рідше – патетичного, сентиментального. Поряд із тим ріже слух надмірне вживання русиз-

<sup>13</sup> Шевельов Ю. В. Із спостережень над мовою сучасної поезії. Про мову поезій П. Г. Тичини. – С. 71.

<sup>14</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 155–156; Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 8, 22.

мів без жодної стилістичної функції – такі випадки належать до негативних рис «Енеїди»: «*Іскорчившюся в дугу*» [II, 45], «щоб <...> / Біда <...> більш не продовжилась» [II, 75], «*Не мішавши в човен зайшли*» [III, 65], «*Молилися без остановки*» [III, 85]; «*Тут військо стройними рядами*» [VI, 126]; «*Хіба, читателі, пождіте*» [III, 41] (в останньому прикладі Котляревський просто не знайшов українського відповідника до російського слова «читатель», яке не раз ужито в Осипова також у функції звертання). Трапляються і зайві російські дублети до українських слів: «*хвили*» [II, 2] – «*у волнах*» [II, 77]; «*вголос*» [II, 48] – «*вслух*» [VI, 32]; «*з хмари*» [IV, 7], «*хмара*» [IV, 122], «*хмару*», «*на хмарі*» [V, 41, 43] – «*тучу*» [V, 2, 55, 103]; «*Лінтяй, ледащо*» [VI, 24]; «*плут*» – «*шахраїв*» [VI, 26]; «*краща*» [VI, 60] – «*лучшая*» [VI, 13]; «*од надії*» [VI, 110] – «*надеждою*» [V, 2], «*наdejда*» [VI, 59] (запозичене російською мовою із церковнослов'янської). Особливо частими є дублети зі значенням *жартувати*:

«Не люблять в пеклі жартовати» [III, 25],	«А послі баче, що не шутка» [II, 25],
«Кляли всі жарти» [III, 84],	«Бо і не в шутку був божок» [III, 55],
«Вдавався в жарти, ігри, сміхи» [IV, 56],	«Сивилла бачить, що не шутка» [III, 63],
«Не женихавсь, не жартовав» [V, 118],	«Не в шутку молодець був жвавий» [IV, 24],
«Не б'ється, бач, а мов жартує» [VI, 39] –	«вітри забурчали / І закрутили не шутя» [IV, 6],
	«І женихалось не шутя» [IV, 67],
	«Хто так, а хто і не шутя» [V, 21],
	«Біду зустрічали мов шутя» [V, 52],
	«Юнона з Турном як шутила» [VI, 71].

Водночас Котляревському був відомий український відповідник російського *шутя* – на сміх: «Сказав йому на сміх: “Гай-гай!”» [II, 27].

Як помітив Юрій Шевельов,

«Буває, що російські вирази не переносяться безпосередньо, а підлягають калькуванню, яке, однак, не спроможне їх цілком українізувати: “Чи *глуд* за розум *завернув*?” (IV, 90) <...> – пор. російське *ум за разум зашёл* <...>».

Поодинокі російські вирази вкраплені в “Енеїду” з офіційно-казенних стилів в різних їх виявах, напр<иклад>, традиційне звертання офіцера до солдатів: “*Реб'ятушки!* – кричав, – *постійте!* <...> *Одкиньте* страх і не *робійте*” [V, 68], або офіційно-канцелярські формули, формули ввічливості: “*Евандр і празник учредив*” [V, 21], “*А вас, Анхизович, покорно Прошу Палланта доглядать*” [V, 37]<sup>15</sup>.

Цим поема відбиває тогочасний реальний процес українсько-російської інтерференції, засмічення української розмовної мови русизмами, які в умовах поглиблюваної русифікації України ставали звичними й навіть не раз замінювали питому українську лексику. До того ж русизми в «Енеїді» Котляревського з'являлися й під мовним впливом перелицьовуваної ним російської трагедії Осипова – Котельницького, наприклад у відповідних місцях: «*Вот Тибр, река нам обещанна!*» [IV, с. 14] – «*От Тибр перед носом у нас; / Ся річка Зевсом обіщана*» [IV, 17]; Турн: «*Ура, ребята наши, стой!*» [VI, с. 33] – «*Реб'ята! бийтесь, не виляйте*» [VI, 38]. Зацитоване в Шевельова Турнове звертання до «ругулян»-«утікачів» «*Реб'ятушки! <...> постійте!*» [V, 68] Котляревський теж запозичив од Котельницького безпосередньо під час переробки його п'ятої частини: «*Стой, стой, ребята, не бегите!*» – так починається аналогічна строфа, у якій Турн силкується стримати й підбадьорити своїх вояків [V, с. 96]. У шостій частині поеми Котляревського двічі повторено, що Еней був «еле жив» – раз тому, що «був п'яний» [VI, 73],

<sup>15</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 156.

а вдруге «од рани» [VI, 135]. У тій самій шостій частині трагедії Котельницького цар Латин «от страха еле жив» [VI, с. 95].

Уже Пантелеймон Куліш висловив думку (явно перебільшивши) про карикатурне спотворення української народної мови в «Енеїді»: «Самый язык, в начале свободный и верный образцам кабачной украинской беседы, под конец делается неловким и смешивается с книжным великорусским»<sup>16</sup>, позаяк автор вводить «слова, окончания и целые выраженья чисто великорусские»<sup>17</sup>. Справді, за спостереженням авторитетних мовознавців, мова четвертої, п'ятої та шостої частин української «Енеїди», проти попередніх, «взагалі трохи дальша від усної народної, має в собі більше книжних елементів»<sup>18</sup>; «найбільша домішка книжності [тобто книжних слів. – Є. Н.] припадає на 5-ту і 6-ту частини поеми»<sup>19</sup>.

Тож мова «Енеїди» подекуди перетворюється на горезвісний малоросійський *суржик*, на що не раз звертав увагу Юрій Шевельов, спочатку обережно зауважуючи, що в поемі «мова Котляревського не відзначається особливо чистотою»<sup>20</sup> і що «Котляревський відтворював радше мову бурсаків-семінаристів і дрібних панів, ніж селян»<sup>21</sup>, а врешті надто категорично, з явним перебільшенням заявивши: «У тому сенсі, як ми тепер говоримо про українську мову, “Енеїда” не була написана українською мовою. Якщо вживати сучасної термінології, вона була написана суржигом»<sup>22</sup>. А з приводу Кулішевої зауваги про автора «Енеїди» («він українське слово перековерзує»<sup>23</sup>) Ю. Шевельов зазначив: «Слова *суржик* ще не було в його [Кулішевому. – Є. Н.] лексиконі. Але під Кулішевим “перековерзуванням” ховається той самий зміст, який ми тепер називаємо суржигом»<sup>24</sup>. На мою думку, є підстави говорити лише про окремі вияви суржику в «Енеїді» Котляревського (ілюстративним може слугувати мовний покруч «взійшла» [V, 106] – слово ні російське: «взошла», ні українське: «зійшла»; чи слово «плін» [III, 81] – ні російське «плен», ні українське «полон»), а не про те, що поема всуціль написана суржигом. Показовим у цьому аспекті є міркування Дмитра Чижевського, який також визнав «той факт, що мова Котляревського не завжди чиста» (в сенсі народна), бо в ній, окрім численних церковнослов'янств, звичних для мовлення тодішніх школярів та семінаристів, трапляється чимало й русизмів, пов'язаних «з російським побутом або з тими елементами українського побуту, що вже починали русифікуватися»<sup>25</sup>. «Не завжди чиста» – це й означає, що лише подекуди засмічена русизмами.

До честі Котляревського, редагуючи поему, він старався замінити русизми українською лексикою: «*щекотали*, мов сороки» на «*скреготали*, мов сороки»; *при-*

<sup>16</sup> Куліш П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский. – С. 247.

<sup>17</sup> Там само. – С. 259–260.

<sup>18</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 151.

<sup>19</sup> Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 265.

<sup>20</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 156.

<sup>21</sup> Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови. – Львів; Нью-Йорк, 1996. – С. 162. Цитата з додатку «Чернігівщина в формуванні нової української літературної мови», датованого 1955 роком.

<sup>22</sup> Шевельов Ю. Критика поетичним словом: Молодий Шевченко визначає своє місце в історії літератури та дещо про «білі плями» // Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. – К., 2008. – Кн. II. – С. 92. Вступне слово на Шевченківській конференції 1989 року в Нью-Йорку.

<sup>23</sup> <Куліш П.> Листи з хутора. Лист III: Чого стоїть Шевченко як поет народний. – Пб., 1861. – С. 5.

<sup>24</sup> Шевельов Ю. Критика поетичним словом. – С. 92.

<sup>25</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 338, 339.

творилась на прикинулась, нельзя на не можна, швирнула на штурнула, рюмочки на чарочки, сумрачна на похмура; «Різками, кошками, киями» на «Різками, кнуттям і киями»; «Коли б щоб хвилі полегли» на «Аби на морі шторм ущух»<sup>26</sup>. На жаль, цю роботу письменник не провів послідовно й до кінця, тому чимало лексичних (а також морфологічних) русизмів без жодної стилістичної потреби залишилося в останній редакції поеми, як ось: «Сей переряжен в обезяну, <...> / І осужден людей смішить» [IV, 12], «А з носа спали і очки» [IV, 79], «Уже із лагерьа щасливо» [V, 96], «Твої закони б ісполнялись» [VI, 9], «виполнивши всі обряди» [VI, 96], «кудрі батькови сіди» [VI, 99], «Очками кирпу осідлав» [VI, 135], «лікарство чудотворне / Боль рани зараз уняло» [VI, 138], «Щоб більше не було хлопот» [VI, 171].

Поодинокі полонізми вжито в кількох планах:

- нейтрально як слова, що прижилися в тогочасній українській мові: «Як циган, смуглой цери був» [III, 53]; «Одежу всю цвітну порвала, / А чорну к цери прибирила» [VI, 152]; «Сивиллі се не показалось [не сподобалось. – Є. Н.], / Що так пахолок застоявся, / Що дитятко так розбрехалось» [III, 109]; «Для бою їх спіткав прасунок» [V, 72];
- для іронічного підкреслення святкового панського вбрання чепурної Ганни, Дидониної сестри: «Приходила і ся сюди / <...> / В стьонжках, в намисті і ковтках» [I, 29];
- з гумористичним акцентом: «Печені разної три жури» [V, 19];
- як фонетично ще не адаптований українською мовою полонізм, унаслідок чого виникає навмисний чи мимовільний ефект пейоративності: «Поспультво ж на чім світ ревло» [VI, 93];
- подекуди й у зневажливому сенсі: «хльорка», «діптянка» [III, 86] (сиріч повія); «От тут-то вітри схаменулись / І ну всі драла до нори; / До л я с а, мов ляхи, шатнулись» [I, 12]; «До лясу! Турна розбишаки, / Вам більше рясту не топтат!» [VI, 54]; «Кажі: якії там прасунки, / В Енеєві пішли вербунки» [VI, 23]<sup>27</sup>.

За припущенням Ю. Шевельова, як засіб комізму (а не лише задля відтворення діалектних рис) використовував Котляревський в «Енеїді» говіркові перекручення і відхилення у вимові іншомовних слів: *калавур* [III, 45; IV, 108], *маніхвест* [IV, 98], *анахтем* [V, 66], *цилюрик* [VI, 135], *шпигон* [IV, 118], *амуниця* [IV, 107], *обтекар* [IV, 118], *копитан* [VI, 82] тощо<sup>28</sup>.

Крім орієнтації на буденну народно-розмовну мову, «Енеїда» Котляревського, за спостереженням Павла Плюща, має ще одну істотну мовну особливість: *фамільярний, інколи фамільярно-інтимізований тон викладу*, який є наскрізним засобом, що формує суцільну гумористичну настанову поеми. Цей тон досягається частим авторським перериванням плину оповіді вигуками з різним значенням, безпосереднім втручанням автора у власний виклад, авторськими зауваженнями у вигляді вставних слів і речень («Ішли, і як би не збрехати, / Трохи не з пару

<sup>26</sup> Лисиченко Л. А. Семантична структура синонімічного ряду в «Енеїді» І. П. Котляревського // *Творчість Івана Котляревського в контексті сучасної філології*: Зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 92.

<sup>27</sup> Цера – колір обличчя; пахолок – хлопчина; прасунок (польс. fraszunek) – клопоти, біда, нещасливий випадок (у другому епізоді прасунки – випадкові, принагідні найманці); стьонжки – кісники; жура – гора; ляс – ліс (до ляс – польська ідіома, яка означає втечу). П. Плющ спрощував цю картину, твердячи, ніби «полонізми (польські слова) послідовно вживаються в поемі, як правило, у негативному, зневажливому плані», і як приклади наводив «діптянку» та вислів «До л я с а, мов ляхи, шатнулись» (Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 22).

<sup>28</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексичній і стилістичній І. П. Котляревського. – С. 154.

добрих гін» [III, 110]), самохарактеристичними звертаннями до читачів, безцеремонними повчаннями («Не йди в дорогу без запасу, / Бо хвіст од голоду надмеш» [III, 39]), уживанням пестливо-здрібнених форм, звичних для народнопісенної культури (вони не лише інтимізують мову «Енеїди», а й почасти вживаються як засіб гумору чи іронії: «А хто на конику куняв» [IV, 126]). Фамільярне ставлення автора до персонажів передається за допомогою відповідно дібраних простакуватих слів-означень, що виконують *естетичну функцію гумористичних епітетів*: Мезап – «задирака», «рубак», «хлопак» [IV, 127]; Юнона – «козир-молодиця» [VI, 62]; Низ та Евріал – «парубійки» [V, 78], «смільчаки» [V, 96], «паруб'ята» [V, 109], «козарлюги» [V, 104]; Цибелла – «ласуха, говоруха» [V, 62]; Лавинія – «чепуруха» [IV, 20, 44]; Амадина нянька – «воркотуха, / Наушниця і щebetуха» [IV, 75]; Венера – «підтіпанка» [VI, 15]; серед грішників у пеклі – «философи» [III, 74]; троянці – «наші чуприндирі» [IV, 18]<sup>29</sup>.

Засобом гумору є й *змішування різностильових елементів*, найчастіше – зниженої чи нейтральної розмовно-побутової мови із поважними елементами фольклорно-пісенної («Поставить рогом ясні очі» [IV, 22], себто здивується), народно-розмовних елементів із книжними. Джерела зниженої та вульгарної мови в «Енеїді» – буденна селянська мова<sup>30</sup>, а також мова бурсаків-семінарств, частково – стихія російської ірої-комічної поеми.

Засобом суто мовного комізму в «Енеїді» виступає *деформація слів* (морфологічний обмін префіксами, суфіксами, закінченнями й кореневими частинами слів, унаслідок чого утворилися псевдоіменники і псевдодієслова, завдяки чому виникає комічний ефект)<sup>31</sup>. Ось найпоказовіший приклад такої «вивернутої» мови (так званої тарабарщини):

Борщів як три не поденькуєш,  
На моторошні засердчить,  
І зараз тяглом закишкуєш,  
І в буркоті закендюшить.  
Коли ж що напхом з'язикаєш  
І в тереб добре зживотаєш,  
То на веселі занутрить;  
Об лиху вдаром заземлюєш,  
І ввесь забуд свій зголодуєш,  
І біг до горя зачортить. [IV, 1]

Звичною мовою дослівно це означає: Як три дні не поїси борщу, / На серці стане моторошно, / І зараз кишки стягне, / І в кендюсі забуркотить. / Коли ж що за язик напхаєш, / І в живіт добре стеребиш<sup>32</sup>, / То на нутрі стане весело, / Вдарити лихом об землю / І весь свій голод забудеш, / І горе до чорта побіжить.

Структурно такі мовні грашки походять із бурсацького жаргону, усної народної творчості, звідки ця техніка й потрапила до травестій Осипова й Котляревського. Тарабарської мови (перетворення іменників на дієслова, а дієслівних форм та прислівників – на іменники шляхом перестановки коренів, префіксів, суфіксів і закінчень) не було у травестії Алоїза Блюмауера. А в травестії Осипова тарабарщина має такий вигляд:

<sup>29</sup> Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 22–24.

<sup>30</sup> Там само. – С. 24.

<sup>31</sup> Там само. – С. 25.

<sup>32</sup> Стеребити – з'їсти все, зжерти (Словник української мови: <В 11 т.>. – К., 1978. – Т. 9. – С. 687; також див.: Теревити. 4 // Там само. – Т. 10. – С. 84).

Как едки трои не посутчишь,  
 Так на тошне заживотит;  
 На всём нгытье ты зажелудчишь  
 И на ворчале забрюшнит.  
 А если позубит жевало,  
 Не засердчит уж тосковало,  
 И всё уйдило прочь сгрустит;  
 Сбедятся кучи все в забудку,  
 Скручинишь всю свою избудку,  
 И улетило сголодит. [IV, с. 3]

Це треба розуміти так: Если три сутки не получишь еды, / Так в животе за-тошнит, / Во всём желудке занает / И в брюхе заворчит. / А если зубы что-то пожуют, / Сердце уж не будет тосковать / И вся грусть уйдёт прочь; / Кучи бед забудутся, / Кручину всю свою избудешь, / И голод улетит.

Наведеними тарабарськими строфами починається частина четверта відпо-відно в Котляревського й Осипова. З цих прикладів, між якими є явний смисло-вий і навіть лексичний перегук (три дні без їжі; *заживотит* – *зживотаєш*, в *забуд-ку* – *забуд*; кальки: *посутчишь* – *поденькуєш*, на *ворчале* – в *буркоті*, *забрюшнит* – *за-кендюшить*, семантичні відповідники: *позубит* – *з'язикаєш*; те саме слово: *засерд-чить*), видно, що Котляревський скористався тарабарською строфою Осипова і по-своєму її переробив, надавши виразнішого національного колориту: в Осипова російський колорит тільки мовний, а в Котляревського український коло-рит іще й фольклорно-етнографічний (*борщ* як традиційна національна страва, приказка *вдарити лихом об землю*).

Ідею ж макаронічного змішування російської та латинської мов Микола Осипов узяв із Блюмауера, який таким чином змішував німецьку та латинську мови. Як і в російського травестатора, в українського також уживано, причому ширше, *макаронізм* – переважно суміш латинізмів та псевдолатинізмів («троянус» [IV, 34], «циганус» [IV, 46]) з українізмами. Після того як троянці навчилися трохи латинської мови, прибулий від Енея старший посол так починає своє звернен-ня до Латина:

«Енеус ностер магнус панус  
 І славний троянорум князь,  
 Шмигляв по морю, як циганус,  
 Ад те, о рекс! Прислав нунк нас». [IV, 46]

Крім лексичної макаронізації, використано й морфологічну: українські сло-ва переінакшуються на латинський лад за допомогою латинських формантів (*па-нус*, *циганус*, *ласкам*), а латинські аналогічно українізуються за допомогою фор-мантів, властивих українській мові (*меценат-ом*, *Енеус-у*, *Латинус-а*). Трапляються й лексичні дублети (*формозус* – *гарний*, *лятро* – *розбишака*). Так у поемі знаходить відгомін традиція старобурсацьких пародій на високостильові схоластичні тво-ри. Носій народної мови Котляревський насміхається зі схоластичного студію-вання латини<sup>33</sup>.

Спорадично Котляревський вдається до комічного використання *професіо-налізмів*. Так, Вулкан клянеться в любові Венері атрибутами ковальства, тобто найдорожчими для нього знаряддями праці («Люблю, люблю, божусь кліщами, /

*Ковадлом, малотом, міхами*» [V, 26]), а в комічній «війні» челяді Аматиної няньки з троянцями в хід пішли посуд і сільськогосподарські знаряддя – «хто що запопав»:

Кухарка чаплию вхопила,  
 Лакей тарілками шпурляв;  
 З рублем там прачка храбривала,  
 З дійницею ричка наступала,  
 Гуменний з цитом скрізь совавсь;  
 Тут рота косарів з гребцями  
 Йшли битись з косами, з граблями,  
 Ніхто од бою не цуравсь. [IV, 82]<sup>34</sup>.

Надзвичайно широко оприявнена в «Енеїді» *українська народна фразеоло-гія*, котру Котляревський органічно засвоїв безпосередньо з живого мовлення народу, а тому використовував усталені словосполучення невимушено: «Троян-ці <...> / На землю [Латинську. – Є. Н.] скіць – як там були!» [IV, 18]. Саме у вико-ристанні народної фразеології Котляревський, на думку Юрія Шевельова, сягає «вершин конкретності, ядерності і влучності». Упродовж усієї своєї «чималої на розмір поеми» він «майже зовсім не повторює без змін фразеологічних зворотів, а здебільшого знаходить нові і нові»<sup>35</sup>.

Фразеологізми, може, найбільше надають мові «Енеїди» специфічного народ-ного характеру. Понад 70 (за неповними підрахунками) тематичних гнізд ідіома-тичних висловів (до того ж у ряді гнізд є численні синонімічні звороти, особли-во на поняття *бити*, *тікати*, *базікати* та ін.) ненав'язливо, природно пов'язують мову поеми з народнорозмовною стихією, а гумор твору – з народною сміховою культурою. Образності поеми сприяють ідіоми-метафори, у яких часто фігуру-ють слова з кухонного побуту («Ого! провчу я висікаку / І перцю дам йому, і маку» [IV, 58], «І в гречку деколи скакали» [III, 75]), та ідіоми-метонімії, зазвичай із назва-ми частин тіла («П'ятами з Трої наживав» [I, 1], «Він був страшніший за сержан-та; / Бо всіх за все по спині стриг» [VI, 24]). Крім ідіом, Котляревський послугову-ється і фразеологемами (мовними кліше), які також надають мові його «Енеїди» питомого народного характеру («А Турн не знав, що і робить» [V, 122], одиничні ді-єслова типу *чубити*, *заціпити*, *чкурнути* тощо). Для створення комічного вражен-ня вправно користується поет і *фразеологічними порівняннями*, причому лише матеріально-предметного типу (їх усіх узято з предметного, матеріального сві-ту). Компонентами уподібнення в них часто слугують слова, які традиційно набу-ли зниженого метафоричного значення (*баран*, *бик*, *блоха*, *індик*, *кабан*, *квочка*, *кіт*, *коза*, *кріт*, *оса*, *пес* або *собака*, *поросся*; *пуп*; *чорт* тощо). Гумористичному оживленню епічної оповіді сприяють *зоофразеологізми*:

«Еней з Дидоною возились, / Як з оселедцем сірий кіт» [I, 41]; «Анхиз кричав, як в марті кіт» [III, 140], «Еней в біді, як птичка в клітці; / Запутався, мов рибка в сітці» [V, 1], «Зарились в землю, мов кроти» [V, 54], «З нудьги скакали так, як кози» [V, 58]; «Враг на врага скакав, мов блохи» [V, 131]<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Там само. – С. 25–27. Чаплия – залізний гачок із дерев'яним держалном для витягання і ставлення у піч гарячої сковороди. Рубель – дерев'яний валик з ручкою і поперечними зарубка-ми для розкачування намотаної на качалку білизни. Ричка – корівниця, доярка. Гуменний – стар-ший, що організовував роботу на току.

<sup>35</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 147.

<sup>36</sup> Плюц П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 31–35.

<sup>33</sup> Плюц П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 27–30.

Задля комічного ефекту Котляревський натякає на глузливі народні жарти і вводить у віршований текст непоетичні, знижені, народно-розмовні вирази: «За кучму сю твою велику / Як дам ляца тобі я в пику» [I, 56]<sup>37</sup>.

Особливо вдаряє в очі виявлене в «Енеїді» **синонімічне багатство** української мови, надто ж у царині зниженої побутової лексики. Явно переважає дієслівна синоніміка (над іменниковою, прикметниковою та ін.). Найчисленніше оприявлені ряди синонімів із значеннями «йти-ходити», «говорити-казати», «бити». Певно, це закономірно для поеми, в якій персонажі мандрують, та й загалом постійно перебувають у русі, на різні лади спілкуються і, звісно, воюють. Серед синонімів із цими найуживанішими значеннями найчастіше трапляються такі, що відбивають жанрово-стильову настанову на комічне зображення. Так, для позначення процесу переміщення поряд із кількома нейтральними (*мандрувати, приступити, скитатися*), вживається багато синонімічних дієслів з гумористичним забарвленням: *волочитися, лізти, пертися, почухрати, приплентатися, сунути-ся, чимчикувати, чкурнути, швендювати, шлятися* тощо (у цьому ж дусі – й синонімічні ідіоми *драла дати, п'ятами накивати* й т. п.). Те саме – на позначення процесу мовлення: крім *говорити, гукнути, розмовляти, розказовати*, використовуються емоційно насажені *базікати, балагурити, бормотати, верзти, мурмотати, репетувати, сипати, сокотати, улещувати, харамаркати, цвенькати, шокати, щебетати* тощо (а також синонімічні ідіоми *теревені правити, точити баляси* та ін.). Ясна річ, передати героїчно-комічний характер зображуваного дійства найбільше випадає синонімічному рядові зі значенням биття: *зацідити, зім'яти, зітерти, зувичити, косити, кришити, локшити, мазнути, потрошити, почастувати, роздавити, розміжжити, скубитися, тасувати, товкти, тріснути, тузити, шпигнути, штурхати* тощо (а ще синонімічні ідіоми *вліпити макогона, дати перцю, мордаси втерти* та ін.). Вдавався автор і до нагнітання фразеологічних синонімів.

Прикметною рисою поеми Котляревського є самовистачальне вживання синонімів, не раз довільне й невмотивоване, без семантичної чи стилістичної потреби. Автор грайливо нанизує близькі за значенням низькостильові слова, подивляючи і смакуючи розмаїття народної синоніміки й потішаючи цим читача, – в такий спосіб також досягається ефект мовного комізму (синонімами, зокрема синонімічними епітетами, залюбки пересипав свою травестію й Осипов). Як видно з повищих прикладів, деякі слова смішать самі по собі, тож нагромадження їх підсилює сміхопороджувальну дію<sup>38</sup>. Проте механічне, подекуди навіть тавтологічне вживання синонімів трапляється зрідка (наприклад у характеристиці Дидони: «Трудяща, дуже працюювата» [I, 21], чи у випадку російсько-українських дублетів: «Бо будеш йолоп, дуралей» [IV, 26]; «Рубай, туши, гаси» [II, 50]). Здебільшого ж добір синонімів конкретизує та нюансує дію:

<sup>37</sup> За авторським поясненням, «кучма – насмешка; род шапки» (*Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 370*). Переносно означає також чуб, чуприну. Народний фразеологізм «зробити велику кучму» впливає, як показав Олексій Ставицький, із насмішуватого неделікатного жарту, вчинюваного над малими дітьми. Дитину провокативно запитують: «Зробити тобі кучму?» (мається на увазі чуб). Коли та зазвичай погоджується, уточнюють: «Велику чи малу?» На амбітну відповідь: «Велику» – «охочого до великої кучми хапають за голову, боляче куйовдять чуб, з притиском проводять долонями супроти, щоб він стирчав у різні боки. Не пускають, поки не доведуть жертву до плачу» (Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклад О. Ф. Ставицький. – С. 230*).

<sup>38</sup> Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 36–38.

Еней по берегу *попхався*,  
І сам не знав, куди *слонявся*,  
Аж гульк – і в город *причвалав*. [I, 20]

У цьому бурлескному описі Енеєвого блукання кожен синонім ужито влучно й дотепно для позначення дії в часі та просторі: герой спочатку подався у розвідку вздовж берега, відтак ходив навмання невідь-куди, аж несподівано натрапив на якесь місто.

Котляревський широко користується синонімами переважно для підтримання бурлескного стилю поеми, створення комічного ефекту, хоча вживає і значну кількість синонімів без відтінку зниженості. Як показано в іншій спеціальній розвідці, синоніми в «Енеїді» використано з різними стилістичними функціями:

- **з а м і щ е н н я** (задля уникнення зайвих повторів та одноманітності): «Чи бачиш, як ми *обідрались!* / Убрання, постолі *порвались*» [I, 24];
- **п е р е д а ч і т р и в а л о с т і й і н т е н с и в н о с т і д і ї в ч а с і**: «Тут з салом галушки *лигали*, / Лемішку і куліш *глитали* / І брагу кухлями *тягли*; / Та і горілочку *хлитали*» [I, 13];
- **у т о ч н е н н я**: «Піди вклайся гарно спати, / А потім будеш і *гадати*, / Спочинь, та вже тоді *міркуй!*» [II, 62]; «Іди ж та пильно *приглядайся*, / На всі чотири *озирайся*» [III, 28];
- **п і д с и л е н н я м о в н о г о в и р а ж е н н я д і ї, с т а н у ч и о з н а к и, іх наростання, нагнітання** (синоніми градуального типу): «*Заплакався і заривався*, / *Пошарпався, увесь подрався*» (дві синонімічні пари) [I, 9]; «Еней спросоння як схопився, / *Дрижав од страху і трусився*» [II, 67]; «І к чоловіку *пригніздиться*, / *Пришулиться, приголубиться*» [V, 29]; «Він *думав, мислив, умудрявся*» [VI, 31];
- **п р о т и с т а в л е н н я**: «Ні *чванились*, ні *величались*»; «Ні *сердилися*, ні *гнівились*» [III, 120]; «На штурм іх не *веде*, а *мчить*» [V, 51].

Не раз трапляються парні синоніми, властиві усній народній творчості: *думали-гадали, гадала-ворожила, туга-печаль, їсти-пити* тощо.

Синонімічні ряди в «Енеїді» складаються з двох, а частіше з трьох слів, причому двослівні ряди вживаються для уточнення, а трислівні – для підсилення інтенсивності дії чи міри виявлення (при цьому слова розташовуються в порядку зростання кількості диференційних ознак). Лайливі слова (синоніми, лайки соціально та морально характеристичні) Котляревський уживає переважно в мові персонажів як засіб типізації, виявлення певного ставлення мовця до особи, до якої чи про яку йдеться.

Текстологічне зіставлення видань «Енеїди» 1798-го й 1842-го років та автографів IV і V частин засвідчує, що Котляревський спеціально працював над синонімікою поеми, свідомо добирав слова, замінюючи один із синонімів іншим задля уточнення смислу та стилістичного забарвлення слова, наближення до фольклорного першоджерела, в окремих випадках замість згрубілого слова вводив нейтральне або навпаки, усував невдало вжиті слова. Попри елементи невинуватості згрубілості й зниженості, «Енеїда» вирізняється багатством семантики й різноманітністю стилістичних функцій синоніміки, та й загалом, відповідно до обраного жанру, доречним і влучним слововжитком<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Лисиченко Л. А. Семантична структура синонімічного ряду в «Енеїді» І. П. Котляревського. – С. 81–95.



За спостереженням Павла Плюща, серед рясно вживаних в «Енеїді» *epithetiv* переважають епітети *народно-розмовного походження*. Часто трапляються, хоча й менше, *постійні народнопоетичні епітети* (з пісень, казок, дум): «дівку чорнобриву» [I, 6], «білого свого лица» [I, 25], «дівчата білолиці» [II, 47], «рученьки біленькі» [I, 26], «тіло білеє», «козацькою головку» [V, 113], «ясні очі» [IV, 22], «уста коральні», «рум'яні щоки» [V, 102], «буйні голови» [V, 105], «буйний вітер» [IV, 122], «слізьми гіркими» [II, 14], «сизий голубочок» [II, 67], «голубко сиза» [IV, 71], «друже вірний» [V, 26], «долю злу» [III, 59], «синє море» [I, 2]<sup>40</sup>, «чорна ніч» [III, 35], «чисте поле» [VI, 81]. Принагідно вставляє автор у свій текст і *книжні епітети* (церковнослов'янські, а також запозичені із сентиментальних та класицистичних творів, переважно російськомовних – оригінальних і перекладних): «У самих храбрійших троян» [V, 140], «славнійших дідів» [V, 143], «Які се праведні були?» [III, 121], «милий глас» [V, 102], «Війна в кровавих ризах тут» [IV, 114], «пекельним пламенем» [IV, 116], «фортуна зла» [V, 3], «чулий Евріал», «добрий Евріале» [V, 83, 84], «Яхидств і каверз всіх оселя» [VI, 108]. І фольклорні, і книжні епітети безпосередньо не виконують функції засобів гумору, хоча комічний ефект не раз виникає завдяки змішуванню контрастних елементів лексики та фразеології, як-от пестливих і трагічних («Головку буйною одтяв» [V, 87])<sup>41</sup>.

Ідучи за Юрієм Шевельовим, на думку якого фольклорні епітети в поемі Котляревського здебільшого не вносять жодної характеристичної риси до образу й нічого не додають до розвитку сюжету, а «просто заповнюють певні ритмічні прогалини»<sup>42</sup>, Павло Плющ твердив:

«Не маючи власного оригінального образно-емоціонального забарвлення, фольклорні епітети перетворюються в своєрідні семантично «німі», так би мовити, порожньотілі слова, якими поет <...> заповнює певні прогалини в ритмічній будові віршового рядка, оперуючи фольклорними епітетами як умовними формулами <...>»<sup>43</sup>.

Однак, зауважу, уснословесні епітети виконують в «Енеїді» істотну функцію творення її *національно-фольклорного колориту*.

Згідно з дослідженням Павла Плюща, на відміну од книжних і фольклорних епітетів, епітети, що походять із побутового мовлення, виконують в «Енеїді» Котляревського зазвичай гумористичну функцію, особливо лайливі, частка яких у поемі найбільша. Поет відтворює просторозмовну *лайливу лексику* з українського народного та поміщицького слововжитку, в окремих випадках украллює полонізми («діптянка», «хльорка» [III, 86]). Лайливими словами, діапазон яких широкий – од вульгаризмів до незлобиво-жартівливих, пересипано не лише мову персонажів, а й авторську. До розряду лайливих потрапляють у поемі слова на позначення таких категорій осіб, що з соціального та морального погляду підлягають осуду, глузуванню, несприйняттю, відчуженню, перевихованню тощо. Лайка, таким чином, слугує чинником громадського виховання, спонукою на те, щоб люди у співжитті позбувалися ганебних, осуджувальних, неприйнятних

<sup>40</sup> Цей східнослов'янський фольклорний епітет трапляється і в Осипова: «Пошел Еней на синє море» [I, с. 15], «Шатаємся мы в синєм море» [II, с. 121].

<sup>41</sup> Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 38–43.

<sup>42</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 168–169.

<sup>43</sup> Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 41. Поклику на Ю. Шевельова, зі зрозумілих причин, немає.

для суспільства рис і набували похвальних, взірцевих. Автор і персонажі «Енеїди» оперують лайливими словами, спрямованими за семантикою:

- проти бідних і безпритульних, які не хочуть чи нездатні дбати про свій добробут («голодрабці» [V, 129], «гольтіпаки» [I, 22], «голяк» [IV, 70; VI, 87], «ланець» [I, 56; IV, 70; VI, 87], «пришлентач» [IV, 70]);

- проти кримінальних злочинців та інших суспільно небезпечних осіб («гайдамака» [III, 79; V, 101], «горлоріз» [VI, 118], «зłodії» [III, 79; V, 4], «паливода» [III, 79; V, 143], «розбишака» [IV, 127; V, 125], «харциз» [IV, 71, 90], «шибеник» [V, 138]);

- проти розпусників, повій і звідниць («байстрюк» [IV, 124], «бахур» [III, 49], «гульвіса» [I, 56, 57; V, 129], «ваш Еней – жіночий празник» [V, 54], «ласощохлисти», «фертики» [III, 99], «ярижники» [III, 79]; «всесвітня волоцюга, мерзька, / Нікчемна зводниця» [VI, 13], «зубоскалки, / Моргухи, дзиги, фиглярки» [VI, 3], «мандрьохи, хльорки і діптянки» [III, 86], «шльоха» [I, 14], «підтіпанка» [VI, 15], «сучище» [VI, 12], «сучка» [VI, 14], «фіндюрка» [VI, 12, 13], «ярижниця» [III, 49]);

- проти брехунів, шахраїв, нечелур, нероб, чваньків, дурнів, людей скупих і сварливих («брехуха» [VI, 12], «верлань», тобто крикун [V, 123], «горлань» [V, 12, 123], «задрипанці» [VI, 119], «йолоп» [IV, 26, 94], «прескверна пащекуха» [VI, 12], «пройдисвіт» [IV, 71], «пронози» [III, 78], «пустомеля» [VI, 108], «скупиндя» [IV, 19], «хвастун» [V, 128, 130], «шмаровоз» [IV, 70] та ін.).

Як лайливі вживаються слова, що позначають іновірців та відступників («катель», «еретик» [I, 56], «недовірки» [VI, 36], «окаянниці» [III, 49], «проклятії поганці» [V, 128]), ворогів («супостати» [V, 88, 129]), метафізичного ворога людського роду («зла личина» [I, 53], «диявольська худоба» [I, 56], «чорти» [V, 126]). Зневагу одні до одних персонажі «Енеїди» демонструють за допомогою лайливих епітетів, що в них ненависних, недолюблюваних чи просто неприємних або ситуативно надокучливих людей ототожнено з тваринами та їхнім приплодом: для покинутої Дидони Еней – «гадюка», «свиня» [I, 53]; для Юпитера неслухняний Еней – «гадів син» [I, 43], так само для Юнони [IV, 62], для неї він-таки – «пес троянський» [IV, 61]; для Юнони Венера – «ящірка», «кошеня мерзенне» [VI, 12], «сучка» [VI, 14], Юпитер – «стара лисиця» [VI, 62]; для Юпитера Юнона й Венера – «чортові сороки» [VI, 18]; для Енея «відьма» Сивилла – «суча баба» [IV, 5], Турн – «собачий син» [V, 16], а Латин – «паршивий пес» [VI, 147]; для Сереста, «обозного генерального» троянців, ругулець – «шолудивий пес» [V, 143]. Для посилення ефекту лайливості й комічності Котляревський інколи вдається до згрубілих форм (Юнона до Венери: «сучище» [VI, 12]), вираження найвищого ступеня ознаки у якісних прикметниках (автор про «фурію» Тезифону: «пресуча, лютая яга» [IV, 65, 66]). Деколи лайливий епітет вживається у позитивному значенні похвали: «до війни самий злий гад» [IV, 102]. Використовуються образливі епітети, образно пов'язані зі зношеним взуттям («Бахус п'яний» до Венери: «халява» [II, 33]; Еней до Нептуна: «старий шкарбун» [II, 53]), не повністю зжиганими побутовими речами (ругулець Ремул до троянців: «недогарки троянські» [V, 128]).

Звісно, лайка рідко буває об'єктивною характеристикою того, на кого звернена. Радше вона характеризує самого мовця, виявляє суб'єктивне ставлення одного персонажа до іншого (чи автора до персонажа), є свідченням особистого випадку чи поблажливо-іронічного підходу, до того ж задля комічного ефекту не раз вживається у переносному значенні. Персонажі, буває, вдаються до лайки не для того, щоб правдиво означити когось, а задля висловлення власних емоцій, спо-

нуки інших на певні дії. Неоднозначне застосування лайки створює певну сміхо-емоційну інтригу.

Окремі лайливі епітети висловлено прикметниками, звичними для розмовної мови: «Ірися, цьохля проклятуша» [IV, 57]<sup>44</sup>, «проклятуша сталь» [VI, 136], «пара скажена» [I, 46], Венера «плюгава» [II, 33], «навісна» [II, 55], Лавинія «навісна» [VI, 20], «гаспидський коханець» [II, 54], «паршивий пес» [VI, 147]. Улюбленим засобом Котляревського є *ампліфікація епітетів*, надто ж лайливих: «Погааний, мерзкий, скверний, бридкий, / Нікчемний»; «пакосний, престижкий, / Негідний» [I, 56]. Прислівниковий епітет «з диявола» (синонім нині частіше вживаного «збіса») або підсилює негативну характеристику зображуваної особи (про дівча, що ворожило в «пеклі»: «Було з диявола лихе» [III, 134]), або в поєднанні з позитивними характеристиками справляє амбівалентне враження: «З диявола швидкі, проворні» [III, 7], «Гребли з диявола всі дружно» [IV, 5].

Крім лайливих епітетів, сміхотворчу функцію у поемі виконують епітети із жартівливим та іронічним забарвленням: «дівка не бриклива» (про музу) [V, 117]; «смачная молодиця» [III, 103], «Венера многогрішна» [VI, 11], «син богобоязливий» (Еней) [II, 9] – цей епітет Вергілія у стильовій тональності травестії набуває іронічного відтінку; «добродій песиків і сучок» [IV, 124] (іронічно-сатирично про поміщика). В епітетах Котляревського іронія виявнюється особливо часто. Загалом поема стала своєрідним контекстуальним словником української лайки, питомої та запозиченої, а Котляревський – визнаним майстром гумористичних порівнянь та епітетів.

Зрідка у стосунку до особи вжито поважні позитивні епітети, як ось у характеристиці Енея-полководця: «Прямий, як сосна, величавий, / Бувалий, здатний, тертий, жвавий» [VI, 155].

Загалом найулюбленішою мовною фігурою Котляревського в «Енеїді» є саме *ампліфікація* – нагромадження слів (переважно синонімічних або семантично близьких) однієї граматичної та синтаксичної категорії:

- найчастіше дієслівних присудків («Оці то галас ісправляли, / Гарчали, вили і пищали» [III, 83]),
- рідше – означень (епітетів) («Прибігла фурія із пекла, / Яхиднійша од всіх відьом, – / Зла, хитра, злобная, запекла» [IV, 60]),
- іменникових підметів («Боєць, ярун і задирака, / Стрілець, кулачник і рубака / І дужий був з його хлопак» [IV, 127]),
- обставинних слів способу дії («Ввійшла к Юноні з ревом, стуком, / З великим треском, свистом, гуком» [IV, 60]).

Поет одверто потішається народним словниковим запасом, залюбки вдаючись навіть до двочленної ампліфікації здебільшого тавтологічних слів: «Коло Дидони терся, м'явся» [I, 36], «Прочумався, протверезився» [II, 15], «Все думали та все гадали» [III, 95]. Скупчення слів часто вжито з гумористичною метою. Фігура ампліфікації цілком відповідає загальній бурлескній настанові поеми, завдяки чому навіть самотатне, ба й тавтологічне нанизування слів сприймається у ній як художньо виправдане<sup>45</sup>.

За припущенням Юрія Шевельова, до частого застосування в поемі Котляревського двочленної (парної) ампліфікації спричинилося поширення цього

<sup>44</sup> Цьохля – балакуха, пліткарка.

<sup>45</sup> Див.: Плющ П. П. Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського. – С. 38–58.

типу ампліфікацій у пісенному фольклорі. Вдавався Котляревський і до ампліфікаційного сполучення українських слів із подібними за значенням польськими та російськими: «Геть, преч, вбирайтесь відсіль к чорту» [III, 62], «І виславши геть-преч Амагу» [IV, 89]; «О всіх спитатись, розспросити» [III, 128]. Загалом в ампліфікаціях Котляревського часто поєднуються два різновиди комізму – образний і суто мовний<sup>46</sup>.

Вправно послуговується Котляревський у поемі й такою фігурою мови, як *антитеза*, використовуючи її в основному з настановою на гумор. Побудовані на парах антонімів, влучні мовні антитези трапляються в «Енеїді» поодиночі або в розгорненому вигляді – як їх нанизування, відповідно до улюбленого авторського засобу ампліфікації. Приклади одиничного протиставлення: «Не шаблею ж убит і Авель, / Поліно смерть йому дало» [IV, 106]; про хіть латинців до війни: «Пекельним пламенем палають / І молодеє і старе» [IV, 116]. Інколи одиничні протиставлення поєднуються з нанизаними. Так, змістовими й мовними антитезами пересипано звернення Юнони до її служниці – фурії Тезифони:

Ввесь знаєть світ, що я не злобна,  
Людей губити не люблю;  
Но річ така богоугодна,  
Коли Енея погублю.  
Зроби ти похорон з весілля <...> [IV, 62].

У першому випадку (нанизані антитези) словам і словосполученням «не злобна», «Людей губити не люблю», «богоугодна» протиставляється протилежне за змістом слово «погублю», а в другому випадку (одинична антитеза) «похорон» контрастує з «весіллям». У зображенні раю нанизані одиничні пари антонімів, ужитих переважно у значенні заперечення, передають стан вічного блаженства:

Ні холодно було, ні душно,  
А саме так, як в сіряках,  
І весело, і так не сучно.  
На Великодних як святках; [III, 121].

У змалюванні строкатої картини пекла (місця мук) автор вдається до антитези, сплетеної із численних пар антонімів, які фіксують контрастні ознаки грішників за вірою («невірні і християне»), за соціальним станом («пани і мужики», «шляхта і міщане»), за віком («І молоді, і старики»), за статками («багаті і убогі»), за фізичним станом («прямі і кривоногі», «видющі і сліпі»), за службовим станом («і штатські, і воєнні»), за різновидом кріпацької залежності («і панські, і казенні»), за відношенням до церкви («миряне і попи») [III, 80]<sup>47</sup>.

Як засіб гумору в «Енеїді» незрідка використовується й така мовна фігура, як *комічний перифраз* – наприклад до слова «троянці» («Против Енеевих прочан» [IV, 96], «побити / І всіх троянських бусурман» [IV, 81], «Ми всіх Енеевих поганців / Поб'єм» [IV, 87], «Уздрів Енеевих гульвіс» [VI, 117]); до імення «Еней» («троянський мартопляс» [I, 43], «Анхизів син» [III, 4], «Анхизова дитина» [IV, 27], «Чи пса троянського ти знаєш?» [IV, 61], «Венерин сину!» [V, 6], «Де ваш Еней – жіночий празник» [V, 54]).

<sup>46</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексичній і стилістичній І. П. Котляревського. – С. 140–142.

<sup>47</sup> Міркування про антитезу розвинені на основі спостережень: Плющ П. Фігури мови в «Енеїді» І. Котляревського як засіб гумору. – С. 160–161.

Засобами гумору слугують *оклики й запитання* в авторських відступах-вигуках: «Що ваші греческі ковбаси! / Що ваш первак грушевий квас!» [IV, 22], «Жінки поставлять на своє!» [IV, 112], «А що ж, не так тепер буває / Проміж жінками і у нас?» [V, 29], «Ох, скільки муз таких на світі!» [V, 118].

Ще одна майстерно вживана стилістична фігура – *диференціація*, як умовно назвав її Павло Плющ, мавши на увазі виокремлення із сукупності дій або предметів кожної дії або предмета зокрема. Ця фігура переплітається з анафорою, вираженою зчаста субстантивованим займенником «хто»:

А хто схотів, побрів до хати,  
А хто в хлівець, а хто під стіг. [I, 32];

Якому – меду та горілки,  
Якому – молодичі, дівки <...> [III, 6].

У латинському війську визначили:

Хто тяглий, кінний, хто же піш,  
За себе хто, хто на підставу,  
В якеє військо, сотню, лаву <...> [IV, 107].

Помітним явищем авторського викладу в «Енеїді» є *деталізація* (також за умовною назвою П. Плюща) – уточнення образу чи ситуації необов'язковими, побічними деталями, здатними, однак, викликати комічний ефект: троянські пси «Шарпнули муцика, із'їли / І посмоктали кісточки» [IV, 79]<sup>48</sup>; «Із лик плетені козубеньки, / З якими ходять по опеньки, / Були, мов суми, на плечах» [IV, 106] (гумористично про військову «амуніцію») [IV, 107]; «Махне мечем – врагів десятки / Лежать, повиставлявши п'ятки» [VI, 54]. Останній фрагмент є своєрідним ремінісцентним переспівом відповідного місця у трагедії Котельницького: «Махнет где мстительной рукою, / Там тысячи врагов лежат, / Где ступит он своей пятою» [VI, с. 50]. Дотримуючись обраного бурлескного стилю, Котляревський тут знижує героїчну патетику, виявну в зображенні цього епізоду в Котельницького.

Для емоційного наближення читача до зображуваних подій, створення ефекту присутності Котляревський вдається до *гіпотипозиса* – змалювання минулої події так, ніби вона відбувається зараз перед очима того, хто про неї розповідає. Для цього використовуються форми дієслів теперішнього часу (не раз у супроводі афективних слівцець «ось-ось», «якраз», «і на», «ну», «тут» та ін.), а також віддієслівні вигуки, що вказують на моментальність дії («плюсь», «хвись», «цок-цок»), еліпсис, авторські перебивання власної розповіді вигуком:

«Гуде в Латії дзвін віщовий / І гасло всім к війні дає» [IV, 114]; «Ось! ось! яриться, бісом дише!» [VI, 45]; «І на! через штафет к Плутону / За підписом своїм приказ» [IV, 59]; «Тогді ну військо муштровать» [IV, 108]; «Тут плюсь – Еней, як будто з неба» [I, 23]; «Там крик, тут галас, там клепало» [IV, 114], «Що ваш против його Полкан!» [VI, 48]; «Та де ж троянський наш султан?» [VI, 52]<sup>49</sup>.

Оказіонально Котляревський вживав самостійно створені *українізовані варіанти латинських імен*:

- патримоніальні прізвища (*Агамемноненко, Анхизенко*);

<sup>48</sup> В Осипова не так дотепно, радше – банально: троянські гончаки собачку колишньої хазяйки царського хутора «С костями всю і с шерстю съели» [IV, с. 75].

<sup>49</sup> Плющ П. Фігури мови в «Енеїді» І. Котляревського як засіб гумору. – С. 161–167.

- по батькові (*Еней Анхизович* чи навіть просто – *Анхизович, Паллант Евандрович, Іполіт Тезейович, Іул Енейович*<sup>50</sup>, *Сатурнович*);
- пестливі називання, зокрема звертання (*Вулкасю, Еврусь – від Евріал*<sup>51</sup>, *Енеєчку, Ірися, Лависю, Тезифоню, Харко – від Харон*).

Пізніше таким шляхом суфіксальної українізації чужонаціональних імен пішов Пантелеймон Куліш, але, на відміну від Котляревського, який вдався до цього задля створення фамільярно-жартівливого, комічного ефекту, Куліш апробував такий засіб у перекладах поважної, навіть сакральної літератури – п'єс Шекспіра та Біблії.

До вдалих мовних грашок в «Енеїді» Котляревського Дмитро Чижевський зараховував і вживання у римах чужих імен, з якими римуються українські слова: Трою::гною, троянців::ланців, Дидона::моторна, пес::Зевес, Меркурій::[котище] мурий, Палінур::балагур, Амата::хата, Камилла::кобила, Нептун::шкарбун, доною::Тезифоню, Турн::верзун та ін.<sup>52</sup>

Тонке відчуття і філологічно-естетичне смакування слова – це взагалі характерна риса автора «Енеїди». Усілякі мовні грашки свідчать, що Котляревський мав блискучий дар відчувати нюанси й модифікації слова, уміло оперував ним, маніпулював його складовими частинами. Це поет-філолог, вроджений словолуб.

Величезний масив зниженої розмовно-побутової лексики та фразеології в «Енеїді» свідчить, що сміхотворство поеми виростало з народної сміхової культури. Палітра мовних засобів гумору в «Енеїді» постала на українській сміхотворчій традиції, народній та книжній, почасти російській (ірої-комічна поема), заклавши нову традицію, що дістала незабарне продовження в новому українському письменстві (так звана котляревщина) і триває й досі.

\*\*\*

У трагедійній та комічній стихії «Енеїди» Котляревського свою функцію (не завжди сміхотворчу) виконують і численні *християнські сакралізми*, що належать до різних груп: релігійно-світоглядні поняття й категорії (*Божа воля, восьма заповідь, ласка Божа*), назви духовних осіб (*Бог, ангел, сатана, диявол, чорт*), назви позачасопросторових структур (*небо, пекло, рай*), біблійні антропоніми (*Кайн, Абель, Адам*), назви процесів і станів релігійної практики (*Богу молитись, перехреститися, душу погубити, піти на прощу, поститись, співати колядки; хрестини* тощо), назви церковного персоналу та членів парафії (*піп, панотець, попадя, чернець, крутоп, ксьондз, кателик, єзуїт, святий, мирянин, вихрест*), назви церковних споруд та їх частин (*церква, каплиця, алтар*), назви знарядь, предметів релігійної практики (*ряса, чотки, молитовник, вертеп*). Крім того, трапляються алюзії на Святе Письмо, канонічні церковні тексти і фразеологізми («Енею Боже поможи» [II, 11], «Хто в Бога вірує – ратуйте» [II, 50], «Бог милостив для грішних всіх» [V, 17], «помагай Біг» [II, 46], «вічна пам'ять» [IV, 101; V, 76], «крий Боже» [III, 120; IV, 51] та ін.).

Для Котляревського звично було вживати українські народні вислови християнського характеру, але написання трагедії, заснованої на античному матеріалі, змушувало автора зображувати язичницькі вірування персонажів, унаслідок чого у творі перемішалися християнські сакралізми та поганські псевдосакра-

<sup>50</sup> У Котельницького зросійська: Энеич [V, с. 109], Евандрыч [VI, с. 48].

<sup>51</sup> У Котельницького зросійська: Евриалушка [V, с. 138].

<sup>52</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 340–341.

лізми. У поемі не раз трапляється природне, ледь чи не автоматичне вживання християнських фразеологізмів, яке, однак, вступає у суперечність із наявністю міфологічних персонажів – олімпських богів – та язичницькими віруваннями античних народів, що про них ідеться у творі. Інколи привнесена автором християнська фразеологія, що виявляє віру в єдиного Бога-Творця, навіть суперечливо сусідить із язичницькими (політеїстичними) уявленнями античних героїв. Так, персоніфікований «Тибр старий», «дід очеретяний», міфологічний персонаж, звертається до Енея: «Вставай і Богу помолись», а далі в душі античного світосприйняття пророкує: «Тут будет град над городами, / Поставлено так між богами...» [V, 8]. Еней послухався його поради, але не єдиному Богові, а «Богам молитви прочитав» [V, 9]. Християнське поняття впереміжку з поганськими вкладено й у уста язичника Турна, який, по-своєму тлумачачи «чудо» з кораблями троянців, силкується переконати своїх воїнів: «Се ж ласка божая для нас; <...> / То боги все те потопили, <...> / Богів се воля!» [V, 68]. Зрозуміло, що він має на увазі прихильність олімпських богів, хоча оперує християнським висловом «Божа ласка». Не знаним язичникам є й словосполучення «Божа воля» – широкоживаний християнський сакральний вираз; а тим часом автор вкладає його в уста Анхиза, який у зверненні до сина пристосовує цей вислів до поганського багатобожжя:

Мене боги к тобі послали  
<...>  
Щоб учинив ти божу волю  
І швидче в Рим переселивсь. [II, 64]

Поширений за його часу вислів *спить хрещений весь народ* Котляревський переносить на язичницький люд Карфагену:

Ночною се було добою  
І самою тихою порою,  
Як спав хрещений весь народ. [I, 64]

Троянців та інших античних народів – звісно, язичників – у поемі неодноразово названо «народ хрещений» [I, 23; III, 60], «хрещені миряне» [II, 10], «християне» [III, 80] тощо, а троянських жерців – попами й дяками, тобто українськими словами на означення християнських священнослужителів. Нептун Венері – «хрещений батько» [II, 72]. Латинова дружина, язичниця Амата, переживаючи, «Що Турн-князьок не буде зять», «Кляла кумів, кляла хрестини» своєї доньки Лавинії [IV, 64], хоча християнський обряд хрестин не міг бути здійснений за тих поганських часів, задовго до появи християнства. Такі лексичні анахронізми впливають із травестійного характеру поеми – вони покликані наблизити її перелицьоване дійство до авторової сучасності та його читачів. Зрештою, в «Енеїді» Котляревського йдеться все-таки не про троянців, карфагенян чи латинян, а про сучасних авторів українців, тому вислови про хрещених, християн, попів і дяків цілком виправдані.

Зрідка трапляються також чудернацькі поєднання образів із різних міфологій та релігій, а властиво, у дійство, у якому беруть участь персонажі *античної міфології*, вкраплюється алюзія на *юдаїстську та християнську міфології*. Еней в одному з епізодів, коли він, загулявши в Дидони й почувши погрози від Зевсового посланця Меркурія, не на жарт перелякався, порівняно з біблійним грішником Каїном: «Мов Каїн затрусивсь увесь» [I, 50]. З Каїном порівнюється і «Ста-

рий скупиндя» цар Латин у його авторській характеристиці: «Дрижав, як Каїн, за алтин» [IV, 19]. Таке незвичне зіставлення з Каїном як нібито скупарем виникло, мабуть, з того, що той біблійний образ сприймається як втілення егоїстичного грішника, який дбає лише про свою вигоду.

Змальовуючи у стилі фольклорних небилиць підготування латинців до війни, Котляревський, аби гумористично «виправдати» те, що вони замість палахів і шабель «Соснові копистки струтали / І до боків поначепляли», зауважує: «Не шаблею ж убит і Авель, / Поліно смерть йому дало» [IV, 106]<sup>53</sup>. Тут – алюзія на біблійну оповідь про те, що Адамів первісток, рільник Каїн, із заздрощів убив свого брата, вівчаря Авеля. Цікаво, що в Старому Завіті не сказано, ні що Каїн, коли Господь покарав його бути втікачем і волоцюгою на землі, затрусився чи в якийсь інший спосіб виявив свій страх, ні що Авель був убитий поліном (подано лише, що Каїн убив Авеля в полі) [Буття 4: 1–16]. Мабуть, ці домисли Котляревський узяв з якихось пізніших, можливо, народних, переказів<sup>54</sup> або сам придумав (в Осипова у відповідних місцях нема не лише таких домислів, а й самих згадок про Каїна й Авеля).

Ситуативні порівняння Енея і Латина з Каїном та зауваження про Авеля робить автор-християнин, і в його вустах це не звучить неприродно. Та в іншому випадку біблійну алюзію Котляревський вкладає у уста троянців: Енеєві послі дарують цареві Латину, за їхніми словами, «сап'янці-самоходи, / Що в них ходив іще Адам» [IV, 50]. Щоб піднести цінність свого подарунка як речі рідкісної та старовинної («Сю вещь, як рідку і старинну, / Підносимо царю Латину» [IV, 50]), троянці називають не імена своїх найдавніших античних богів та міфологічних героїв, що було б для них звично й доречно, а біблійне ім'я першої людини, від якої пішов рід людський. Однак в українізованій травестії, розрахованій на українських читачів-християн, така чужорідна щодо античних персонажів алюзія також звучить невимушено й надає висловлюванню легкого гумористичного відтінку<sup>55</sup>.

Ще одну чужорідну алюзію подибуємо в епізоді, коли антична богиня Юнона – звісно, язичниця, – перевтілюючись в Енея, «Присяжного <...> врага» [VI, 67] Турна, щоб змусити останнього погнатися за своїм матримоніальним суперником і відтак поплисти туди, «де жив отець» [VI, 70], і попрощатися з батьком, кличе собі «в поміч Асмодея» [VI, 65] – злого духа (диявола) з чужорідного культурного пласту – монотеїстичних *юдаїстських* легенд. Триразове використання в тексті української «Енеїди» імені Асмодея на позначення злої сили зумовлено, можливо, тим, що у світлішій, ніж юдаїстська, античній міфології таких лиходіїв наш травестатор не знаходив.

<sup>53</sup> Копистка – дерев'яна лопатка на довгій ручці для перемішування тіста, варення тощо.

<sup>54</sup> У післябіблійних уснословесних та літературних переказах (єврейських, вірменських, ефіопських, у ранньохристиянського письменника й теолога Тертуліана, у європейських середньовічних) є кілька версій щодо того, яким знаряддям Каїн убив Авеля (ударив тупим предметом або заколов гострим, як жертвенну тварину, через горло): каменем, кам'яною зброєю, очеретом, палицею, гілкою дерева пізнання, осячюю щелепою; ще за іншою версією – задушив (Папазян А. А. Каин // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – 2-е изд. – М., 1987. – Т. 1. – С. 609).

<sup>55</sup> В Осипова троянці дарують Латині не Адамові «сап'янці-самоходи», а «нож охотничий булатный / Троянских прежних всех царей» – «Старинну вещь такую редку» [IV, с. 47]. Дотепно замінивши мисливський ніж на щонайдавніші «сап'янці-самоходи», Котляревський, однак, невдало скалькував останній із цитованих рядків, унаслідок чого вийшла формально українська фраза з лексичними і морфологічними русизмами: «Сю вещь, як рідку і старинну» [IV, 50].

Храм дволицього римського бога Януса Котляревський жартівливо називає синагогою:

Була в Латії синагога,  
Збудована за давніх літ  
Для Януса, сердита бога,  
Которий дивних був приміт:  
Він мав на голові дві тварі,  
Чи гарнії були, чи харі,  
Об тім Вергілій сам мовчить; [IV, 115].

Водночас в українській травестії йдеться також про «храм» Януса [IV, 115, 116]. Осипов мовив лише про «часовню, или храм» «Януса, бога двулличного» [IV, с. 99].

Подекуди словесні анахронізми в «Енеїді» Котляревського навмисно вжиті для того, щоб викликати сміх у читача (на противазі античних язичницьких та українських християнських реалій). Під час бою розлючений Еней

на бігу піймав за рясу  
Попа рутульського полку,  
Смертельного задавши прасу,  
Як пса покинув на піску. [VI, 56]

До речі, у травестії Осипова серед язичників-латинців також фігурують «попы» [IV, с. 44].

«Дяки з попами» в «Енеїді» Котляревського беруть участь у поганських ритуалах жертвоприношення і віщування:

Троянці всі заворушились,  
Завештались, закамешились  
На жертву приганяють биків;  
Дяки з попами позбирались,  
Зовсім служити всі прибрались,  
Огонь розкладений горів.

Піп зараз взяв бика за роги  
І в лоб обухом зацідив,  
І, взявши голову між ноги,  
Ніж в черево і засадив;  
І виняв тельбухи з кишками,  
Розклав гарненько їх рядами  
І пильно кендюх розглядав;  
Енею послі божу волю  
І всім троянцям добру долю,  
Мов по звіздам, все віщовав. [III, 35–36]

Виявом гротеску є те, що православний піп виконує язичницький ритуал і віщує «божу волю». Таким робом Котляревський іронізує над поширеним у тогочасному українському суспільстві позірним християнством, яке зберігало залишки поганських вірувань. Те саме бачимо і в іншому прикладі змішування реалій і понять язичницької античності та християнської сучасності, притім у цьому випадку, малюючи характерний для українського села образ «знахура», поет показує живучість у народній свідомості та культурі поганської віри в магічну силу словесно-духового впливу на предмети і явища матеріального світу:

Один з троянської громади  
<...>  
Умів і трясцю одшептати,  
І кров християнську замовляти,  
І добре знав греблі гатить. [II, 59]

У тексті поеми українські сакральні слова і словосполучення перемішано з просторозмовною лексикою та язичницькими псевдосакралізмами й достосовано до зображення поведінки античних персонажів – таким чином, християнські сакралізми, використані у невластивому семантичному середовищі й невідповідній настроєвій тональності, опинилися в незвичній для них сміховій стихії. Так, після того як Нептун припинив шторм на морі, Еней «Разів із п'ять перехрестився» [I, 12]. Під час поминок по Анхизові «проспівали “со святыми”» [II, 14]. Згодом Еней із Сивіллою «Прямцем до пекла поплелися, / Пішли на прощу до чортяк» [III, 40]. Пропливаючи біля «заклятого острова», Еней з троянцями ухвалили, «щоб всі хрестились і молились, / Щоб тільки острів їм минуть», та ще й «Молебень же втяли Еолу» [IV, 15]. На бенкеті з нагоди прибуття Енеєвих послів до царя Латина «м н о г о л і т – дяки ревуть» [IV, 54]. З уст верховного античного бога Зевса лунає християнська покара: «Анахтем вічний – Турн пропав!» [V, 66] (анафема або анатема – у християнстві відлучення єретиків або непокаянних грішників од Церкви з оголошенням довічного прокляття). Побачивши дивний хоровод нібито дівчат, а насправді мавок, «Еней здригнувсь, і одступає, / І “Да воскреснетъ” вслух читає» [VI, 32]<sup>56</sup>.

У язичницький семантичний контекст вкраплено лексику на позначення християнських священнослужителів та їхньої рідні. «Відьма злая» (у сенсі: поганська чарівниця) Сивілла – це «Ясного Феба попадя» [III, 14, 15], з уточненням: «стара попадя» [III, 44]. Союзник Турна, «сусідній корольок» [IV, 121] Авентій, який, за приміткою Котляревського, «рождён от жрицы Реи и Геркулеса», дістає авторське означення: «Байстриук А в е н т і й-попадич» [IV, 124]. Пояснення такому трактуванню знаходимо у Вергілієвій «Енеїді», де сказано, що «Гожий юнак Авентін», «гожого син Геркулеса», народжений од його нешлюбного зв'язку зі жрицею Реєю:

Рея-бо, жриця, в гаях Авентіну  
Потай під світло небесне його привела, поєднавшись  
Жінка з безсмертним, коли тірентієць убив Геріона  
Й через лани лаврентійські йдучи, іберійські корови  
В річці тірренській купав.

[Книга сьома, в. 655–663]

До речі, цей текстуальний перегук між першотвором та українською травестією – непростовне свідчення того, що Котляревський користувався «Енеїдою» Вергілія, адже у травестії Осипова таких подробиць немає<sup>57</sup>. До того ж, оскільки мені вдалося з'ясувати, міфологічна згадка про те, що Авентін є нешлюбним сином Геркулеса (у греків – Геракл) і жриці Реї, зачатим, коли той здійснював свій десятий подвиг, убивши триголового Геріона, міститься лише у Вергілієвій

<sup>56</sup> Частково про це йдеться у статті: Гриньків К. Сакральні лексеми й вислови у палітрі гумору поеми Івана Котляревського «Енеїда». – С. 55–59.

<sup>57</sup> Стихло зазначено лише, хто батько Авентіна: «Потом пришел большой повеса, / Угар, наездник Авентин, / Сын удалого Геркулеса» [IV, 103]. Угар (рос.) – шибеник, презавзятий гультей і шаленець.

«Енеїді», через що, очевидно, за браком інших відомостей, авторитетні міфологічні словники також її не подають<sup>58</sup>. Тож Котляревський міг почерпнути подану в його трагедії інформацію про Авентія, Геркулеса та жрицю Рею лише безпосередньо з епопеї Вергілія (з латинського оригіналу, російського чи польського перекладу – це вже інше питання).

Комічний ефект, що виникає подекуди у вживанні християнських сакралізмів, пов'язаний не з християнськими віруваннями як такими і не з божественними особами християнської релігії, а з грішними мирянами та служителями церковного культу (попами, дяками, ченцями, ксьондзами тощо), почасти із церковними обрядами.

\*\*\*

«Енеїдою» Котляревський створив пам'ятку української розмовно-побутової, часто зниженої, мови свого часу. Цим поема започаткувала реалістичну традицію у новій українській літературі, щоправда, у бурлескному, гумористично-сатиричному варіанті, що викликало згодом найбільший спротив найвизначніших романтиків – Тараса Шевченка і Пантелеймона Куліша.

Хоча Котляревський, як і його попередники, які писали народною мовою, просто копіював переважно місцеву говірку, йому пощастило, що нею для нього був *полтавський діалект*, один з основних середньонадніпрянських говорів, на основі яких поступово утворилася сучасна українська національна мова (насамперед, звичайно, під великим впливом самого Котляревського)<sup>59</sup>. Пізніше, щоправда, Юрій Шевельов уточнив, що «полтавець Котляревський зовсім не конче мав писати достеменно полтавською говіркою»<sup>60</sup> і що «мова Котляревського при своїй виразній полтавській основі ввібрала в себе з літературної традиції чимало чернігівських елементів»<sup>61</sup>. А проте перспектива була за полтавськими. Більшість фонетичних, морфологічних і синтаксичних ознак мови Котляревського, притім саме полтавських, закріпилися як нормативні в новій українській літературній мові, зачинателем якої він і став, започаткувавши процес її формування. Доречно нагадати, що Котляревський уживав, зокрема, такі перспективні мовні форми, які вже давно пора повернути до українського правопису:

- закінчення *-и* в родовому відмінку однини іменників III відміни з основою на *-сть* («без милости» [III, 45], «од сей напасти» [IV, 133], «для радости» [V, 21; VI, 155], «наклала злости» [IV, 65], «од злости» [V, 56–57, 135], «од ярости» [V, 103], «од старости» [V, 117] «од храбрости» [VI, 110], «храбрости огонь» [VI, 138]) та в іменниках *кров, сіль, смерть* («троянської крові» [V, 50], «не до соли» [I, 30; II, 55], «соли кримки» [IV, 45], «видючої смерти» [VI, 55]);

<sup>58</sup> Див.: Зайцев А. И. Геракл // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – 2-е изд. – М., 1987. – Т. 1. – С. 277–282; Тахо-Годи А. Рея // Там само. – М., 1988. – Т. 2. – С. 379; Штаерман Е. М. Рея Сильвия // Там само; Геракл; Рея; Рея Сильвия // Словник античної міфології / Укладачі І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. – 2-ге вид. – К., 1989. – С. 63–65; 177. У вказаних статтях Рея (богиня) і Рея Сильвія (хоча й весталка, тобто жриця богині Вести в Римі, але – донька Енеевого нащадка) – особи, відмінні од жриці Реї, згаданої у Вергілія. Стаття на гасло «Авентін» у цих виданнях відсутня.

<sup>59</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 153. Цю думку Ю. Шевельова, зокрема про «копіювання полтавської говірки», повторено (без поклику) в монографії: Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 271.

<sup>60</sup> Шевельов Ю. Чернігівщина в формуванні нової української літературної мови. До постави питання // Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови. – С. 162.

<sup>61</sup> Там само. – С. 167.

- закінчення *-и* в родовому відмінку однини іменників IV відміни з суфіксом *-ен* («од імени» [IV, 35]).

Щоправда, трапляються і паралельні форми «божой крові» [III, 126], «багацько крові» [IV, 132], «хліба-солі» [IV, 52; V, 18]. Подибуємо в «Енеїді» й дієприслівникову форму з постфіксом *-ся* (замість аломорфа *-сь*), безпідставно практично вилучену з сучасного українського літературного мовлення, хоча її залюбки вживали Іван Франко, Юрій Шевельов: «Вмішавшись між сю отару» [III, 95].

Мовностильова система Котляревського (особливо в «Енеїді») перебувала на стадії динамічного становлення, стихійного самоутвердження, експериментального слововжитку, звідси її довільність і невпорядкованість у галузі лексики і фразеології та невнормованість у фонетиці, морфології та синтаксисі, про що свідчать численні дублети<sup>62</sup>. Наприклад:

сирівець [I, 28, 33] – яловець [I, 28];

рід [VI, 91] – род [III, 100];

готів [IV, 76] – готов [VI, 119, 124];

храбрість [IV, 96; V, 101], радість [V, 111; VI, 96] – завзятість [IV, 116], хитрость [V, 24], жвавость [VI, 165];

«Народ від річі умилився» [VI, 79] – «Од сей бундючної Турн речі» [VI, 164];

куди [I, 1, 2; III, 4; V, 18, 112, 141, 142; VI, 113, 116, 149] – куда [I, 38; III, 94; IV, 24];

хоч [III, 58], хоча [I, 8; VI, 52] – хоть [I, 1; III, 89, 108, 128, 133, 135];

«по всіх повітах» [IV, 98] – «По разним сотням, по полкам» [IV, 99];

«Для сильной армії своєї» [IV, 103], «Своєї отчизни для сторожі» [IV, 110], «Без битой голої

копійки» [IV, 117], «сильною своєю рукою» [VI, 124], «власною своєю рукою» [VI, 128];

Карфаген [I, 21] – Карфагена [I, 43, 46; II, 1; III, 102] тощо.

У сучасних популярних виданнях поеми частину цих фонетичних і морфологічних дублетів, а також окремих діалектних форм (*бенькет, тільки, тоді, еднаково*) часто усувають на користь усталених літературних норм, тому відхилення од них не так ударяють в очі.

<sup>62</sup> Див.: Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 152–153. Услід за Ю. Шевельовим, але знов-таки без поклику на нього, П. Плющ констатував: «У мові І. Котляревського відсутні витримані норми – лексичні, фонетичні, морфологічні і синтаксичні» (Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 271). Варіативність мовних елементів в «Енеїді» засвідчує авторські «характеристичні вагання між північними і південними – чернігівськими й полтавськими – формами» (Шевельов Ю. Чернігівщина в формуванні нової української літературної мови. До постави питання. – С. 166).

## Віршова форма

Котляревський склав свою травестію тим самим *віршовим розміром*, яким написано «Енейду» Осипова, – *чотиристоповим ямбом*, скористався й *десятирядковою строфою*, що її запровадив російський травестатор у комічний епос із російської класицистичної оди (у Блюмауера вжито семирядкову строфу, в якій поєднано чотири- й тристопові ямбічні рядки з такою схемою римування: *aVaVccD* – останній рядок неримований). Завіршувавши свою пародію одичною строфою, Осипов таким робом навіть формально глузував з одописної традиції у тогочасній російській літературі. Український поет не обтяжував себе ритмічними та строфічними експериментами, новаціями, не варіював ритміку та строфіку, а послідовно йшов версифікаційним шляхом, проторованим у російській травестії, узявши з неї також *схему римування: AbAbCCdEEEd*. З усіх тодішніх і раніших травестій «Енейди» лише в Осипова (відтак і в Котельницького) та Котляревського вжито строфу з такою схемою, і це ще один аргумент на користь орієнтації автора української «Енейди» на Осипова: під впливом останнього Котляревському легше було вдатися до силабо-тонічного розміру – чотиристопового ямба, на той час вкрай рідкісного в українському віршуванні; інакше, якби обирав сам, то застосував би радше якийсь силабічний або фольклорний розмір (наприклад коломийковий) – з огляду на тодішні традиції українського книжного та народного віршування це було би звичніше й доречніше. Щоправда, в українському одописанні ще середини XVIII ст. вже було спорадично апробовано таку саму десятирядкову строфу, складену чотиристоповим ямбом за схемою *AbAbCCdEEEd*, – у віршах «Ода на первий день мая 1761 года» Ігнатія Максимовича, учителя поетики в Київській академії, та «Ода про музику» (написана також 1761 року) Кириака Кондратовича, випускника тої-таки академії, а від 1743 року – старшого перекладача Петербурзької Академії наук. Чи мав нагоду Котляревський ознайомитися з цими давніми поодинокими спробами українських віршувальників освоїти цю строфу (а спроби ці залишалися в рукописах) і чи скористався він їхнім досвідом – невідомо; найпевніше, що ні. Та навіть якби знав ці оди, то це б йому нічого не дало, бо їх мова наближена до російської, адже з чужої одичної традиції обидва версифікатори перейняли не тільки віршовий розмір і строфу, а й почасти лексику та стилістику<sup>1</sup>. Власне, вони й

<sup>1</sup> Див.: Максимович І. Ода на первий день мая 1761 года // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – С. 56–62; Максимович І. Ода на первий день травня 1761 року / Переклав Вал. Шевчук // Аполлонова лютюга: поети XVII–XVIII ст. – К., 1982. – С. 216–225, 305–306; Кондратович К. Ода про музику: На зразок Горація, кн. I, ода 1 / Переклав Вал. Шевчук // Там само. – С. 226–227, 306.

не старалися присвоїти українській версифікації силабо-тонічну ритміку і строфіку, а навпаки, самі для себе силкувалися освоїти з панівної словесності мову й поширену одичну десятирядкову строфу. Тож Котляревський фактично перший застосував цю строфу у віршуванні українською народною мовою.

За спостереженням Петра Хропка, ритмічні засоби «Енейди» Котляревського «побудовані за зразками тогочасної російської поезії, часом навіть без достатнього врахування українського наголосу й синтаксичних норм рідної мови. Як і в російських одах, у ямбічних рядках поеми Котляревського широко вживається пірихічна іпостаса на другій стопі. Запровадження ж поетом аномальних іпостас (замість ямбічних іпостас – хорейчні) свідчить про деяку орієнтацію українського поета на норми усного народного вірша»<sup>2</sup>.

Йдеться про пірихій (відсутність наголосу) на третій стопі. Як з'ясував Микола Зеров, пірихіями на другій і третій стопі («Розжеврилось і загорилось» [II, 49], «Заплакався і заридався» [I, 9], «Поплакавши і поридавши» [III, 1], «3 обстриженими головами, / З підрізаними пеленами» [III, 49]) Котляревський зближується з Осиповим («Красавицями площадными, / Любовницями заводными», «Поморщился и почесался»), а крім того, для Осипова такою ж мірою, що й для Котляревського, характерним є вживання сполучників у середині рядка («Но в банке чтоб замерзлы кости / Распарить добрым чередом» – «Тризубець щоб тобі зломивсь!» [II, 53], «Анхиза щоб не прогуляти» [III, 127]), в обох поетів трапляється навіть такий незвичний порядок слів, як розміщення підмета в середині дієприслівникового звороту, а не перед ним чи після нього (в Осипова: «На палубе гребцы рассевшись» [III, с. 4], у Котляревського: «Послухавши Еней Охрім» [II, 63])<sup>3</sup>. Попри такі незвичності, а також подекуди випадки немилозвучності у словосполученнях Котляревського, Зеров із його витонченим ритмомелодичним слухом визнав, що автор «Енейди» зумів надати рядкам із пірихіями легкості й мелодійності завдяки тому, що підбирав у рядок двоє основних слів, «довгих, але з однаковою або приблизно однаковою кількістю складів, іноді з тими самими звуками на початку кожного слова», та й «взагалі, в ритмічному відношенні вірш Котляревського багатий і різноманітний», його ямб «легкий та дзвінкий» (хоча після Шевченкового видається «тяженьким»); за технічною досконалістю свого чотиристопового ямба і децими з правильним та усталеним чергуванням рим український поет дорівнюється російським, у яких запозичив цей розмір і цю строфу, його «Енейда» має «цілу низку прекрасно збудованих, бездоганних щодо ритму строф»<sup>4</sup>.

Культикування чотиристопового ямба стало ще однією перспективною особливістю «Енейди» Котляревського, який здійснив доти не практикувану річ: склав велику за обсягом поему не лише українською народною мовою, й силабо-тонічним розміром. Таким чином, на противагу силабічній системі, вживаній у народному віршуванні та староукраїнській поезії, *було започатковано пе-*

<sup>2</sup> Хропка П. П. Іван Котляревський (1769–1838). – С. 71.

<sup>3</sup> За уточненням М. Марковського, цей збіг походить од того, що обидва письменники з формального боку виховувалися на російській поезії XVIII ст., надто ж творах Ломоносова, у яких трапляються такі звороти (Марковський М. Найдавніший список «Енейди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. – С. 74–75). Така мовна конструкція була досить звичною для синтаксису письменства XVIII ст., спорадично з'являлася й пізніше. Її подибуємо, зокрема, в «Истории русов»: «Проходя Боярин Ромодановский с корпусом своим далее в Малороссию, извещилсь <...>» (История Русов, или Малой России / Сочинение Георгия Конисского, Архиепископа Белорусского. – М., 1846. – С. 150), у байці Крилова «Ворона и Лисица»: «На ель Ворона взгромоздись, / Позавтракать было совсем уж собралась...» (1807).

<sup>4</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 38–40.

рехід в українській версифікації до силабо-тоніки. За Котляревським пішли на-самперед байкарі, які орієнтувалися на літературні першовзори (Петро Гулак-Артемівський, Павло Білецький-Носенко, Євген Гребінка, Левко Боровиковський). І хоча романтики з їхнім освоєнням передусім народнописенної традиції (наслідування, стилізації тощо) повернулися до силабіки, все-таки в окремих романтичних творах (Маркіяна Шашкевича, Амвросія Метлинського, Олександра Афанасьєва-Чужбинського, Михайла Петренка, Николая Устияновича, Антона Могильницького, навіть Миколи Костомарова), а особливо в Шевченковій поезії час од часу з'являлися різні силабо-тонічні розміри (у Шевченка – чотиристоповий ямб). Від «Енеїди» Котляревського веде початок українське силабо-тонічне віршування (Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Михайло Старицький, Іван Франко, Леся Українка та ін.). Цю традицію започаткував саме Котляревський «Енеїдою», хоча й до нього траплялися випадки вживання чотиристопового ямба та хорєя. Однак спорадичні спроби освоїти силабо-тонічні розміри в українській поезії другої половини XVIII ст. не мали впливу на віршування XIX-го, бо залишалися у малодоступних віршотворах, що поширювалися у нечисленних списках. За таких обставин «Енеїда» Котляревського стала тим першим твором, од якого пішла українська силабо-тоніка.

Щоправда, впродовж двох третин XIX ст. в українській поезії ставлення до силабо-тоніки було стриманим, якщо не сказати упередженим: її вважали невластивою питоמו українській версифікації. Так, орієнтуючись на народне силабічне віршування, Микола Костомаров як романтичний поет і критик, що взурувався на народнопоетичні твори і вдавався до народнописенних стилізацій, не сприймав силабо-тоніки, зокрема чотиристопового ямба «Енеїди», вважаючи його даниною класицистичній поетиці й чужим для українського народного віршування (Котляревський «заковал свою пародію» в «чуждїй малоросійському мові» чотирьохстопний ямб, який «очень мешал <...> лёгкости» його мови). При цьому Костомаров визнавав, що Котляревський застосував цей новий для українського віршування розмір вельми віртуозно, бо навряд чи в кого іншого з розглянутих у статті українських поетів народна мова «достигаєт такой игривости и непринужденности»<sup>5</sup>. Пізніше (1871 року) Костомаров знову повторив, що Котляревський «для своего произведения избрал почти несвойственный малорусской поэтической речи чотирьохстопный ямб, каким в обилии писали тогда русские поэты»<sup>6</sup>.

З думкою Костомарова погодився на початку 1861 року Пантелеймон Куліш, який невдовзі сам став віршувати народнописенними силабічними розмірами. В одній зі статей, датованій 6 січня того ж року, він критикував спроби запровадження ямба до нової української поезії, вважаючи його неорганічним, чужим для неї і протиставивши йому взорування на народнописенну ритміку:

«Котляревщина отозвалась в Артемовском-Гулаке прежде всего ямбом, несвойственным украинской народной поэзии. Шевченко, поэт иной эпохи и иного полёта, уклонился от ямба при самом начале своего литературного дела, как ни соблазнительно звучал тогда ямб в прекрасных стихах Пушкина. Во всём “Кобзарі”, первом блестящем своём опыте [йдеться про “Кобзар”, виданий 1840 року. – Е. Н.], не обратился Шевченко к этому размеру. Г<осподин> Артемовский-Гулак раза два, в немногочисленных стихотворениях

<sup>5</sup> Костомаров М. І. Обзор сочинений, писанных на малоросийском языке // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1994. – С. 285. Першодрук в альманасі «Молодик» (1843. – Вип. 3).

<sup>6</sup> Костомаров М. І. Малорусская литература // Там само. – С. 316.

своих, оставлял ямб, и стих его от одного этого становился ближе к народным песням, которые служили для Шевченка единственным образцом тона и вкуса»<sup>7</sup>.

Проте пізніше, в листі до Олександра Барвінського від 3 лютого 1876 р., Куліш визнав, що «Шевченко свій стих виробив скільки на українській пісні, стільки ж і на пушкінському стихові»<sup>8</sup>. Певна річ, в освоєнні чотиристопового ямба Шевченкові придався і досвід Котляревського в «Енеїді».

Неоднозначної думки про ямбічний розмір дотримувався Михайло Максимович, висловивши її в начерку статті «Полемическое обозрение малороссийской словесности», написаному 1860 року. З одного боку, цей дослідник також вважав, що штучний чотиристоповий ямб не властивий українському народному віршуванню, а використання чотиристопового ямба в «Енеїді» Котляревського пов'язано з версифікаційною теорією та практикою російського класицизму, до якого, як відомо, цей ритмічний розмір запровадив Михайло Ломоносов, запозичивши його з німецького віршування. Та з іншого боку, Максимович був переконаний, що запровадження цього розміру до української літературної версифікації стало явищем конче потрібним, назрілим і закономірним, бо збагатило її й усунуло наявну лагуну, і саме Котляревському судилося виконати історично важливу місію успішної апробації чотиристопового ямба в нашому літературному віршуванні:

«Был бы заметный пропуск в новой малороссийской словесности, <...> если бы и самое стихотворное слово наше, так хорошо сложившееся в песнопении народном, не прошло через школу чотирьохстопного ямба, сложенного Ломоносовым для русского стихотворства, но не привычного для стихотворения народно-украинского. Вот это была страшная проба нашему литературному новобранцу – выдержать в целой поэме 4-стопный ямб, в определённых строфах и с полными рифмами <...>»<sup>9</sup>.

Котляревський із честю витримав цю випробу, з успіхом адаптувавши ямбічний чотиристоповик ломоносовського типу, для якого характерним є наявність сильної першої стопи і порівняно часті випадки слабкої другої, позначеної пірихієм. При цьому, за спостереженням і статистичними підрахунками Віктора Коптілова, вживання пірихія на другій стопі в «Енеїді» Котляревського набагато ширше, ніж у російських одах і загалом російській поезії того самого періоду (кінця XVIII – першої третини XIX ст.). Досить часто використання пірихія у строфах (на першій, другій і/або третій стопах) робило вірш Котляревського не лише самобутнім, а й гнучким та інтонаційно багатим. Найменше число пірихіїв у його строфі – чотири, а ритмічно найгнучкіші строфи налічують до 14-ти пірихіїв. Поема вражає розмаїтістю ритмічних малюнків строф, що визначаються розподілом пірихіїв у рядках: у кожній з перших трьох частин жодна строфа інтонаційно не повторює іншу<sup>10</sup>.

Попервах неприхильно налаштований до запозиченої силабо-тоніки і взорований на народнописенну силабіку, Пантелеймон Куліш невдовзі сам звернувся до дактиля і ямба у двох віршах 1862 року («Заспів» і «Сонет»), а потім широ-

<sup>7</sup> Куліш П. Обзор украинской словесности. III. Артемовский-Гулак // Основа. – 1861. – № 3: Март. – С. 85.

<sup>8</sup> Барвінський Ол. Спомини з мого життя: Частина перша та друга. – Нью-Йорк; К., 2004. – С. 180.

<sup>9</sup> Цит. за публікацією уривків у статті: Науменко В. К п'ятидесятилетію со дня смерти Ивана Петровича Котляревского // Киевская старина. – 1888. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 390.

<sup>10</sup> Коптілов В. В. І. П. Котляревський – реформатор українського віршування: (Рима і ритміка «Енеїди») // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 17–18.



ко вдався до освоєння силабо-тонічних розмірів у віршованих перекладах старозавітних книг (1868–1871 рр.) і перекладах Шекспірових п'єс (починаючи від 1880 року). А в 1880–1890-х рр. Куліш заповзівся свідомо запроваджувати силабо-тоніку в українське віршування оригінальними поетичними творами. Ба більше, у 1890–1896 рр. за зразком «Енеїди» Котляревського він написав чотирисоповим ямбом і децимою поему «Куліш у пеклі». Так через сто років сміхотворча ма-нера та віршова техніка Котляревського виявили свою актуальність і живучість.

За твердженням В. Коптілова, наприкінці XVIII ст. Котляревський «виступив як реформатор українського віршування, показавши багатство та гнучкість чотирисопового ямба і відкривши йому широку дорогу в наступні віки»<sup>11</sup>. Насправді процес утвердження чотирисопового ямба, а то більше силабо-тоніки в українському віршуванні розтягнувся ледь не на ціле XIX століття. І реформаторами на різних етапах цього тривалого процесу виступали також Шевченко, пізній Куліш і майже рівночасно з ним Старицький. Версифікаторський зачин Котляревського не призвів одразу до реформи українського літературного віршування. Після реформаторських ямбічних спроб Котляревського, як і згодом Шевченка, відбувався відхід назад, до силабіки. Щойно в останньому двадцятилітті XIX ст. силабо-тоніка остаточно утвердилася в українському віршуванні<sup>12</sup>.

\*\*\*

В «Енеїді» Котляревського панує так звана *граматична рима*, тобто рима, що спирається на тотожність граматичних форм: *моторний – проворний, дав – наживав, троянців – ланців* [I, 1] тощо. За підрахунками Віктора Коптілова, у першій частині поеми таких рим було 84%, у шостій частині – трохи менше, 82% («в їх складі найбільшу питому вагу мають два масиви рим – дієслівний та іменниковий», притім лише в четвертій частині, найменш динамічній, іменникові рими трохи переважають дієслівні, в інших частинах – навпаки). В. Коптілов убачає кілька причин такого переважання граматичної рими:

- загальна прихильність українських поетів XVIII ст. до граматичних рим (у Климентія Зіновієва їх понад 95%, в Івана Некрашевича та Ігнатія Максимовича – 75%, у Сквороди – близько 73%);
- «відносна простота цих рим: їх не треба було komponувати, бо вони містяться в готовому вигляді у граматичній структурі мови»;
- «граматичні рими панують у фольклорній поезії»<sup>13</sup>.

Варто б порівняти також римування у поемі Котляревського та її безпосередньому джерелі – трагедії Осипова і Котельницького.

Тим часом висновок дослідника про те, що «Енеїда» Котляревського стояла при початках процесу деграматизації української рими, який охопив період від

кінця XVIII ст. до середини XIX ст.» (власне, до Шевченкової поезії, у якій настав злам: так, у поемах «Катерина» і – ще виразніше – «Марія» граматична рима поступається першістю неграматичній)<sup>14</sup>, непереконливий, бо вже у поезії Сквороди граматичних рим було менше, ніж у поемі Котляревського.

За влучним спостереженням В. Коптілова, крім традиційної граматичної, «вдається Котляревський до рими вишуканої, яка виступає справжньою окрасою його тексту». До *вишуканого римування* належать насамперед «своєрідні рими Котляревського, багатство яких полягає в тому, що традиційна прикінцева співзвучність зміцнюється повторенням початкових фонем римованих слів». Так виникають повтори префіксальні (*викрутасом – вихилиасом* [I, 29], *посумовавши – поридавши* [III, 1], *заганяли – заскавучали* [IV, 78], *перепросу – перечосу* [VI, 10]) або суто фонетичні (*гоцака – гайдука* [I, 30], *Охріма – очима* [II, 63], *драла – дрижала* [III, 33], *себе – скубе* [IV, 13], *знаю – звичаю* [V, 11]). Таких римованих пар В. Коптілов налічив 305, тобто 8% од загальної кількості рим. Знайшов дослідник у поемі Котляревського і «чимало прикладів глибокої рими», в якій одне слово вміщає в себе всі звуки другого слова римованої пари: *збрехати – хати* [III, 110], *буде – забуде* [IV, 11], *взять – зять* [IV, 23], *звичаю – чаю* [IV, 66], *гаківниць – ниць* [IV, 103], *очі – охочі* [V, 69] та ін. Трапляються в «Енеїді» також своєрідні модифікації цього різновиду – рими з переставленими фонемами (*рот – чорт* [I, 43], *підступила – підпустила* [IV, 66], *Латину – алтину* [IV, 76] тощо), рими з розривами всередині груп фонем (*пекло – поблекло* [III, 68], *рада – громада* [III, 20]). Вінцем таких багатих рим «Енеїди» є *рима амонімічна*: *перевіз* (іменник) – *перевіз* (дієслово минулого часу, 3-тя особа однини) [III, 52]<sup>15</sup>.

Сотні прикладів вишуканої рими свідчать, що Котляревський тонко відчував милозвучність і суголосся живої української мови.

<sup>11</sup> Там само. – С. 20.

<sup>12</sup> Див., зокрема: Нахлік Є. Роль П. Куліша в оновленні українського віршування // Літературознавство. Бібліографія. Інформатика: Доп. та повідомл. Третій міжнар. конгрес українців (Харків, 26–29 серпня 1996 р.). – Х., 1996. – С. 157–164; Нахлік Є. Пантелеймон Куліш як реформатор українського віршування // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1997. – Т. 234: Праці Філол. секції. – С. 48–65; Нахлік Є. І. Франко про оновлення українського віршування пошевченківської доби // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998. – С. 517–523; Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – С. 285–289.

<sup>13</sup> Коптілов В. В. І. П. Котляревський – реформатор українського віршування. – С. 14–15.

<sup>14</sup> Там само. – С. 14.

<sup>15</sup> Там само. – С. 15–16.

## Поетичні наслідування і протиставлення. Літературно-критичне, естетичне й ідеологічне сприйняття

Викликаючи й досі жвавий інтерес та функціонуючи не тільки як літературна пам'ятка, а й як живе явище сучасного українського культурного процесу, «Енеїда» Котляревського стоїть на вершині європейської літературної традиції прямого чи опосередкованого травестування Вергілієвої поеми. Може, найпереконливіше про це сказав іще на початку ХХ ст. швед Альфред Єнсен, неупереджений іноземець, славіст, україніст, а притім літературознавець, добре обізнаний з європейськими травестіями «Енеїди»:

«<...> його [Котляревського. – Є. Н.] українська травестія має під кожним зглядом самостійну й оригінальну вартість, а по моїй гадці, перевищає вона і культурно-історично, і мовно, та й естетично всі свої первозори в європейській літературі»<sup>1</sup>.

Вартим уваги є й свідчення анонімного літературного критика, який, буди етнічним росіянином і вихованцем російської культури («Мы, русские люди XIX века <...>», – зазначив він зокрема й про себе), у розгорнутій схвальній рецензії на першодрук «Наталки Полтавки» визнав:

«Коренные русские, читавшие “Энеиду” Котляревского, хоть и вполонину понимали её, однако ж дивились и чудному языку, и остроумию автора, между тем как переделка “Энеиды” на великорусское наречие Осипова, совершенно им доступная, наводила глубокий сон. Такова сила таланта!»<sup>2</sup>

Водночас важко знайти якийсь інший знаковий твір у новій українській літературі, який би сприймався так неоднозначно впродовж одного-двох століть. Ставши помітним явищем книговидавничого процесу (а не лише аматорського віршування, чим вона була в поширюваних рукописних копіях), «Енеїда» викликала і стимулювала в наддніпрянських українців бажання писати й друкувати художні твори рідною мовою, і то переважно у бурлескно-травестійному стилі. Цьому сприяли публікації перших чотирьох частин поеми (1798, 1808, 1809), а відтак повне видання усіх її шістьох частин (1842). Кортячку охочих віршувати під Котляревського прямодушно і промовисто висловив Павло Білецький-Носенко, «найвиразніша авторська індивідуальність ранньої котляревщини»<sup>3</sup>. У другій вступній строфі своєї бурлескно-травестійної поеми «Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина» він звертався з проханням до Музи:

<sup>1</sup> Єнсен Альфред Р. Перелицьована Енеїда Котляревського. – С. 8.

<sup>2</sup> «Наталка Полтавка», малороссийская опера И. П. Котляревского. Книга первая «Украинского сборника» И. И. Срезневского. Харьков. В универ. тип. 1838. В 8 д. л. 88 стр. // Отечественные записки. – 1839. – Т. 2. – № 3. – Отдел VII: Современная библиографическая хроника. – С. 133.

<sup>3</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 28.

Дмухни в мене той самий жар,  
З яким співалась «Енеїда», –

і запрошував читачів:

Хто хоче слухати казок,  
Брехеньки старі за новини  
На гарній мові України, –  
Сідай біля мене в кружок<sup>4</sup>.

Згодом про те, що приклад Котляревського надихнув до творчості більш чи менш обдарованих шанувальників рідного українського слова, прямо заявив один із них, Степан Александров, у бурлескній поемі «Вовкулака»:

Як Котляревський у Полтаві  
«Енейду» гарно написав,  
Тоді, із щирости к тій славі,  
Із нас писати дехто став<sup>5</sup>.

Тож у стильовому, а часто й у жанровому та версифікаційному руслі «Енеїди» Котляревського (а також його панегірика «Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракину») з'явилася низка віршотворів українською мовою:

- гумористичні поеми невідомих авторів «Вояж по Малой России г. генерала от инфантерии Беклешова» (написано десь у 1799–1800 рр.), «Малороссийские стихи, в которых описывается погребение преосвященнейшего Виктора, архиепископа Малороссийского, Черниговского и ордена святого Александра Невского кавалера, простыми сельскими разговорами сообщённые» (написано наприкінці – не раніше 11 листопада – 1803 р.);

- антинаполеонівські оди «Ага! Чи вже ти нахопився, / Катюжий сину, Бонапарт» «запорозького козака Твердовського» (можливо, псевдонім; інші назви: «Ода на случай выгранной Бенигсеном над французом победы 1807 года, генваря 27 числа», «Ода господину Буонапарте»; написано після 14 грудня ст. ст. 1906 р. або в січні 1807-го, як відгук на перемогу російського війська під командуванням генерала Леонтія Беннігсена над французьким під польським містом Пултуськом 14 грудня ст. ст. 1906 р.; першодрук 1807 року), «Ода, сочинённая на малороссийском наречии по случаю временного ополчения» військового лікаря Григорія Кошиця-Квітницького (написано й надруковано 1807 року), «Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году» Петра Данилевського, анонімна «малороссийская ода» «Мысли украинского жителя о нашествии французов» (обидва твори надруковані 1813 року), анонімний вірш «Стихи малороссийские на случай известия, что Наполеон сослан на остров Эльбу» (написано 1814-го або 1815 року);

- «жартливая поема» «Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина» Павла Білецького-Носенка (написана 1818 року; першодрук: Київ, 1871);

- вірш «Об “Наталці Полтавці”, мої думки» Остапа Рудиковського (написано 1825 року) – сатира на «Наталку Полтавку» як сентиментальну оперу, ви-

<sup>4</sup> Білецький-Носенко П. Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина: (Жартливая поема в трьох піснях) // Білецький-Носенко П. Поезії / Упорядкув. текстів, вступ. ст. і прим. Б. Деркача. – К., 1973. – С. 38.

<sup>5</sup> Александров С. Вовкулака: Українське повір'я, розка в стихах // Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. – К., 1959. – С. 310.

конана в бурлескно-травестійному стилі, з висуненням версії, ніби Петро – позашлюбний син Терпила й, отже, рідний брат Наталки;

- «Гараськові пісні» Петра Гулака-Артемівського (дві з них написані 1827 року й тоді ж опубліковані, три складено 1832 року) – бурлескно-травестійні переробки Горацієвих од;
- антипольська поема невідомого автора «Варшава», спрямована проти Листопадового повстання (написана 1831 року);
- «сатирицька поема» «Вечерниці» Порфирія Кореницького (альманах «Сніп», Харків, 1841);
- поема «Жабомишодраківка, з гречеського лица на козацький виворот на швидку нитку перепгопана» Костянтина Думитрашка (написана до 1847 року, першодрук: Санкт-Петербург, 1859) – переспів грецького комічного епосу «Батрахоміомахія»;
- поеми «Война» і «Весілля» Рачинського (написані десь у 1842–1844 рр.), – перша є переробкою п'ятої та шостої частин «Енеїди» Котляревського, а в другій сюжет Енеєвого одруження з Лавинією розгорнуто в картину українського сватання і весілля;
- поема «Вовкулака. Українське повір'я» Степана Александрова (написана 1842 року, першодрук: «Южный русский сборник», Харків, 1848);
- поема «Харко, запорозький кошовий» Якова Кухаренка (написана в 1840-х рр.)<sup>6</sup>.

Деякі з цих віршотворів свого часу були надруковані, інші поширювалися у списках і вийшли друком значно пізніше. Частина з них були спробами нових комічних травестій на зразок «Енеїди» Котляревського («Горпинида» Білецького-Носенка, «Жабомишодраківка» Думитрашка, «Харко, запорозький кошовий» Кухаренка, частково «Вечерниці» Кореницького, прикметні бурлескним травестуванням образу Орфія), в інших автори вправлялися в освоєнні й наслідуванні гумористично-сатиричного, бурлескного стилю Котляревського, його зниженого образного та словесного ряду тощо. Більшість цих творів складено тою ж десятирядковою ямбічною строфою і за такою ж схемою римування, що й «Енеїду» Котляревського: анонімні твори «Вояж по Малой России г. генерала от инфантерии Беклешова», «Малороссийские стихи, в которых описывается погребение преосвященнейшего Виктора...», «Мысли украинского жителя о нашествии французов», «Варшава», вірші Твердовського, Кошиця-Квітницького і Данилевського, поеми Білецького-Носенка, Рачинського та Кухаренка. Ще один твір – «Вовкулаку»

<sup>6</sup> Тексти цих творів та їх докладний розгляд див.: Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 26–49; Українські Пропілеї. – Х., 1928. – Т. 1: Котляревщина / Редакція, вступ. статті й прим. І. Айзенштока. – 457 с.; Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. / Упорядкув., підготовка текстів, передм. та прим. Г. А. Нудьги. – К., 1959. – 599 с.; Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 184–209; поем «Война» і «Весілля»: Марковський М. Енеїда Рачинського // За сто літ: Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початку XX століття. – К., 1929. – Кн. 3. – С. 5–7. Розгляд од на тему російсько-французької війни (Твердовського, Г. Кошиця-Квітницького, П. Данилевського, анонімних віршів «Мысли украинского жителя о нашествии французов», «Стихи малороссийские на случай известия, что Наполеон сослан на остров Эльбу»), а також гротескної пародії на класицистичну оду – вірша українською мовою «Ода – малороссийский крестьянин» Костянтина Пузини, віршара родом із Полтавщини (написано в 1809–1814 рр.), див.: Сарапин В. «Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну» Івана Котляревського в контексті бурлескно-травестійного одописання першої третини XIX ст. // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 64–72.

Александрова – написано чотиристоповим ямбом, вжитий в «Енеїді» (але замість її десятирядкової строфи автор послуговується чотиривіршами, за схемою римування перших чотирьох рядків строфи Котляревського: *AbAb*). Уже ці безперечні версифікаційні запозичення свідчать про пряму залежність названих творів од «Енеїди» Котляревського.

Водночас той факт, що переробку «XXXIV ода Горація, книга I» Петро Гулак-Артемівський склав леонінським віршем, вказує на її зв'язок з українським віршуванням XVIII ст., зокрема бурлескним. Назагал українська бурлескна та бурлескно-травестійна література першої половини XIX ст. виростала і з «Енеїди» Котляревського, і з традицій бурлеску й травестії в українському письменстві XVIII ст., на ґрунті яких з'явилася й сама поема полтавського сміхотворця.

Так зародилася і до початку 1860-х рр. протривала так звана *котляревщина*, що по-своєму лягла в річище нової української літератури. Пантелеймон Куліш, який уперше запровадив це поняття і термін у статті «Котляревский», опублікованій 1861 року, розумів під «котляревщиною» всі українські твори знаменитого письменника, а також їх наслідування:

«<...> его стихи, его простонародные образы <...>, с одной стороны, приучали смотреть на народ как на предмет беззаботной шутки, с другой – придавали его жизни чуждый ей, занесенный из другой сферы искусственный характер <...>, что можно назвать одним словом *котляревщина*. Комически-карикатурное и идиллически-сентиментальное, эти две крайности произведений Котляревского, сделались Сциллою и Харибдой для живописцев украинской жизни, и только самые сильные из них не были поглощены тою или другою пропастью. <...> котляревщина, с той или другой стороны, отражается до сих пор во многих, по-видимому, совершенно независимых произведениях украинской словесности, не говоря уже о целой массе плохих стихов и прозы, появившихся в печати или не находящих для себя издателя»<sup>7</sup>.

Варто зауважити, що поема, а то більше п'єси Котляревського привчали не лише дивитися на народ як на предмет безтурботного жарту (хоча таке сприйняття справді виникало в частини освічених, пихатих читачів при ознайомленні з «Енеїдою» та «Москалем-чарівником»), а й викликали співчуття до знедолених простолюдинів.

Знаходячи «влияние или отголоски котляревщины не в одном талантливом произведении украинской литературы»<sup>8</sup>, Куліш поіменно назвав тільки двох епігонів Котляревського – Андрія Ващенко-Захарченка (автора збірки водевілів і фарсів «Театр», виданої першим випуском у Києві 1857 року), та котрогось із братів Карпенків (найімовірніше, мав на увазі Степана). В уявленні Куліша, літератора, фольклориста й етнографа романтичної орієнтації, письменники такого роду –

«воспитанники Котляревского и исчадия уродливой народописи, которую разнесла его “Енеїда” между армейскими офицерами, чиновниками, помещиками, лакеями, писарями, семинаристами и всяким иным грамотным людом, возвышающимся над неграмотною частью украинского населения, над тою частью, которая своими песнями и обыденною своею речью дала нашим новым писателям истинно народный тон словесности как в комическом, так и в патетическом роде. Они-то мало-помалу остановили влияние котляревщины на литературный вкус публики; они отвергли искусственную юродивость речи, которою проникнута вся “Енеїда”, и, заговорив во имя своего народа с сознанием достоинства украинского характера, открыли юной своей словесности беспредельную область развития»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Кулиш П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский. – С. 249.

<sup>8</sup> Там само. – С. 250.

<sup>9</sup> Там само. – С. 259.

Пізніші дослідники – Сергій Єфремов, Микола Зеров, Ієремія Айзеншток, Михайло Марковський, Євген Кирилюк – під котляревщиною розуміли вже тільки «необачних наслідувачів» «зовнішньої сторони поеми Котляревського», тобто «Енеїди» («аж новішим уже часам у певній історичній перспективі видно стало, що одно – Котляревський, а інше – “котляревщина”», – зауважив С. Єфремов)<sup>10</sup>. За характеристикою М. Зерова,

«Котляревщина ніде не досягає ні ідейної, ні художньої височини Котляревського. Три риси визначають літературне обличчя епігонів Котляревського: 1) провінційно-обивательська природа письменника, 2) грубо-гумористичне трактування народного побуту і 3) образа, конкретна, з нахилом до вульгарності, мова»<sup>11</sup>.

Епігонська котляревщина показувала себе суперечливим явищем: нарощувала масив нової літератури, додавала до неї нові штрихи, пов'язані зі спробами освоєння нових тем, проблем, мотивів, сюжетів та образів, спробагалася на окремі художні знахідки та самобутні риси (адже епігонство – не копіювання і не плагіат: наслідувач неминуче вносить щось своє, зумовлене принаймні часом і місцем виникнення твору), проте визначних, якісно нових, справді оригінальних творів не явила, водночас дискредитуючи зароджуване нове письменство самодостатньою сміхотною, позбавленою ідейно-естетичної глибини та амбівалентної сміхової культури, притаманної першовзірцеві – «Енеїді» Котляревського. Згідно з характеристикою котляревщини, передусім епігонської, у спеціальній статті Тамари Гундорової,

«бурлескний кітч у подібній масовій літературі служить не для підриву офіційного імперського світу, а передусім для вписування себе в імперію (вона – *наша*, ми – *її*). Хоча і в специфічній низькій формі, він легітимізує голос “малороса”, а також служить вираженню інтересів місцевої еліти <...>»<sup>12</sup>.

Дослідниця вяснює двояку сутність котляревщини, знов-таки – передусім епігонської:

«Поширений в українській культурі бурлеск-як-кітч з усіма відомими формами низького гумору демаскує приховані колоніальні структури мислення – замикання на провінційному, легкість і поверховість самопредставлення, напів'європейську ідентичність, схильність до внутрішньої “малої” мови, своєрідну інфантильність і немодерність. Правда, “малоросійський” кітч на самому початку мав ще одну функцію – з допомогою перевдягання і маскараду легалізувати і пристосувати українську еліту до імперської культури і при цьому ствердити (нехай у низькому вигляді) локальну національно-етнічну своєрідність»<sup>13</sup>.

Тут треба зробити понятійно-термінологічний відступ. Закликаючи «відмовитись від образливого терміну “котляревщина” у визначенні творчості другорядних письменників дошевченківського періоду», Борис Деркач, однак, називав її представників «наслідувачами і послідовниками І. Котляревського», визнавав, що «багато» з них «вдавалися до зовнішнього наслідування бурлескної манери І. Котляревського», та й, урешті, сам-таки вживав цей термін, хоча й як умовний: «сьогодні твори більшості представників так званої “котляревщини”

<sup>10</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. – С. 302; ширше див.: Там само. – С. 297–304.

<sup>11</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 26.

<sup>12</sup> Гундорова Т. «Котляревщина»: колоніальний кітч // Гундорова Т. Кітч і література. Травесції. – К., 2008. – С. 118.

<sup>13</sup> Там само. – С. 120.

сприймаються переважно як історико-літературні факти»<sup>14</sup>. Це свідчить про небезпідставність і зручність використання цього усталеного термінопоняття, що його культивували, виходячи з високих ідейно-естетичних критеріїв, С. Єфремов, М. Зеров, І. Айзеншток, А. Шамрай та ін. Попри ще одну спробу оголосити цей термін «анахронізмом в істор<ико>-літ<ературній> науці»<sup>15</sup>, він у традиційному розумінні (наслідувачі Котляревського) й далі вживається в українському літературознавстві<sup>16</sup>.

Водночас нового змісту й актуальності надав цьому термінопоняттю Григорій Грабович у розлогій статті під промовистою назвою «Семантика котляревщини» (Сучасність. – 1995. – № 5), в якій оригінально розширив трактування котляревщини тим, що не лише повернув до неї автора «Енеїди», а й долучив Гоголя (про це далі).

Тамара Гундорова поділяє погляди на котляревщину С. Єфремова, М. Зерова й особливо І. Айзенштока<sup>17</sup> як на «своєрідний український варіант масової літератури» і розглядає її як «малоросійський кітч в імперії»<sup>18</sup>. При цьому зародження «“малоросійського” колоніального кітчу» дослідниця вбачає в «Енеїді» Котляревського<sup>19</sup>, а вияв «ярмаркового “малоросійського” кітчу» – у Гоголевій повісті «Сорочинская ярмарка»<sup>20</sup>.

Слушно зазначивши, що генеза «Котляревщини» – «не тільки у творчості самого І. Котляревського, <...> а в жанрах української травестії, пародії, в гуморі та сатири XVIII ст.»<sup>21</sup>, також розширено (разом із переліченими вище поетичними творами<sup>22</sup>) трактує котляревщину Валерій Шевчук, долучаючи до неї й прозові тексти й розпросторюючи її рамці до кінця радянської доби: «Котляревщина як стиль перейшла у прозу та інші літературні жанри. Творилося грубо-гумористичне оповідання з карикатурним трактуванням народного побуту, зчаста на запозичені й по-своєму переказані сюжети», бурлескний стиль культивувався у літературно-критичних передмовах та післямовах, приватному листуванні письменників («Супліка до пана іздателя», «Салдацький патрет», «Пархімове снідання», «Підбрехач», «На пущання як зав'язано», «Купований розум» Г. Квітки-Основ'яненка, «Супліка до Грицька К<вітк>и», «Дещо про того Гараська» П. Гулака-Артемовського, «Так собі до земляків», «До зобачення» Є. Гребінки, «Передмова» до «Гайдамаків» Т. Шевченка, «Вуси», «Голка», «Не в добрий час» О. Стороженка, «Баба Параска та баба Палажка», «Жовті гуси» І. Нечуя-Левицького), «елементи цієї поетики знаходимо і в пізнішому часі» (твори С. Руданського, Петра Раєвського), «зумисне простацький стиль уживався <...> почасти у творах О. Вишні, О. Ковіньки, С. Олійника, П. Глазового та інших»<sup>23</sup>.

<sup>14</sup> Деркач Б. А. П. П. Білецький-Носенко: Життя і творчість. – К., 1988. – С. 134, 135.

<sup>15</sup> Бондар М. П. Котляревщина // Українська Літературна Енциклопедія. – К., 1995. – Т. 3. – С. 28.

<sup>16</sup> Див., наприклад: Чопик Р. Пролог на тлі епілогу // Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX–XX ст. – Львів; Івано-Франківськ, 1998. – С. 10; Саратин В. «Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну» Івана Котляревського в контексті бурлескно-травестійного одописання першої третини XIX ст. – С. 65.

<sup>17</sup> Гундорова Т. «Котляревщина»: колоніальний кітч. – С. 110–112, 116, 119.

<sup>18</sup> Там само. – С. 112.

<sup>19</sup> Там само. – С. 107.

<sup>20</sup> Там само. – С. 114.

<sup>21</sup> Шевчук В. Висновки, або Коли починалася Нова українська література і ще раз про стилістичні епохи // Шевчук В. Муза Роксоланська. – Кн. друга. – С. 688.

<sup>22</sup> Там само. – С. 689–690.

<sup>23</sup> Там само. – С. 690.

Видання перших частин «Енеїди» формували в освіченої публіки, надто ж російської, хибне уявлення, ніби українська мова придатна лише на те, щоб нею писати сміхові твори. Так, російський літературний критик, професор Московського університету Михайло Каченовський (видавець «Вестника Европы») у примітці до вміщеної у цьому журналі (в російському перекладі) статті польського філолога Георга (Єжія Самуеля) Бандтке зауважив: «Г. Бандтке предполагаєт в малороссийском языке, по-видимому, богатую литературу, между тем как он <...> при нынешнем своём состоянии способен только к шуточным сочинениям, какова “Энеида” и две или три известные оды»<sup>24</sup>. Натомість народження українського романтизму було зумовлено, зокрема, письменницьким бажанням переконатися, чи можливо українською мовою творити й у поважному стилі. Той-таки М. Каченовський у примітці до публікації в «Вестнике Европы» балади Гете «Рибалка» в перекладі Петра Гулака-Артемівського, покликаючись на його листа до редакції, зазначив про автора, що,

«между прочим, и по влечению любопытства захотел он по п р о б о в а т ь: нельзя ли на малороссийском языке передать чувства нежные, благородные, возвышенные, не заставляя читателя или слушателя смеяться, как от “Энеиды” Котляревского и от других с тою же целью писанных стихотворений?»<sup>25</sup>

Щоправда, як зауважив Д. Чижевський, українські переклади-переспіви балад «Твардовський» (з Міцкевича) і «Рибалка» (з Гете), а також вірша Лермонтова «Дума» («Печально я гляжу на наше поколенье!..») – під назвою «Упадок века» – у Гулака-Артемівського «вийшли травестіями», у яких бурлескні мовні елементи подекуди роблять «враження пародії»<sup>26</sup>.

В «Енеїді» Котляревський сміючись прощався з добою автономної козацько-гетьманської держави, обережно висловлюючись при цьому за відновлення часткових ознак автономії (козацьких полків) і збереження національного обличчя українського народу. Тим часом зрілий український романтизм, перейшовши свою ранню мовно-літературну стадію (20–30-ті роки) і розбудовуючи новочасну національну ідеологію, мав перед собою значно далекосяжнішу мету: відродження національного духу, національної (якщо не самостійної, то принаймні, федеративної) державності (кирилومهфодіївці й передусім Шевченко), утвердження самобутньої української культури новоєвропейського типу, досягнення рівноправного становища української нації серед сусідів шляхом національно-культурницької діяльності (Куліш), а тому вимогливіше, ніж це було раніше, поставився до першого твору нової української літератури. Якщо в літературі російського класицизму противагою до бурлескно-травестійної (ірої-комічної) стильової лінії осмішування імперського державо- й культуротворення, тогочасної російської дійсності виступала патетична традиція величальних од та героїчних епопей, то в українському письменстві кінця XVIII – початку XIX ст. високий стиль класицизму не набув скільки-небудь помітного розвитку, бурлескно-травестійна стихія явно переважала, тож противагою до її сміховибудовчої репрезентації українства стала література сентименталізму та романтизму, над-

<sup>24</sup> Бандтке Г. Замечания о языках богемском, польском и нынешнем российском // Вестник Европы. – 1815. – Часть 84. – № 22. – С. 123.

<sup>25</sup> -й-. Рыбак: Малороссийская баллада. (Из Гёте) // Там само. – 1827. – № 20: Октябрь. – С. 287–288.

<sup>26</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 354–355.

то ж героїко-романтична поезія. Натомість тип народної сміхової культури, що його значною мірою реконструював Котляревський, виявився чужим для романтичного світобачення Євгена Гребінки, а надто зрілого Шевченка й Куліша, які обидва до того ж були демократично налаштовані. Ділячись у листі від 11 лютого 1832 р. до Івана Кулжинського враженнями від «Українського альманаха», що його видали в Харкові 1832 року місцеві романтики (Ізмаїл Срезневський, Іван Розковшенко та ін.), Гребінка зазначив: «Боровиковский в “Козаке” неподражаем; он облагородил язык малороссийский, представленный на суд публики г<осподино>м Котляревским в трактирно-бурлацких формах»<sup>27</sup>. А сам Левко Боровиковський у листі до Ізмаїла Срезневського від 24 вересня 1834 р. так схарактеризував суть своїх романтичних віршів українською народною мовою:

«Нынешняя деятельность земляков моих на поприще украинской литературы – лестная для моего родинолюбия – заставляет и меня издать <...> собственные опыты; в моих, надеюсь, публика заметит и ту новость, которая, кажется, доселе была неприступна для малор<оссийских> поэтов, – это серьёзность, противная несправедливому мнению, что на малорос<ийском> языке, кроме шуточного, смешного, – писать нельзя»<sup>28</sup>.

Не сприймаючи бурлескно-комічного зображення народу і схиляючись до романтичного драматизму і трагізму, Гребінка в рецензії 1837 року зауважив:

«Давно кто-то сказал, что на малороссийском языке можно писать только одно комическое. Перед нами был факт: “Энеида” Котляревского, пародия во вкусе фламандской школы»<sup>29</sup>, и люди, убеждённые этим фактом, приняли ложную мысль за истину»<sup>30</sup>. Но стоит прочесть “Историю Малороссии”, вникнуть в характеры её героев, прислушаться к её песням, чтоб убедиться, что народ с таким железным характером, с такими глубокими чувствами может и не смеяться»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Гребінка Є. П. 53. До І. Г. Кулжинського // Твори: У 3 т. – К., 1981. – Т. 3. – С. 560.

<sup>28</sup> Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. – К., 1968. – С. 117.

<sup>29</sup> Фламандська школа – назва художньої школи та історико-регіонального стилю мистецтва, що склалися у південній частині Нідерландів XVII ст. Для фламандської школи живопису, про яку йдеться у рецензії, характерними є неприкрашене зображення повсякденного життя, схильність до тілесності, пишних форм, грубих сюжетів і натуралістичних засобів, життєствердні оптимістичні ноти та інші простолюдні вияви, поштовх до чого давали народні фламандські традиції. Розквіт фламандської школи припав на першу половину XVII ст. Її чільним творцем став Пітер Пауль Рубенс (1577–1640), за яким пішли його послідовники Антоніс Ван Дейк (1599–1641), Якоб Йорданс (1593–1678) і Франс Снайдерс (1579–1657). – Є. Н.

<sup>30</sup> Очевидно, Є. Гребінка мав на увазі примітку М. Каченовського до статті Г. Бандтке. – Є. Н.

<sup>31</sup> Гребінка Є. П. Малороссийские повести, рассказанные Грицком Основьяненком. Книжка вторая. Москва, 1837, в 8 д. л., 441 стр. // Твори: У 3 т. – Т. 3. – С. 472–473. Першодрук: Северная пчела. – 1837. – 16. XI. – № 260. Правдоподібно, йдеться про тритомову «Историю Малой России» (М., 1830) Дмитра Бантиша-Каменського. Малоюмовірно, що Гребінка вже тоді (1837 року) читав у рукопису розпочату «Историю Малороссии» Миколи Маркевича, п'ять томів якої вийшли друком щойно в 1842–1843 рр. у Москві. З М. Маркевичем Гребінка познайомився 21 квітня 1840 р., про що свідчить щоденниковий запис М. Маркевича: Інститут російської літератури (Пушкінський Дім) РАН. – Ф. 488. – Оп. 1. – № 39. – Арк. 41. У збереженому автографі рецензії останнє із зацитованих речень має таку редакцію: «Стоит прочесть “Историю Малороссии”, вникнуть в характеры её героев, прислушаться к её песням, где ропот души изливается в тихих жалобных звуках, как песня степной чайки, как стон матери над могилою сына, – и вы подумаете: неужели народ с таким железным характером, с такими глубокими чувствами может только смеяться, как французы?» (Гребінка Є. П. Малороссийские повести, рассказываемые Грицком Основьяненком. Книжка вторая. Москва, 1837 – Кн. 2, стр. 441 // Твори: У 3 т. – Т. 3. – С. 644). «Песня степной чайки» – патріотично-алегорична пісня «Ой біда, біда мні, чайці небозі...»; «<...> смеяться, как французы <...>» – ймовірно, натяк на Поля Скарона.

Таке ставлення до трагедії Котляревського не означало в Гребінчиних очах її повного знецінення та відкидання. Радше йшлося про недостатність, обмеженість і передавленість бурлескного підходу до зображення української старовини та сучасності. Той-таки Гребінка, знайомий з Котляревським, замовив йому український твір для свого альманаху «Ластівка» і збирався опублікувати обіцяний уривок з «Енеїди», проте Котляревський помер, не встигнувши його надіслати<sup>32</sup>. Та все ж у передмові до «Ластівки» (Санкт-Петербург, 1841) Гребінка схвально відгукнувся про українську «Енеїду» як твір, нарівні з українськими повістями Квітки-Основ'яненка, вельми читабельний, потішний і популярний, зокрема серед українського простолюдю: «<...> станеш у сто десятий раз читати Котляревського “Енея” або повісті Грицька Основ'яненка – і читаєш, і смієшся, і плачеш...»<sup>33</sup>.

Уже навіть у Шевченковій присвяті «На вічну пам'ять Котляревському» Юрій Шевельов угледів протиставлення «Енеїди» та заперечення її за стилем, світобаченням і мовою:

«Шевченко будує інший поетичний світ – пейзажно-ліричний, географічно визначений за допомогою деталей-символів (українських), черпаних з ліричного гатунку народної пісні і пройнятих особистим сприйманням, як на нашу теперішню мірку – виразно сантиментальний. <...> У динаміці літературного процесу – це критика й відкинення стилю й світу Котляревського, маніфест іншого стилю, іншої, протилежної літературної школи. У свідомості Шевченко схилився в пошані перед автором “Енеїди”, в підсвідомості і, либонь, таки і в свідомості він діло Котляревського заперечує»<sup>34</sup>.

На відміну від «Енеїди», яка, на думку Ю. Шевельова, «була написана суржилом»<sup>35</sup>, «мова Шевченка в цій поезії [«На вічну пам'ять Котляревському». – Є. Н.] абсолютно вільна від суржикізації». Хоча Шевченко «не завжди цурався суржику, але він обмежував його до функції сатири», як-от у вірші «Умре муж великий в власяниці».

«Але в питанні вибору стовпового шляху для розвитку української мови Шевченко ніколи не вагався і ніколи не припускав компромісів із суржилом. Тут між Котляревським і ним пролягала безодня <...>. Заперечення мовної позиції Котляревського було таке ж послідовне, як заперечення його стилю»<sup>36</sup>.

Хоча мова поеми подекуди справляє враження суржикової (про це йшлося повище), та й за образністю, стилем і тональністю романтична присвята Шевченка помітно відрізняється од бурлескно-трагедійної «Енеїди», проте не остільки, щоб трактувати вірш «На вічну пам'ять Котляревському» як протиставлення «Енеїди» та її заперечення, хай навіть підсвідоме й таке, що зримо виявнюється щойно в ході історико-літературного поступу. Радше можна говорити про те, що

<sup>32</sup> Гребінка до Квітки-Основ'яненка 14 вересня 1838 р. з Петербурга: «<...> у мене є зо дві чи зо три приказки, та є знайомий чоловік Котляревський, та ще, може, зо два таких, що пишуть християнською мовою, та й кажу собі: “А нехай я поклонюсь добрим людям та зберу невеличкий “Збірничок” <...>» (Гребінка Є. П. 74. До Г. Ф. Квітки-Основ'яненка // Там само. – С. 593). До нього-таки 13 січня 1839 р. з Петербурга: «Котляревский умер, да так поторопился добрый старик, что даже не успел прислать мне обещанного отрывка из “Энеиды”» (Гребінка Є. П. 74. До Г. Ф. Квітки-Основ'яненка // Там само. – С. 597). Котляревський помер 29 жовтня (10 листопада) 1838 р. Натомість Гребінка надрукував у «Ластівці» два уривки з «Москаля-чарівника».

<sup>33</sup> Гребінка Є. П. Так собі до земляків // Там само. – С. 490.

<sup>34</sup> Шевельов Ю. Критика поетичним словом... – С. 91.

<sup>35</sup> Там само. – С. 92.

<sup>36</sup> Там само. – С. 93.

молодий Шевченко сприймає українську «Енеїду» в героїко-романтичному ореолі й у руслі саме такої рецепції творить віршовану присвяту авторові українізованій трагедії.

Згодом, дивлячись на «Енеїду» вже не так романтично-козакофільськими, як «мужицькими очима», Шевченко закидав їй неглибоке зображення уярмленого народу, а особливо селянської душі, невідповідність патетиці й спрямуванню народних дум і пісень («Прочитали собі по складах “Енеїду” <...>, та й думають, що от коли вже ми розпізнали своїх мужиків. Е ні, братики, прочитайте ви думи, пісні <...>»), урешті – авторське незнання заповітних, затаєних помислів і сподівань українських кріпаків (того, «як вони говорять меж собою шапок не скидаючи, або на дружньому бенкеті як вони згадують старовину і як вони плачуть, не наче справді в турецькій неволі або у польського магнатства кайдани волочать <...>»). А звідси Шевченко робив висновок: «<...> “Енеїда” добра, а все-таки сміховина на московський <к>штальт» (седнівська передмова 1847 року до нездійсненого видання «Кобзаря»)». Під словами «сміховина на московський <к>штальт» можна розуміти вказівку на те, що поему Котляревського перелицьовано на вірєць бурлескної трагедії Осипова та Котельницького, а можна вбачати тут і натяк на те, що в «Енеїді» явлено зверхнє, насмішкувате ставлення освіченого автора до «мужиків», яке нагадує звичне зневажливе насміхання пихатих росіян із наддніпрянських українців<sup>38</sup>.

Негативна оцінка сміхової культури в «Енеїді» найвиразніше виявилася в літературно-критичних і публіцистичних статтях Пантелеймона Куліша кінця 50-х – початку 60-х років XIX ст., коли він виступав як романтичний і притім національно-демократичний критик, що боровся з бурлескною традицією і в умовах селянської реформи старався якомога вище піднести й переконалише показати моральні переваги простого народу. Така налаштованість логічно привела Куліша до твердження, буцімто Котляревський у формі трагедії Вергілієвої поеми, властиво, трагестує українські народні звичаї та народну мову, насміхаючись та потішаючись із них. Від імені хуторян Куліш у третьому з «Листів з хутора» (1861) обурювався:

«<...> увійшов до нашої простої хати чоловічок, по-нашому прибраний, наших ніби й звичаїв, нашої й мови, та й почав якись вірші про якогось Енея слезезувати. <...> се городянський панок по-нашому прибрался. <...> мовою своєю він тільки нас передражняє і на сміх підіймає. Се він глузує з нашої простоти, що ми, бач, панських присмаків не знаємо, та панських фухів не заводимо, та панських речей солодких цураємось»<sup>39</sup>.

Закинувши згодом Котляревському «бурлацьке юродство»<sup>40</sup>, Куліш зауважив, що через популярність його бурлескно-трагедійної поеми на щойно народжену нову українську літературу чигала небезпека потонути в самовистачальному сміхотворенні:

<sup>37</sup> Шевченко Т. [Передмова до нездійсненого видання «Кобзаря»] // Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5. – С. 208.

<sup>38</sup> Докладніше див.: Нахлік Є. Іван Котляревський у творчому світі Тараса Шевченка // Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненародженим», і самому собі: Шевченкове ослівлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції. – Львів, 2014. – С. 369–376.

<sup>39</sup> <Куліш П.> Листи з хутора. Лист III: Чого стоїть Шевченко яко поет народній. – Пб., 1861. – С. 5.

<sup>40</sup> Куліш П. Передне слово до громади: Погляд на українську словесність // Хата / Видав П. А. Куліш. – Типом другим. – Пб., 1860. – С. VIII.

«Як появився Котляревський із своїм Енеєм, усі зареготали щиро <...>, і той регіт був – найстрашніша проба нашому писаному слову українському. <...> Тим реготом над “Енеїдою” мало-мало не згубили самі земляки свого ж новонародженного слова»<sup>41</sup>,

позаяк «люде поважні судили так, що не можна сею мовою підняти духа вгору, не можна написати нею високого нічого, а хіба сміхотворне»<sup>42</sup>. Бурлескно-травестійна «Енеїда», що в ній Куліш побачив висміювання «української народности», спрощено шаржоване, навіть комічно-потворне змалювання українського життя, ображала його національну гідність, тому він закинув авторові, що той «увлѣкся своим карикатурным комизмом» і «обезобразил украинский народ своей пародией»<sup>43</sup>. У такому надто категоричному й однобічному погляді Дмитро Чижевський побачив своєрідну історико-літературну логіку, зазначивши, що для Куліша початку 60-х років – «цілком послідовно з погляду романтичної ідеології – “Енеїда” лише пародія на побут та навіть мову селянина, пародія, що показує “відсутність поваги” до свого народу <...>»<sup>44</sup>.

Інакшу перцептивну стратегію запропонував Михайло Максимович у начерку статті «Полемическое обозрение малороссийской словесности» (1860), заперечивши Кулішеві й резонно вказавши на те, що Котляревський комічно зображує не лише український простолюду, а й панство:

«У нашего поэта-украинца не было одностороннего пристрастия ни к высшему, ни к низшему сословию народа, также точно, как и у нашей народной поэзии, которая потешалась равно над простолюдем и над панством, надо всем, что попадалось ей под веселый час песнотворчества»<sup>45</sup>.

Проте Куліш, на ту пору буди демократичних переконань, не переймався висміюванням панства, а за сміх над простолюдом, що його він тоді поетизував, йому було прикро.

Покликуючись на спостереження М. Максимовича і М. Дашкевича над природою сміху в «Енеїді», Михайло Яценко вслід за ними вбачав у поемі «не гумористичне ставлення до народу, а народний гумор, сміх народу»<sup>46</sup>. Правильніше буде сказати, що в «Енеїді» явлено і те, й те (щодо першого – згадаймо пародію на пісню про Сагайдачного та глузливий висловлювання про запорожців).

Сміх «Енеїди» – викривальний, протестний, але й водночас лояльний до царської влади. Це сміх українця у політичній неволі, у чужій державі, яка ліквідувала українську державність, однак цей сміх розрахований на легальний вияв. Шевченко теж сміявся в умовах бездержавності («комедія» «Сон»), але його сміх був не для друку, не для публічного оприлюднення – поет жорстко, нещадно висміював царизм і його вінценосних осіб. Амбівалентний сміх «Енеїди» почасти нагадує блазеньський сміх (невипадковим, якщо йти за фрейдистською теорією переміщення/перенесення позасвідомих психологічних імпульсів на об'єкт-замінник, видається авторське порівняння Юпитера: «Як блазень, чмокавсь та лизавсь» [VI, 60]). Блазень себе принижує, прикидається дурником, але за це

<sup>41</sup> Там само. – С. XVII–XVIII.

<sup>42</sup> <Куліш П.> Нарис історії словесности русько-української // Правда. – 1869. – № 2/3. – С. 12.

<sup>43</sup> Куліш П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский. – С. 260.

<sup>44</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 349.

<sup>45</sup> Цит. за першодруком: Науменко В. К пятидесятилетию со дня смерти Ивана Петровича Котляревского // Киевская старина. – 1888. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 387.

<sup>46</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 44.

йому дозволено висловлюватися вільніше, ніж іншим. Під блазеньським сміхом «Енеїди» вчувається туга за героїчним козацьким минулим.

Кулішевою заслугою було, зокрема, те, що він у розвідці «Котляревский» перший глибоко збагнув і блискуче показав, що причини поширення української сміхотворчості на Лівобережжі кінця XVIII – перших десятиріч XIX ст. криються у трагічних наслідках невдалих козацьких повстань проти Російської імперії, політичних домагань гетьманів та козацької старшини зберегти чи відновити українську державну автономію, національне козацьке військо. Позаяк не вдалося обстоювати національні інтереси серйозним, гідним чином, пішло блазнювання як засіб і самозбереження, і самозневаги, і набуття бодай більш-менш прийняттого суспільного становища. До Куліша ніхто так різко й навіть нещадно не прояснював соціальної природи малоросійського сміхотворення.

Треба сказати, що в багатьох своїх судженнях про «Енеїду» та сам феномен котляревщини Куліш мав рацію, його доводи здебільшого слушні. А проте популярності поеми Котляревського це, здається, анітрохи не зашкодило (хоча пізніше Кулішеву критичну оцінку «Енеїди» підтримав Микола Євшан<sup>47</sup>). «Енеїда» стала загальноновизнаним першим твором нової української літератури, сторіччя якої врочисто й шанобливо – оскільки давали змогу підневільні умови – одсвятковано 1898 року.

Та й Куліш через двадцять років після зведення своїх поррахунків з «Енеїдою», підлягаючи впливові всезагального захоплення поемою Котляревського, сам визнав, що з неї не тільки «народилась українська література», а й «по якомусь таємничому закону воскресення замерших народностей» започаткувався процес проголошення «нової нації між націями, во ім'я рідного слова і самостайного світогляду», і що «велике се діло» Котляревський розпочав хоч і «простодушно, без особливого задуму», та насправді «так радикально, мов соціальний реформатор»<sup>48</sup>.

Кулішева критика «Енеїди» на початку 1860-х років була зумовлена актуальною потребою боротьби проти засилля бурлеску та сміхотні в новій українській літературі, проти епігонів уславленого полтавця (так званої котляревщини). Євген Сверстюк слушно спостеріг у «гіркому погляді» Куліша на «Енеїду» Котляревського «плідний імунітет проти прірв – бурлеску і сентиментальності – у які скочується наша література в той час, коли не може триматися на рівні високого лету»<sup>49</sup>.

Після Куліша ідеологічні поррахунки з «Енеїдою» найбільше зводив Євген Маланюк, еміграційний поет акцентованого державницького спрямування, який розвинув Шевченкову й Кулішеву оцінки цього твору, побачивши в них уболівання за долю українського слова та самої нації. Про українську, козацько-старшинську за походженням, шляхту кінця XVIII – початку XIX ст. він писав:

«<...> нащадки великого минулого обернулися в перевертнів, диваків і мочеморд. Герої Трої “козако-руської” травестувалися в героїв “перелицьованої” “Енеїди” <...>. Пародія й комедія робляться в українському письменстві найулюбленішою формою. Осмішування самих себе <...>, висміюванням власної історії, власного народу, його культури й мітів

<sup>47</sup> Євшан М. Іван Котляревський в світлі сучасного йому російського письменства // Пошана: Сборник Харьковского Историко-филологического общества. – Х., 1909. – Т. 18: Издан в честь проф. Н. Ф. Сумцова. – С. 139–140.

<sup>48</sup> Куліш П. А. Зазивний лист до української інтелігенції // Куліш П. А. Хуторна поезія. – Львів, 1882. – С. 123–124.

<sup>49</sup> Сверстюк Є. Іван Котляревський сміється // Україна. Наука і культура. – К., 1991. – Вип. 25. – С. 313.

<...>, – це був проклятий психологічний шлях філоросійського ренегатства. <...> “Сміховинка на московський кшталт”, як називав “Енеїду” Шевченко, при всій своїй історико-об’єктивній вартості, носила в собі занадто зловісне насіння...”<sup>50</sup> (стаття «Три літа», 1935).

Слова різкі й гіркі, але, як на мене, справедливі. Кулішеві висловлювання про «Енеїду» Маланюк прокоментував ось як:

«Так вторує кріпакові Шевченкові – “кармазинник” Куліш, один з небагатьох, що національно врятувалися і стали при Шевченкові як перша когорта політичного відродження серед мертвої тиші летаргу і гоголівських чаклувань»<sup>51</sup>.

У такому багатозначному творі, як «Енеїда» Котляревського, правомірно бачити не тільки амбівалентну (неоднозначну – життєствердну й знищувальну заразом) природу сміху, спрямовану «на утвердження морально-етичних норм поведінки українського етносу у межах нової державної спільності і нової політичної організації суспільного життя», себто російсько-імперської дійсності<sup>52</sup>, а й своєрідну травестію історії козацької України, колись героїчної і славної, але наприкінці XVIII ст. змушеної зійти зі сцени історичного дійства. За влучним спостереженням Євгена Маланюка, «“Енеїда” Котляревського – це останній пізній цвіт тієї української шляхетчини, що вже сама себе пародіює й травестує»<sup>53</sup>. Роблячи такий висновок, Маланюк ішов, очевидно, за Кулішем, який раніше вже висловив подібну думку. Записавши десь у 1843–1844 рр. од колишнього ігумена Мотронинського монастиря народно-гумористичне оповідання «Очаківська біда», що його той чув з уст козацького полковника, Куліш згодом зауважив про сумну долю козацьких загонів у складі російсько-імперського війська, яку козаки намагалися скрасити притаманним їм сміхом: «Вникнув в положение козаков, представленных в этом характеристическом рассказе, видишь ясно, что им ничего больше не осталось делать, как смеяться над самим собою. Но сколько жалобы и тоски в этом смехе!»<sup>54</sup> На думку Куліша, той козацький полковник-оповідач «едва ли сознавал, что, пародируя козацкую службу последних годов существования национального своего войска, он говорит так много горькой правды»<sup>55</sup>. «Очаківську біду» – «образчик юмора, от которого хочется плакать», – Куліш зараховував до «словесности изустной, потешавшей вельмож XVIII века»<sup>56</sup>, і припускав, що такі явища пародіювання козацької служби, підпорядкованої інтересам Російської імперії, чужим українському народові, були непоодинокими й могли лягти в підґрунтя «Енеїди» Котляревського.

«Коллективное позасвидомое» (за терміном Карла Юнга) козацької верстви під пером Котляревського, одного з її репрезентантів, гірко глузувало з тогочасного становища колись славного «козацького народу», ганебного становища «внуків славніших дідів» [V, 143] (передвістя протиставлення поколінь, згодом такого характерного для романтичної свідомості Шевченка). Той глум звучав як своєрідний протест пригнобленої нації проти невпинного наступу російсько-імперських сил і водночас був виявом її неспроможності опиратися йому,

<sup>50</sup> Маланюк Е. Три літа // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза: <У 2 т.>. – Торонто, 1962. – <Т. 1>. – С. 52–53.

<sup>51</sup> Там само. – С. 53.

<sup>52</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 176.

<sup>53</sup> Маланюк Е. Три літа. – С. 51.

<sup>54</sup> Куліш П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский. – С. 243.

<sup>55</sup> Там само.

<sup>56</sup> Там само. – С. 242–243.

а отже – свідченням фіаско козацької історії: у національному плані – втрати українською шляхтою (козацькою старшиною) автономного статусу України, а в соціальному – закріпачення вільного народу:

Пропали, як сірко в базарі!<sup>57</sup>  
Готовте шиї до ярма!  
По нашому хохлацькому строю  
Не будеш цапом, ні козою,  
А вже запевне що волом:  
І будеш в плузі похожати,  
До броваря дрова таскати,  
А може, підеш бовкуном. [IV, 10]

За спостереженням Олексія Гончара,

«Знаючи троянський поромник “прикидає”, в кого Цірця перетворить троянців, тобто українців, виходячи з їхнього статусу (австрійців вона перетворює на журавлів, іспанців – на індиків, шведів – на вовків і т. д.) <...>. Котляревський вкладає в уста поромника ці розмірковування, виходячи з уособлення трудовим народом своєї долі в алегоричному образі вола – вічного, безпросвітнього трударя. Ця фольклорна алегорія-узагальнення знайшла широке використання в пізнішій українській літературі (зокрема, у творчості байкарів) для показу важкої долі трудової людини»<sup>58</sup>.

Гадаю, крім соціального аспекту, є тут і національний: українців уподібнено до волів як народ, уярмлений не лише соціально (закріпачений), а й національно (позбавлений власної державності). Уподібнення росіян до кози («Москаль – бодай би не козою / Замекекекав з бородою» [IV, 11]) є чисто зовнішнім, портретним – воно зумовлено тим, що росіяни носять бороду, а тому схожі на козу чи цапа. Порівняння ж українців із волом має алегоричний смисл, соціальний і національний. Таке порівняння вже траплялося в українській літературі до Котляревського – у повище цитованому віршованому відгуку невідомого автора на закріпачення правобережних селян «Що настало тепер в світі, трудно спогадати...»: «Ми ж все бідні, нещасливі, на те ся вродили, / Щоб в неволі, як віл в ярмі, щоденне робили»<sup>59</sup>.

Михайло Яценко звернув увагу на те, що уподібнення українців з волами наявне й у листі Миколи Репніна до Віктора Кочубея від 27 січня 1833 р.<sup>60</sup>:

«Ради Бога, будьте совершенно спокойны относительно наших козаков, – это прекрасный народ, у них много общего с их приятелями – волами: им скажут цоб – и они пойдут нале-

<sup>57</sup> У цьому епізоді в Осипова з уст троянського «кормщика» звучить інакше порівняння: «Пропали мы без повороту, / Как от салдат жиды в субботу [так – з одною буквою б. – Є. Н.]» [IV, с. 9]. Котляревський натомість вкладає в уста свого «поромщика» [IV, 8] українську народну приказку.

<sup>58</sup> Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор. – С. 30–31. Гумористично-сатиричне уподібнення різних народів до тварин в епізоді з «залятим островам», де «цариця Цирця, люта чарівниця», котрі «їй на острів попадуться, / Тих переверне на звірей» [IV, 9], у Котляревського виписано колоритніше, дотепніше і змістовніше, ніж в Осипова, хоча деякі порівняння український травестатор запозичив у російського: «Французы <...> / Борзыми режутся щенками» [IV, с. 10] – «Французи <...> / Сі перевернуті в собаки» [IV, 13]; «Голландец же, забившись в грязь, / Лягушкою в воде клокочет» [IV, с. 10] – «Голландці квакають в багні» [IV, 14]; «Гишпанец, в гордости раздувшись, / Ходил индейским петухом» [IV, с. 11] – «Індіком ходить там гишпанець» [IV, 14]; «Тирольцы <...> / Ползли, оборотятся в черви» [IV, с. 11] – «Повзуть швейцарці черв’яками» [IV, 14].

<sup>59</sup> Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 121.

<sup>60</sup> Яценко М. Т. На рубежі літературних епох... – С. 118.



во, *цабе* – пойдут направо, и Вы знаете, что волы только тогда становятся упрямы, когда их заставляют тащить свыше их сил»<sup>61</sup>.

Тут українці уподібнюються до волів не лише за становищем, а й за ментальністю. Так генерал-губернатор Малоросії Репнін на свій лад, на основі власних спостережень, а можливо, й політичних міркувань (для того, щоб заспокоїти царського сановника, проросійськи налаштованого голову Державної ради, й домогтися відновлення козацького війська), трактує уподібнення українців з волами, безперечно, знане йому з «Енеїди» Котляревського.

Строфа з алегоричним образом підневільного вола («По нашому хохлацькому строю») означає, своєю суттю, віршовану травестію козацьких літописів, витриману в бурлескному стилі. Не випадковим є й розпачливий вигук «Чого наш славний рід доживсь!» [V, 142], що асоціюється зі втратою козацької державності.

Так на рівні позасвідомості теж виявляється двотекстовість «перелицьованої» «Енеїди» Котляревського (травестування козацької історії, реальної та літописної). І Куліш та Маланюк, володіючи глибоким чуттям національної гідності, відчували це позасвідоме самовисміювання трагічної історії, ментальності й культури звичаїв «козацького народу» – і запротестували, бо змагали до національного відродження України. Щоправда, інший український мислитель державницького спрямування, та й, до речі, ідейний натхненник Маланюка у 1920–1930-х рр., Дмитро Донцов тенденційно пропагував – і теж небезпідставно, хоча й однобоко – погляд на «Енеїду» як на «епопею української нації, нації героїв і воївників», утілення героїчного, воївничого і релігійного духу наших предків, «високорозвиненого почуття честі», «невгамованої вітальності нації»<sup>62</sup>.

А вже за нашого часу дилему: «Чого більше – шкоди чи користі завдав українству дух “Енеїди”?» – вирішував Ростислав Чопик, протиставляючи поемі Котляревського Франкового «Мойсея», а «Наталці Полтавці» – його «Украдене щастя» й показуючи, «наскільки різну модель поведінки пропонували своїм сучасникам Котляревський і Франко»<sup>63</sup>.

За інтерпретацією Григорія Грабовича, «основна функція котляревщини» (у тому числі й «Енеїди» Котляревського) з її «пародійно-підривною сутністю» – це «осміяти пихатий, самовдоволенний, штучний, холодний і в остаточному рахунку “нелюдський” світ нормативного, імперського суспільства та нормативної, канонічної літератури»<sup>64</sup> (мається на увазі російської). Понад те, «котляревщина глибоко проникає в російську літературу в особі і творчості Гоголя», притім таким чином, що «література канону заражається літературою антиканону», позаяк

«ціла гама гоголівських прикмет і стратегій – пародії, підриву, епатажу, двозначності й відцентровості – випливає із української архімоделі, зафіксованої Котляревським. <...> в екзотичному ключі <...> і в ключі міфу про її відмирання <...> Гоголь впроваджує свою Україну, не суцільно, але з яскравими нотами пародії й бурлеску»<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Цит. за: Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских козаков в конце XVIII и в начале XIX века // Киевская старина. – 1897. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 148 (переклад з французької). У поклику в монографії М. Яценка цю публікацію приписано Миколі Сумцову. Авторство Миколи Володимировича Стороженка зазначено у бібліографічних покажчиках «Кіевской Старини», що їх уклала Марина Палієнко (див. вище).

<sup>62</sup> Донцов Д. Правда прадідів великих. – Філадельфія, 1952. – С. 49.

<sup>63</sup> Чопик Р. Пролог на тлі епілогу. – С. 9.

<sup>64</sup> Грабович Г. Семантика котляревщини // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К., 1997. – С. 324.

<sup>65</sup> Там само. – С. 331.

Ці досить цікаві міркування потребують певної історико-літературної корекції: коли Котляревський починав перелицьовувати «Енеїду», в тодішній російській літературі в річищі панівного класицизму вже розвинулося своє, внутрішнє, протиставлення низького бурлескно-травестійного, пародійного стилю високому – одичному, героїчно-епічному і трагедійному. Канон і своєрідний антиканон були присутні вже в самому російському класицизмі: на противагу одам, героїчним поемам і трагедіям з їхньою державницькою (а властиво, імперською) патетикою, прикрашеною ілюзією освіченого абсолютизму (Ломоносов, Олександр Сумароков, Херасков, Державін, Василь Петров та ін.) з'явилися зокрема:

- ірої-комічні поеми «Игрок ломбера» (Москва, 1763), «Елисей, или Раздраженный Вакх» (Санкт-Петербург, 1771) Василя Майкова, «Стихи на качели», «Стихи на семик», «Плачевное падение стихотворцев» Михайла Чулкова (надруковані в його літературно-сатиричному журналі «И то и сьо», що виходив у Петербурзі 1769 року, та в додатку до нього);

- комічні «салонні» поеми «Душенька» (Санкт-Петербург, 1783) і «Добромысл» (Москва, 1805) Іполита Богдановича;

- комічна бурлескна поема «Лишенный зрения Купидон» Панкратія Сумарокова (написана 1791);

- бурлескні травестії: «Вергилиева Енейда, вывоченная наизнанку» Осипова, її наслідування «Янсон, похититель златого руна, во вкусе нового Енея» Івана Наумова (Москва, 1794), написана під їхнім впливом бурлескна переробка з Овідія «Похищение Прозерпины» Єфима Люценка й Олександра Котельницького (Москва, 1795; 2-ге видання, випр. і доп., Санкт-Петербург, 1805 – авторства самого Люценка<sup>66</sup>).

Цікаво, що ще Олександр Сумароков, автор од і віршованих трагедій, став також творцем і теоретиком ірої-комічної поезії. У 1750-х рр. він виступав з пародіями на оди Ломоносова, виявившись одним із зачинателів російської пародії (цикл «Вздорных од»). У літературознавстві ці його комічні оди трактуються і як певною мірою автопародії.

Василь Майков травестував героїчний епос класицизму, зробивши героями поеми «Елисей, или Раздраженный Вакх» ямщика Єлисея, п'яниць і повій, удавшись, таким чином, до комічного зниження високих персонажів і сюжетних подій античної та класицистичної епопеї. Ряд сюжетних епізодів в «Елисеє» – це пряма пародія на першу пісню Вергілієвої «Енеїди» в російському перекладі Василя Петрова, що вийшла друком 1770 року під назвою «Еней» і, за задумом перекладача, мала стати алегоричним звеличенням царювання Катерини II, поданої в поемі в образі карфагенської цариці Дідони – засновниці могутнього міста Карфагена (покинута Дідона зазнає краху щойно в четвертій пісні, тоді ще не перекладеної); натомість походеньки ямщика Єлисея пародіють пригоди Енея (Єнея)<sup>67</sup>. Якщо під цим кутом зору подивитись на Дидону Котляревського, то можна побачити в її образі карикатуру на хтиву правительку Катерину II.

Михайло Чулков висміював улюблені жанри високостильової поезії класицизму, насамперед взірці її провідного жанру – тої-таки героїчної епопеї, а також пишномовність і непомірну масштабність одичної поезії. Іполит Богданович

<sup>66</sup> Дорофеева Ю. Г. «Похищение Прозерпины»: попытка атрибуции комической поэмы // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – № 1 (17). – С. 89–96.

<sup>67</sup> Казакова Л. А. «Елисей, или раздраженный Вакх» В. И. Майкова – как пародия // Русская речь. – 2008. – № 4. – С. 4, 6, 7.

у поемі «Душенька» (переробці Лафонтенового роману «Кохання Психеї та Купідона», створеного витонченою прозою упереміжку з віршованими ліричними відступами) теж перелицьовував повістувальну парадигму епопеї, але запроваджував не так бурлескно-гротескную манеру викладу (хоча й вдавався до елементів бурлеску в зображенні богів грецького Олімпу<sup>68</sup>), як жартівливо-іронічну (при цьому, щоправда, його «салонна» поема була своєрідним компромісом між високим і низьким стилем). Загалом до жанроутворювальних компонентів російської комічної поеми належать пародіювання текстів «верхнього» літературного ряду, травестування повістувальної моделі епопеї, пародійне використання її жанрових структур, побутописання, переважно бурлескна стилістика<sup>69</sup>.

У присвяті «Его Высокородию Милостивому Государю моему Ивану Степановичу Шешковскому» Осипов прямо протиставив свою жартівливу травестію високостильовій поезії класицизму: «И на шутильную погудку / Настроил вместо лиры дудку» [I, с. 5].

За спостереженням Василя Десницького, російського революційного діяча (соціал-демократа) й марксистського літературознавця, який вороже ставився до царського самодержавства (таких бракує в теперішній Росії), комічні поеми Майкова, Чулкова, Осипова й Котельницького, Наумова, Люценка виявляли непоштиві, пародійне ставлення до літературних героїв монархічно-поміщицької держави та загалом героїчного (у російському випадку – імперсько-завойовницького) первня класицизму – своєрідного ідеологічного стрижня, довкола якого формувалася російська дворянська література. Якщо «дворянство создавало свою классовую “национальную” героическую историю в одах, поэмах, трагедиях <...>»<sup>70</sup>, то третьостанова поезія з її демократичним спрямуванням із цього всього сміялася:

«“Снижение” образа “героя” – воина, полководца, основателя монархии, пародирование “подвигов”, воинской доблести, в которой находили себе оправдание сословные привилегии дворянства, осмеяние борьбы за дворянство – монархическое “отечество” – всё это были моменты несомненного третьесословного развенчивания культуры господствующего сословия»<sup>71</sup>.

При цьому якщо не свідомо й цілеспрямовано, то принаймні імпліцитно формувалася, по суті, низькостильова опозиція високостильовій патетиці, естетичний, а врешті й ідеологічний антиканон:

«Отталкиваясь от эстетических канонов высокой дворянской поэзии, третьесловная ирои-комическая поэма XVIII в. не столько вливается в общий поток литературы дворянского “классицизма”, сколько воспринимается в борьбе с ней как ей противопоставленная, как формирующая элементы какого-то нового классового стиля»<sup>72</sup>.

Як я вже зазначив, навіть серед російських читачів кінця XVIII – початку XIX ст. відбувся поділ по лінії сприйняття чи несприйняття літературного канону та антиканону: той, хто захоплювався дотепними, потішними ірої-комічними поемами, уже не міг діставати естетичного задоволення од нудного читання пишномовних героїчних поем. Художня деїдеалізація унеможлиблювала естетичне сприйняття ідеалізації.

<sup>68</sup> Стенник Ю. В. Поэты кружка М. М. Хераскова (Майков, Богданович, Херасков). – С. 617.

<sup>69</sup> Див. зокрема: Казакова Л. А. Жанр комической поэмы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX вв.: генезис, эволюция, поэтика: Монография. – Псков, 2009. – 448 с.

<sup>70</sup> Десницкий В. О задачах изучения русской литературы XVIII века. – С. 46.

<sup>71</sup> Там само. – С. 48.

<sup>72</sup> Там само. – С. 60.

Можуть заперечити, що російські низькостильові твори часто публікувалися в легальній пресі імперії, а це, мовляв, свідчення того, що ідеологічної загрози високій (верхній) культурі у них не вбачали. Проте з дозволу царської цензури були опубліковані й українські бурлескно-травестійні поеми – та ж «Енеїда» Котляревського, «Вечерниці» Порфирія Кореницького («Сніп», 1841), «Вовкулака» Степана Александрова («Южно-русский сборник», 1848), «Жабомишодраківка» Костянтина Думитрашка (Санкт-Петербург, 1859), «Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина» Павла Білецького-Носенка (Київ, 1871; побудована, до речі, за сюжетною схемою «Похищения Прозерпины» Люценка й Котельницького, видання 1795 року<sup>73</sup>). Ба більше – великий князь Микола Павлович (майбутній імператор Микола I), одвідавши Полтаву 1816 року, виявив увагу до Котляревського як відомого таланта автора «Енеїди» (мабуть, за порадою князя Репніна), обіцяв йому протекцію і захотів мати в себе два примірники поеми<sup>74</sup>. Попри те все, і російські, й українські комічні поеми, позначені рисами бурлеску й травестії, хай не декларативно, а все ж своєю суттю підважували високий канон імперської літератури.

Невипадково у пореволюційній більшовицькій Росії за часів дальшої політичної та ідеологічної боротьби з монархічною державністю і царсько-імперською культурою було зібрано й перевидано найрадикальніші зразки російських комічних поем XVIII – початку XIX ст., у яких автори знущалися з імперсько-героїчного високого стилю. До збірки «Ирои-комическая поэма», випущеної у Ленінграді 1933 року за редакцією Бориса Томашевського, ввійшли поеми Майкова, Чулкова, Осипова, Котельницького, Наумова, Люценка, а також фривольна поема «Опасный сосед» Василя Пушкіна та ірої-комічна поема «Расхищенные шубы» Олександра Шаховського, присвячена літературній полеміці. За задумом упорядника Б. Томашевського й автора передмови В. Десницького, у більшості вміщених текстів російський плебейський, демократичний антиканон протиставлявся в історико-літературному плані російському дворянсько-самодержавному канону.

Отож до протиставної схеми, яку запропонував американський україніст: російський літературний канон – український літературний антиканон (котляревщина), треба додати проміжну ланку: власне російський літературний антиканон, до якого й долучився Котляревський своєю «Енеїдою», створеною завдяки творчому освоєнню досвіду Осипова й Котельницького. Щоправда, в літературному чині Котляревського виявився істотним національний елемент, пов'язаний з українською мовою, історією та культурою, назагал із підневільним становищем нації, підкореної Російською імперією. Цього національного розмежування не було в російській комічній поемі, де протиставлення високостильовому канону здійснювалося в межах одної нації, держави та національної літератури. Тож Котляревський (українською мовою) і Микола Гоголь (російською) сформували окремий – національний український – різновид ідейно-естетичного антиканону в загальному літературному процесі у Російській імперії.

Впадає в око також українське походження деяких творців російської комічної поеми. Так, російський поет Італит Федорович Богданович (23.XII 1743 / 3.I 1744 – 6/18.I 1803) народився в українській шляхетській сім'ї у містечку Пере-

<sup>73</sup> Деркач Б. А. П. П. Білецький-Носенко: Життя і творчість. – С. 115.

<sup>74</sup> Акимов Е. Пребывание Его Императорского Высочества великого князя Николая Павловича в Полтаве // Украинский вестник. – Х., 1816. – № 7: Июль. – С. 93; Павловский И. Фр. Полтава в XIX столетии: (Очерки по архивным данным, с рисунками) // Киевская старина. – 1905. – № 11/12: Ноябрь/Декабрь. – С. 333.

волочній Полтавського полку (згодом село на півдні Кобеляцького району Полтавської області, яке існувало поруч теперішнього села Світлогірського до 1964 року, коли було затоплене у зв'язку зі створенням Дніпродзержинського водосховища). 1761 року Іполит Богданович закінчив Московський університет, після чого зробив урядницьку та літературну кар'єру в Петербурзі.

Ще один російський поет, перекладач *Єфим (Юхим) Петрович Люценко* (12/23.X 1776 – 26.XII 1854 / 7.I 1855) – родом із с. Янівки Чернігівського полку (від 1947 року – с. Іванівка Чернігівської області). Народився у сім'ї українського священика, до 1791 року навчався у Чернігівській духовній семінарії, але вже від 1793 року – в Москві, а від 1799-го – у Царському Селі. Працював урядовцем у Царському Селі й Петербурзі, де й помер. Був знайомий з Олександром Пушкіним, який прихильно відгукувався про нього як літератора й людину<sup>75</sup>. Популярну свого часу трагедію «Душенька» Богданович написав близько 1775 року, а бурлескно-трагедійну поему «Похищение Прозерпины» Люценко (спочатку у співавторстві з Котельницьким, а потім сам) склав майже рівночасно зі створенням перших частин «Енеїди» Котляревського, проте в силу життєвих обставин (зросійщеної освіти та переїзду до імперських столиць – Москви й Петербурга) Богданович і Люценко виявили свій сміхотворчий літературний талант не рідною українською мовою, а засвоєною російською. Та все ж комічні поеми Богдановича й Люценка варто розглядати в руслі притаманної лівобережним українцям схильності до сміхотворства, що знайшла яскравий вияв у тутешній усній та писемній словесності, народній культурі.

\*\*\*

Неоднакове сприйняття сміхової культури в «Енеїді» Котляревського – від захопленого до стриманого й навіть осудливого – зумовлене й особливостями індивідуального світовідчуження. Дуже добре це видно на прикладі з *Пантелеймоном Кулішем*, чіє критичне ставлення до «бурлацького, – за його словами, – юродства Котляревського» впливало не тільки з ідеологічних та естетичних поглядів автора «Чорної ради», а й з того, що він як особистість і письменник не мав схильності до безтурботних веселощів і розкутого, а то більше самовистачального комізму. Це спостеріг свого часу Михайло Погодін, шкодуючи в листі до Петра Плетньова від 18 травня 1846 р., що Кулішеві, у якого «відмінний талант і смисл», «для різноманітності <...> бракує <...> ще веселості»<sup>76</sup>. Це усвідомлював і сам Куліш іще замолоду, хоча цілковито від сміхотворства не зарікався – на пропозицію П. Плетньова написати комедію у прозі відписав зі здивуванням (16 грудня 1847 р.): «У меня никогда не было позы на комическое. Я люблю или увлекаться восторгом, или говорит сарказмы. Впрочем, обождём. Каждый год жизни, говорит Гёте, делает нас иными. Я это чувствую»<sup>77</sup>.

Згодом Іван Франко навіть зауважив, що «в Куліша був цілковитий брак гумору»<sup>78</sup>. Це, звісно, не так – гумор не був йому зовсім чужий, при нагоді Куліш міг потішити співбесідника дотепними анекдотами (два з них із Кулішевих слів

<sup>75</sup> Лямина Е. Э., Панов С. И. Люценко Ефим Петрович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. – М., 1994. – Т. 3. – С. 440–441.

<sup>76</sup> Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетнёвым. – СПб., 1896. – Т. 2. – С. 949.

<sup>77</sup> Куліш П. Листи. – К., 2005. – Т. 1: 1841–1850. – С. 200.

<sup>78</sup> Франко І. Шекспір в українців // Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 34. – С. 384. Першодрук 1903 року.

записав у щоденникові Осип Бодянский 4 червня 1853 р.<sup>79</sup>). Та й у Кулішевому доробку є напівфольклорні гумористичні оповідання «Очаківська біда» (першодрук у його фольклорній збірці «Украинские народные предания», Москва, 1847, відтак передруковано у першому томі «Записок о Южной Руси», Санкт-Петербург, 1856, та випущено там само окремою брошурою 1861 року), «Сіра кобила» (альманах «Хата», Петербург, 1860). Утім, до анекдотичної «Сірої кобили» сам Куліш пізніше поставився критично, зауваживши в листі від 13 червня 1869 р. до Олександра Барвінського, що вона «малое украинця дурнем, а вже з його доволі кепковано», а в листі від 20 липня 1889 р. до Омеляна Огоновського зазначив, що він лише викінчив чужий текст<sup>80</sup>. Найяскравіше ж сміхотворчий талант Куліша виявився на схилі його літ, коли він строфою «Енеїди» Котляревського, скориставшись опрацьованим у ній мотивом мандрів у пекло, склав мемуарну поему «Куліш у пеклі» (1890–1896) – гумористично-сатиричну відповідь своїм критикам. Щоправда, за тональністю це вже цілковито інакший твір, позбавлений амбівалентного ярмаркового сміху «Енеїди» і перетворений на артефакт літературно-естетичної полеміки та ідеологічної боротьби, з висміюванням опонентів та інвективами проти них. Але навіть таке, суто кулішівське, продовження традицій «Енеїди» буде значно пізніше, а в 1850–1860-х рр. атмосфера «карнавальнo-ярмаркової фамільярності, розвінчання й дошкульного осміяння», притаманна поемі Котляревського<sup>81</sup>, відштовхувала надто серйозного за вдачею Куліша, котрий зовсім не сприймав карнавальнo-ярмаркового дійства. Як видно з його листа до Миколи Даниловича Білозерського від 28 січня 1869 р., «богопротивный», «тнусный карнавал» у Венеції та Флоренції справляв на нього відразливе враження, здавшись «дурацкой карнавальнoй потехой», «съездом праздных людей с дурным вкусом, питающимся такою пошлостью, как итальянский карнавал». Куліш обурювався:

«Целую неделю ещё флорентийцы будут бессмысленно волноваться. Обидно видеть и слышать, как это дистармонически! Рассейские балаганские забавы – родные чада здешних карнавалов. Удивляешься, какие толпы дураков на свете! Никто и ничто на них не действует. Пока не очистятся улицы от праздных скопищ, я не могу спокойно видеть города»<sup>82</sup>.

Італійський карнавал, подібний до російських народних забав на Масницю, викликав у Куліша таке бурхливе несприйняття, що він висловив своє роздратування й у листі до Івана Хильчевського від 1 лютого 1869 р.:

«<...> я переїхав у Венецію. <...> Там дикі люде живуть. <...> під прокляту карнавальну годину – насилу знайшли хатину <...>. А біснуватий карнавал чортячими голосами верещить зо всіх боків! Вирвавшись із сього пекла, насилу я добравсь до Хлоренції, – і тут <...> хата під небом [тобто на верхньому поверсі. – Є. Н.], да й туди з землі долітає карнавальське верещання. Нічого в світі нема такого ненавидного, як сей галас і свистання у сто свистків разом. І ні на одну півгодину із 24 годин не замовкне пекельна тривога скаженого народу! Думає, що вмру. Вийти не можна, бо улица захрясла народом та божевіль-

<sup>79</sup> Выдержки из дневника О. М. Бодянского // Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. – М., 1891. – С. 114–115. Їх наведено також у вид.: Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель. – Т. 2. – С. 217.

<sup>80</sup> Див.: Там само. – С. 129.

<sup>81</sup> Яценко М. Т. Іван Котляревський (1769–1838) // Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. – К., 1995. – Кн. 1. – С. 78.

<sup>82</sup> Институт рукопису Национальної бібліотеки України імені В. І. Вернадського НАН України. – Ф. І. – Од. зб. 29055.

ними возами, і куди ні пійдеш – усюди народ скаженіє. Дивувався я, що Італія не знає нічого кращого над московські балагани з їх мекекеканнями, писком, верещанням, свистом, диким гиком, реготом, поганими завиваннями і всякою огидою для уха і ока. Тепер бачу, що москалі перейняли свій ледачий гармидер балаганний, своє безумне галасування і передражнювання чортяк на Масниці у сієї ледачої черні, зопсованої римлянами, гунами, оварами і так далі, і т. д. Оце ж, хвалити Бога, зник карнавал, і я трохи очуняв <...><sup>83</sup>.

Зрозуміло, що така відраза до безтурботних веселощів карнавального дійства перешкоджала Кулішеві естетично насолоджуватися народно-святковим, ярмарковим сміхом «Енеїди» й належно оцінити його.

Куліш не був самотнім у критичному ставленні до автора трагедії – аналогічний випадок Альфред Єнсен знайшов у німецькомовному письменстві, зауваживши, що Куліш ставився до «Енеїди» Котляревського «дуже неприхильно (як Шіллер до Блюмавера!)»<sup>84</sup>. Показово, що серйозний преромантик Шіллер не сприймав австрійського травестатора, як і романтик Куліш, який до того ж шанував Шиллера і наприкінці життя переказав його «Вільгельма Телля» і низку віршів. Для романтиків таке неприхильне ставлення до пересмішників-травестаторів було органічним. До того ж Шіллер і Гете у 1890-х рр. захоплювалися античністю й поетизували її у своїх творах, убачаючи в ній найвищий взірць людської краси. Зачарування грецькою старожитністю було властиве й Кулішеві<sup>85</sup>.

Треба мати на оці й те, що **Евгенові Маланюку**, як одному з яскравих репрезентантів неокласицизму ХХ сторіччя, чужою в «Енеїді» Котляревського виявилася сама пародія на високий стиль класицизму. До речі, інший поет-неокласик, і то послідовніший та виразніший, до того ж не ідеолог, а радше естет, **Микола Зеров**, виходячи із суб'єктивних естетичних уподобань і не розуміючи природи сміху в трагедійній поемі, ставив «на карб» «Енеїді» суто «художні помилки»: «безперечно невдатний» образ матері Евріала, «антихудожність» сцени її плачу над сином, нібито однієї з «найфальшивіших» у поемі (мовляв, «Неправдоподібно, по-балаганному трагічно звучать і її прокляття рутулам <...>»), «невидержаність характерів» і «загальну недодержаність тону»<sup>86</sup>, «деяку грубість: його «Енеїда» сміється часом занадто голосно і безпardonно»<sup>87</sup>. Проте раніше **Михайло Драгоманов**, прихильник реалістичного зображення, слушно зазначив, що «здоровий гумор український виносив на плечах і крайні карикатури «Енеїди»»<sup>88</sup>. А не так давно **Григорій Грабович** слушно вказав на «очевидне текстуальне заперечення його [Зерова. – Є. Н.] тези» в самій «Енеїді»:

«Бо попри надмірність і, здавалося б, суто словесну непогамованість (“Кричала, гедзалась, качалась” і т. п.), яку Зеров точно помічає, існує ще зовсім відмінний тон і пафос, який він чомусь ігнорує; див. строфи 111–113 (п'ятої частини), що починаються словами матері Евріала:

О сину! світ моїх очей!  
Чи я ж тебе на те родила,  
Щоб згинув ти од злих людей?

<sup>83</sup> Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 92. – Од. зб. 135.

<sup>84</sup> Єнсен Альфред Р. Перелицьована Енеїда Котляревського. – С. 10.

<sup>85</sup> Див.: *Нахлік Є.* Антична спадщина у творчості П. Куліша // Київська старовина. – 2001. – № 1. – Січень/Лютий – С. 62–72; № 2. – Березень/Квітень. – С. 48–62.

<sup>86</sup> Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 36, 37.

<sup>87</sup> Там само. – С. 28.

<sup>88</sup> Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька // Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970. – Т. 1. – С. 146.

Щоб ти мене – стару, слабую,  
Завівши в землю сю чужую,  
На вічний вік осиротив...»<sup>89</sup>

І далі:

«Моя ти радість і одрада,  
Моя заслона і ограда;  
Мене од всіх ти боронив». [V, 111]

Уривки зі строф 112 і 113, які стосуються до дискурсу долі, я цитую у підрозділі «Міфологічний топос долі та життєвські роздуми автора», тут же наведу показові рядки зі строфи 112:

«Тепер прощайте всі поклони,  
Що получала во дні оні  
Од вдов, дівчат і молодичь;  
За дивні брови соболині,  
За очі ясні соколині,  
Що здатний був до вечерниць».

Цими словами Котляревський у зворушливій, щемливій, лірично-схвильованій тональності передає горе матері. Це ще один вияв тісного переплетення в його «Енеїді» поважної (у цьому випадку – ліричної) та бурлескно-сміхотворчої тональностей. Таке переплетення у зображенні плачу Евріалової матері було й у Котельницького. Про застосування у цьому випадку бурлескних засобів в обох травестаторів мовилося вище. А ось украплення в тексті Котельницького ліричної тональності:

«О Евриалушка бесценный,  
Жизненко, свет мой дорогой,  
Мой защититель неизменной,  
Моя отрада, мой покой!  
<...>

Твои я очи не закрыла,  
В последний раз не обняла,  
Кровавых ран твоих не смыла,  
И прах земле не предала <...>» [V, с. 138–139].

Із зацитованих рядків перші чотири перегукуються з початком і закінченням строфи 111-ї у Котляревського, а чотири інші – з першими чотирма рядками строфи 113-ї:

«Коли б мені твій труп достати  
І тіло білеє обмить,  
І з похороном поховати,  
До ями з миром проводить».

Як бачимо, подібність наявна не лише в загальній трагічно-ліричній тональності, а й в образній семантиці й окремих висловлюваннях (про пряме запозичення із плачу матері «очи ясні соколинні» – «очи ясні соколинні» йшлося вище).

Щодо закиду в «невидержаності характерів» доводиться констатувати, що **Микола Зеров** не збагнув і не сприйняв трагедійно-ситуативної розбудови ан-

<sup>89</sup> Грабович Г. Семантика котляревщини. – С. 323.

тичних персонажів, хоча в одній з пізніших нотаток він засумнівався у правомірності цього свого закиду, зауваживши: «Характери в “Енеїді”. Чи не навмисне вони не витримані? Чи не є неузгодженість окремих їхніх рис – наслідок бурлескної чи гротескної настанови...»<sup>90</sup>.

Наприкінці 80-х – на початку 90-х років ХХ ст. котляревщина знову яскраво спалахнула у сміховій культурі бубабістів (Юрія Андруховича, Олександра Ірванця і Віктора Неборака). Літературне угруповання «Бу-Ба-Бу» (Бурлеск – Балаган – Буфонада) своєю суттю завершувало процес, розпочатий «Енеїдою», – цю тяглість, що визначалася існуванням України в умовах імперського поневолення й сміхової реакції на нього як елементу своєрідного сміхового опору. Творчість «Бу-Ба-Бу» вінчала традицію народного осмішування серйозного імперського дискурсу (тепер уже не тільки російського, а й україномовного), дискредитувала радянський літературний офіціоз, естетичний та художній канон соціалістичного реалізму і водночас навіюванням уявлень про відносність людських вартостей запроваджувала в українську літературу постмодерний дискурс. Якщо котляревщина була химерним породженням колоніального статусу України, то неокотляревщина кінця 80-х – у 90-х роках ХХ ст. стала характеристичним явищем постколоніального письменства.

## Проблема визнання «Енеїди» Котляревського першим твором нової української літератури, а автора – її зачинателем

«Енеїда» Котляревського пройшла довгий і складний шлях до визнання й визначення її ролі в історії української літератури, поступово утвердившись у статусі, який, утім, і досі уточнюють, з приводу якого й далі дискутують.

Першій половині ХІХ ст. Котляревський як автор «Енеїди» сприймався серед українських літераторів як такий, що «первый начал писать по-малороссийски», хоча, констатує у своїй статті, написаній 1842 року, це вже поширене на той час уявлення, Микола Костомаров у примітці зауважив: «Кто писал до него и что написано, это пока остаётся нетронутым вопросом»<sup>1</sup>. Звідси видно, що Костомаров допускав, що й до Котляревського могли писати твори українською народною мовою, але нез'ясованість цього питання схилила Костомарова та його колег до того, щоб визнати саме автора «Енеїди» тим митцем слова, який перший став писати українською народною мовою. Отож для Костомарова, не обізнаного з попередніми такими спробами, «Енеїда» – «первое сочинение на малорусском языке»<sup>2</sup>.

За логікою Костомарова, нова українська література, писана народною мовою, виникла в умовах російсько-імперської колонізації унаслідок прагнення самодостатнього українського народу до розвитку своєї національно-культурної самобутності:

«<...> народность Малороссии есть особенная, отличная от народности великороссийской; <...> как мог явиться на поприще изящной литературы малороссиянин, получивший первые впечатления в Малороссии, лепетавший, может быть, первые слова на родном своём языке? Не иначе, как с своею малороссийскою народностью, с своим народным наречием. Многие из малороссиян чувствовали, что на русском языке нельзя того выразить, что можно на малороссийском, и потому начали употреблять своё родное слово»<sup>3</sup>.

У цитованій статті, що з'явилася друком в альманасі «Молодик» (Харків, 1843. – Ч. 3), Костомаров уживає поняття «малороссийская литература»<sup>4</sup>, але все ж трактує її ще як усього лиш «особенный отдел» «русской литературы»<sup>5</sup>. У статті прямо не названо Котляревського зачинателем цього «окремого відділу», але самим формулюванням проблеми та обґрунтуванням того, що ця «малоросій-

<sup>1</sup> Костомаров М. І. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибр. праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1994. – С. 283.

<sup>2</sup> Там само. – С. 284.

<sup>3</sup> Там само. – С. 282.

<sup>4</sup> Там само. – С. 282, 296.

<sup>5</sup> Там само. – С. 282.

<sup>90</sup> Цит. за: Вербицька Є. Г. Елементи гротеску в «Енеїді» Котляревського. – С. 37.

ська література» з'явилася лише недавно внаслідок закорінення в суспільній свідомості ідеї народності («идея народности, подвинувшая вперёд русскую литературу, произвела в ней особенный отдел – литературу малороссийскую <...>»<sup>6</sup>), а далі хронологічним оглядом творів, написаних «на малороссийском языке в России»<sup>7</sup>, Костомаров фактично ставив Котляревського на чільне місце. За Костомаровим, Котляревський – за часом перший автор «малоросійської літератури» як нового, кілька десятиліть тому започаткованого «особливого відділу» («російської літератури»). А значно пізніше у статті «Малорусская литература», опублікованій 1871 року, Костомаров, зазначивши, що «малорусская литература в наше время» виникла завдяки тому, що письменники «обратились к живой речи народной малорусской», вказав на першопочаткову роль автора «Енеїди»: «Начало её положено Котляревским в первых годах текущего столетия»<sup>8</sup>.

Костомаров влучно помітив, що початковий читацький інтерес до «Енеїди» Котляревського мав розважальний характер – поема потішала різноманітну публіку й цим привертала до себе неабияку увагу: «Все читали “Энеиду”, даже и те, которые не сознавались в том, вменяя в стыд читать на таком наречии, каким говорят их конюхи. Этому-то смешному обязана “Энеида” своим успехом»<sup>9</sup>. Хай це було й поверхове сприйняття поеми серед тодішніх читачів (передусім як «пародії»), але воно забезпечило їй незвичайну популярність. Бурлескно-трагедійний твір став поширеним потішним читвом. А це сприяло пошвавленню інтересу освічених кіл до української народності, мови та культури (хоча й переважно крізь призму комічного). Попервах це було важливо й потрібно, щоб пробудити емоційний інтерес до простолюду та літератури, писаної народною мовою. Тож сміхокреативність стала найпершим складником успіху «Енеїди» та її поступового визнання як першого твору нової української літератури. За цим першим чинником популярності «Енеїди» виявилися інші, вагоміші.

Появу народної за духом і мовою української літератури Костомаров пов'язував з ідеєю народності, що поширилася в Європі за романтичної доби на протигагу класицистичній традиції, що занепадала. З його літературно-критичного погляду, «Енеїда» Котляревського зберігає зв'язок з класицизмом і водночас виходить за його рамці під впливом нових, романтичних, віянь: класичний зміст античного першотвору трансформовано в національно-народний зміст нового літературного явища: «Малороссийский язык – самая романтическая форма, “Энеида” – самое классическое содержание. Вот и явилась “Энеида” в малороссийской одежде <...>»<sup>10</sup>. Звісно, романтик Костомаров, зорієнтований на фольклорні зразки, перебільшував, називаючи українську народну мову «найромантичнішою формою» літературного твору: народною мовою за його часів писалися не лише романтичні твори, а й просвітницько-реалістичні та сентиментальні. Однак він слушно пов'язував читацький успіх «Енеїди», а головне – її утвердження в ролі першого твору новочасної української літератури – з народною мовою, і ширше – з народністю поеми. Отож Костомаров визначав три невіддільні козири («неотъемлемые достоинства») «Енеїди» Котляревського:

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само. – С. 296.

<sup>8</sup> Костомаров М. І. Малорусская литература // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – С. 316.

<sup>9</sup> Костомаров М. І. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке. – С. 284.

<sup>10</sup> Там само.

1) «верную картину малороссийского быта», «малороссийской жизни», зокрема те, що «характеры его богов и героев истинно малороссийские в малейших их приёмах»;

2) «неподражаемый юмор, с каким автор изображает пороки и смешную сторону своего народа», причому «все грешники носят на себе черты малороссийские и даже осуждены на муки, которые только придут в голову малороссиянину»;

3) «язык его, правильный, блестящий, народный в высочайшей степени»<sup>11</sup>.

Щоправда, Костомаров сам не досить добре володів українською мовою, виявляючи подекуди в її вживанні граматичну невправність, а тому, мабуть, не помітив відхилень в «Енеїді» від народних словоформ (а може, звеличуючи перший твір новочасної української літератури, волів на них не акцентувати).

Пантелеймон Куліш спочатку залічив Котляревського (поряд із П. Гулаком-Артемоським та Є. Гребінкою) до «начинателей новой литературы», вважаючи навіть, що «они далеко художественнее гремевших в своё время начинателей других литератур»<sup>12</sup>. Однак уже за рік у концептуальній статті «Дві мові, книжня і народня», датованій «1858, декабря 17»<sup>13</sup>, він намагався подолати усталене уявлення, за яким «Енеїда» започаткувала нове українське письменство, й натомість прагнув утвердити Квітку-Основ'яненка як його «істинного батька», а Шевченка, що глибше від Квітки увійшов «в народню душу»<sup>14</sup>, – як виїняткове явище («не має нікого до себе близького, в високій думі народній, не то посеред рідного миру Руського, а й по всій Слов'янщині ні між живими, ні між мертвими»)<sup>15</sup>, навіть як недосягну вершину («Нема й не буде, може, йому рівного між слов'янськими поетами»)<sup>16</sup>. При цьому Куліш одмежовував їх обох від попередників-сміхотворців, передусім Котляревського, який перший переніс традицію «сміхотворства» зі старої літератури в нову: «Помиляються тиї, которі думают, що наша словесность українська пішла од “Енеїди” Котляревського. Котляревський був панський писатель і для панів скомпонував “Енеїду”»<sup>17</sup>; «Не од “Енеїди” ж Котляревського ведуть свій рід наші поети»<sup>18</sup>. А невдовзі, називаючи «Енеїду» «первым популярным произведением» «письменной украинской словесности», але вбачаючи в цій «пародії» «признаки глубокого упадка народного чувства самосознания и самоуважения»<sup>19</sup>, «карикатуру простонародного быта»<sup>20</sup>, доводив, що сучасний напрям українського письменства не тільки не може вважати Котляревського за «свого родоначальника», а й «ведёт своё происхождение» не від нього (бо, мовляв, «по направлению творчества Котляревского идти далее было некуда»), а «непосредственно» від Квітки-Основ'яненка та Шевченка<sup>21</sup>. Куліш хотів бачити українську літературу не колоніальним придатком до

<sup>11</sup> Там само. – С. 284–285.

<sup>12</sup> Куліш П. Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка // Русский вестник. – 1857. – Т. 12. – Декабрь. – Кн. 2. – С. 230.

<sup>13</sup> Куліш П. Дві мові, книжня і народня / Публ., приміт. Д. Д<орошенка> // Україна. – 1914. – Кн. 3. – С. 34.

<sup>14</sup> Там само. – С. 30.

<sup>15</sup> Там само. – С. 31.

<sup>16</sup> Там само. – С. 32.

<sup>17</sup> Там само. – С. 29.

<sup>18</sup> Там само. – С. 30.

<sup>19</sup> Куліш П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский. – С. 236.

<sup>20</sup> Там само. – С. 258.

<sup>21</sup> Там само. – С. 262.

імперської російської (у специфічному сміховому варіанті, що закріплював етнічну та культурну меншовартість), а повнокровною і повноправною, поважною і самодостатньою, а тому протестував проти надання бурлескно-травестійному твору перебільшеного, як гадав, значення.

Полемізуючи із твердженням П. Куліша, що «не було» «нашої словесности української» до Котляревського<sup>22</sup>, Михайло Максимович у начерку статті «По-лемическое обозрение малороссийской словесности» (1860) зауважив:

«Новая словесность малороссийская произошла из прежней прямо и непосредственно, так что не было между ними и десятилетнего промежутка. В тех же девяностых годах, как прославился полтавец Котляревский своею “Энеидою”, являлся и последний представитель староукраинской словесности, запорожец Головатый, с своею песнею:

Ой годі нам журитися,  
Пора перестати, –

петюю на черноморском празднике 1792 года и тогда же напечатанною»<sup>23</sup>.

Проте чому він вважав Антона Головатого за останнього представника старої української літератури, М. Максимович не пояснив. Можливо, тому, що хоча Головатий і віршував народною мовою, однак не його поезії започаткували нове українське письменство. Тому для Максимовича Котляревський – «первоначальник новой нашей словесности»<sup>24</sup>. Для доказу того, що «у нас давно была словесность на малороссийском языке, не только изустная, но и письменная», М. Максимович згадав також «давних стихотворцев на малороссийском языке» (тобто тих, що віршували народною мовою) Семена Климовського, Івана Мазепу, львівського єпископа Йосифа Шумлянського, який склав пісню на Віденську війну 1683 року «Жалься, Боже, на гетьмана, / Самойловича Івана»<sup>25</sup>.

Тим часом і Куліш 1861 року розглядав творчість Котляревського та його наслідувачів (так звану котляревщину) як логічне завершення староукраїнської писемної традиції, як продовження й вершину «бурсащини» – поширених на Наддніпрянській Україні «бурсацьких віршуваль про Адама, про пекло і про всяку всячину біблійну (“нікчемні речі!”): «<...> всіх тих віршомазів заломив Котляревський, прибравши троянського Енея в нашу одягу, панам та полупанкам на регіт <...>. От же всю ту бурсащину і котляревщину за наших часів мов мітлою зметено <...>»<sup>26</sup>.

На основі наявних у статті М. Максимовича відомостей про появу й поширення у списках протягом XVII–XVIII століть авторських віршів українською народною мовою Володимир Науменко, першопублікатор цієї статті, назвав Котляревського «начинателем новой украинской словесности»<sup>27</sup> в тому сенсі, що він став автором першого друкованого твору цією мовою: «И до него была украинская словесность, не одна устная, но и письменная, только не попадавшая на печатный

<sup>22</sup> Куліш П. Передне слово до громади: Погляд на українську словесність // Хата / Видав П. А. Куліш. – Типом другим. – Пб., 1860. – С. VII–VIII.

<sup>23</sup> Цит. за першодруком: Науменко В. К пятидесятилетию со дня смерти Ивана Петровича Котляревского // Киевская старина. – 1888. – Кн. 11: Ноябрь. – С. 381.

<sup>24</sup> Там само. – С. 380.

<sup>25</sup> Там само. – С. 382.

<sup>26</sup> Казюка Панько <Куліш П.>. Передне слово // Українські пісні з голосами / Видав Д. Каменецький. – СПб., 1861. – С. 1.

<sup>27</sup> Науменко В. К пятидесятилетию со дня смерти Ивана Петровича Котляревского. – С. 375, 379.

станок. <...> И. П. Котляревский прежде всего может быть назван начинателем не новой украинской, а только печатной украинской словесности»<sup>28</sup>.

Цю думку підхопила Олександра Єфименко у статті 1900 року, погодившись, що «Енеїда» «есть первое произведение народного малорусского языка, вышедшее в свет из-под печатного станка», і водночас наголосивши, що «Котляревский есть, действительно, первый литературный представитель малорусской народности, и “Энеида” есть, действительно, первая попытка ввести малорусский язык в цикл языков литературных»<sup>29</sup>, оскільки раніші проби писемних творів народною мовою, як-от різдвяні та великодні вірші, до такого зачину не надавалися<sup>30</sup>. Дослідниця не лише вбачала в Котляревському «родоначальника современной малорусской литературы»<sup>31</sup>, а й називала його «родоначальником» «духовного движения» новочасних українських патріотів, «альфою і омегою» прагнень і сподівань яких став «украинский народ», до того ж «простой народ»<sup>32</sup>, і які стреміли «к очевидной цели: дать корректив тяжёлым урокам истории»<sup>33</sup>.

А проте ще 1894 року Михайло Драгоманов, публікуючи зібрані ним «старі українські вірші», церковні та світські, зауважив:

«Звичайно нову українську літературу починають з Котляревського. Тим часом се невірно: задовго до Котляревського на Україні робились проби писати простою народною мовою і тією юмористичною манерою, котра служить ознакою “Енеїди” Котляревського, а поряд з тим ще, по крайній мірі, з XVIII в. стали на Україні складатись пісні сентиментальні в духу “Наталки Полтавки”. Першими пробами нової української літератури треба признати драматичні і н т е р м е д і і, з котрих дві, доктора Гаватовича, були навіть напечатані в 1619 р. <...>, а також в і р ш і на всякі теми – церковні і світські. Навіть в печаті вірша Ант. Головатого появилась раніше, ніж “Енеїда” Котляревського!»<sup>34</sup>

Тож згодом Микола Гудзій уточнив, що «Енеїда» – це «перший твір українського художнього слова [тобто написаний українською народною мовою. – Є. Н.], що з’явився в друкованій окремим виданням»<sup>35</sup>, бо, справді, й до «Енеїди» публікувалися літературні твори українською народною мовою (згадані пісні Антона Головатого й Семена Климовського), але в періодиці (петербурзькій).

<sup>28</sup> Там само. – С. 383. Цікаво, що тоді ж Трохим Зіньківський збирав твори української літератури XVI–XVIII ст., писані народною мовою (вертеп, інтермедії, інтерлюдії, вірші), щоб довести, що «у нас є традиція літер[атурна]» і що «сьогочасне письменство наше починається не з І. Котляревського, а з XVI віку», тому й звернувся до Б. Грінченка (в листі від 24 вересня 1889 р.) із закликом: «Треба б поспішити спасти ці великоцінні пам’ятники нашого письменства. Мова в їх щиро народна» («...Віддати зумієм себе Україні»: Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком / Вступ. ст., археограф. передм., упоряд., комент., приміт., підгот. текстів, покажчики, додатки, добір ілюстр. матеріалу С. С. Кіраля. – К.; Нью-Йорк, 2004. – С. 167).

<sup>29</sup> Єфименко Александра. Котляревский в исторической обстановке // Вестник Европы. – 1900. – Кн. 3: Март. – С. 339.

<sup>30</sup> Там само. – С. 331–333.

<sup>31</sup> Там само. – С. 333.

<sup>32</sup> Там само. – С. 337.

<sup>33</sup> Там само. – С. 339.

<sup>34</sup> Матеріали до історії віршів українських / Зібрав і впорядкував М. Драгоманов // Житє і Слово. – 1894. – Т. 1. – С. 36. Йдеться про українські інтермедії «Продав кога в мішку» (інша назва: «<Інтермедія про Климка і Стецька >») та «Найкращий сон» (інша назва: «<Інтермедія про Максима, Рицька і Дениса>») до польськомовної віршованої трагедії Якуба Гаватовича «Tragedia, albo Wizerunek śmierci przesiwżętego Jana Chrzyciela, przesłańca Bożego» (Львів, 1619).

<sup>35</sup> Гудзій М. К. «Енеїда» І. П. Котляревського та російська травестована поема XVIII ст. // Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 343. Першодрук 1950 року.

За Павлом Житецьким, Котляревський справедливо вважається за батька нової української літератури як творець вільного поетичного слова, що його ви-магала незалежна загальнолюдська думка, яка й породжувала здоровий, чесний сміх автора, спрямований на правдиве зображення життя<sup>36</sup>.

«Енеїду» Котляревського Іван Франко називав «первочинном нашої нової національно-народної літератури»<sup>37</sup> і так сприймав цю поему незмінно. Ставлячи Котляревського «в одному ряду зі старшими українськими письменниками» – «авторами інтермедій» та «гумористами, авторами віршованих пародій» – і водночас «за рівнем освіти й світогляду» бачачи його «цілком сучасною інтелігентною людиною, серце якої переповнюють спогоди про минулу волю України», Франко наголошував, що «видатний літературний талант дає нам повне право називати його батьком нової української літератури»<sup>38</sup>.

Як автора «першого твору нового письменства, що знайшов широкий відгук на Україні», Сергій Єфремов також величав Котляревського «першим письменником нових часів» і «батьком нового українського письменства»<sup>39</sup>. Так само («батьком нової української літератури») називав Котляревського й такий класичний науковець, не схильний до розведення наукового стилю публіцистичними ефектами, як Дмитро Чижевський<sup>40</sup>.

В академічній радянській «Історії української літератури» у восьми томах Котляревського визначено як «зачинателя нової української літератури» та її «першого класика»<sup>41</sup>. Павло Плющ влучно писав про Котляревського як про «першого класика нової української літератури, що перший створив народною українською мовою великий твір високої художньої майстерності <...>»<sup>42</sup>. Петро Хропко уник цих визначень, відвівши натомість Котляревському місце «у ряду тих першовідкривачів, що своєю діяльністю <...> поклали початок новому етапові у розвитку національної культури»<sup>43</sup>. Проте Михайло Яценко й далі іменував Котляревського «першим класиком нової української літератури»<sup>44</sup>, а його «Енеїду» канонізував як її «перший твір»<sup>45</sup>. Те, що «Енеїда» «давно утвердилася в ролі “першого твору” нової української літератури», констатує Микола Бондар, уникаючи, однак, давати визначення самому письменникові<sup>46</sup>.

<sup>36</sup> Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 163.

<sup>37</sup> Франко І. Н. Дашкевич. Малорусская и другие бурлескные (шутливые) «Энеиды» // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 317. Першодрук: Записки НТШ. – 1898. – Т. 26. – Кн. 6.

<sup>38</sup> Франко І. Українці // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – С. 181. Статтю написано 1906 року, першодрук угорською мовою 1911-го.

<sup>39</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. – С. 277, 280, 296. Останнє прижиттєве видання, за авторським текстом, – 1924 року. Визначення «батько українського нового письменства» Єфремов дав Котляревському й у брошурі «Шевченко й Котляревський», уперше опублікованій у Києві 1915 року: Єфремов С. О. Шевченко й Котляревський // Єфремов С. О. Шевченковзнавчі студії. – К., 2008. – С. 269, 271.

<sup>40</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 360.

<sup>41</sup> Шаблювський Є. С. Поезія // Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т. 2: Становлення нової літератури (друга половина XVIII – тридцять роки XIX ст.). – С. 200.

<sup>42</sup> Плющ П. П. Історія української літературної мови. – С. 271.

<sup>43</sup> Хропко П. П. Іван Котляревський (1769–1838). – С. 120.

<sup>44</sup> Яценко М. Т. Іван Котляревський (1769–1838) // Історія української літератури. XIX століття: У 3 кн. – К., 1995. – Кн. 1. – С. 68.

<sup>45</sup> Яценко М. Т. Котляревський Іван Петрович // Українська Літературна Енциклопедія. – К., 1995. – Т. 3. – С. 24.

<sup>46</sup> Бондар М. П. Українська літературна творчість // Історія української культури: У 5 т. – К., 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 16.

Ретельно розглянувши ці визначення («зачинатель», «перший класик», «основположник», «батько»), Павло Охріменко у спеціальній статті концептуально обґрунтував, що Котляревського правомірно величати «найвизначнішим із зачинателів нової української літератури, першим її класиком і одним з основоположників цієї літератури» («фундаторів»)»<sup>47</sup>. Перше з цих визначень дослідник мотивував тим, що останньої чверті XVIII ст. «ще до Котляревського виступило немало анонімних і поіменно відомих зачинателів» нової літератури, «таких, як Антон Головатий»<sup>48</sup>. Тож якщо Куліш «зачинателями нової літератури», поряд із Котляревським, вважав письменників, що дебютували після нього (П. Гулака-Артемівського і Є. Гребінку), то П. Охріменко до таких залічив його попередників. Однак їхні твори ще не започатковували нової літератури, не давали безпосереднього поштовху до її зародження, були малопомітними й не становили етапних віх для перших класиків нової літератури, хоча й нарощували кількість для переростання в художню якість. Більш-менш відомими фактами історико-літературного процесу вони стали щойно починаючи з останньої третини XIX ст., завдяки дослідникам, що їх розшукали і подали як свої відкриття. Тож немає підстав називати авторів цих творів зачинателями нової української літератури. Зачину вони не зробили. Та й шукати таких «зачинателів» можна було би з другої половини XVI ст.

Сумнівним або, щонайменше, дискусійним видається застосовуване до Котляревського визначення як одного з основоположників (фундаторів) нової літератури (не кажучи вже про її «батька», що є публіцистичним, міфологічним, а не науковим). Звичайно, Котляревський, як і П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко, закладав камені у фундамент (основу) нового українського письменства, та все ж його роль не була така фундаментальна, як Шевченка, завдяки якому українська література, писана народною мовою, відбулася і здобула визнання як окрема національна. Образно кажучи, якщо його попередники закладали потужні камені у фундамент нової української літератури, то Шевченко звів ледь чи не весь фундамент.

Найуживанішим і найприйнятнішим є визначення, винесене в назву Всеукраїнської науково-практичної конференції, що відбулася у Полтаві 1997 року, та виданого наступного року за її матеріалами збірника наукових статей: «І. П. Котляревський – перший класик нової української літератури».

\*\*\*

**Свідомо чи несвідомо творив Котляревський нову українську літературу народною мовою?** Цю проблему загострив Пантелеймон Куліш у «Зазивному листі до української інтелігенції» (1882), висловивши думку, що викликала незгоду в частини пізніших дослідників: «Сам Котляревський не знав добре, що він творить. Він покорувався невідомому велінню народного духу; був тільки порядком українського світогляду»<sup>49</sup>. Кілька років по тому, замислившись над питанням: «сознательно или бессознательно проявил Котляревский свой литератур-

<sup>47</sup> Охріменко П. П. Місце І. П. Котляревського в історії української літератури // І. П. Котляревський – перший класик нової української літератури: Збірник наукових статей. – Полтава, 1998. – Частина І. – С. 24.

<sup>48</sup> Там само. – С. 22.

<sup>49</sup> Куліш П. А. Зазивний лист до української інтелігенції // Куліш П. А. Хуторна поезія. – Львів, 1882. – С. 123.



ний талант на малорусском языке?» – Володимир Науменко констатував, що «все исследователи до сих пор почти в один голос признавали бессознательное влечение Котляревского к творчеству на родном языке»<sup>50</sup>, сам же натомість доводив, що Котляревський «совершенно сознательно стремился к воспроизведению на родном языке родной обстановки», тому Науменко обстоював «сознательное отношение Котляревского к творчеству на малорусском языке»<sup>51</sup>. Однак, зауважу, це ще не означає (та й В. Науменко так не твердив), що Котляревський свідомо започатковував нову українську літературу, – те вже виявилось у процесі поширення «Енеїди» у списках, а головне – у надрукованому вигляді, тобто у процесі її перцепції (сприймання) та рецепції (освоєння поетового досвіду, тобто наслідування).

Для Івана Франка як автора «Нарису історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (Львів, 1910) не було «сумніву, що, починаючи свій перший поетичний твір ще на шкільній лаві <...>, Котляревський чим далі тим більше почував у себе свідомість своєї національної самостійності»<sup>52</sup>, але питання про свідомість свого літературного зачину в автора «Енеїди» Франко в цьому нарисі оминув. Визначаючи Котляревського як «першого ініціатора того нового українського письменства»<sup>53</sup>, Франко не уточнив, чи Котляревський сам усвідомлював себе таким ініціатором, чи став ним об'єктивно завдяки перцепції та рецепції його «Енеїди». А в ранішій праці, називаючи Котляревського «першим українським новочасним поетом», Франко зауважив, що його «Енеїда», «почата без серйозного наміру, з часом, у тракті роботи, поглиблювалася»<sup>54</sup>, звідки можемо зробити висновок, що Франко не вважав, ніби Котляревський уже в задумі був свідомим ініціатором творення нової української літератури.

Згодом Сергій Єфремов наполягав на тому, що «Котляревський зовсім свідомо ставився до своєї діяльності і свідомо ж таки сподівався од неї тих, а чи інших результатів»<sup>55</sup>. Однак оскільки свідомо ставився Котляревський до своєї літературної творчості і яких конкретно наслідків сподівався од неї для розвитку українського письменства – про це Єфремов не говорив, тому його даліше твердження про те, що Котляревський дав «свідомий почин молодому, свіжому письменству й громадському рухові наново відродженого народу»<sup>56</sup>, залишається неаргументованим.

Писати народною мовою для Котляревського не було чимось незвичайним: він знав народні пісні та авторські вірші, писані народною мовою, тож продовжував певну традицію, пов'язувати себе з якою у процесі творення «Енеїди» йому було легше і звичніше, ніж думати про зачин чогось нового (хоча це не означає, що він не снував гадок про своє новаторство – та радше мислив його в рамках традиції). Та й у жанрово-стильовому плані (травестія, бурлеск) Котляревський розвивав традицію, наявну в українському письменстві. Травестуючи

<sup>50</sup> Науменко В. К пятидесятилетию со дня смерти Ивана Петровича Котляревского. – С. 383–384.

<sup>51</sup> Там само. – С. 385.

<sup>52</sup> Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – С. 260.

<sup>53</sup> Там само. – С. 259.

<sup>54</sup> Франко І. Огляд української літератури від найдавніших часів до кінця XIX віку // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 2011. – Т. 54. – С. 906, 907. Першодрук 1904 року.

<sup>55</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. – С. 288.

<sup>56</sup> Там само. – С. 296.

народною мовою «Енеїду», він не був налаштований на переборення якоїсь літературної традиції. Мало того, взявшись потішати читача низьким жанром і стилем та розмовною мовою, Котляревський приєднався до *писемної*, точніше навіть *рукописної* традиції низового бароко, бо попервах, очевидно, не ставив собі за мету публікувати написане. Якби не зухвалець Парпура, він би ще довго залишався рукописним автором, що було звичним для більшості українських літераторів XVIII ст., зокрема й для Сковороди. Складаючи наступні частини трагедії, Котляревський керувався не свідомим наміром започаткувати чи творити українську літературу народною мовою, а читацьким попитом. Після Котляревського ж віршувати українською народною мовою стало вже метою, доцільністю, фактом долучення до процесу творення нової української літератури. Котляревський починав як черговий автор окремого твору українською народною мовою, як один із творців поодиноких, спорадичних текстів, а став, унаслідок рецепції його «Енеїди» в українському культурному середовищі, зачинателем нової, безперервної традиції. За Дмитром Чижевським, «поема несподівано для її автора набула с е р й о з н о г о значення як перший твір нової української літератури»<sup>57</sup>. Ба більше: на думку Івана Лисяка-Рудницького, не лише Котляревський, а й уся «нова українська література, запліднена загальним в європейській преромантичній та романтичній поезії поворотом до простонародности та локального колориту, не мала спочатку претенсій бути літературою “національною” та вступати в суперництво з російською <...>»<sup>58</sup>. Такі претензії серед наддніпрянських письменників з'явилися щойно у Г. Квітки-Основ'яненка. Проте, як зазначила Олександра Єфименко про Котляревського, «Тот факт, что он руководился в своей деятельности не сознательно поставленной целью, не определенной программой, и могучим инстинктом любви, – конечно, не уменьшает его значения в глазах историка...»<sup>59</sup>. За резонним зауваженням Євгена Сверстюка, до Кулішевих слів (цитованих вище) про те, що Котляревський

«покорявся невідомому велінню народного духу; був тільки знаряддєм українського світогляду», «пізніші літературознавці поставилися критично, не доглянувши в них глибокої істини, яка стосується початків усякої творчості взагалі. Бути голосом народного духу і знаряддям українського світогляду – це не так уже мало, і це єдино можливе, коли навколо нема не то що відповідної атмосфери, але й прикладу»<sup>60</sup>.

*Не будиши зачинателем нової української літератури за своєю естетичною свідомістю (не ставивши собі цього за мету), Котляревський став ним фактично, завдяки перцепції та рецепції його «Енеїди» серед українських літераторів та читачів.*

\*\*\*

«Енеїда»: пролог чи епілог? Проблему означив, зокрема, Євген Маланюк, за словами якого «мовно-реформаційний чин» Котляревського та й навіть пробуджений ним «поважний літературний рух (харківсько-полтавський)» був «не пролог, а епілог широчезної епохи, пов'язаної з козацькою <...> верствою» (ре-

<sup>57</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 340.

<sup>58</sup> Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: В 2 т. – К. 1994. – Т. 1. – С. 174.

<sup>59</sup> Єфименко А. Котляревский в исторической обстановке. – С. 339.

<sup>60</sup> Сверстюк Є. Иван Котляревский смеётся // Україна. Наука і культура. – К., 1991. – Вип. 25. – С. 305.

ферат «Українська література в світлі сучасності», 1930-ті)<sup>61</sup>. До аргументованих висновків Валерія Шевчука з цього приводу, наведених вище, варто додати й раніші міркування історика Івана Лисяка-Рудницького. Визнаючи, що «Енеїда» «безперечно творить епоху в історії української літератури»<sup>62</sup>, бо започаткувала «нову українську літературу, побудовану на народній мові»<sup>63</sup>, дослідник водночас зауважив, що «з погляду розвитку національної свідомості вона радше відгомін попередньої козацької доби», та й загалом «весь літературний і культурний рух аж до виступу Шевченка та Кирило-Методіївського Братства в 1840-и роках можна вважати за своєрідний продовжений епілог козацької доби»<sup>64</sup>. Притім Лисяк-Рудницький назвав Котляревського «родоначальником покоління», яке дало ряд цінних творів «мужичою» мовою, котрі, як і сам факт її легітимизації для літературного вжитку, «послужили немов закладом капіталом для пізнішого росту української національної літератури»<sup>65</sup>.

Ставлячи творчість Котляревського в ширший літературний контекст – не тільки український (інтермедії, побутові поезії І. Некрашевича, дяків-пиворізів, народні пісні), а й російський (класицизм XVIII ст.), – Юрій Шевельов зазначив, що «Котляревський – завершитель. Він замикає коло традицій, востаннє підносячи їх на видатний рівень». А оскільки «з творчістю Котляревського вперше<sup>66</sup> в [українську. – Є. Н.] друковану літературу і в літературну мову входять народність, фольклор, причому входять міцно, входять назавжди», то «так вимальовується Котляревський – зачинатель»<sup>67</sup>. Пізніше, однак, Ю. Шевельов зауважив, що в плані літературної мови Котляревський «був більше продовжувач попередньої традиції, ніж новатор»<sup>68</sup>.

*Завершуючи попередню літературну, та й ширше – історичну епоху, «Енеїда» Котляревського водночас відкривала наступну, тобто була й епілогом, і прологом, та все-таки, з огляду на історичну перспективу та безперечний спонукальний вплив на становлення нової української літератури та загалом на українське національне відродження, – більше прологом.* Вельми влучною і показовою є назва монографії Михайла Яценка про цю поему – «На рубежі літературних епох: «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі» (1977), де акцент зроблено на поступі, рухові уперед.

\*\*\*

Котляревський не перший став писати українською народною мовою. Але його «Енеїда» найкраще надавалася до сприйняття її як першого твору нової української літератури. Попередні спроби не були аж так вагомими й помітними

<sup>61</sup> Маланюк Є. Українська література в світлі сучасності // Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи. – Львів, 2005. – С. 277.

<sup>62</sup> Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: В 2 т. – Т. 1. – С. 173. Першодрук 1958 року.

<sup>63</sup> Там само. – С. 174.

<sup>64</sup> Там само. – С. 173. Роки 1840–1880-ті Іван Лисяк-Рудницький визначав як «народницьку добу» з двома етапами – «романтичним» (покоління кирило-методіївців) і «позитивістичним» (покоління Старої Громади) (Там само. – С. 177–178).

<sup>65</sup> Там само. – С. 175.

<sup>66</sup> Як докладно показано у цьому моєму підрозділі та в ранішому підрозділі «Літературні попередники», не зовсім або й навіть далеко не вперше. – Є. Н.

<sup>67</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексичній і стилістичній І. П. Котляревського. – С. 132.

<sup>68</sup> Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови. – С. 162. Додаток «Чернігівщина в формуванні нової української літературної мови. До постави питання», звідки зацитовано це висловлювання, написаний 1955 року.

ми, щоб започаткувати нову літературу. Поетичний талант Котляревського виявився незрівнянно більшим, ніж у всіх його попередників, які писали народною мовою. Продовживши традицію вживання цієї мови у низьких жанрах, Котляревський уперше взяв за взірець жанр, поширений у багатьох європейських літературах, – героїчно-комічну поему-трагедію. Він трагедіював (хай і за посередництва інших трагедій) цілий великий за обсягом і відомий античний твір – епопею, створивши, таким чином, першу в українській літературі поему народною мовою. У віршуванні послідовно й віртуозно вжив найзручніший серед силабо-тонічних розмірів (чотиристоповий ямб, найпоширеніший у тогочасній російській поезії, а згодом у Пушкіна й Шевченка), а також десятирядкову строфу з усталеною схемою римування. Його «Енеїда» стала твором з різногранним змістом; популярності їй надавала не лише розлита в ній стихія народного сміху, а й особлива діткливість на соціальні, національні та моральні проблеми свого часу, чимало з яких залишаються актуальними й дотепер. Художня умовність цієї героїчно-комічної поеми-трагедії виявилася багатою на естетичні коди, що розгадуються й досі (стосунок до напрямів і течій, жанри та їх елементи, освоєння народної сміхової культури, інтертекстуальність, нарація, дискурси тощо). Заважило й те, що «Енеїду» було хоча й не відразу, та все ж невдовзі опубліковано – спочатку окремими частинами, відтак повністю. Особливе значення мав першодрук перших трьох частин поеми окремим виданням 1798 року – так з'явилася точка відліку, яку можна було взяти за дату народження нової літератури.

Хоча й до Котляревського складали художні тексти народною мовою, але тоді ще не настав час для їх сприйняття як початків нової літератури. Їх мали за напівфольклорні, аматорські й не конституювали як повноправні твори літературного процесу. Потрібна була зміна естетичної парадигми, щоб визнати естетичну цінність творів народною мовою – фольклорних, стилізованих та оригінальних. Таку зміну принесла доба преромантичного, а відтак романтичного руху з їхньою чільною ідеєю народності. Тож коли з'явився високохудожній твір народною мовою, він викликав захоплення і наслідування. Котляревський творив наступні частини поеми (четверту, п'яту й шосту), захоплено успіхом попередніх частин, поширюваних у списках і друком. Властиво, читацькі, літературні кола підтримали продовження розпочатої «Енеїди», а отже, творення літератури народною мовою. Дух часу потребував таких творів (хоча той-таки романтизм поставився неоднозначно до дітища низького стилю просвітницького класицизму). Завдяки цим головним чинникам «Енеїда» Котляревського стала твором, од якого почався відлік нової української літератури. Від цієї поеми використання народної мови в українському письменстві набуває постійного й безперервного характеру. Відтепер це єдиний тяглий процес, а не окремі, не пов'язані (або слабо пов'язані) між собою літературні твори народною мовою, як було раніше.

Назагал у підвалинах нового українського письменства лежать три етапні літературні явища: лірична поезія та байки Григорія Сковороди, «Енеїда» Котляревського й анонімна «Історія русов». З них саме «Енеїди» судилося стати визнаною «першим твором» нової української літератури. Цьому сприяли ті особливості та якості, якими поема Котляревського вигідно вирізняється од згаданих творів:

- народна мова;
- народність (на відміну від творчості Сковороди, поширюваної у списках переважно серед освічених кіл, та «Історії русов», списки якої мали обмежене

розповсюдження, «Енеїда» як мистецький твір задовольняла всі верстви українства і здобула значну ширшу популярність<sup>69</sup>);

- *український дух* (не лише за мовою, народною культурою, а й за виявленою національною свідомістю автора «Енеїда» є твором наскрізь українським);
- *художність* («Енеїда» – це власне художній твір, на відміну від трактату «История русов», також пройнятого національним патріотизмом та духом автономізму).

У *політичному сенсі* «Енеїда» знаменувала завершення усього попереднього періоду української історії, власне, доби козацької України, що закінчилася повною втратою державності, знищенням Запорозької Січі, ліквідацією гетьманських збройних сил (козацьких полків), окремого адміністративного устрою Лівобережної України, майже повною уніфікацією з Імперією і лише слабкою надією на відновлення козацьких збройних формувань, бодай якоїсь автономії у складі Російської держави та на збереження мовно-культурної самобутності Наддніпрянської України. Водночас «Енеїда» своєю патетикою і тональністю, а властиво, тугою за героїчним козацьким минулим, відкривала (разом із трактатом невідомого автора «История русов») нову сторінку в українській політичній історії – сторінку національного руху за відродження України в новочасну добу. «Енеїдою» Котляревський упродовжував колоніальну Україну в нову епоху, в якій козацькі нащадки мали визволитися од колоніального ярма.

В *естетичному сенсі* «Енеїда» завершувала традицію старого українського письменства, з якої, власне, й народилася (низький стиль і жанр класицизму, зв'язок з бароко), і водночас відкривала шлях для новочасної літератури, нових напрямів і течій (просвітницький реалізм, преромантизм). Щоправда, просвітницько-реалістичні та преромантичні риси виявили себе вже у байках та ліриці Григорія Сковороди, проте їх писано штучною (книжною) мовою, що стало фактично єдиною перешкодою для того, аби твори харківського філософа започаткували нову українську літературу. Інакше було в «Енеїді». Хоча деяка частка малоросійського суржику в ній і зв'язувала її з мовно-літературною традицією XVIII ст., зокрема тим-таки Сковородою, усе-таки перевага в поемі народної мови відкривала нові перспективи – власне, започатковувала нову українську літературну мову.

Початок новій українській літературі дав твір, написаний у таких жанрах (трагедія, пародія) і стилі (бурлеск), що не належать до провідних у європейських літературах, а є лише другорядними. Проте зачин такого роду був не поодиноким у європейських національних літературах. За типологічним порівнянням Олександра Білецького,

«Зачинателі нової літератури нерідко спирались в своїй творчості на готовий зразок або відштовхувались від нього. “Дон-Кіхот” Сервантеса був спочатку задуманий як пародія на лицарські романи. Рабле пародіював феодальну епопею і відштовхувався від популярної народної книжки. Але в процесі створення і “Дон-Кіхот”, і сатира Рабле переросли рамки пародії»<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> «“Енеїду” зустріли в Малоросії з захопленням, всі стани читали її, від письменного селянина до багатого пана» (Пассек В. В. Из статті «Котляревский и его “Энеида”, издаваемая в Харькове». – С. 44).

<sup>70</sup> Білецький О. І. «Енеїда» І. П. Котляревського // Білецький О. І. Письменник і епоха. – К., 1963. – С. 114–115.

У тому, що нова українська література почалася з бурлескно-трагедійного твору, тобто з низького (і навіть підрядного) жанру і стилю класицизму, були історична зумовленість, логіка і сенс. На той час українська мова й література, та й сама нація були зведені до підрядної ролі в системі чинників і цінностей Російської імперії. Самоосміщувальне (за формою) перевдягання стало (своєю суттю) протестом козацького народу проти імперського натиску. Таким чином відбувалося, з одного боку, начебто переміщення новонародженого явища на периферію російської літератури, як її окремого («обласного») відділу, а з другого, насправді, – народне протиставлення високій класицистичній традиції, панівній у тодішній російській літературі, а отже – протиставлення чужій імперській літературній умовності. Ба більше: підневільна нація протидіяла панівній. Заявляючи про себе низьким (плебейським) жанром, бездержавний народ протестував «Енеїдою» проти патетики високих жанрів класицизму, поширених в імперській літературі. Опозицією низького класицистичного жанру високому (трагедія і бурлеск на противагу рафінованій патетиці, героїчно-комічна поема як виворіт героїчної) Котляревський опонував не так далекому Вергілієві, як тогочасній російській героїчній поемі, оді, трагедії. Опонував до такої міри, що твір виходив за рамці класицизму і виявляв ознаки преромантизму.

Звичайно, в «Енеїді» – а то більше в котляревщині – виявляв себе пристосовницький струмінь – спроби прилаштувати українську суспільність до нових імперських умов, але з часом він сприймався переважно як частковий, епізодичний, національно свідомо українська громадськість переступила через нього й зіперлася на перспективні цінності «Енеїди» – її українську стихію, націєтворчу й державотворчу патетику. В «Енеїді» вбачали не загальнодержавний імперський патріотизм (якого, втім, у її тексті й не було), а національний, український, не спробу хоч вимушеного, проте якомога вигіднішого підпорядкування українського народу російсько-імперській дійсності, а самодостатність української нації, незнищений козацький потенціал і порив до відродження втраченої державності.

Полетіла б я до тебе, та крива не ман,  
щоб тобачив виступ тебе з скарбів висклав.

Довго в пригорнує і щого пригрозить?  
Колі тепер твоє нама, вкіль мене любить.

# #

Петре! Петре! Де ти тепер? Може ще скитався,  
вв'язав і сарт і прикланяєсь своїм долі; проклинаєсь  
Наталку що серед мейн Іттерков пристанище, а мене  
/плачуть/ забув що в нині і на світ. Ти був влюб,  
любив мене і зате померав і мучив мене оканув,  
я тебе любила і тепер люблю. Ми тепер рівні,  
вс'які, і в скарби твоя була вв'язав. Веркиєв  
до мого серця! Нехай люблять оди мейн Кателіще  
робі і на віки забувають.

Котеліще 2.

Наталка і Возник.

Возник Славоденствено і мирного предв'язав. /вступив/  
Згодив оказі предв'язав згодити о сарт предв'язав  
на скарб.

Наталка /Котеліще/ Згодив були доброді, раке Возник!

Возник Доброді! доброді! - Я хотів би, щоб ти звала  
мене, тсе твоя яд іого, не вв'язав. мучив і амбреав.

Наталка Я вав зову твоя, яд все скарб наше велтає,  
мучив ваше пачивестав і розум.

## «Наталка Полтавка»

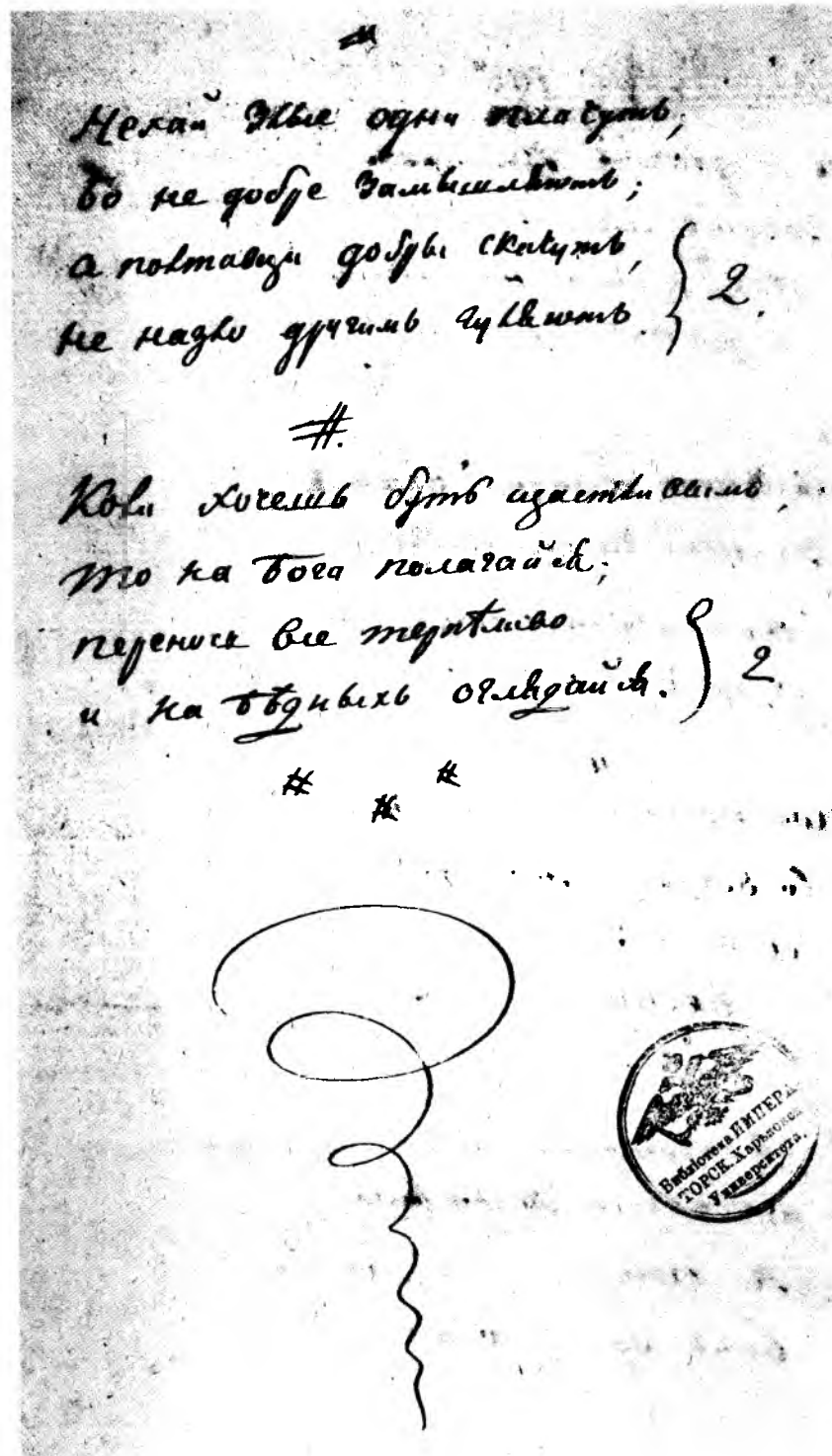
### Сентименталізм і реалізм

### у жанровому схрещенні

### комічної опери та міщанської драми

### під знаком просвітницьких вартощів

## Театральний досвід Котляревського. На чолі Полтавського вільного театру



Остання сторінка автографа п'єси «Полтавка»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 4 - 004)

Звернення Котляревського до драматичної творчості було не випадковим і водночас ситуативним, зумовленим певними обставинами та подіями. У червні 1808 року, після військової служби, Котляревський повернувся до Полтави, де через два роки, 3 червня 1810 р., дістав од генерал-губернатора Малоросії князя Якова Лобанова-Ростовського призначення на посаду доглядача (завідувача) Будинку виховання дітей бідних дворян<sup>1</sup>. Саме 1808 року польський актор Юзеф (Осип Іванович) Калиновський, який грав у польсько-російській одеській трупі, разом із двома актрисами – дружиною Анною Калиновською та Меланією Трусколяською перебрався з Одеси до Полтави й заснував перший у місті професійний театр, що ставив п'єси російською мовою до 1812 року, коли полтавська група переїхала до Харкова (тут 1816 року співвласником цієї трупи став Іван Штейн, а наступного року Осип Калиновський перебрався до Калуги)<sup>2</sup>. Без сумніву, Котляревський, мавши потяг до сценічних видовищ, одвідував вистави першого в Полтаві професійного театру.

Письменник і сам володів акторським хистом. Іще за часів генерал-губернаторства Я. Лобанова-Ростовського, який любив насолоджуватися театральним дійством, у Полтаві існував аматорський театр. У домашніх виставах, що їх влаштувала його дружина, княгиня Олександра Миколаївна (з роду Салтикових), брав участь і Котляревський, з успіхом виконуючи комічні ролі, зокрема 1813 року – в комічній опері Якова Княжніна «Сбитенщик» і його комедії «Неудачный примиритель, или Без обеда домой поеду» (студент-схоласт Синекдохос, закоханий у поміщицьку служницю Марину), а також у комедії популярного тоді в Російській імперії німецького письменника Християна Гайнриха Шпіса «Честное слово» (дядько графині). Служницю Марину і графиню грала моло-

<sup>1</sup> Див.: офіційного листа до Котляревського командира (шефа) Псковського драгунського полку барона Федора Корфа від 16 червня 1808 р. із вказівкою місцевої влади: «Котляревському <...> по месту пребывания его в губернском городе Полтаве впредь до получения об отставке его из государственной военной коллегии указа в прожитии не препятствовать» (Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 39); супліку Котляревського про відставку від 16 липня 1834 р. (Там само. – С. 49); формулярні списки про службу Котляревського та його цивільний атестат (Там само. – С. 56–57; Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 354–358; Мороз М. О. І. П. Котляревський: Хронологія // Там само. – С. 497); Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 41–42.

<sup>2</sup> Пилипчук Р. Я. ...У дощепкінський період: З історії театру в Харкові і Полтаві (1808–1816) // Український театр. – 1986. – № 6. – С. 26–29; Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.) // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. 6–7. Spotkania polsko-ukraińskie. Studia Ucrainica. – Warszawa, 1998. – С. 83–84; Пилипчук Р. Я. Український театр // Історія української культури: У 5 т. – К., 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 292–293.

да талановита актриса, співачка й танцівниця російська дворянка Катерина Нальотова<sup>3</sup>.

Приїхавши 1813 року, за дорученням кн. Я. Лобанова-Ростовського, до Петербурга, Котляревський власноручно переписав 11 грудня (як свідчить його прикінцева помітка) текст трагікомедії Івана Крилова «Трумф»<sup>4</sup> (назва в іншому, авторизованому, списку: «Подщипа, шуто-трагедия»). Впадає в око, що за жанром ця п'єса – пародія на трагедію (високостильову форму), а пародійний жанр був близький авторові комічної переробки «Енеїди». Під Новий, 1816 рік вихованці Котляревського з Полтавського будинку виховання дітей бідних дворян під його керівництвом влаштували благодійну виставу на користь потерпілих од пожежі у Казані<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Див. у щоденнику Катерини Нальотової (1787–1869) записи, датовані «Полтава, 24-го январа 1813», «26-го», «Вторник 4-го февраля», «17-го февраля», «Полтава, 18-го апреля 1813», «19-го», «20-го», «24-го». Цього щоденника (з 1810–1813 рр.) знайшов, переклав з німецької (частково із французької та змішаної російсько-німецької) мови російською та опублікував під назвою «Дневник Катерины Васильевны» барон Микола Миколайович Врангель (1880–1915; родом із с. Головкивки, тепер Чигиринського району Черкаської області): *Врангель Н. История одного дома // Старые годы* [СПб.]. – 1913. – № 4: Апрель. – С. 5, 6, 14–18. Нальотова описує сцену з комедії «Честное слово» і наводить слова Котляревського в ролі, очевидно, дядька графині, бо він звертається до героїні, що її грала Нальотова, «племянница»:

«26-го» (января 1813 г.): «Князь дал мне роль графини в “Честном слове”»;

«Вторник 4-го февраля»: «<...> я буду в “Честном слове” русской девкой танцовать»;

«17-го февраля»: «Вчера мы играли “Честное слово” – и очень хорошо. Все были вне себя от восхищения. <...> Когда я танцевала русскую, то делалась глухой ко всему <...>. Котляревский сказал: “Что, племянница, если графу вздумается тебя заставить по-русски поплясать, попляши-ка, я хочу посмотреть!” Я ответила: “Да с кем же?” “Да я найду тебе мальчика, – сказал Котляревский и закричал: “Афонька, Афонька, поди-ка сюда!” Прибежал маленький мальчик ямщик. Молодой князь [син Лобанова-Ростовського – кн. Олександр Якович, 1788–1866. – Є. Н.] сам стоял на хорах и говорил музыкантам, когда начинать, и когда я оборачивалась, то каждый раз меня оглушали любезностями и аплодисментами»;

«24-го» (апреля 1813 г.): «Вчера шло “Честное слово”. Я играла в последний раз, так как моя роль страшно велика и уж мне надоела» (*Там само*. – С. 14–18).

Згадала Нальотова і спектакль за комедією Княжнина, проте лише свою роль у ньому:

«Полтава, 24-го января 1813»: «Вчера была репетиция “Неудачного примирителя”. Сестра [Надія Василівна Нальотова, у заміжжі – Рева; 1780–1845. – Є. Н.] говорит, что наш Директор был вне себя от радости, как я играла, и сказал г-же Нарышкиной, что никто так хорошо не играет, как я» (*Там само*. – С. 14);

«Вторник 4-го февраля»: «В воскресенье я играла Марину» (*Там само*. – С. 16).

Хто був тоді директором домашнього театру Я. Лобанова-Ростовського – невідомо. У лютому 1822 року Катерина Нальотова грала на гастролях у Києві під час Контрактового ярмарку у складі трупи Михайла Щепкіна, який високо цінував її голос та акторський талант, відтак виступала у Харкові (*Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества*. – М., 1966. – С. 66, 715). Уже 1803 року серед курських театралів була відома комедія Х. Г. Шпіса (1755–1799) «Честное слово» в російському перекладі драматурга й перекладача Олексія Малиновського (1762–1840) (*Там само*. – С. 29). Німецький оригінал «Das Ehrenwort» уперше видано в Празі та Лейпцигу 1790 року.

Також див.: *С. С. <тебли>н-Каминский>*. Иван Петрович Котляревский // *Полтавские губернские ведомости*. – 1849. – № 6. – С. 63; <*Терещенко А. В.*> Иван Петрович Котляревский. – С. 168; *Стеблин-Каминский С.* Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожила). – С. 8.

<sup>4</sup> Список Котляревського зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Ф. 52. – Од. зб. 7. – 12 арк.). В кінці помітка: «Переписано в Санкт-Петербурзі декабрю 11. 1813 г.».

<sup>5</sup> Див. замітку про цей спектакль: Северная почта, или Новая Санктпетербургская газета. – 1816. – № 11. Передрук у статті: *Рудін П.* «Україніса» по давніх російських часописах: (Чергові завдання української бібліографії) // *Бібліологічні вісті*. – 1925. – № 1/2. – С. 30.

Відтак щаслива нагода поставила Котляревського на чолі другого за часом професійного театру в Полтаві. Очоливши влітку 1816 року Малоросійське генерал-губернаторство, князь Микола Репнін був присутній на виставах харківської трупи німця Йоганна (у Російській імперії – Івана Федоровича) Штейна й наступного року запросив її найкращих акторів до Полтави, яка була резиденцією генерал-губернатора. На початку 1818 року найуспішніші харківські актори переїхали до міста над Ворсклою. Позаяк сам антрепренер Штейн із частиною трупи залишився у Харкові, головним директором заснованого *Полтавського вільного театру* М. Репнін призначив Котляревського, на якого лягли функції художнього керівника й адміністратора (відповідального за справи театру перед генерал-губернатором і посередника між ним та акторами). Режисером став Петро Барсов (?–1823), актор і співак, курський антрепренер, а помічниками – актори Михайло Щепкін і Микола Городенський, які починали сценічну кар'єру також у Курську. До дирекції театру, крім Котляревського та Барсова, належав іще Олексій Імберг, правитель (керівник) канцелярії полтавського генерал-губернатора (за М. Репніна), його довірена особа в театральних справах. «Вільним» театр називався на відміну від поширених за тих часів кріпацьких труп, утримуваних по поміщицьких маєтках.

За спогадами Абрама Семеновича Щепкіна, Михайлового брата, за весь час існування трупи Котляревський акуратно відвідував майже всі репетиції та всі спектаклі, чимало допомагав акторам, зокрема в облаштуванні побуту. За його сприяння багатьом із них було надано зручні казенні помешкання у великому будинку поблизу театру. Коли треба було переробити або змінити яке-небудь місце у п'єсі, Котляревський тут же придумував вдаліші діалоги й полілоги, влучніші вислови; особливу вправність виявляв у заміні віршованих уривків<sup>6</sup>.

Від самого початку існування театру виникали проблеми з його утриманням як урядовим коштом, так і касовим збором. 27 вересня 1818 р. кн. М. Репнін сповіщав Петра Анненкова, поміщика, якому належав Михайло Щепкін, що дирекція Полтавського театру, «желая в продолжении нынешней осени и зимнего времени собрать сумму, нужную на годовое содержание театра, предположила делать частые представления пьес, и важнейшие роли назначила Щепкину, отличающемуся всегда своим талантом <...>»<sup>7</sup>. Однак часті вистави обертались не завжди заповненою залою. У листі від 15 жовтня 1818 р. до кн. М. Репніна Котляревський нарікав:

«Сборы по театру здесь так малы, что жалованья за сентябрь не всем ещё актёрам выдано. В один вечер в театр пришли только четыре зрителя, взносу сделали 14 р., и я принуждён был нашёлся отказать в спектакле. Теперь ещё у нас и погода прекрасная, хотя с холодным ветром; что же будет с нашим театром, когда сделается ненастье?..»

У тому-таки листі Котляревський писав про доцільність гастролей Полтавського театру до Чернігова для збільшення касового збору<sup>8</sup>. Полтавська трупа гастролювала в Харкові, Чернігові, Ромнах, Кременчуці, Києві, коли там відбували-

<sup>6</sup> *Щепкин А. С.* Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще // *Михаил Семёнович Щепкин: Жизнь и творчество*: В 2 т. – М., 1984. – Т. 2: Современники о М. С. Щепкине. Критика. Из дневников и переписки. Воспоминания. – С. 239–241.

<sup>7</sup> Цит. за: *Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества*. – С. 51.

<sup>8</sup> *Котляревский И. П.* Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 328.

ся ярмарки. Сам Котляревський на гастролі виїжджав не завжди, бо, наприклад, під час вистав у Харкові в січні та серпні 1819 року опікуном і директором Полтавського театру ставав, на прохання М. Репніна, Григорій Квітка-Осноров'яненко, а в Києві у лютому 1821 року трупа гастролювала на чолі зі Щепкіним<sup>9</sup>.

Очевидно, вже у травні 1820 року між директором театру Котляревським та акторами виникли прикрі непорозуміння, так що довелося втрутитися М. Репніну, який у листі до письменника від 25 травня рішуче став на його бік і пригрозив бунтівним акторам покаранням:

«Попечение, которое Вы имели о здешнем театре, приобрело ему одобрение публики и необходимо нужно для его благоустройства, почему я прошу Вас покорнейше продолжать оное и на будущее время, объявля притом именем моим актёрам и актрисам, что они обязаны Вам совершенным повиновением и что в случае какого-либо противу сего проступка строго за сие с них взыщется, ибо я нисколько не подорожу талантом, каким бы то ни было, ежели не соединится с ним благонравие и доброе поведение»<sup>10</sup>.

Полтавська публіка спочатку виявила неабияке зацікавлення виставами, хоча вже й тоді, як свідчить зацитований лист Котляревського до Репніна від 15 жовтня 1818 р., інколи навіть доводилося скасовувати спектаклі через брак глядачів; то більше, надивившись, полтавці потрохи охололи до вже переглянутих видовищ. Починаючи від 1820 року театр переживав грошову скруту, уникнути якої не допомагали й гастролі. Через зрослі витрати на утримання урядовського апарату не міг належно фінансувати театр М. Репнін, який у листі до Котляревського від 23 лютого 1821 р. виправдовувався: «теперь финансы мои чрезвычайно большой имеют расход на содержание меня и моих чиновников, число коих с каждым днём прибавляется»<sup>11</sup>. У березні 1821 року ще жевріла надія на поправу фінансового становища. Вживаючи для цього заходів, М. Репнін 30 березня того ж року обнадійливо писав до Котляревського:

«Снисходя на общую просьбу актёров полтавского театра, претерпевающих, подобно прошлогоднему, крайность в содержании себя и семейств своих, я прошу Вас удовлетворить их жалованьем за настоящий март месяц из имеющихся у Вас сумм, из коих возвратите Барсову 300 руб., издержанные им в последнюю поездку в Киев, где он успешно кончил сделанное мною ему поручение, и есть надежда, что финансы театральные поправятся»<sup>12</sup>.

Однак з весни платні акторам не виплачувалося, унаслідок чого серед них виникла ініціативна група, яка спробувала переформатувати театр, і М. Репнін підтримав її пропозицію, про що повідомив Котляревського листом від 8 червня 1821 р.:

«Изъявив согласие моё, чтобы имеющийся в ведении Вашем гардероб, ноты <...> все театральные принадлежности отдать в собственность вновь составившейся театральной компании, возлагаю на Вас сдать им все таковые вещи по описи актёров Барсова и Щепкина. Уплату же имеющегося на дирекции долга, жалованья за март месяц и следуемой уплаты по контрактам, который компания приняла на себя, отсрочил я им до сентября

<sup>9</sup> Щепкин А. С. Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще. – С. 248. На підставі деяких документів, які свідчать про подорож Котляревського за дорученням М. Репніна з Полтави до Кременчука у червні 1818 року і ще кудись у травні 1819 року, існує здогад, що він виїжджав із Полтавським театром (Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 64–65).

<sup>10</sup> Ротач П. Іван Котляревський у листуванні. – С. 117.

<sup>11</sup> Там само. – С. 118.

<sup>12</sup> Там само. – С. 119.

месяца сего года. Обязательство на сию сумму взято здесь по приказанию моему с актёра Щепкина»<sup>13</sup>.

Урешті через брак коштів Полтавський вільний театр припинив існування наприкінці грудня 1821 року, коли актори, доведені до злиденного становища, відмовилися без збільшення платні брати участь у спектаклях. За спогадами Абрама Щепкіна, емоційний і вразливий, Котляревський боляче пережив розпад театру, поклавши вину на артистів, передусім на Михайла Щепкіна, позаяк по місту поширилися чутки, що розпад стався внаслідок його інтриг, хоча той насправді, за твердженням Абрама Щепкіна, «не мог ни предупредить этой катастрофы, ни помешать ей; он не менее прочих артистов пострадал от ней». А проте «г. директор театра Иван Петрович Котляревский не хотел никого даже и видеть из них: так он был огорчён и недоволен всем происшедшим между артистами». Абрам Щепкін висловив здогад, що

«Иван Петрович был, как кажется, едва ли не единственный человек, желавший постоянного существования театра в г. Полтаве, и, когда увидел, что желание его неисполнимо, он невольно обратил негодование своё на гг. артистов, и преимущественно на главного виновника, то есть г. Щепкина, по интригам которого, как он полагал, и произошло будто бы всё расстройство труппы»<sup>14</sup>.

Посада директора Полтавського вільного театру дала Котляревському стимул до створення власних п'єс, до того ж на місцевому матеріалі, оскільки репертуар складався або з російських п'єс, або із зарубіжних, перекладених російською мовою (про це далі). Те, що спонукою на драмописання був брак репертуару, – звичне явище для європейського театру і драматургії XVII–XIX століть: так чимало акторів та антрепренерів ставали драматургами, й серед них – славнозвісний Мольєр.

<sup>13</sup> Там само. – С. 120.

<sup>14</sup> Щепкин А. С. Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще. – С. 242, 252–253. Також див.: Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 44–46, 58, 59, 62–64, 717, 718.

## Творче освоєння і відштовхування: «Наталка Полтавка» як полемічна відповідь на «Козака-стихотворця» Олександра Шаховського

**Б**езпосереднім поштовхом до написання п'єси «Наталка Полтавка» послужила одноактна опера-водевіль російського письменника Олександра Шаховського (1777–1846) «Козак-стихотворец» («Козак-віршопописець»), події у якій відбуваються в українському селі під Полтавою невдовзі після перемоги Петра I над шведами («Действие происходит вскоре после Полтавской победы» [с. 4]<sup>1</sup>). Персонажі говорять двома мовами – російською та українською. Це був перший російський водевіль; деякими комічними образами (Прудюса і Грицька) він ще пов'язаний із традицією комічної опери. Написано його 1811 року, вперше поставлено навесні 1812-го силами молоді трупі, що її укомплектував сам Шаховський. 15 травня 1812 р. відбулася придворна вистава «Козака-стихотворця» в покоях імператриці Єлизавети Олексіївни (у виконанні тих-таки вихованців Театральної школи). А проте головнокомандувач у Петербурзі та керівник Міністерства поліції Сергій Вязмитинов відмінив постанову п'єси у публічному театрі, побоюючись, що згадане в ній ім'я Мазепи могло в переддень російсько-французької війни 1812 року викликати небезпечні політичні альянзи та пробудити визвольні настрої серед українців<sup>2</sup>. На публічній сцені водевіль було показано щойно по закінченні війни з Наполеоном – 28 травня 1814 р. (при цьому згадку про Мазепу все одно знято). Спектаклі мали величезний успіх у російської публіки 1810–1830-х рр., чому сприяла, крім своєчасності появи та монархічно-патріотичної, російсько-імперської тенденції, також музика італійського та російського композитора Катеріно Кавоса, аранжована з українських та російських пісень<sup>3</sup>. У петербурзькій та московській пресі з'явилися хвалеб-

<sup>1</sup> Тут і далі, цитуючи п'єсу російського драматурга, покликуюся на вид.: Козак стихотворец. Анекдотическая опера-водевиль в одном действии. Соч. Князя А. А. Шаховского. – Издание третье. – СПб.: В Типографии Императорских театров, 1822. – 72 с. Цитований текст подається за сучасним українським та російським правописами.

<sup>2</sup> Ким є Мазепа для українців, Сергій Кузьмич Вязмитинов (1749–1819) міг особисто відчувати, служивши у 1771–1777 рр. ад'ютантом графа Петра Рум'янцева-Задунайського, тодішнього губернатора Малоросії, відтак коротко будучи (від 3 грудня 1796 р. до 13 січня 1797 р.) військовим губернатором Малоросійської губернії, а у вересні – грудні 1801 року керувавши її цивільною частиною. Водночас С. Вязмитинов залишив і позитивний слід в історії Полтави, адже саме він прийняв рішення, щоби при поділі Малоросійської губернії (з центром у Чернігові) на дві окремі адміністративні одиниці зробити губернськими містами Чернігів і Полтаву (а не Лубни, географічно розташовані в центрі губернії). Наступного року, коли вже С. Вязмитинов став сенатором і членом Неодмінної ради, указом Сенату від 27 лютого 1802 р. Малоросійська губернія була ліквідована і натомість створено Полтавську та Чернігівську губернії. С. Вязмитинов відомий також як автор комічної опери «Новое семейство» (М., 1781).

<sup>3</sup> Див.: Иванов Дмитрий. О запрещении оперы-водевиля «Казак-стихотворец»: Письмо А. А. Шаховского А. С. Шишкову // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия). – Тарту, 2008. – С. 54–62.

ні рецензії на вистави «Козака-стихотворця»: в «Московских ведомостях» (1814. – № 53), «Северной почте» (1814. – № 50), «Северном наблюдателе» (1817. – Ч. 1. – № 6), «Благонамеренном» (1823. – Ч. 23. – № 13), «Галатее» (1830. – Ч. 16. – № 28), «Дамском журнале» (1830. – Ч. 31. – № 30). За життя автора п'єса витримала три видання: «Козак стихотворец. Анекдотическая опера-водевиль в одном действии» (Санкт-Петербург, 1815; 1817; 1822).

Щоправда, на відміну від не надто вибагливої публіки та преси, юний Олександр Пушкін з його незрівнянним естетичним чуттям і високою вимогливістю залишив у своєму щоденнику неприхильні відгуки про Шаховського та його доробок. 10 грудня 1815 р. поет-ліцеїст записав власну в'дливую епіграму:

Угрюмых тройка есть певцов:  
Шихматов, Шаховской, Шишков.  
Уму есть тройка супостатов:  
Шишков наш, Шаховской, Шихматов.  
Но кто глупей из тройки злой?  
Шишков, Шихматов, Шаховской!<sup>4</sup>

А 17 грудня 1815 р. Пушкін виклав свої критичні міркування про Шаховського як письменника та його твори різних жанрів, зокрема водевіль «Козак-стихотворец», в окремій щоденниковій нотатці під назвою «Мои мысли о Шаховском»:

«Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец. Шаховской не имеет большого вкуса, он худой писатель – что ж он такой? – Неглупый человек, который, замечая всё смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, всё записывает и потом как ни попало вклеивает в свои комедии.

<...>

Он написал «Казак-стихотворец»: в нём есть счастливые слова, песни замысловатые, но нет даже и тени ни завязки, ни развязки. – Маруся занимает, но все прочие холодны и скучны»<sup>5</sup>.

На ту пору Пушкін був учасником літературного угруповання «Арзамас», вороже налаштованого до шишковістів, до яких належав Шаховський. А вже 1818 року, коли Шаховський перестав бути войовничим шишковістом, ортодоксальним класиком, Пушкін зблизився з ним і став частим відвідувачем його літературно-мистецького салону<sup>6</sup>. Згодом у романі «Евгений Онегин», із захватом описуючи петербурзький театр, поет прихильно відгукнувся про цього драматурга: «Там вывел колкий Шаховской / Своих комедий шумный рой» («Глава первая», строфа XVIII; написано в жовтні 1824 року)<sup>7</sup>. Та це не означає, що попередні випадки Пушкіна проти Шаховського були всього-на-всього упередженими, продиктованими лише літературною та особистою боротьбою між арзамасцями і консервативними шишковістами. Поза злісною й утрируваною сатиричною епіграмою, Пушкін у щоденниковій нотатці влучно схарактеризував невисокий

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Дневники // Полное собрание сочинений: В 10 т. – Изд. третье. – М., 1965. – Т. 8. – С. 11.

<sup>5</sup> Там само. – С. 16.

<sup>6</sup> Шаховской кн. Алдр. Алдр. // Путеводитель по Пушкину. – СПб., 1997. – С. 412; Довгий Ольга, Махов Александр. Шаховской Александр Александрович // Довгий Ольга, Махов Александр. Двадцать зеркал Пушкина. – М., 1999. – С. 314–315.

<sup>7</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Полное собрание сочинений: В 10 т. – Изд. третье. – М., 1864. – Т. 5. – С. 16, 586. Також див.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин нашего времени»: Комментарий. – Л., 1980. – С. 146, 148–149.



художній рівень писань Шаховського, зокрема «Козака-стихотворця». Та все ж ця п'еса вирізнялася у репертуарі тодішнього російського театру і драматичному доробку Шаховського, про який Костянтин Батюшков у листі до Василя Жуковського 1815 року зауважив: «До сих пор, кроме водевиля “Козак-стихотворец”, я ничего хорошего из его произведений не знаю, а написано много»<sup>8</sup>.

В українців же з'явилися свої претензії до «Козака-стихотворця». По-перше, його українська народна мова була досить спотвореною, оскільки автор, родом зі Смоленської губернії, на Україні до й під час створення водевілю не бував й української мови та й народного побуту гаразд не знав. Тож, по-друге, він припустився похибок у зображенні народних звичаїв та характерів, а до того ж іще й в історичних фактах. Це дало підстави Котляревському в «Наталці Полтавці» вустами персонажів неоднозначно, і то переважно критично оцінити «Козака-стихотворця», поставленого в Харкові 1816 року. Петро, бачивши харківську виставу, почасти сприйняв її схвально як єдину, де на сцені були показані українці: «Мені полюбилась наша малоросійська комедія; там була Маруся, був Климовський, Прудюс і Грицько» [II, 7]. Та водночас він закинув авторові «комедії» незнання української мови: «Співали московські пісні на наш голос <...>. А що говорили, то трудно розібрати, бо сю штуку написав москаль по-нашому і дуже поперевертав слова». Возний, обізнаний із походженням шляхетських родів (бо, розглядаючи в судах справи, у яких нащадки козацької старшини претендували на статус дворян, рився в архівах та літописах), дізнавшись од Петра, що з «Полтавською баталією» пов'язано в п'есі історичних осіб Кочубея та Іскру, страчених за рік до цієї події, звинуватив «сочинителя» у «великій неправді» [II, 7]. Вибірний, прислухуючись до розмови Петра й возного, дійшов висновку, що твір написано без знання української етнографії: «От то тільки нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаєв і повір'я нашого» [II, 7]. Тож хоча Полтавський вільний театр і ставив «Козака-стихотворця», проте в мовній редакції Котляревського, і роль Грицька Щепкін виконував не спотвореною, а справжньою українською мовою, до того ж перетворивши цю роль із квазіукраїнської на правдивий український народний образ, подаваний без звичної в тодішньому російському театрі карикатури на «хохла»<sup>9</sup>.

Тим часом у водевілі Шаховського, по-третє, буфонадні образи тисяцького Прудюса і писаря Грицька, справді, сприймалися як етнографічні типи, тенденційно призначені для сценічного висміювання хитруватого і шахраюватого «хохла» («Вот и другая обезьяна», – каже «денщик» Дьомін князю, коли після Грицька з'являється на сцені Прудюс [с. 16]). Показово, що в анонімній рецензії на харківську виставу «Козака-стихотворця», дану 16 грудня 1817 р., автор (за його словами, росіянин, який уже п'ять років жив на Україні), негативно оцінюючи саму п'есу, зазначив, що не впізнає в її дійових особах жодного «малоросійського характеру» і що назагал це «выдумка, очень обидная для малороссиан», так що після першого перегляду вистави у Полтаві розчаровані місцеві глядачі вдруге не схотіли її дивитися, кажучи: «Чого йти в кіятр? Хіба слухать, як за наші гроші та нас

<sup>8</sup> Цит. за: Гаршин Е. Один из забытых писателей [А. А. Шаховской] // Исторический вестник. – 1883. – Т. 13. – № 7: Июль. – С. 153.

<sup>9</sup> Щепкин А. С. Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще. – С. 244, 259; Грин А. А. Украина в жизни и деятельности М. С. Щепкина: Автореф. дис.... канд. искусствоведения. – М., 1964. – С. 4–5; Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 79, 717.

же будуть і лаять?» Стосовно ж до упередженого уявлення про крутість наддніпрянських українців рецензент зауважив, що «всякий сколько-нибудь знающий сей край» визнає, що частіше трапляється навпаки: «по простоте сердца, не подозревающей никого в обмане, скорее обманывают малороссиан, нежели они кого-нибудь»<sup>10</sup>. Навіть російський генерал, літератор та воєнний історик Олександр Михайловський-Данилевський (1790–1848), на ту пору флігель-ад'ютант імператора Олександра I, хоча й був налаштований у монархічному та імперському дусі, усе ж, побачивши водевіль Шаховського в Полтавському театрі 16 вересня 1817 р., того ж дня з подивом записав у щоденнику: «<...> вечером <...> я был в театре, где играли “Козака-стихотворца”. Довольно странно, что в столице Украйны представляли сию пьесу, которая некоторым образом есть сатира на малороссиан»<sup>11</sup>.

Та, схоже, самого Котляревського, схильного до сатиричного викриття національних вад, сценічний показ полтавців зі старшинського середовища (тисяцького і писаря) як негативних персонажів особливо не вражав. Він не сприймав це як кепкування з українців. У «Наталці Полтавці» на Петрове зауваження про виставу «Козака-стихотворця»: «Там Прудюса і писаря його Грицька дуже бридко виставлено, що нібито царську казну затаїли», – возний розважливо відповідає:

«О, се діло возможне і за се сердиться не треба. В сім'ї не без виродка <...>. Хіба єсть яка земля, праведними йовами населена? Два плута в селі і селу безчестя не роблять, а не тільки цілому краєві» [II, 7].

Так Котляревський вустами персонажів висловив свою думку з приводу водевілю Шаховського і тих дискусій, що точилися навколо нього в розмовах глядачів та у пресі Лівобережної України.

Згодом на таку оцінку як широковідому й слушну покликався Євген Гребінка: «Оценку этой так называемой оперы давно уже сделал покойный И. П. Котляревский в своей “Наталке Полтавке” <...>». Гребінка дивився виставу за п'есою «Козак-стихотворец» у виконанні трупи Людвика Млотковського в Лубнах під час серпневого ярмарку 1840 р. Хоча для Гребінки «Козак-стихотворец» – то вже «вже старинная пародия на Малороссию», він визнав, що все-таки спектакль

«повеселил зрителей: здесь малороссиане слушают, как Прудюс, тысяцкий времён Петра Великого, поёт:

Мучит Маруся  
Душу мою:  
Ем я без вкуса,  
Вовсе не пью!..

видят Марусю в русском сарафане и т. п. и хохолят от души на все эти проделки. Здесь Зелинский (Прудюс) и Соленик (Грицько) были превосходны; они создали свои роли, заговорили в них языком чисто малоросийским – и были приняты публикою с восторгом; зато г. Ленский (Климовский) уморил всех; в буквальном смысле представил комедию. <...> это была какая-то славянская микстура, доступная разумению одного только Ленского. <...> зрители молча зевали, <...> Маруся (Протасова) <...> начала было говорить тоже

<sup>10</sup> Украинский вестник на год 1817. – X., 1817. – Часть осьмая. – Декабрь. – С. 366–369; Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 45.

<sup>11</sup> Из воспоминаний Михайловского-Данилевского. 1817 год / Сообщил Н. Шильдер // Русская старина. – 1897. – Т. 90. – Кн. 6: Июнь. – С. 476. Полтаву названо столицею України тому, що в цьому місті була резиденція генерал-губернатора Малоросії.

на каком-то пестром языке, но, видя, что публика очень холодна к этому нововведению, вскоре оправилась и сыграла очень мило свою роль».

З цього відгуку видно, що прихильне сприйняття вистави серед провінційної публіки забезпечили насамперед Карпо Соленик і Карл Зелінський (про них далі), а також Мотрона Протасова (актриса Харківського, Воронежського, а пізніше Александринського театрів); утім, талановитим був і Дмитро Ленський, російський письменник та актор, однак роль Климовського, у його виконанні наділеного манірністю і позерством, йому не вдалася. Попри певний успіх вистави, Гребінка насамкінець свого відгуку на неї вважав за доцільне

«г. Млотковского попросить – ради публики – уволить “Козака-стихотворца” в бессрочный отпуск хоть для Малороссии: пора ему отдохнуть на лаврах; он устарел, голубчик, прошло его время, право, прошло!.. Давайте нам пиесы Котляревского, комедии Основьяненка, нашего народного писателя, – и мы вам скажем душевное спасибо!»<sup>12</sup>

Варто згадати й те, що різко негативну оцінку «Козаку-стихотворцу», а також іншому творові Шаховського на українську тематику – повісті «Маруся, малороссийская Сафо» (Сто русских литераторов. – Санкт-Петербург, 1839. – Т. 1) дав Тарас Шевченко у повісті «Близнецы» (написана 1855) – вустами сотника Никифора Федоровича Сокири, до міркування якого приєднався оповідач. Ця критика стосується насамперед до російсько-української мовної мішанини, надто ж до скаліченої української народної мови, укладеної в уста персонажів:

«Заметить надо, что Никифору Фёдоровичу страшно не понравился знаменитый “Козак-стихотворец”. Он обыкновенно говорил, что это чепуха на двух языках. И я вполне согласен с мнением Никифора Фёдоровича. Любопытно бы знать, что бы он сказал, если бы прочитал “Малороссийскую Сафо”. Я думаю, что он выдумал бы какое-нибудь новое слово, потому что слово “чепуха” для неё слишком слабо. Мне кажется, никто так внимательно не изучал бестолковых произведений философа Сквороды, как <князь> Ш<аховской>. В малороссийских произведениях почтеннейшего князя со всеми подробностями отразился идиот Скворода. А почтеннейшая публика видит в этих калеках настоящих малороссиан. Бедные земляки мои!»<sup>13</sup>

І хай Шевченко тут у своїй відразі до мовної мішанини об'єднав різні речі: мову Сквороди, у якій химерно переплелися елементи староукраїнської книжної, народної, церковнослов'янської та російської мов, і недоладну українську народну мову персонажів Шаховського, – цей принагідний відгук потверджує загальну тенденцію українців, свідомих своєї національної гідності, до критичного сприйняття творів Шаховського на українську тематику<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Гребінка Є. П. Провинциальные театры // Твори: У 3 т. – Т. 3. – С. 483–484. Датовано: «д. Убежище. 15 августа 1840 года» (Там само. – С. 485).

<sup>13</sup> Шевченко Т. Близнецы // Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 4. – С. 55–56.

<sup>14</sup> Тим часом літературна легенда про Марусю Чурай, витворена з легкої руки О. Шаховського в історичній повісті з часів Хмельниччини «Маруся, малороссийская Сафо», дістала рясний вицвіт в українському письменстві XIX–XX століть, містифікований художній образ піснетворки XVII ст. навіть був перетворений на «історичну особу Марусю Чурай», хоча насправді невідомо жодної писемної історичної згадки про Марусю Чурай як піснетворку чи просто особу і жодного фольклорного запису легенди про неї. Ще анонімний рецензент повісті Шаховського назвав її «повестю на заданные песни» і припустив, що її героїня «Маруся – миф», «её историческое существование – так, шутка, любезность, приятная выдумка» (Сто русских литераторов. <...> Том первый. <...> С.-Петербург. 1839 <...> // Отечественные записки. – 1839. – Т. 2. – № 3. – Отдел VII: Современная библиографическая хроника. – С. 126, 127). У розбудові її вигаданого образу: «Маруся», донька «урядника Чурая» (Шаховской А. Маруся, малороссийская Сафо // Сто

Отож «Наталка Полтавка» з'явилася на противагу «Козаку-стихотворцу», в якому Котляревський побачив поверхове, неправдиве зображення культури й історії Лівобережної України, передусім Полтавського краю, чудернацьке відтворення місцевої народної мови. Свою п'єсу Котляревський написав 1819 року<sup>15</sup>. «Наталка Полтавка» не була першою українською п'єсою за доби становлення нової української літератури. Не кажучи про проблему датування комедій «Простак» і «Собака-вівця» Василя Гоголя-Яновського (про це далі), поет і перекладач Микола Гнідич раніше вже написав українською мовою невеличку драматичну сценку (без назви), у якій сім'я запорожців – Максим Головченко, його дружина Ганна та їхній син Івашко – по дорозі з Києва прибула на бал-маскарад привітати «княгиню Смоленську» (з дому Бібікову) як «жінку нашого батька і спасителя» Кутузова, котрий прогнав Наполеона. Очевидно, ця бурлескно-панегірична сценка, складена прозою й завершена «козацькою віршею» Івашка («правнука Климовського», як сказано у п'єсі), призначалася для постанови в одному з поміщицьких маєтків Бібікових на Київщині. Логічно припустити, що її написано 1813 року (починаючи від Масниці, коли зазвичай влаштовувалися народні гуляння, а в панів – бали-маскаради) або котрогось із кількох найближчих наступних років (папір збереженого автографа має водяний знак 1816 року). Ця безпретензійна п'єска далека від художніх здобутків п'єс Котляревського та Гоголя-Яновського і є не більш ніж історико-літературним фактом раннього вживання української народної мови у драматичному жанрі<sup>16</sup>.

русских литераторов. – СПб., 1839. – Том первый. – С. 771, 772), у сфальсифікованому «наказі» Б. Хмельницького, де згадано «Гордия Чурая», вона «дочь его, Марина» (Там само. – С. 829), – Шаховський скористався піснями, надрукованими у фольклорній збірці М. Максимовича «Малороссийские песни» (М., 1827), підробкою І. Срезневського «Надгробная песнь Чурая», уміщеною у його збірці «Запорожская старина» (Х., 1833. – Часть I. – Кн. I. – С. 74–76; пояснення: 1834. – Часть I. – Кн. III. – С. 61–62), звідки її як народну «Песню Чурая» передруковано у збірці Максимовича «Украинские народные песни» (М., 1834. – С. 95), а також оповіддю про козацького полкового осавула Чурая в «Истории Малой России» Д. Бантиша-Каменського (Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетманства. – К., 1993. – С. 124; першодрук трьох частин 1830 року), де її взято з такою легендарно-історичного джерела, як «История русов» (История русов, или Малой России. – С. 56). Цьому Чураєві Шаховський самостійно додав ім'я Гордій: «Гордий Чурай, лихой урядник Полтавского Охочекомонного полку» (Шаховской А. Маруся, малороссийская Сафо. – С. 771). Тож Маруся Чурай – не що інше, як літературно-романтична містифікація О. Шаховського, а його повість із вигаданою героїнею на тлі історичних подій – першоджерело «легенди» про Марусю Чурай (див. переконливу аргументацію у спеціальному дослідженні: Пономаренко Л. Г. Пісні, приписувані Марусі Чурай: текстологічний аспект: Монографія. – Запоріжжя, 2006. – 191 с.). Цю літературну легенду, що вийшла з-під пера російського письменника, по суті, підхопили й продовжили деякі українські митці слова, схильні до міфотворчості. Для Шаховського повість «Маруся, малороссийская Сафо» стала певним продовженням водевілю «Козак-стихотворец», із яким склала своєрідну діалогію: у водевілі йдеться про українського піснетворця XVIII ст. козака Семена Климовського (титольний персонаж), а в повісті – про українську піснетворку XVII ст. Марусю, доньку козацького ватажка Чурая (титольна героїня). Написавши «Козаку-стихотворца», який мав певний успіх, Шаховський узявся за твір про українську дівчину-піснетворку. Тільки в першому випадку письменник спирався на історико-літературні (документовані) згадки про Климовського (хоча й тут удався до вимислу), а в другому – цілковито вигадав власний літературний образ піснетворки, приписавши їй деякі пісні зі збірки М. Максимовича та зріднивши її з відомим з історичної літератури козацьким старшиною Чураєм.

<sup>15</sup> Див. заяву Котляревського до полтавського поліцеймейстера Івана Манжоса з кінця 1828 – початку 1829 року (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 333).

<sup>16</sup> Див.: Рання українська п'єса / Подав Петро Лобас // Радянське літературознавство. – 1969. – № 6. – С. 69–70.

У найранішому зі збережених списків п'єси Котляревського (1821 року) її назва – «Наталка Полтавка»<sup>17</sup>. Проте в листі до Миколи Гнідича від 21 грудня того ж року, а також у пізнішій заяві до полтавського поліцеймейстера Івана Манжоса (орієнтовно з 1831–1832 рр.) Котляревський називає п'єсу дещо інакше – «Полтавка»<sup>18</sup>. Така ж назва – у єдиному відомому автографі п'єси (чистовику) на папері з клеймом 1829 року<sup>19</sup>. Згодом же в дорученні на ім'я Ізмаїла Срезневського від 21 липня 1837 р. Котляревський вказав ширшу назву – «Наталка Полтавка»<sup>20</sup>. Під такою назвою І. Срезневський і здійснив *першодрук* твору у своєму альманасі «Украинский сборник» (Харків, 1838. – Кн. 1; вийшов друком 1839 року). Дозвіл Санкт-Петербурзької цензури дано 26 квітня 1838 р., тобто ще за життя автора, а це свідчить, що публікацію зроблено з його відома. Проте якою мірою вона авторизована – невідомо. У кожному разі, характер наявних у ній численних правописних, стилістичних і лексичних виправлень, а подекуди й скорочень проти відомого автографа та списку 1821 року, між якими відмінності дуже незначні, дає підстави вважати, що саме Срезневський значною мірою зредагував текст<sup>21</sup>. Тому за канонічний береться текст автографа, що з'явився не раніше 1829 року (а можливо, й кількома роками пізніше). За ним і подається п'єса в сучасних виданнях, щоправда, під назвою не автографа («Полтавка»), а тією, що зазначена у згаданому дорученні та першодруці: «Наталка Полтавка» (в академічних виданнях 1953 року й відтак 1969-го зберігаються обидві назви). Чи справді первісна назва п'єси – «Наталка Полтавка», як гадають текстологи<sup>22</sup>, довести проблематично. Можливо, таку назву їй дано в ході вистав, до того ж – під керівництвом не Котляревського, а антрепренера Івана Штейна, трупа якого ставила її без дозволу автора в Харкові та на гастрольях у різних містах<sup>23</sup>.

*Авторське визначення жанру* – «опера малороссийская» (автограф; у листі до І. Манжоса та першодруці: «малороссийская опера»).

Полтавський біограф письменника Степан Стеблін-Камінський зазначив, що «Наталку Полтавку» Котляревський написав на бажання генерал-губернатора Репніна, який хотів бачити виставу української опери<sup>24</sup>. Так чи не так, а кн. Репнін, буди до певної міри українським патріотом, підтримував зачин Котляревського в царині української драматургії та україномовного театру. Саме з особис-

<sup>17</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України. – Ф. І. – Од. зб. 6695.

<sup>18</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 333. Тут листа датовано кінцем 1828-го – початком 1829 року. Тим часом на підставі документальної згадки Івана Павловського про те, що Манжос став поліцеймейстером Полтави не раніше кінця 1830 року, Ростислав Пилипчук обґрунтував, що листа треба датувати приблизно 1831–1832 роками (Пилипчук Р. Коли ж Котляревський писав до Манжоса? // Літературна Україна. – 1994. – № 37. – 1 вересня).

<sup>19</sup> Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 4.

<sup>20</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 336.

<sup>21</sup> Шамрай А. П. До тексту «Наталки Полтавки» // Котляревський І. П. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1953. – Т. 2. – С. 117–121, 123.

<sup>22</sup> На підставі того, що так названо ранній список (1821 року), зроблений, як припускають, із першого автографа (1819 року): Шамрай А. П., Приходько П. Г. Примітки // Там само. – С. 163; Деркач Б. А. Коментарі. Різничитання // Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 454.

<sup>23</sup> Див. заяву Котляревського до І. Манжоса: Там само. – С. 333.

<sup>24</sup> С. <тебли>-н-К<аминский>. Иван Петрович Котляревский // Полтавские губернские ведомости. – 1849. – № 6. – С. 63; Стеблін-Камінський С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожила). – С. 8.

того дозволу Репніна «Наталку Полтавку» без звернення до цензури *вперше поставлено* в Полтаві на публічній сцені місцевого вільного театру<sup>25</sup> – як гадають дослідники, ймовірно, тоді ж, коли й написано, – 1819 року. А 21 січня 1821 р. відбулася перша вистава «Наталки Полтавки» в Харкові у бенефіс Михайла Щепкіна, у виконанні акторів Полтавського театру (возний – Петро Медведєв, Терпилиха – Алексєєва, Наталка – Тетяна Пряженківська, Петро – Петро Барсов, Микола – Микола Городенський, виборний – М. Щепкін)<sup>26</sup>. Оскільки відомо, першою виконавицею ролі Наталки Полтавки стала саме Тетяна Гнатівна Пряженківська<sup>27</sup>. У листі до Миколи Гнідича від 27 грудня 1821 р. Котляревський повідомляв, що опера «Полтавка» прийнята «довольно хорошо в Полтавс<кой>, Черниговс<кой> и Харьковской губерниях»<sup>28</sup>.

Хоча «Наталку Полтавку» написано як *полемічну відповідь* на «Козака-стихотворца» Шаховського, все-таки українська п'єса має чимало *спільного* з ро-

<sup>25</sup> Данилевский Г. П. Украинская старина: Материалы для истории украинской литературы и народного образования. – Х., 1866. – С. 189; Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 62.

<sup>26</sup> Там само. – С. 62, 63.

<sup>27</sup> Грин А. А. Украина в жизни и деятельности М. С. Щепкина. – С. 5. У дисертації Арона Гріна спростовано хибну версію, ніби першою виконавицею ролей Наталки Полтавки і Тетяни («Москаль-чарівник») була Катерина Нальотова. Насправді вона у складі полтавської трупи не виступала. Пряженківська ж грала ще в Харківському театрі, з якого перейшла до Полтавського. За спогадами Григорія Данилевського, Григорій Квітка-Основ'яненко, будиши 1812 року директором Харківського міського театру, ледь не одружився з його актрисою, красунею Пряженківською (Пряженківською), але був зупинений зусиллями своєї матері (Данилевский Г. П. Украинская старина. – С. 187). За переказами, у Полтавському театрі «из актрис первое место занимала, бесспорно, Татьяна Игнатьевна Пряженковская, за которой немедленно начал уваживать г. директор Иван Петрович Котляревский; кроме сценического таланта, она была вообще грациозна, приятна в обращении и привлекательна, одним словом, прелезая особа. Несмотря на то, что у ней был муж, Иван Петрович несколько не затруднился уваживать за ней; это был человек, как видно по всему, с большим вкусом» (Щепкин А. С. Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще. – С. 242). Та сама Пряженківська спричинилася до розпаду Полтавського вільного театру: десь наприкінці 1821 року під час репетиції, підійшовши до режисера Барсова, вона сказала йому та присутнім акторам, що з величезним задоволенням готова й далі брати участь у спектаклях Полтавського театру, але платні ледве вистачає на костюми, живе вона ледь не у злиднях, а тому, якщо їй згідні платити більше, то вона з великою охотою й далі гратиме, а ні, то шукатиме місця в інших антрепренерів. Багато хто з акторів підтримував вимогу Пряженківської й собі став домагатися більшої платні. Оскільки грошей на це не було й актори відмовилися без збільшення платні грати далі, то було вирішено припинити вистави Полтавського вільного театру через брак коштів (Там само. – С. 249). З цього приводу А. Щепкін висловив здогад, який залишається його особистим припущенням, не підтвердженим іншими джерелами, – про те, ніби до розпаду театру спричинився тактичний прорахунок Котляревського, який, хочачи допомогти акторам, і передусім своїй симпатії Пряженківській, та сподіваючись при цьому на підтримку й покровительство кн. Репніна, сам порадив Тетяні Гнатівні висунути ультиматум, однак цей провокативний хід не дав бажаного результату: «Если говорить по совести, то И. П. Котляревский едва ли не сам был главною причиною расстройства труппы в г. Полтаве. При постоянном посещении его г-жи Пряженковской, этой милой и очаровательной артистки, вероятно, у них не раз заходил разговор о скудном жалованье, получаемом артистами, – и она при этом случае наметнула ему о невозможности продолжать далее службу при таких жалких средствах, а Иван Петрович посоветовал ей обратиться в этом случае прямо к самим г-г. артистам, и они, конечно, поймут справедливость её требований и, вероятно, не откажут ей; во всяком случае, и он с своей стороны поддержит справедливость её требований. Должно быть, в этом случае он крепко надеялся на поддержку и покровительство князя Репнина... Но, увы! не сбились его надежды <...>» (Там само. – С. 252–253).

<sup>28</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 330.

сійською<sup>29</sup>. В основу останньої покладено характеристику козака Харківського полку Семена Климовського з невеличкої, але хвалебної статті про нього в «Пантеоне российских авторов» Миколи Карамзіна (Часть первая. Тетрадь третья. – Москва, 1801)<sup>30</sup>. Ці скупі суто характеристичні відомості Шаховський поєднав з квазіісторичним анекдотом про втаєні царські гроші, що його невідь-звідки взяв або сам придумав. На основі анекдоту розбудовано тенденційну сюжетну лінію, що мала продемонструвати піклування царя про простолюдинів учасників щойно здобутої перемоги над шведами. Ця квазіісторична лінія переплітається з вигаданою приватною, любовною лінією сюжету.

У згаданій повісті «Близнецы» Шевченко вустами оповідача критично й іронічно відгукнувся також стосовно до того, що «великий грамматик наш Н. И. Греч в своей истории р<усской/оссийской> словесности» добачив у «Козаке-стихотворце», «кромѣ высоких эстетических достоинств, ещѣ и исторический смысл. Он без всяких обиняков относит существование козака Климовского ко времени Петра I. Глубокое познание нашей истории!»<sup>31</sup> Шевченко мав на увазі, очевидно,

<sup>29</sup> Обидві п'єси вже ставали предметом стислого порівняльного розгляду: *Дашкевич Н. П.* Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» // Отчёт о двадцать девятом присуждении наград графа Уварова. Приложение к ЛХ-му тому Записок Императорской Академии наук. – № 1. – СПб., 1888. – С. 77–80; *Марковський М.* «Наталка Полтавка» і «Москаль-Чарівник» І. П. Котляревського: (На столітній ювілей) // Літературно-науковий вістник. – 1919. – Т. 73. – Кн. 3. – С. 250–254; *Зеров М.* Нове українське письменство: Історичний нарис. – С. 41–43 (першодрук 1924 року); *Айзенштот І. І. П.* Котляревський // *Котляревський І. Сочинения.* – Л., 1969. – С. 37–41. Докладне порівняння цих п'єс уперше здійснено у статті: *Дурилін С. М. М. С.* Щепкін та І. П. Котляревський: З історії російсько-українських літературних зв'язків і театральних відносин // *Російсько-українське літературне єднання: Збірник статей.* – К., 1953. – Вип. 1. – С. 84–86, 93–96. Задекларовано порівняння обох п'єс і в назві статті сучасної дослідниці: *Сарапин В.* «...По-нашому і про нас писати...»: «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю «Казак-стихотворец» Олександра Шаховського // *Рідний край: Альманах Полтавського державного педагогічного університету.* – Полтава, 2009. – № 2 (21). – С. 124–133. Однак у ній сюжетно-образного порівняння фактично не здійснено, зв'язків «Наталки Полтавки» з «Козаком-стихотворцем» не встановлено (крім відомого відштовхування Котляревського від п'єси Шаховського), напрацювань М. Дашкевича, М. Марковського, М. Зерова, С. Дуриліна та І. Айзенштока в осмисленні цього питання не враховано. Спираючись на спостереження й висновки попередників, а також на першоджерела, даю власне ширше, ніж це було досі, порівняння «Наталки Полтавки» і «Козака-стихотворця».

#### <sup>30</sup> «КЛИМОВСКИЙ СЕМЕН»

Малороссийский казак. Жил около 1724 года.

Казак и стихотворец. В императорской библиотеке хранится его рукописное сочинение «О великодушии и правде», в котором много хороших чувств и даже хороших стихов (без определённого течения стоп). Сказывают, что Климовский не менее семи греческих мудрецов был славен и почтён между его собратьями казаками; что он, как вдохновенная пифия, говаривал в беседах высокопарными стихами, давал приятелям благоразумные советы, твердил часто пословицу: «Нам добро и никому зло, то законное житьё»; и любопытные приходили издалека слушать его. Малороссийская песня: «Не хочу я ничего, только тебя одного», которую поют наши любезные дамы, есть также, как уверяют, сочинение Климовского, ученика природы, к сожалению, не доученного искусством.

Авторы России, здесь изображённые! Не стыдитесь видеть его в вашем обществе» (*Карамзин Н. М.* Пантеон российских авторов // *Избранные сочинения: В 2 т.* – М.; Л., 1964. – Т. 2. – С. 164, 535).

<sup>31</sup> *Шевченко Т.* Близнецы. – С. 56. У цьому передруці повісті Шевченкове скорочення «р. словесности» розкрито як «р<усской> словесности». Однак, беручи до уваги, що в назвах книжок Греча, на якого покликався Шевченко, фігурує то «российская словесность», то «русская словесность» (див. далі), вважаю за доцільне все-таки подати два варіанти розкриття скороченого слова «р.», бо достеменно невідомо, котрий із них мав на оці поет.

довідку про Климовського в одному з видань історико-літературного нарису Миколи Греча. Проте в усіх виданнях нарису ця довідка стосується лише до Климовського як історичної особи та письменника, що жив близько 1724 року, а не до його зображення у водевілі Шаховського<sup>32</sup>. А в біографічно-бібліографічній довідці про самого Олександра Шаховського його «Козака-стихотворця» у виданнях нарису 1822 року чомусь зовсім не було згадано<sup>33</sup> й лише у другому, виправленому виданні навчального посібника вказано в переліку найкращих водевілів Шаховського<sup>34</sup>. Назагал драматургічну творчість Шаховського оцінено дуже високо, особливо у виданнях нарису 1822 року<sup>35</sup>, що могло вразити Шевченка з його вибагливим естетичним смаком і власним чуттям історичної правди. Скидається на те, що Шевченко робив свій відгук про нарис Греча з пам'яті, ознайомившись з ним колись раніше за якимось із видань, – і помилився.

Мало того, в тодішніх дослідників та літераторів були-таки підстави пов'язувати життєдіяльність Климовського з добою Петра I. Ще історик Іван Голиков у своєму описі бібліотеки Петра I зазначив, що в ній зберігається рукописна книжка «Семена Климова, харьковского козака, “О правосудии начальствующих”», поднесена Петру Великому. 1724 года»<sup>36</sup>. Її знову знайшов у рукописному відділі

<sup>32</sup> Так, в окремому виданні нарису пояснено: «Семен Климовский, малороссийский казак, живший около 1724 года, был в стихотворстве воспитанником Природы: им сочинены некоторые песни (напр<имер>. “Не хочу я ничего, только тебя одного”) и поэма “О правде и великодушии благодетелей”, писанная силлабическими стихами; она хранилась в Императорской библиотеке. Климовский славился между своими товарищами умом и добродетелями; любимая его пословица была: *нам добро, никому зло – то законное житьё*» (*Греч Н.* Опыт краткой истории русской литературы. – СПб., 1822. – С. 117–118). Той самий текст повторено у виданні, до якого ввійшов «Опыт краткой истории русской литературы»: *Греч Н. И.* Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики, и истории российской словесности: В 4 ч. – СПб., 1822. – Ч. 4. – С. 389–390. Згодом історико-літературний нарис у переробленому вигляді під заголовком «Краткая история русской литературы» ввійшов у друге, виправлене і скорочене видання цього ж навчального посібника, в назву якого внесено деякі зміни, зокрема слово «российская» замінено на «русская». Однак довідку про Климовського в ньому зведено до мінімуму: «Малороссийский казак Семен Климовский (около 1724) сочинял прекрасные народные песни и другие стихотворения силлабическим размером» (*Греч Н. И.* Учебная книга русской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории русской литературы: В 4 ч. – Второе, исправленное издание. – СПб., 1830. – Ч. 4: [Отделение второе: Поэзия; Краткая история русской литературы]. – С. XXIV).

<sup>33</sup> *Греч Н.* Опыт краткой истории русской литературы. – С. 317–320; *Греч Н. И.* Учебная книга российской словесности... – СПб., 1822. – Ч. 4. – С. 589–592.

<sup>34</sup> «Лучшие произведения его суть: <...>. Водевили: <...> “Казак-стихотворец” <...>» (*Греч Н. И.* Учебная книга русской словесности... – Второе, исправленное издание. – СПб., 1830. – Ч. 4. – С. LI). Назагал відомості про Шаховського тут також подано стисліше.

<sup>35</sup> «Князь Шаховской занимает первое место в числе нынешних наших драматических писателей: обогатив театр наш многими хорошими сочинениями, переводами и подражаниями, он способствовал и практическому усовершению драматического искусства образованием молодых актёров и актрис на С<анкт>-Петербургском театре. Из сочинений его, по нашему мнению, лучшие суть небольшие его комедии и водевили» (*Греч Н.* Опыт краткой истории русской литературы. – С. 320; *Греч Н. И.* Учебная книга российской словесности... – СПб., 1822. – Ч. 4. – С. 592). У переробленому виданні нарису Шаховському відведено місце вже не чільного російського драматурга, а одного з найкращих: «Князь Александр Александрович Шаховской <...>, один из отличных наших драматических писателей, обогатил русскую сцену и литературу многими сочинениями и переводами в драматическом роде» (*Греч Н. И.* Учебная книга русской словесности... – Второе, исправленное издание. – СПб., 1830. – Ч. 4. – С. LI).

<sup>36</sup> *Голиков И. И.* Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. – М., 1789. – Часть 9. – С. 479.

бібліотеки Імператорської Академії наук у Санкт-Петербурзі (нині Бібліотека Російської академії наук) і вперше опублікував 1905 року Всеволод Срезневський<sup>37</sup>. З титульної сторінки цієї великоформатної (в аркуш) рукописної книжки видно, що її справді підніс (вручив особисто або передав) Петрові І харківський козак Семен Климовський (у русифікованому варіанті прізвища – Климов) у серпні 1724 року<sup>38</sup>.

Проте участь Климовського у Полтавській битві, як і віднесення до цього часу пісні «Їхав козак за Дунай», є, найпевніш, художньою вигадкою Шаховського, інакше кажучи – історичним анахронізмом. Стосовно до згадок у п'єсі Шаховського про те, що Климовський був учасником війни зі шведами і що складені ним пісні охоче слухав Петро І, Григорій Нудьга зауважив, що невідомо, правда це чи літературний вимисел<sup>39</sup>. Зазначивши, що Шаховський скористався з характеристики Климовського в «Пантеоне» Карамзіна, російський літературознавець Віктор Бочкарєв додав лише, що ці мізерні відомості драматург прикрасив своєю фантазією і створив невігядливу, проте цілком придатну для одноактної п'єси любовну інтригу<sup>40</sup>. Про якісь історичні перекази, а то більше факти, що лягли в основу сюжету «Козака-стихотворця» як першого російського «історичного водевілю», у монографії не йдеться<sup>41</sup>.

Шевченкові ж із його загостреними національними почуттями неприємним було в російському водевілі, як можна здогадуватися, не так віднесення постаті Климовського до доби Петра І, як зображення українського козака-поета ревним слугою московського царя, ката України. Прямо ж про це сказати у повісті, призначеній для легального друку, Шевченко, звичайно, не міг, а тому волів узагалі не пов'язувати Климовського з Петром І, через що показ в «Козакі-стихотворці» того, що замолоду Климовський жив іще за петровських часів потрактував як безпідставну вигадку, історичний анахронізм.

У водевілі Шаховського дівчина Маруся, донька вдови хорунжого Добренка, кохає молодого козака Климовського, такого самого бідного, як і вона, та він із козацьким полком поїхав на війну зі шведами й від нього вже з півроку немає жодних звісток, а тим часом зубожіла мати хоче віддати її заміж за першу в суспільній ієрархії людину на селі – багатого тисяцького<sup>42</sup> Прудюса, який дома-

<sup>37</sup> Срезневский В. И. Климовский-Климов. «Козак-стихотворец» и два его сочинения // Сборник Историко-филологического общества. – Х., 1905. – Т. 16. – С. 509–546. Також окрема відбитка: Х., 1905.

<sup>38</sup> Назва: «О правосудію началствующих, правдѣ и бодрости ихъ. Всепресвѣтлѣйшому державнѣйшому Императору и самодержцу Всероссийскому Петру Великому, отцу отечества, Государю всемилостивѣйшому вомѣсто должнія дани Владицѣ и господину моему всепокорно приношу, купно и себе самага под високомонаршіе Его повергаю стопаи». Внизу справа: «негоднѣйшій рабъ харьковской козакъ Семень Климовъ». Унизу в облямівці: «1724 августа [нерозб.]». До книжки ввійшли: «Предисловіе ко благочестивому читателю» (прозою), поетичні трактати «О правосудію», «О правдѣ», «О бодрости», написані тринадцятьма складовими слабичними віршами, а також «вторая книжица» «О смиреніѣ височайшихъ», складена тим самим віршовим розміром. Див. також опис і фоторепродукцію рукописної книжки «О правосудію началствующих, правдѣ и бодрости ихъ»: Нудьга Г. Козак, філософ, поет. – Львів, 1999. – С. 10, 11, 35, 117–165.

<sup>39</sup> Там само. – С. 6.

<sup>40</sup> Бочкарѣв В. А. Русская историческая драматургия начала XIX века (1800–1815 гг.) // Ученые записки / Куйбышевский госпединститут им. В. В. Куйбышева. – Куйбышев, 1959. – Вып. 25. – С. 439.

<sup>41</sup> Див.: Там само. – С. 438–440.

<sup>42</sup> Тисяцький як козацько-старшинська посада за доби Гетьманщини – це анахронізм, котрий також свідчить про погану обізнаність автора з історією козацької України. Насправді ти-

гається її. З любові та жалості до матері, щоб забезпечити їй спокійну старість, Маруся майже погодилася на шлюб із відрозливим «лиходієм Прудюсом» [с. 6], але всіяко намагається відтягти весілля, потай сподіваючись на повернення коханого. Про це вона розповідає князеві\*\*\*\*, що з капітана гвардії перевдягнувся у гвардійського солдата і разом зі своїм «денщиком» (джурою) Дьоміним зайшов у село під Полтавою:

«Прудюс <...> живе там в гарном домі. Він богат і мене любить; матуся моя вдова і бідна; Климовській уїхав на війну, і хоть повк наш розпустили, а він все не вернувся; уж з півгода ніт о нем слуха. Прудюс хоче помогать моеї матусі, і я из любви к ней почти согласилась за него идти.

Як сказала матуся:  
Ти змилуйся, Маруся!  
Ай! Уж я стара, бідна,  
Будь Прудюсу жена.

Ей! Чего же хочеш, мати?  
Як мні з сердцем совлодати?  
Чи сильна йому велить,  
Щоб нелюбого любить?

Мати горько возридала;  
Я сквізь сльози тут сказала:  
Мати, мати! Не ридай,  
Мене замуж снаряжай!» [с. 11–12]

Гвардійці знають Климовського «по его прекрасным песням», що їх «сам государь <...> слушает с удовольствием» [с. 10], а тому проймаються симпатією до дівчини, співпереживають їй і хочуть допомогти. На їхнє нарікання, що їм «ночлегу никто не хочет дать», дівчина доброзичливо просить їх зачекати, поки вона збігає додому запитати дозволу в матері: «хоть моя матуся бідна і лежить в недузї, да вірно пустить вас в свою хату і дасть вам з доброго сердца миску борщу» [с. 12]. Наодинці з джурою князь виявляє свою місію: Петро І послав його з поля битви дізнатися, чи виконувалась його воля, чи не було якихось утисків щодо місцевого населення і чи воно скористалося царською милістю – грошима, призначеними для відбудови домівок і господарств, розорених війною. Князь гадає, що вивідати це буде легше, перевдягнувшись у солдатський мундир. Йому здається, що селяни грошей не одержали. Разом із Дьоміним він підозрює, що Прудюс належить до тих «проказников», які «пожалованные от государя деньги утаили» [с. 13].

Тим часом Прудюсові уривається терпець, і він скаржить своєму повірникові та помічникові у матримоніальній справі повітовому писареві Грицьку, що «печаль по Марусі» його «зморила» [с. 17], проте Грицько заспокоює його, запевняючи, що коли вони зі старою Добренчихою вдарили по руках, то «діло добре іде» [с. 18]. Нетерплячий Прудюс просить Грицька піти з ним до Марусі та її матері. По дорозі вони зустрічаються з легко пораненим (у руку) князем та його джурою, перевдягненими у царських солдатів. На прохання князя дозволити їм де-небудь пристати, щоб відпочити з дороги, тисяцький одповідає відмовою (мовляв, «богацько таких»). На зауваження князя: «Человечество повелевает помогать раняцьким назывався княжий управитель за часів Київської держави, який очолював військове ополчення – «тисячу», що становила військово-адміністративну одиницю, і виконував функції судді та поліційного характеру. В XI–XIII століттях тисяцький став виборним урядовцем.

ним и несчастным» – Грицько, завжди готовий прислужитися тисяцькому, догідливо відрубує: «Человічество повеліває, да пан тисяцькій ні» [с. 20].

Відтак князь і Дьомін зустрічаються з Климовським, який зненацька чимдуж примчав у рідне село, як тільки дізнався, що його наречену хочуть од нього відбити (після переможної битви старшина його відпустив). Почувши від передряджених князя й Дьоміна, що Прудиус одбирає в нього наречену, Климовський зауважує: «За мою Марусю я рад з ним битися, а зла ему не желаю. Вот моя пословица: нам добро, никому зло – то законное житьё» [с. 26–27] (про те, що Климовський був схильний висловлюватися пишномовно і часто твердив це прислів'я, є згадка у статті Карамзіна). Зачаровані доброчесністю Климовського, гвардійці братаються з ним. Він запрошує їх до себе додому (в «хату») на ту ж традиційну українську страву: «у матки моеї есть борщ в печи» [с. 28]. Солдати приймають запрошення, але князь хоче спочатку піти на млин, де вони нібито сховали свої сламзаки (сухарні мішки). Зоставшись наодинці з джурою, князь пояснює, що повернеться у своєму справжньому вигляді, щоб врятувати Климовського.

На сцену виходять Маруся і Прудиус. Дівчині здається, що вона чула голос Климовського («То співал мій миленькій» [с. 32]), а тисяцький залицяється до неї та намагається переконати її, що той загинув на війні. Аж тут раптом з'являється Климовський. Маруся припадає йому до грудей, але Прудиус, заявивши, що вона його наречена, кидається на Климовського. Той береться за шаблю. Полохливий Прудиус хапається бігти до Марусиної хати, щоб покликати собі на допомогу стару хвору Добренчиху, та Дьомін стримує його. На крик тисяцького з хати вибігає Грицько, і Прудиус посилає його за козаками, «щоб прогнать тих забіяк» [с. 39]. Обурений Дьомін одверто виявляє великодержавну зневагу до Прудиуса як українця: «Прогнать нас, царских солдат? Ах ты хохлатое чучело! Да как у тебя язык поворотился это вымолвить?». Конфліктну напругу дещо послаблює Климовський, співаючи вірнопідданську пісню про те, як «под Полтавой» «бились так москалі, / Що вздивується весь світ» [с. 39]. Автор змушує Марусю пишатися тим, що її «козаченько бився за царя» [с. 40].

Тим часом з'являється князь в офіцерському мундирі, і Прудиусові доводиться просити пощади за грубість із солдатами-звитяжцями. Грицько нишком дволико підлабузнюється то до князя (мовляв, мусив слухатися тисяцького), то до Прудиуса. Маруся повідомляє князя й джуру, що з дозволу матері «уж борщ і вареники поставлены на стол для служивих», а коли князь запрошує в гості до Марусі також Климовського («может быть, мне удастся породнить тебя с её матерью»), то щаслива Маруся піснею признається у коханні до нього: «Що люблю я його, / Треба ли стидиться? / З милим козаченьком / Рада породниться. / Щоб родней його назвати, / Нехай велить мати». Прудиусові ж вона бажає: «На кращей дівчині скорій оженися» [с. 46–47].

Наодинці з писарем тисяцький бідкається, що в нього відняли Марусю, а той застерігає його: «Да уж не о Марусі, а о голові гадай» [с. 49], адже тисяцький не роздав козакам тої царської милості, що прислав козацький полковник. Прудиус зауважує Грицькові, що це він його на те напоумив, але хитрий Грицько відбивається тим, що важливо не те, хто напоумив, а те, в кого залишилися гроші, а вони – у Прудиуса, і лякає того речовим доказом – грамотою на його ім'я від пана полковника. Врешті Грицько підкидає Прудиусові ідею чергової витівки: одірвати від грамоти аркуш з адресою на його ім'я, а саму грамоту, де адресата не

зазначено, Грицько береться підкинути Климовському, коли повертатиме йому «пісні», що їх той перед від'їздом на війну довірливо залишив Грицькові на зберігання. Тож князеві можна буде сказати, ніби ті царські гроші одержав Климовський, сховав собі та й поїхав (полковник не свідчитиме, до кого звертався з листом, бо загинув на війні). Коли Прудиус унаслідок провокативних натяків і навідних пояснень Грицькових доходить до думки: «Тий лист, гди мені надписано, оддерем, а сей йому підсунем», то Грицько подає цей свій підступний задум як такий, що нібито виходить од тисяцького: «Як же славно пан вздумав! В кого найдуть грамоту, тий і гроші взяв» [с. 52].

Під час зустрічі з Климовським Грицько підсипається до нього як його «добрий друг» [с. 56], виправдовується, що Прудиус так «подлестився», що він не встояв і за трьох коней і хату погодився сватати за нього Марусю. Климовський дорікає писареві, що той «перемінив друга на коней і на хату» [с. 57–58]. Грицько ж із потайним умислом вихваляє пісні Климовського: «3 місяць я був в Батурині і там співав твої пісні; весь город схаменувся, як їх услихав, і всі говорять: ай да Климовській! То-то бравий хлопец!» [с. 59]. Коли й у зв'язку з чим повітовий писар з-під Полтави Грицько перебував у гетьманській резиденції Батурині, не уточнено. З того, що Климовський був відсутній у селі з півроку й повернувся після Полтавської битви, яка відбулася 27 червня (8 липня) 1709 р., виходить, що Грицько мав би бути в Батурині й співати там пісні першої половини 1709 року, а це вже було неможливо, позаяк іще 2 (13) листопада 1708 р. внаслідок каральних дій московських військ під керівництвом Меншикова майже всі мешканці гетьманської столиці були вирізані (так звана Різанина в Батурині), а само місто спалене (знищено навіть православні храми). Шаховський, як уже сказано, особливо не турбувався історичною вірогідністю, тож у його водевілі історичні реалії (події, особи, топоніми, предмети тощо) є радше історичним декором, аніж історичними обставинами. Повертаючи Климовському список із його піснями, лицемірний Грицько настійливо просить сховати їх, щоб не згубити (а насправді, щоб Климовський не виявив між ними полковникового листа). Климовський кладе список за пазуху.

Щасливі закохані дякують князеві-рятівникові (Климовський: «ти зробил наше щастє»; Маруся: «Ти мене з мертвих воскресив» [с. 62]). В останній яві Прудиус приводить козаків, і князь за дорученням Петра I урочисто оголошує їхній залежний політичний статус і підлегле становище Малоросії як складової частини імперської вітчизни: «Я объявляю вам, верные малороссийские козаки, что неприятель, ворвавшийся в наше отечество, к вечной славе России в конец истреблен и что государь доволен усердием и верностию вашею». Від імені козаків тисяцький дякує князеві «за царскую ласку» [с. 63]. На слова ж князя про те, що цар уже дав їм істотну суму на відбудування розорених домівок і господарств, козаки з подивом відповідають, що нічого не одержували. Князь допитується тисяцького, тисяцький писаря, але той із натяком відказує, що не знає, чи Прудиус дістав «царскую казну» [с. 64], чи хтось інший її узяв. Тоді Прудиус «згадує», що присланий од пана полковника Іванець казав йому, що віддав капшук і лист Климовському. Климовський заявляє, що півроку не був удома, бо «хотіл побитися з царськими врагами і пристав к повку пана Кочубея» [с. 65]. Прудиус пропонує пошукати, «чи не маєть він в хаті схованної казни али грамоти, з якої гроші були прислані» [с. 65]. Климовський театральньо витягує список пісень: «Вот все мое богатство і мої грамоти» [с. 66]. Князь, однак, знаходить серед пісень полковникового лис-

та і вимагає од Климівського пояснення, але той з етичних переконань відмовляється кинути підозру на писаря: «Так, мені дав сії бумажки... ні-ні, підозрівати в обмані – то есть горшая обида; а я нікого не обижал» [с. 67]. Князь дає знак козакам схопити Климівського. Розвиток драматичної дії сягає кульмінації – на Климівського падає несправедлива підозра в утаєнні царських грошей, призначених для козаків, а його недавній рятівник стає обвинувачем. На виручку приходять капітанів джура Дьомін. Він бачив, як Прудиус і Грицько про щось радились і сховали за пазуху якісь папери, тому пропонує обшукати обох. Сам-таки Дьомін витягує з-за пазухи Прудиуса заадресований тому аркуш, із написом тією ж рукою, якою писано листа. Князь із козаками робить висновок, що папери належать Прудиусові, а хто одержав їх, той повинен був одержати й гроші. Дьомін запитує Климівського, чи не Грицько підсунув йому другу половину листа. Драматург не дає висловитися Климівському – високоморальному героєві не личить опускатися до ролі донощика. Переляканий писар сам просить помилування, намагаючись частково перекинути вину на Прудиуса: мовляв, «Пан тисяцькій мені велів». Той відповідає йому тим самим: «Як, пан писар, чи не ти мені сказав?» [с. 69], однак обіцяє роздати затаєні царські гроші, додати ще своїх стільки ж, одати Климівському свою наречену й на колінах просить пощади. Климівський повторює свою моральну сентенцію: «Нам добро, нікому зло – то законное житьё» [с. 70]. Згідно з просвітницькою естетикою, кінець п'єси не лише щасливий, а й примирливий: милосердний князь виклопоче у царя прощення тисяцькому і писареві, тож усі можуть тепер святкувати перемогу над шведами й бенкетувати на весіллі Климівського та Марусі. Насамкінець князь повчає всіх улюбленою максимою козака-піснетворця, яку й собі бере за життєве правило: «Нам добро, нікому зло – то законное житьё» [с. 72].

Водночас водевіль закінчується не лише на морально-просвітницькій ноті, а й на самодержавно-імперській: князь, його «денщик» Дьомін, а за ними Климівський і навіть Маруся славословлять московського царя. Князь повідомляє, що Петро I хоче бачити Климівського й запрошує його після весілля до себе в Москву. Невдоволене здивування розчарованої Марусі, яка не може набутися з коханим («Як же...»), Дьомін одразу ж перериває вірнопідданською фразою: «Какие тут “як же”? Слышишь, государь желает; а для него все рады в огонь и в воду» [с. 71]. Врешті й Климівський вважає собі за «честь» говорити з «величайшим з царей» [с. 71] і піснею підсумовує монархічну тенденцію п'єси: «Русское счастье – царь на престолі: / В нем ми защиту в горі найдем» [с. 72]. А його наречена мріє народити сина, який цареві «буде вірно служить» [с. 72].

Прудиус і Грицько вимальовуються як бездушні, грубуваті, брехливі та злодійкуваті користолобці, писар постає ще й вертким підлабузником, хитрим крутієм, непевним напарником, здатним підставити будь-кого, а неграмотний тисяцький – тухтієм, піддатливим на злочинну намову і схильним використати своє службове та майнове становище, щоб змусити уподобану дівчину – через її матір та за допомоги свого помічника (писаря) – вийти за нього заміж. Однак не можна сказати, що українців у п'єсі Шаховського зображено всуціль негативно. Радше – по-різному. Дьомін одрізняє «плутов» тисяцького і писаря од козаків, які пристали до царського війська і героїчно допомагають йому здобувати перемоги: «те все ребята добрые, верные и храбрые». У водевілі чітко вимальовується диференційований шовіністичний підхід до українців: ті, що вірно служать мос-

ковському цареві, прославляються, а ті, що, дбаючи про власний зиск, порушують царську волю, не шанують російських солдатів-окупантів, нещадно висміюються як «хохлацькі опудала». Інших українців – а саме: борців за національну волю – Шаховський не зображує, щоб мимоволі не подати небезпечний приклад (це зроблять згодом Рилєєв у поемах «Войнаровский» та «Наливайко» і Пушкін у поемі «Полтава»).

Між квазіісторичним водевілем Шаховського та комічною оперою Котляревського є чимало подібного у місці дії, схемі образів-персонажів, сценічному конфлікті та його вирішенні, розвитку сюжету, ситуаціях, композиції (особливо в зав'язці та розв'язці), фінальних моральних акцентах, окремих деталях, що зумовлено як прямими запозиченнями, так і тенденціями та традиціями просвітницької літератури.

В обох п'єсах однакова кількість дійових осіб – шість. Більшість із них відповідають одна одній: козак Климівський – Петро, Маруся – Наталка, тисяцький Прудиус – возний Тетерваковський, писар Грицько – виборний Макогоненко, «денщик» Дьомін, який допомагає Климівському, – Микола, що має намір податися до чорноморських козаків і принагідно підтримує Петра. У водевілі Шаховського на сцену не введено Марусиною матері – вона лише згадується у розмовах дійових осіб. Омовлену, але не зображену стару козацьку вдову, біднячку Добренчиху Котляревський зробив окремою дійовою особою, зберігши її сюжетну роль (Горпина Терпилиха, зубожіла «вдова старуха» [«Действующие лица»; II, 4]). Натомість немає в Котляревського «відповідника» князеві, капітанові гвардії, котрий вирятовує Климівського, – близькі за функціональним значенням ролі князя та його джури зведено, в істотно переінакшеному вигляді, до одного персонажа, бурлаки Миколи, при якому напарник був би зайвий.

Про покійного батька дівчини у Шаховського є лише її єдина скупа згадка («Я Марусенька, дочка вдови хорунжого Добренки» [с. 5]). Котляревський також залишив постать батька (Терпила) поза сценою, але вустами сценічних персонажів намалював його образ і дав йому ширшу морально-побутову характеристику. Промовисте прізвище Марусиною батька (Добренко), як і її матері (Добренчиха), свідчить про їхні позитивні моральні якості, але у п'єсі Шаховського не вмотивовано, чому вдова хорунжого, який за своєю посадою мав би бути не бідним, зубожіла. Котляревський же пояснює це щодо Наталчиних батьків поведінкою Терпила, характеризуючи його як сім'янина з негативного боку. При цьому письменник міг опертися на життєві прототипи, яких не бракувало в українській дійсності XVIII – початку XX ст. (про що свідчать справи консисторійних судів на Лівобережжі) і які задовго до «Наталки Полтавки» потрапляли до української поезії. Зокрема п'яниць, які пропивають гроші, домашнє добро й навіть худобу, викривав і попереджав іще на межі XVII–XVIII століть Климентій Зіновіїв<sup>43</sup>. Щоправда, прізвище Терпило не відповідає характерові чоловіка, який пропив і прогуляв нажите майно, зате прозивання його вдови (Терпилиха) дуже їй підходить, бо вона справді терпить нестатки, тож із цього, очевидно, й виходив автор, давши їй таке прізвище й акцентуючи ним саме на її становищі, а вже пізніше змушений був назвати її чоловіка Терпиллом.

<sup>43</sup> Сулима М. До питання про місце Терпила в «Наталці Полтавці» І. П. Котляревського // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 3. – С. 174–176.

Тисяцький і возний, щоб одружитися з уподобаною дівчиною, яка любить іншого, на той час відсутнього в селі, діють через її збідовану матір, домовляються з нею, а коли несподівано з'являється суперник, пробують апелювати до неї. При цьому і тисяцький, і возний намагаються влаштувати своє одруження за допомогою повірника та помічника, урядовця нижчого рангу – відповідно повітового писаря та сільського виборного. Ті обидва – сільські пройдисвіти, що завжди підтримують багатіїв, тож звично виступають спільниками урядовця вищого рівня. У виборному Котляревський зберіг такі риси писаря, як користолюбство, підлабузництво, але у Шаховського писар виступає як самостійний суб'єкт, крутий, який, власне, двічі й намовляє простакуватого тисяцького до злочинних дій, а в Котляревського виборний підлаштовується під возного, який своїм інтелектом перевищує його. Тисяцький запевняє Марусю, що її коханий загинув, подібно за намовою возного («Наталка неблагорозумна: любить такого чоловіка, которого – теє-то як його – может бить, і кістки погнили» [I, 3]) виборний товкмачить Наталці, що її обранець, «може, де в острозі сидить, може, умер або в москалі завербовався!» [I, 6].

Обидві матері бажають видати доньку за багатого, хоча й не любого їй і молодого жениха, притім урядовця, щоб забезпечити собі спокійну старість, а донькам – життя в достатку. В обох п'єсах дівчина залишається в душі вірною своєму обранцеві-бідняку, від якого довго немає звістки, але мимоволі, на вмовляння матері та з жалю до неї, прибитої злиднями, погоджується вийти заміж за не милого, проте багатого залицяльника. І та, й та відтягують небажане весілля, сподіваючись, що коханий усе-таки повернеться (Наталка до матері: «все для тебе зроблю, тільки щоб не спішили з весіллям» [I, 6]). Парубки, в яких закохані дівчата, гідні їх – наділені моральними чеснотами та ще й мистецьким талантом: Климовський – «хороший стихотворец, храбрый воин и не злодей своих злодеев» [с. 71] (як шанобливо мовить про нього князь), а ще «співака» [с. 33, 36] (як іронічно називає його Прудіус), а Петро – працюючий і також «співака добрий» [II, 6], як каже про нього виборний. Близькими є й моральні засади, що їх дотримуються Климовський і Петро: всім робити добро й нікому не чинити зла, навіть якщо це буде собі на шкоду.

Серед персонажів у п'єсі Шаховського кількісно переважають осілі козаки, їхні сім'ї, у Котляревського – вільні селяни. Вивівши на сцену українське село та вибірково його мешканців (водевіль починається ремаркою: «Театр представляет внутренность малороссийского большого селения» [с. 5]), Шаховський протрував дорогу Котляревському, який подібною ремаркою почав свою п'єсу: «Театр представляет село при реке Ворскле» [I]. Фактично, Шаховський продемонстрував, що можна показувати на професійній сцені Російської імперії українських селян і давати їм змогу говорити до публіки рідною мовою. Інша річ, що його спроба відтворити український типаж, українські звичаї та українську народну мову виявилася не досить вдалою, а проте саме невдалий приклад спонукав Котляревського заповзятися перевершити свого попередника.

Обидві п'єси починаються однаковою явою: дівчина виходить з хати, співає пісню – «автобіографічну» арію (Маруся – «Їхав козак за Дунай» Климовського, Наталка – «Віють вітри, віють буйни...» Котляревського<sup>44</sup>), а ще та ж дівчина виголо-

<sup>44</sup> Спроби приписати пісню «Віють вітри, віють буйни...» легендарній піснетворці Марусі Чурай не мають під собою жодних підстав. Як з'ясовано, уперше цю пісню вклав у уста ви-

щує прозовий монолог, у якому, як і в пісні, розкриває свою любовну драму. Найсамкінець усього драматичного дійства раптове повернення парубка до рідного села перешкоджає вже домовленому шлюбові, й після кульмінаційної сутички закохані пари щасливо побираються.

Без сумніву, сюжетну схему «Наталки Полтавки» Котляревський певною мірою запозичив із «Козака-стихотворця». Знявши монархічно-вірнопідданську лінію сюжету Шаховського, український драматург зосередив увагу на любовно-побутовому дійстві. З огляду на наявні в «Наталці Полтавці» запозичення з «Козака-стихотворця», відштовхування од нього, творче опрацювання його сюжетної канви, конфлікту, схеми персонажів, полеміку з російським автором, водевіль Шаховського є найважливішим *літературним передтекстом* першої п'єси Котляревського. Як і його «Енеїда», «Наталка Полтавка» – приклад *літературного наслідування-відштовхування*<sup>45</sup>, але не бурлескно-травестійного, а *поважно-травестійного*<sup>46</sup> (хоча, звісно, треба розрізняти *травестію* як жанр – нею є, зокрема, «Енеїда» Котляревського – і *травестування* як засіб переробки, використаний у «Наталці Полтавці» та «Москалі-чарівнику»). Хоча сюжет «Наталки Полтавки» розгорнуто з любовно-побутової сюжетної лінії російського водевілю, самé її освоєння глибоко творче, всебічно продумане й напрочуд майстерно, аж до деталей опрацьоване. У *переробці* Котляревського значно краще – випукліше, переконливіше – виписано національні (народні) характери, усі персонажі психологічно складніші, глибші, докладніше й точніше змальовано соціальні обставини, народні звичаї та обряди, його п'єса проти водевілю Шаховського багатша за змістом і досконаліша за формою<sup>47</sup>.

Міцному закоріненню «Наталки Полтавки» в український ґрунт сприяло природне національне середовище автора, а також, імовірно, те, що сюжет п'єси він розбудував почасти й на основі місцевого переказу, про що залишив скупу згадку один з біографів письменника, зазначивши (очевидно, з перебільшенням), що зміст «Наталки Полтавки» взято з місцевого переказу, а згадана в ній гірка Мазурівка («Мазуровка горка») і тепер є в Полтаві<sup>48</sup>. Йшлося про пояснення виборного возному про те, що «у Терпила в городі на Мазурівці був двір – гарний з рубленою хатою, коморою, льохом і садком» [I, 3]. І хоча відомості, наведені у мемуарах

гаданої героїні своєї повісті «Маруся, малороссийская Сафо» О. Шаховський (*Шаховской А. Маруся, малороссийская Сафо.* – С. 784–785), узявши її текст зі збірки М. Максимовича «Малороссийские песни», де її було вміщено як народну (М., 1827. – Книга вторая. – С. 47, <N°> XXVI) (*Пономаренко Л. Г. Пісні, приписувані Марусі Чурай... – С. 27, 42, 50, 52, 88, 128, 129, 131, 133, 134, 165, 166*). Звідти ж Шаховський використав цю пісню кількома роками раніше у своїй комедії «Українська невеста» (1836): її титульна героїня дівчина Варенька, видаючи себе за українку (щоб пошити в дурні жениха), співає під акомпанемент арфи «Віють вітри, віють буйні».

<sup>45</sup> Про наслідування і відштовхування як форми літературної рецепції та про їх різновиди (зокрема пародію, травестію, бурлеск та ін.) див.: *Волков А. Р. Форми міжлітературних взаємозв'язків.* – С. 40–44, 56–57.

<sup>46</sup> Згадаймо вищенаведену думку Вал. Шевчука про два види барокового травестування – «серйозне та гумористичне» (*Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська.* – Кн. друга. – С. 651).

<sup>47</sup> У перевиданні найкращих творів Шаховського водевіль «Козак-стихотворец» не вміщено (*Шаховской А. А. Комедии; Стихотворения / Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. А. Гозенпуда.* – Л., 1961. – 829 с.). Тим часом було б цікаво й показово перевидати в одній книжці «Козака-стихотворця» і «Наталку Полтавку», зі супровідною порівняльною статтею та коментарями.

<sup>48</sup> *Стеблин-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского.* – С. 27.



Степана Стебліна-Камінського, потребують ретельної перевірки, по змозі – шляхом зіставлення з іншими джерелами та версіями, бо він не раз переказував місцеві легенди про Котляревського, а не наводив дійсні факти з його життя, усе ж ця згадка варта уваги. Прямого підтвердження тому, що Котляревський сперся на місцевий переказ, не знаходимо, але з цього погляду становить інтерес оповідання Михайла Погодіна «Петрусь», уперше надруковане в літературному альманасі на 1831 рік «Сиротка» (Москва, 1831), із підзаголовком «Малороссийский анекдот» і присвятою: «Посвящается И. П. Котляревскому». Вважається, що це оповідання написано за мотивами «Наталки Полтавки», але з іншими сюжетними подробицями та фіналом<sup>49</sup>. Сюжет його такий. У Полтаві поблизу гори Полянки кілька років тому жив заможний козак Скоробрешенко, купець, удовець, який мав єдину доньку Наталку, а допомагав йому в торгівлі, господарстві та грошових розрахунках його працьовитий та кмітливий вигодованець Петрусь. Діти виховувалися разом, а вирісши, покохали одне одного. Коли на вечорницях одна заздрісна дівчина безпідставно натякнула Наталці на невірність Петруся, а друга, яка засиділася у дівках, дорікнула їй сумнівною поведінкою, то Наталка, прикро вражена, взяла на думку узаконити їхні стосунки й попросила коханого сказати батькові про їхню любов. Та коли приймак Петрусь попросив старого козака віддати за нього заміж Наталку, той страшенно обурився: мовляв, нізащо не віддасть доньку «за чорт-батька-зна кого, що ні роду ні племені, як бурлака», – і вигнав його з дому. На прощання Петрусь подякував йому як «татові» «за хліб, за сіль», за те, що його, сироту, «дитиною приютив», попросив прощення, що «дав серцю своєму волю». Наталці, яка дожидалась його в сінях, сказав, що «нема талану», поцілував її та й побіг світ за очі. Отямившись, зметикував, що його бідність була єдиною причиною Скоробрешенкової відмови, і поклав собі заробити якомога більше грошей, щоб догодити старому марнотратцеві, котрий, як можна було очікувати, небавом мав відчутти в них неабиякий нестаток.

Відтак Петро найнявся у Кременчуці до знайомого купця прикажчиком і, заробивши в нього дві тисячі карбованців, через п'ять років повернувся до Полтави.

Тим часом гордовитий козак, який у своєму роду налічував багатьох хорунжих та осавулів і водився тільки з урядовцями (канцеляристами та цехмістрами), насильно віддав Наталку заміж за одного зі своїх приятелів, нелюбого їй старого волосного писаря. Однак господарство й торгівля без тямущого Петруся занепади. Зять пив, гуляв та грав із тестем у карти, наймит дбав тільки про те, щоб набити власну кишеню, незадоволені покупці оминали їхню крамничку, боржники не віддавали боргів. Скоробрешенко позбувся довіри, пив та пив і врешті помер, розорений та знеславлений. Маєток продали з аукціону, Наталка, потерпаючи від побоїв чоловіка-грубіяна, голоду й холоду, схудла, заниділа й майже осліпла від сліз за незабутнім Петрусем.

У Полтаві неподалік од Скоробрешенкової хати Петрусь несподівано зустрівся з жінкою, яка, тримаючи дитину за руку, з коромислом на плечах, у порваному платті йшла по воду. На його запитання, чи здоровий пан Скоробрешенко, вона, не підводячи голови, відповіла, що «нема вже його на світі». У її голосі почу-

<sup>49</sup> Погодин М. П. Петрусь // Погодин М. П. Повести. Драма / Составление, вступительная статья и примечания М. Н. Виролойнен. – М., 1984. – С. 413; Погодин М. Петрусь: Малороссийский анекдот // Русские альманахи: Страницы прозы / Составитель, автор вступительной статьи и примечаний В. И. Коровин. – М., 1989. – С. 549.

лося щось знайоме, і зніяковілий Петрусь, тихенько пішовши за нею до колодязя і приглянувшись до її лиця, обтягнутого хусткою, ледь упізнав у цій змарнілій молодиці колишню пишну Наталку, проте лише як укопаний дивився їй услід. У такому стані застав його знайомий парафіяльний священник, запросив до себе на ночівлю і розповів про біди Скоробрешенка та його сімейства.

Наступного дня, дізнавшись од священника, за яку суму взято за борги хату і за яку потрапив до тюрми Наталчин чоловік, скільки їм треба коштів, щоб заново розгосподаритись, Петрусь одрадував потрібні гроші священникові й узяв од нього чесне слово нікому про це не розказувати. Мавши ще сто вісімдесят карбованців, передав їх своєму старому другові тим-таки священником і, доставши його благословення, зник із Полтави, так що відтоді про нього не було ні слуху ні духу.

Наталка ж недовго користалася з його добродетельності, бо зачахла з горя, і лише перед смертю пережила ще кілька солодких хвилин, дізнавшись, чиєю милістю забезпечені її троє сиріт<sup>50</sup>.

Усі персонажі в цьому оповіданні – українці, притім троє (козак Скоробрешенко, його донька Наталка та вигодованець Петрусь) беруть участь у сценах (діалогах), говорячи українською мовою (з деякими русизмами), а про інших персонажів (двох дівчат на вечорницях, кременчуцького купця, волосного писаря, наймита, парафіяльного священника) розповідається від імені автора.

Впадає в око, що оповідання «Петрусь» Михайло Погодін написав після того, як разом зі Щепкіним здійснив 1829 року подорож по Україні, побувавши, зокрема, у Полтаві, де познайомився з Котляревським і розмовляв з ним про українську історію та народ<sup>51</sup>. Звідси постає запитання: чи справді це оповідання становить новелістичну переробку «Наталки Полтавки» і чи не може воно бути літературною обробкою місцевого переказу, що ліг в основу п'єси і що його Погодін чув од Котляревського? Можливо, під час зустрічі у Полтаві Котляревський розповів Погодіну про випадок із життя, який він переробив на свій лад у «Наталці Полтавці», а Погодін в оповіданні стисло відтворив цей реальний перебіг подій і тому присвятив твір Котляревському. Тоді виходило б, що оповідання «Петрусь» – не так переробка «Наталки Полтавки», як твір, написаний з уст Котляревського (хоча Погодін, пишучи оповідання, без сумніву, користувався текстом п'єси, про що свідчать запозичені з неї характеристичне прізвище Скоробрешенко, яке в «Наталці Полтавці» носить підканцелярист, що сватався до дівчини (так його називає Терпилиха [I, 4], возний каже про нього «підканцелярист Скоробреха» [I, 3]), а також деякі характерні слова, як-от в оповіданні Скоробрешенкове обзивання Петруся «голодряпцом» – у п'єсі «голодрабцем» ганьбить Петра Терпилиха [II, 11]). А раз так, то можна припустити, що в оповіданні Погодіна маємо канву й суть того полтавського переказу, з якого, за словами Степана Стебліна-Камінського, взято зміст «Наталки Полтавки»<sup>52</sup>. За моїм здогадом, *цілком можли-*

<sup>50</sup> Погодин М. П. Петрусь // Погодин М. П. Повести. Драма. – С. 117–122; Погодин М. Петрусь: Малороссийский анекдот // Русские альманахи: Страницы прозы. – С. 352–358. Це оповідання варто додати до порівняльного перевидання в одній книжці поряд із «Козаком-стихотворцем» і «Наталкою Полтавкою».

<sup>51</sup> Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. – СПб., 1889. – Кн. 2. – С. 317.

<sup>52</sup> Коли обґрунтування цього припущення вже було написано, я виявив, що раніше такий здогад побіжно висловив Василь Шубравський. Зазначивши, що зі спогадів С. Стебліна-Камінського «знаємо, що в основі «Наталки Полтавки» лежить якийсь конкретний факт», він у примітці припустив: «Можливо, цей самий факт ліг в основу й оповідання М. П. Погодіна

во, що до запозиченого з «Козака-стихотворця» літературного сюжету Котляревський додав деякі сюжетні елементи з місцевого переказу. Таким чином у п'єсі могли поєднатися схема з водевілю Шаховського, яку висвітлено вище, і схема з місцевого переказу, що дійшла до нас в обробці Погодіна. Із сюжетної канви ймовірного полтавського переказу Котляревський міг перенести до своєї п'єси такі елементи. У заможного козака виростають рідна донька і приймак-вигодованець, які покохали одне одного, але чванливий батько не дає згоди на їхній шлюб і проганяє хлопця, хоча той був його сумлінним і вправним помічником. Парубок подається на заробітки, щоб розбагатіти і стати в батькових очах гідним претендентом на руку доньки. Тим часом марнотратний батько розоряється і вмирає. Нелюбом, який сватається до дівчини, виступає урядовець. Через кілька років хлопець повертається із грішми і жертвує їх для коханої навіть попри те, що йому не суджено побратися з нею. Варто зазначити, що в оповіданні Погодіна Петро повернувся до Полтави після п'ятирічної відсутності, а в п'єсі Котляревського Терпило розорився за рік після того, як прогнав Петра, а той перебував на заробітках чотири роки (Терпилиха до Наталки: «Три роки уже, як ми по убожеству своєму продали дворик свій на Мазурівці, покинули Полтаву <...>»; про Петра: «чотири годи уже, як об нім ні слуху нема, ні послушанія» [I, 4]; у словах, звернених до Наталки, Петро називає той самий строк: «Я через тебе оставив Полтаву і для тебе в дальніх сторонах трудився чотири годи» [II, 11]).

Цікаво, що Погодін для свого оповідання нічого не взяв із «Наталки Полтавки» такого, що зближує її сюжетну схему з «Козаком-стихотворцем», а навпаки – заакцентував ті моменти із п'єси Котляревського, яких немає у водевілі Шаховського.

Назагал трагічне оповідання Погодіна більше скидається на життєву правду, ніж опрацювання подібного сюжету в «Наталці Полтавці», створеної за законами комічної опери з її обов'язковим щасливим фіналом, до того ж із перевагою сюжетної канви, узятій з «Козака-стихотворця».

«Петрусь», присвяченого І. Котляревському» (далі зроблено поклики на альманах «Сиротка») (Шубравський В. Фольклорно-етнографічний елемент у «Наталці Полтавці» // *Слава сонцем засіяла: Відзначення 200-річчя з дня народження І. П. Котляревського*. – К., 1972. – С. 257). Це ще раз переконує у правомірності висловленої гіпотези.

## Дискусійне питання про сентименталізм і реалізм п'єси

Питання про зв'язок п'єси «Наталка Полтавка» з певним художнім напрямом чи течією уже не раз обговорювалося в літературознавстві. Дискусійного характеру набуло питання насамперед про її стосунок до сентименталізму. Найчастіше дослідники (М. Костомаров, П. Куліш, О. Кониський, М. Драгоманов, О. Пипін, М. Петров, М. Дашкевич, І. Франко, О. Огоновський, М. Мінський, Д. Антонович, Б. Лепкий, П. Рулін, Д. Чижевський, А. Шамрай, І. Айзеншток, П. Волинський, В. Шубравський, Н. Калениченко, О. Гончар, Є. Нахлік, І. Лімборський та ін.) визнають наявність сентиментальних ознак у драматургії Котляревського, але розходяться у питаннях про те, в чому і якою мірою вони виявляють себе, яке їх походження (питомо українське, фольклорне чи з інших літератур), органічні чи чужі вони українському національному характерові, зашкодили чи не зашкодили правдивості зображення.

Так, іще Микола Костомаров у статті, опублікованій у «Молодику на 1844 год», визнавши, що «Наталка Полтавка» «до сих пор <...> любимое сочинение малороссиян», зауважив, що «содержание её отзывается устарелою сентиментальностью прошлого века»<sup>1</sup>. На свій лад повторив цю тезу категоричний у літературно-критичних присудах Пантелеймон Куліш. Визнаючи неабиякий драматичний талант Котляревського, він, однак, не приймав його естетики драмописання (обидві п'єси «говорят много в пользу его природного таланта, но очень мало в пользу его литературного вкуса»). Щоправда, Куліш оддавав належне авторові «опер» за те, що той «умел отыскивать в украинской простонародной жизни трогательное рядом с комическим и до известной степени сообщить некоторым из своих действующих лиц художественную индивидуальность»; але, як «продуктові» іншої, романтичної, доби, а також уже доби становлення реалізму, Кулішеві здавалося, що герої та героїні п'єс Котляревського ще зберігають зв'язок із просвітницько-класицистичною естетикою – «часто выражаются языком Добро-нравовых и Правдолюбных и терпимы до сих пор на сцене, в исправленном виде, больше за свои костюмы и напевы». Куліш не відчував також естетичної насолоди від пісенних текстів Котляревського, навіть стилізованих під українські народні пісні, гадаючи, що такі арії у його п'єсах насправді ближчі до російської салонної пісенної лірики, зокрема перегукуються з сентиментальними романсами його попередника й сучасника Василя Капніста: «В <...> песнях, сочинённых Котляревским, столько же народного духа и вкуса, как и в самых монологах»; «Его песня “Віють вітри” <...> не далеко ушла внутренним содержанием

<sup>1</sup> Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // *Твори: В 2 т.* – К., 1967. – Т. 2. – С. 381.

от русских романсов его земляка Капниста <...><sup>2</sup>. Справді, Наталчина пісня «Віють вітри, віють буйни...» досить близька до романсу Капніста «Скромное признание в любви», також написаного від імені закоханої дівчини:

Ах! пойду рассею скуку  
По лесочкам, по лугам;  
Тайную, сердечну муку  
Эхам томным передам.

Томны эхи! повторите  
Скромну жалобу мою:  
Другу милому скажите,  
Что по нём здесь слёзы лью.

Пусть хотя чрез вас узнает  
То, чего сказать нет сил:  
Что по нём душа страдает,  
Без него и свет не мил.

Эхи! пристально внимайте:  
Если милый мой вздохнёт,  
Вздых скорей мне передайте! –  
Сердце лишь ответа ждёт<sup>3</sup>.

Тут завіршовано той самий лейтмотив туги дівчини за милим, вкраплено інші сентиментальні мотиви – сердечних мук і сліз. Цей романс написано в Обухівці (тепер – Велика Обухівка) на Миргородщині, родовому маєтку Капністів, 1818 року й уперше надруковано в «Трудах Общества любителей российской словесности при Московском университете» (1891. – Часть 15). Сам Капніст був добре відомий і шанований на своїй батьківщині: у січні 1802 року його обрали генеральним суддею Полтавської губернії, у липні того ж року малоросійський генерал-губернатор Олексій Куракін призначив його директором народних училищ Полтавської губернії, а 1817 року Капніста обрано губернським маршалком дворянства – цю посаду він обіймав до 1822 року<sup>4</sup>. Зазвичай узимку Капніст із сім'єю мешкав у Полтаві, а влітку – в Обухівці. За його проектом засновано у Полтаві Будинок виховання дітей бідних дворян, доглядачем якого, нагадаю, працював Котляревський; ба більше – Полтавський вільний театр під керівництвом Котляревського ставив Капністову сатиричну комедію у віршах «Ябеда», написану російською мовою<sup>5</sup>. Тож цілком імовірно, що Котляревський знав і поетичні твори Капніста, зокрема – з усного вжитку або зі списків – романс «Скромное признание в любви», присутність якого Куліш небезпідставно відчув в інтертексті першої Наталчиної арії.

Водночас у пісні Котляревського зазначені мотиви оброблено конкретніше: чітко вказано на взаємну любов, розлуку з коханим, який перебуває десь на чужині (пісенний текст пристосовано до сюжетної ситуації у п'єсі). У Капніста не конкретизовано, чи йдеться про взаємне кохання сільської панночки (або простої селянки) та її обранця, який перебуває невідь-де, чи вона лише потай кохає

<sup>2</sup> Кулиш П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский. – С. 248.

<sup>3</sup> Капнист В. В. Скромное признание в любви // Собрание сочинений: В 2 т. – М.; Л., 1960. – Т. 1. – С. 250.

<sup>4</sup> Бабкин Д. В. В. Капнист: Критико-биографический очерк // Там само. – С. 23.

<sup>5</sup> Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 55.

його, не наважуючись признатися йому в цьому, а тому страждає од такої невідзначеності. У Наталчиній пісні більше поетичної широти, природності й простоти, народнопісенної мелодійності, образності та фразеології<sup>6</sup>, тоді як у вірші Капніста, стилізованому під російську елегійну лірику, відчувається салонна літературна штучність, позерство.

Попри висловлений закид, Куліш вважав, що

«всё-таки в этих пьесах Котляревский шагнул далее, чем в “Енеиде”, к верному изображению украинского народа и обнаружил уважение к его простым человеческим чувствам. Природное чутьё сценических условий в авторе и несколько удачных черт простонародных нравов с комической стороны поставили “Наталку Полтавку” и “Москаля-чарівника” выше многих, если не всех, пьес тогдашнего театра».

При цьому, однак, критик закинув авторові п'єс, що той, «освободясь от легкомысленного смеха над народом», чим нібито грішила «Енеїда», «впал тут в другую крайность – в аффектацию и сантиментальность <...>»<sup>7</sup>. Подібно висловився про «Наталку Полтавку» Олександр Кониський, твердячи, що «п'єса построена на романической случайности и эффектах; поэтому не удивительно, что и действующие лица иногда впадают в немецкую сантиментальность, о которой украинский народ и понятия не имеет <...>»<sup>8</sup>.

Михайло Драгоманов, навпаки, в сентиментальності драматичних творів Котляревського побачив певний зв'язок з тогочасною українською дійсністю. У статті 1874 року він писав:

«І треба признатись, що як побит сільської шляхти України не так відірвався тоді од народного, як це було з придворною шляхтою у Великої Русі, а, з другого боку, як простонародний побит український більш був утончений, ніж великоруський, – то і сентиментально-комічні оперетки українські усе-таки мали більш реальності, ніж сучасні їм аналогічні твори великоруські <...>»<sup>9</sup>.

Олександр Пипін теж побачив сентиментальність у тому, як Котляревський зображує народні звичаї, однак спробував осмислити її як явище історично виправдане – «в духе времени, как, напр., в русской карамзинской школе» – і позитивне, пов'язане з подоланням в українській літературі бурлеску в зображенні народного життя<sup>10</sup>. Інший тогочасний дослідник Микола Петров зазначив, що в «Наталці Полтавці» Котляревський «осмеивает <...> отживающих свой век представителей рутины и схоластики XVIII в. и, в противоположность им, указывает на свежую, здоровую жизнь и речь простолюдина, изображаемого в сентиментальном вкусе карамзинской школы» (вчений мав на увазі протиставлення Миколи, Петра й Наталки виборному та возному)<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Так, символ биліни, вжитий у пісні «Віють вітри, віють буйни...» («Чи щаслива та билінка, що ростеть на полі?»), є поширеним у народних піснях («Ой сама ж я, сама, як биліна в полі», «Ой одна я, одна, як билінонька в полі», «Ой не шуми, луже», «Ой лугом іду, голосок веду» та ін.), трапляється в них і Наталчин пісенний вислів «трачу літа» («Трачу літа в лютім горі»): «Ой плачу ж я, плачу, / Літа свої трачу»; «Що я живу на чужині, / Трачу літа без дружини», хоча в кожному конкретному випадку треба встановити напрямок переходу художнього образу – з народної пісні в літературну чи навпаки (Пономаренко Л. Г. Пісні, приписувані Марусі Чурай... – С. 166).

<sup>7</sup> Кулиш П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский. – С. 248.

<sup>8</sup> Маруся К. <Кониський О.> Очерки украинской драматической литературы // Русская сцена. – 1865. – Т. 4. – № 6 и 7. – С. 31.

<sup>9</sup> Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька. – С. 146.

<sup>10</sup> Пытин А., Спасович В. История славянских литератур. – СПб., 1879. – Т. 1. – С. 359.

<sup>11</sup> Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. – К., 1884. – С. 31.

Якщо М. Петров зближував «сентиментальний елемент» «Наталки Полтавки» з повістями Карамзіна та Жуковського, то Микола Дашкевич знаходив його літературні корені у любовно-ідилічній, пасторальній поезії, з давніх-давен поширеній у європейських літературах<sup>12</sup>. «Наталка Полтавка», писав він, «примыкает к сентиментальным изображениям сельского быта, порождённым идиллическим влечением к простоте сельской жизни в её противоположении городской жизни»<sup>13</sup>. М. Дашкевич слушно вказав і на те, що Котляревський-драматург зазнав певного впливу російських «сентиментальних опереток» (за усталеним нині терміном – комічних опер). Однак у своїй оцінці «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника» М. Дашкевич наголошував насамперед на тому, що «сентиментальность Котляревского является не столько подражательною, сколько естественною»<sup>14</sup>, бо вона органічно випливає з національних джерел: «Из народного характера и народной поэзии почерпнута та чувствительность, которую г. Петров вслед за некоторыми другими назвал сентиментальностью в произведениях Котляревского (и Квитки)»<sup>15</sup>. Власне, тут М. Дашкевич підхопив твердження уже згаданого російського письменника-містика Миколи Мінського про те, що «между сентиментальностью Карамзина и его последователей, с одной стороны, и Котляревского – с другой, лежит целая бездна. У Карамзина чувствительность была болезненная, заимствованная с Запада, чуждая великорусскому характеру <...>. Не то было с Котляревским. Чувствительность в его пьесах была ничуть не заимствованная извне, а почерпнутая из самых тайников национального духа украинцев. Сентиментальность – такая же основная черта малороссийского характера, как и юмор, упорство, флегматичность и лукавство. <...> Вот за что, а не за костюмы и напевы, “Наталка Полтавка” пользуется у малороссов таким долгим и вполне заслуженным успехом: она верно отражает их национальный характер. <...> Сентиментальность этих лиц [Наталки і Петра. – Є. Н.] не выдуманная, а вполне естественная и происходит в пределах условий реальной жизни»<sup>16</sup>.

Дещо іншого погляду на генезу сентиментальності в «Наталці Полтавці» дотримувався Омелян Огоновський: визнаючи п'єсу «вірним образом життя народного», він водночас зауважив, що, «все-таки, видно в ній вплив сентиментального напрямку літературного». За поясненням цього історика українського письменства, «Котляревський станув в опозиції до псевдокласицизму і нахилився до сентиментальности, позаяк сей напрям літературний лучше відповідав вдачі українській, ніж фальшивий клясицизм французький»<sup>17</sup>.

Перспективний шлях вивчення драматургії Котляревського вказав Іван Франко, з одного боку, поставивши її в контекст розвитку літературного (російського) сентименталізму, а з другого – підкресливши її національну основу:

«Котляревський, почавши із сатиричної пародії йосифінського віку, в двох своїх драматичних творах – “Наталці Полтавці” і “Москалі-чарівнику” – приєднався до так званого сентиментального напрямку, що панував у тодішній великоруській літературі за зразком Радіщева і Карамзіна, але, стоячи певно на українському ґрунті, оберігся від афектації

<sup>12</sup> Дашкевич Н. П. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия». – С. 72–74, 90.

<sup>13</sup> Там само. – С. 90.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само. – С. 83.

<sup>16</sup> Н<иколай> М<аксимович> В<иленкин>. Иван Петрович Котляревский: Критико-биографический очерк // Новь. – 1885. – Т. 2. – № 5. – 1 января. – С. 129, 130.

<sup>17</sup> Огоновский О. История литературы русской: Части 1–4. – Львів, 1889. – Часть II. – 1 відділ. – С. 205.

і тенденційності, а його “Наталка Полтавка” досі не втратила своєї життєвої сили, правдивості і свіжості»<sup>18</sup>.

На думку Дмитра Антоновича, те, що Котляревський написав «Наталку Полтавку» «як комічну оперу», «було даниною духові часу», «французько-італійській школі»; водночас «в цьому творі широко розвинено елемент народної драми». Визнаючи, що «Котляревський, згідно з духом часу, завів на українській сцені течію сентименталізму», історик українського театру наголосив, що в «Наталці Полтавці» «певну сентиментальність заложено як національну рису, в українському характері взагалі, а крім того, талант Котляревського витримав цю сентиментальність в межах художнього <...>»<sup>19</sup>.

За словами Петра Рудіна, «Два моменти штовхали Котляревського на шлях до сентиментального змалювання своїх героїв: з одного боку, обраний ним сценічний жанр [комічна опера. – Є. Н.], з другого боку – наявність певної сентиментальної поетики в народній пісенній творчості»<sup>20</sup>.

Богдан Лепкий зазначив, що в «оперетці» («властиво, “народній п'єсі” зі співами») «Наталка Полтавка» Котляревський вдало поєднав гумор і модну за тих часів чутливість: «Не є ані надто сентиментальним, ані веселим до карикатури. Зберігає міру»<sup>21</sup>.

Зарахувавши «Наталку Полтавку» і «Москаля-чарівника» до «нетипового ґатунку» «драматичних творів українського клясицизму» – «комічних опер», «себто легких комедій з окремими співами»<sup>22</sup>, Дмитро Чижевський вказав водночас на те, що в «Наталці Полтавці» є «сентиментально-літературні» «ситуації й сцени» і «сентиментальні романси», а ще додав, що «селяни тут – це не селяни, а для сальонової вистави причепурені “пейзани”, як цього й вимагала клясична поетика»<sup>23</sup>. За спостереженням Д. Чижевського, «“сентиментальні” елементи у Котляревського пов'язані з українською народною вдачею та пісенною традицією», «хоч не треба цілком відкидати можливих впливів російського сентименталізму»<sup>24</sup>.

Дослідники, чії думки тут наведені, не заперечували сентиментальності у драматичних творах Котляревського, а лише розходилися в оцінці її та в питанні про її джерела.

Наукові ідеї М. Мінського та М. Дашкевича мали велике значення для висвітлення сентиментальних тенденцій в українській літературі як органічних їй, а не лише запозичених з інших літератур. Український сентименталізм, таким чином, діставав своє національне обґрунтування. Ба більше, відкривалася перспектива для осмислення сентиментальних тенденцій як типологічного явища. Проте М. Дашкевич схилився до абсолютизації фольклорних коренів українського сентименталізму, що було підхоплено й деякими сучасними дослідниками. Так, Василь Шубравський категорично твердив:

<sup>18</sup> Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Збір. творів: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 84. Треба лише уточнити, що в російській літературі другої половини 1810-х рр. як окремий літературний напрям оформився романтизм і сентименталізм уже не посідав панівного становища.

<sup>19</sup> Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. – Прага, 1925. – С. 65.

<sup>20</sup> Рудін П. Ів. Котляревський і театр його часу // Рання українська драма. – К., 1927. – С. XLIV.

<sup>21</sup> Лепкий В. Zarys literatury ukraińskiej. – Warszawa; Kraków, 1930. – S. 195.

<sup>22</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. – С. 358.

<sup>23</sup> Там само. – С. 359.

<sup>24</sup> Там само. – С. 375.

«Чутливість (хай іноді й надмірна) деяких героїв п'єси зумовлена не сторонніми впливами, а ліричною народною піснею, самим життям. <...> Отже, коли й говорити про сентиментальність "Наталки Полтавки", то лише в тому розумінні і в такій мірі, в якій вона властива українській ліричній пісні»<sup>25</sup>.

Але за такого підходу, явно звуженого й однобічного, особливості літературного твору ототожнюються з особливостями фольклорних явищ, що недопустимо. Річ у тім, що опрацювання в освіченого митця народнопоетичних першовзорів обов'язково здійснюється крізь призму певних естетичних уявлень «верхньої», тобто професійної, культури. Навіть звичайнісінька публікація фольклорного твору обростає додатковим смислом, якого цей текст не має у своєму традиційному усному поширенні. Така публікація свідчить уже хоча б про те, що «верхня» культура визнає художню цінність явищ «низової», тобто народної, культури, пропонує літераторам повчитися у них, допускає можливість творчого використання їх. Оце звичайне нині звернення професійних митців до народнопоетичної стихії не могло відбутися без відповідних змін в естетичній свідомості «верхньої» культури ще за Середньовіччя й Ренесансу, відтак пізнього Просвітництва. Фольклор не «знизу», від народу так упевнено ввійшов у «верхню» культуру, зокрема літературу, на зламі XVIII–XIX століть – його ввели у неї просвітники-преромантики Йоганн Готфрід Гердер, Джеймс Макферсон, Томас Персі та інші, котрі відкрили неперехідні вартості усної народної словесності. Зміни в концепції людини, ідейно-естетичні запити доби (як і природа авторського таланту, звичайно) диктують письменникові вибірковий підхід до багатющої фольклорної скарбниці. Без гердерівської реабілітації усної народної творчості, з одного боку, і русоїстської реабілітації чутливості, «життя серця» – з іншого, немислиме було б звернення до фольклорної чутливості у європейських літературах останньої третини XVIII і першої половини XIX ст. Фольклористична концепція Гердера і сентименталізм Русо дали «зелене світло» для трансформації фольклорної сентиментальності у літературну. Тож і Котляревський використовував та опрацьовував сповнену чутливості українську народну пісню не інакше, як крізь призму тогочасних преромантичних (сентименталістських) уявлень, синтезував ліричні риси українського національного характеру, відбиті, зокрема, в народних родинно-побутових піснях, із сентиментальними віяннями в європейській культурі доби пізнього Просвітництва. Тому-то й важливо осягнути в «Наталці Полтавці» сутнісні риси сентименталізму як художньої течії (та просвітницького реалізму як напряму) європейського, зокрема й українського, Просвітництва. Тим часом зведення сентиментальності цієї п'єси винятково до фольклорних першоджерел не дає змоги осмислити її як явище «верхньої» культури.

Треба сказати й про те, що М. Костомаров, П. Куліш, О. Пипін, М. Петров, М. Дашкевич в оцінці драматургії Котляревського виходили значною мірою із власних вражень та емпіричних спостережень і, по суті, схилилися до ототожнення сентименталізму із сентиментальністю, чутливістю. Звідси, скажімо, у М. Дашкевича йшлося не так про особливості сентиментальної течії в українському письменстві, як про чутливість – прикметну ознаку національного характеру, фольклору та нової літератури. «В украинской литературе, – писав він, –

<sup>25</sup> Шубравський В. Є. Від Котляревського до Шевченка. – К., 1976. – С. 86.

сразу проявилась характерная черта племенного типа: совмещение реализма, юмора и чувствительности»<sup>26</sup>.

Цікаві спостереження над реалістичними та сентиментальними тенденціями в першій п'єсі зачинателя нової української літератури висловив Агапій Шамрай у розвідці «"Наталка Полтавка" І. Котляревського», випущеній у світ окремим виданням 1955 року. Проте абсолютизація реалізму, характерна для радянського літературознавства, й ототожнення сентименталізму з надмірною ідеалізацією почуттів позитивних героїв, зі слізливою чутливістю та ідилічним зображенням селянського життя не дали змоги А. Шамраєві переконливо розв'язати питання про особливості сентименталізму в «Наталці Полтавці», у якій він знаходив лише «деякі ознаки сентиментального стилю»<sup>27</sup>, «патетично-сентиментальний тон окремих монологів Наталки»<sup>28</sup>, «впливи сентиментальної літератури XVIII ст. з її надмірною ідеалізацією почуттів позитивних персонажів» на змалювання образу Петра<sup>29</sup> і таку «данину сентиментальній традиції», як «сцена каяття возного»<sup>30</sup>. Протилежну, можна сказати, позицію зайняв Ієремія Айзеншток, твердячи, що, з огляду на відсутність типізації персонажів у п'єсі,

«не можна говорити про "Наталку Полтавку" як про твір реалістичний <...>. Котляревський не мав наміру відходити від традицій жанру водевілю (або опери-водевілю), зовсім не збирався відмовлятися од сентименталістського показу дійсності. Він лише прагнув до збереження у своїй п'єсі правдивих деталей українського селянського побуту і побутових відносин <...>»<sup>31</sup>.

Тож спробуємо докладно простежити джерела й вияви сентименталізму та реалізму в «Наталці Полтавці».

<sup>26</sup> Дашкевич Н. П. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия». – С. 83.

<sup>27</sup> Шамрай А. П. «Наталка Полтавка» І. Котляревського // Шамрай А. П. Вибрані статті і дослідження. – К., 1963. – С. 121.

<sup>28</sup> Там само. – С. 139–140.

<sup>29</sup> Там само. – С. 146.

<sup>30</sup> Там само. – С. 151.

<sup>31</sup> Айзеншток И. И. П. Котляревский. – С. 41.

## Зв'язок із жанрами комічної опери та міщанської драми

Розрив із попередньою національною традицією драмописання і театрального мистецтва у п'єсах Котляревського значно відчутніший, ніж прорив «Енеїди» у царині поезії, де зберігалася певна тяглість бурлескно-трагестійного письма. За вдумливим спостереженням Миколи Зерова, його п'єси «небагато спільного мають» з *українським вертепом та інтермедією* –

«тими немудрими та нескладними виставами, здебільшого інсценізаціями анекдотів. Ситуації в Котляревського складніші, літературні засоби розмаїтіші. Персонажі його драматичних творів – то індивідуально окремісні характери з складними переживаннями»<sup>1</sup>.

Цікаво хіба лише те, що прізвище виборного – Макогоненко – трапляється в одній із вертепних вистав, звідки його міг узяти Котляревський<sup>2</sup>. До того ж виборний співає пісню «Ой під вишнею, під черешнею...», відому з другої (світської) частини вертепного дійства<sup>3</sup>, але ця пісня була поширена серед народу й уже тоді не раз друкована<sup>4</sup>, тож Котляревський не конче почерпнув її саме з вертепного театру.

«Наталка Полтавка» – за авторським визначенням, «опера малороссийская» – у жанровому сенсі виростала насамперед із європейської сентиментальної комічної опери XVIII ст., зокрема російської, котра, за словами її дослідника Павла Орлова,

«зіграла вийнято важливу роль в історії російського сентименталізму, чому немало сприяли закони цього жанру, що давали змогу в ролі головних героїв показувати людей з народу. Саме тут глядачі й читачі вперше побачили, як селянки, а не умовні аркадські пастушки, «любити вміють». <...> Комічна опера не тільки розкрила антагонізм між вищими й нижчими станами, а й зуміла показати моральну перевагу кріпаків над їхніми власниками»<sup>5</sup>.

У «Наталці Полтавці» зображені не кріпаки, а вільні селяни, проте п'єса зберігає традиційне для сентиментальної комічної опери протиставлення «городянок» і «простих дівок», «міста», в якому Терпило «почав <...> заводити бенкети з повітчиками, з канцеляристами, купцями і цехмістрами – пив, гуляв і шахро-

<sup>1</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 20. Поширену, але не конкретизовану думку про вплив вертепу й інтермедій на драматургію Котляревського відкидав і Петро Рулін (Рулін П. Іван Котляревський і театр його часу. – С. 250–252).

<sup>2</sup> Марковський Є. М. Український вертеп: Розвідки й тексти. – К., 1929. – Вип. 1. – С. 108; Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 74.

<sup>3</sup> Галаган Гр. П. Малорусский вертеп // Киевская старина. – 1882. – Кн. 10: Октябрь. – С. 16; Чалый М. К. Воспоминания. Приложение к главе II: Вертеп // Там само. – 1889. – Кн. 1: Январь. – С. 33.

<sup>4</sup> Див.: Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 74, 82.

<sup>5</sup> Орлов П. А. Русский сентиментализм. – М., 1977. – С. 94.

вав гроші», через що «мало-помалу розточив своє добро» [I, 3], – і «села», де Наталка і Петро знайшли своє щастя.

Не закликаючи до корінної ломки станових перегородок феодального суспільства, творці російської комічної опери з народною тематикою ставили собі за мету почуттєву і моральну реабілітацію простолюду, зверталися насамперед до інтимної, «етично-побутової проблематики з селянського та міщанського життя», зображували «душевні переживання персонажів». Іншою характерною особливістю комічної опери і похідної од неї «слізної» комедії Агапій Шамрай назвав

«щасливу розв'язку конфліктів, примирення між антагоністами. “Лиходій”, переслідуючи 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” Ніколева). Так, багатий Фома примиряється з своєю долею, коли Олексій і Степанида, до якої сватався Фома (“Новое семейство” Вязмитінова), 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.  
(Княжнін, “Сбитенщик”)<sup>6</sup>.

Як уже мовлено, комічну оперу Якова Княжніна «Сбитенщик» і його комедію «Неудачный примиритель, или Без обеда домой поеду» ставив аматорський театр, що існував удома в генерал-губернатора кн. Якова Лобанова-Ростовського, і Котляревський виконував у цих виставах комічні ролі. Інша комедія цього російського драматурга – «Хвастун», а також комічна опера Олександра Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» входили до репертуару Полтавського вільного театру<sup>7</sup>.

Художнє осмислення й оформлення сюжету, запозиченого з водевілю Шаховського, відбулося у п'єсі Котляревського значною мірою за жанровими законами сентиментальної опери. На думку А. Шамрая, «Наталку Полтавку» з російською комічною оперою споріднюють такі риси:

- «загальносюжетна ситуація» – «боротьба дівчини-селянки за своє сімейне щастя проти нелюбого їй претендента (зазвичай багатія або чиновника) на її руку і серце»<sup>8</sup>; у цьому плані п'єса Котляревського близька до тих комічних опер, у яких основу конфлікту становлять «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” Вязмитінова і ряд інших), любовна драма на ґрунті соціальної нерівності закоханих (“Миловзор и Прелеста”, “Анюта” Попова) <...>»<sup>9</sup>;

<sup>6</sup> Шамрай А. П. «Наталка Полтавка» І. Котляревського. – С. 111–112.

<sup>7</sup> Щепкин А. С. Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще. – С. 244; Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 54, 55. Варто зауважити, що «Сбитенщик» Княжніна є, властиво, літературною копією аблесимовського «Мельника, колдуна, обманщика и свата». Практикування більш чи менш вільних переробок чужих п'єс, переважно іншомовних, але також і російських, на той час було звичним явищем.

<sup>8</sup> Шамрай А. П. «Наталка Полтавка» І. Котляревського. – С. 120.

<sup>9</sup> Там само. – С. 110.

- сюжетна розв'язка та деякі засоби характеристики персонажів:

«У Котляревського, як відомо, зворушений великодушністю Петра возний виявляє незвичну для нього гуманність, плаче від розчулення виборний і т. д. Типова при цьому деталь – змагання в благородних почуттях: Петро зрікається Наталки, в зв'язку з цим Терпилиха проймається співчуттям до нього, хоч перед цим радилась возному вигнати Петра з села, далі наступає “просвітлення” возного, а зрештою, всі персонажі співають “пісню згоди”»<sup>10</sup>;

- загальні жанрові ознаки – пісні впереміш із драматичними репліками тощо<sup>11</sup>.

Водночас у відтворенні національного колориту, в зображенні зв'язку характерів і обставин Котляревський пішов значно далі творців російської комічної опери, чому сприяло, зокрема, те, що український драматург звернувся до досвіду *міщанської драми* – одного з провідних жанрів європейського *просвітницького реалізму* (її найвизначніші творці – Джордж Лільо й Едвард Мур в англійській літературі, Дені Дідро, Луї Себастьян Мерсьє і Мішель Жан Седен – у французькій, Готгольд Ефраїм Лессінг, Август фон Коцебу, Якоб Міхаель Райнгольд Ленц, Гайнрих Леопольд Вагнер, Отто Гайнрих Геммінген та Август Вільгельм Іфланд – у німецькій, Володимир Лукін, Петро Плавильщиков – у російській). Умовний літературознавчий термін *міщанська драма*, усталений з тогочасних термінів *слізлива комедія*, *п'єса почуттів*, *моралізаторська драма*, не треба розуміти буквально як п'єсу, що в ній виведено лише міських мешканців (а то більше осіб з обмеженою «міщанською» психологією). Предметом драматичного (а не комічного) зображення у творах цього жанру стали побут, звичаї, етика і світосприймання середніх соціальних верств, представники яких зіштовхувалися у повних драматизму конфліктах морального та соціально-побутового характеру й поставали втіленням доброчесності й гуманності. Стиль був позначений простотою, природністю й розмовністю інтонацій, відсутністю патетики, декларативних висловлювань, кучерявості<sup>12</sup>. До речі, «Козак-стихотворец» Шаховського не виявляє ознак міщанської драми – у ньому представники середньої соціальної верстви подані або як джерело комічного, або як виразники патетичного (не раз висловлюються пишномовними фразами).

Натомість Котляревський у «Наталці Полтавці» творчо використав здобутки міщанської драми, по-своєму модифікувавши і розвинувши її жанр:

«Характерно, що коли Дідро висував на перше місце рух ситуацій, їх зіткнення (типові обставини), а Лессінг, певною мірою нехтуючи фактичною й історичною достовірністю обставин дії, дбав насамперед про зображення родових типів, Котляревський намагався у своїх п'єсах показати типові характери в конкретних національних обставинах свого часу. Замість основного класицистичного конфлікту – між людиною і суспільством – у драматургії Котляревського з'являється типовий життєвий конфлікт між членами суспільства, що має в “Наталці Полтавці” досить виразну соціальну основу»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Там само. – С. 120.

<sup>11</sup> Там само. – С. 121.

<sup>12</sup> Див.: Халізев В. Е. Мещанская драма // Краткая Литературная Энциклопедия. – М., 1967. – Т. 4. – С. 819; Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981. – С. 204–207; Яценко М. Т. Міщанська драма // Українська Літературна Енциклопедія. – Т. 3. – С. 388.

<sup>13</sup> Яценко М. Т. Іван Котляревський (1769–1838) // Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. – К., 1995. – Кн. 1: Перші десятиріччя XIX ст. – С. 83. Також див.: Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. – С. 39–44.

Більшість персонажів «Наталки Полтавки» належить до «простого народу», як визначає їхній, зокрема й свій, соціальний стан виборний, помічник сільського старости [1, 3]. Та й возний, формально будучи представником повітової (міської) старшини, живе на селі й не надто відірвався од простих, але вільних селян (до того ж Наталка та її мати – колишні міщанки). Тому-то драматичне дійство між ними дає підстави розглядати п'єсу в типологічному ряду міщанських драм, з якими пов'язано становлення побутового реалізму в європейських літературах. При цьому художні здобутки й новаторство Котляревського-драматурга пов'язані не лише з реалізмом, – типовий життєвий конфлікт письменник розглядає значною мірою крізь призму сентименталістських уявлень про морально-етичні та почуттєві цінності.

Появу драматичних творів Котляревського дослідники й раніше слушно виводили не тільки з російського, а й з усеєвропейського літературного процесу. Так, уже Михайло Драгоманов зазначив:

«Новий всеєвропейський письменський рух на нашому ґрунті дав такі для свого часу добрі вчинки, як Котляревський, Василь Гоголь, Гулак і ін., що показали такі початки “простого” письменства, яких не було тоді в Московщині, через столиці якої прийшов до нас і той рух»<sup>14</sup>.

Дмитро Антонович навіть твердив, що «п'єси Котляревського написано під безпосереднім впливом сучасних італійських та французьких п'єс»<sup>15</sup>; Микола Зеров теж дійшов висновку, що «типом своєї творчості драматичної Котляревський перебуває в руслі тих впливів, що йшли з Франції XVIII в.»<sup>16</sup>. Зрештою, французький вплив опосередковано позначився на п'єсах Котляревського через його використання досвіду російської комічної опери, що орієнтувалася на французьку (П'єр Огюстен Бомарше, П'єр Клод Нівель де Лашосе, Філіп Неріко Детуш та ін.) і проти неї «не утворила нових істотних ознак цього жанру»<sup>17</sup>.

Доречно згадати, що в бібліотеці Котляревського були російські переклади романів французьких письменників-сентименталістів Франсуа Дюкре-Дюменіля та Мадлен Фелісіте Жанліс<sup>18</sup>.

Водночас є підстави говорити, що Котляревський засвоїв – хай і вибірково – досвід західноєвропейської драматургії загалом, а не лише французької та італійської. Репертуар Полтавського вільного театру 1818–1821 рр., засвідчує, що український письменник був обізнаний із західноєвропейською комічною оперою, комедією, водевілем та міщанською драмою XVIII ст. принаймні у російських перекладах (часто вільних) та переробках. Звичайно, французькі п'єси, надто ж у сукупності з італійськими, переважали. Полтавські актори грали:

- комічні опери французьких драматургів Бомарше («Севільський цирульник, или Бесплезная предосторожность», за російським перекладом з італійського лібрето Джузеппе Петроселліні), Жана Ніколя Буї («Водовоз, или Двухдневное приключение»), Франсуа Бенуа Гофмана («Подложный клад, или Опасно подслушивать у дверей»), переробка Миколи Ільїна; «Черногорский замок», інша назва:

<sup>14</sup> Драгоманов М. П. Шевченко, українофіли й соціалізм // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970. – Т. 2. – С. 128.

<sup>15</sup> Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. – С. 59.

<sup>16</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 20.

<sup>17</sup> Рулін П. Іван Котляревський і театр його часу // Рулін П. На шляхах революційного театру. – К., 1972. – С. 237.

<sup>18</sup> Стеблін-Каминський С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожила). – С. 6.

«Леон, или Монтенерский замок»), *італійських лібретистів* Джузеппе Паломба («Деревенские певички») і Лоренцо да Понте («Редкая вещь»);

- *французькі комедії* «Уездный городок» Луї Бенуа Пікара (у вільному перекладі, чи то пак переробці Я. Княжніна), «Марфа и Угар, или Лакейская война» Жана Батиста Дюбуа (у переробці Олександра Корсакова), «Бот, или Аглицкий купец» Ж. Ернеста (Жозефа Ернеста де Клонара) і Жозефа Серв'єра (наслідування роману Гійома Піго-Лебрена), «Притворная неверность» Ніколя Барта (у вільному віршованому перекладі Олександра Грибоедова та Андрія Жандра);

- *французьку драму* «Зоа» Луї Себастьяна Мерсьє, *французький водевіль* «Пурсоньяк Фалалей Скотинин, или Рохус Пумперникель в новом виде» Ежена Скріба та Шарля Гаспара Делестра-Пуарсона (у переробці Олександра Шаховського);

- *перекладені з французької мови одноактну драму* «Дурак и плуты, или На сойку свой язычок» (переклад Дмитра Вельяшева-Волинцева) та *одноактну комічну оперу-водевіль* «Новые оборотни, или Спорь до слёз, а об заклад не бейся» (переробка Петра Коб'якова).

Водночас у Полтаві ставили також знамениту просвітницьку *комедію* «Школа злословия» англійського драматурга Ричарда Шерідана, *комедію* «Железная маска» німецького та швейцарського письменника Гайнриха Цюкке (у переробці Миколи Краснопольського), *сентиментальну міщанську драму* (мелодраму) Августа фон Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», у якій реалістичні картини поєднуються зі слізливістю і моралізаторством. У репертуарі полтавців знайшлося місце і *зіншпілям* (німецькому й австрійському різновиду комічної опери)<sup>19</sup>. Завдяки акторам Котляревського глядачі мали змогу побачити виставу за п'єсою «Чертова мельница на Венской горе» австрійського драматурга Карла Фрідріха Генслера (драматична переробка роману «Дванадцять сплячих дів» уже згаданого Шпіса), *одноактну комічну оперу* «Мнимый невидимка, или Суматоха в трактире» німецького та австрійського драматурга Карла Людвіга Костенобля, *комічну оперу-феєрію* «Русалка Днепровская» (національна трансформація надзвичайно популярної у Європі «Дунайської німфи» Генслера, з перенесенням дії в умовний світ Київської Русі; переробка першої та другої частин належить російському перекладачеві Миколі Краснопольському, він-таки склав оригінальну третю частину, а лібрето до четвертої написав уже відомий нам Олександр Шаховський)<sup>20</sup>.

Як драматург Котляревський продовжив характерну для свого часу тенденцію до національної адаптації популярного в тогочасній Європі драматургічного набутку, його жанрових та сюжетно-композиційних особливостей. Водночас драматургія Котляревського, як і вся його творчість, розвивалася загалом у силовому полі художньої літератури доби Просвітництва.

<sup>19</sup> Нім. *Singspiel*, буквально: «гра зі співом», від *singen* – «співати» і *Spiel* – «гра».

<sup>20</sup> Репертуар Полтавського вільного театру 1818–1821 рр. див.: Щепкин А. С. Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще. – С. 242–244, 250; Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 53–55, 717. Тут у списку «Репертуар Полтавского театра» перелічено лише назви вистав, із зазначенням ролей, що їх виконував М. Щепкін. Національну належність оригінальних п'єс та їх авторство я з'ясував за різними джерелами, зокрема покажчиком: Указатель драматических и музыкально-драматических произведений // Михаил Семёнович Щепкин: Жизнь и творчество. – Т. 2. – С. 464–475.

## Наталка як нова Елоїза (типологічні паралелі з романом «Юлія, або Нова Елоїза» Жана Жака Русо)

Для показового осмислення типологічних і національно-самобутніх рис «Наталки Полтавки» варто порівняти її з епістолярним романом Жана Жака Русо «Юлія, або Нова Елоїза» (1761), що заклав підвалини сентименталізму у французькій прозі й разом із «Сентиментальною подорожжю» Лоренса Стерна – у європейській.

Роман французького письменника дістав широкий розголос у Європі доби пізнього Просвітництва й романтизму. Вдавшись до літературної містифікації у формі нібито знайдених листів двох закоханих та їхнього найближчого оточення, Русо порушив на тлі любовної колізії не тільки суто почуттєві, а й важливі морально-психологічні, філософські, релігійні та соціальні питання свого часу. Письменник і мислитель, він по-новому розглянув проблему «розум – почуття», а конкретніше – «родинно-патріархальний обов'язок – любовні переживання». Як відомо, дилему «обов'язок – почуття» класицисти послідовно вирішували з акцентом на обов'язку (суспільному, громадянському, державному, моральному). Тим часом перегляд такого підходу, зростає увага до чутливості й індивідуальної пристрасті саме й характеризували зародження сентименталізму.

У романі з красномовною другою назвою «Нова Елоїза» (яка, до речі, вживається частіше, ніж перша – «Юлія») Русо проводив паралель із любовною історією шістсотлітньої давності. Тоді, на схилку Середньовіччя, Елоїза, дівчина зі знатної сім'ї, та її вчитель П'єр Абельяр, відомий богослов і філософ, палко покохали одне одного. Проте з наказу Елоїзино дядька слуги жорстоко покалічили її наставника – щоб він більше ніколи не зміг бути її коханцем. Повінчана з Абельяром, Елоїза пішла в монастир, однак понад усе, зокрема й релігійні почуття, зберегла любов до свого обранця, з яким вела інтимне листування, збережене й до наших днів<sup>1</sup>.

Увагу Русо не випадково привернув цей проблиск справді живого людського почуття у сиву давнину. Адже гуманісти Відродження протиставили становим матримоніальним умовностям і проповідуваному Церквою у Середньовіччі почуттєвому, плотському аскетизму «поезію тіла», людину з її земними радощами й утіхами. Просвітники-раціоналісти пішли ще далі, поставивши питання про перебудову суспільства на засадах Рівності, Справедливості, Свободи, однак усебічний розвиток людини у них сковувався абсолютизацією розуму, раціоналістичного підходу, обов'язку.

<sup>1</sup> Див.: Абельяр П. Історія моїх страждань. Листування Абельяра й Елоїзи / Переклад з латинської Р. Паранько. – Львів, 2004. – 136 с.



На противагу цьому в преромантичних, сентименталістських віяннях пізнього Просвітництва посилилася увага до особистісно-почуттєвої сфери особистості, чому сприяла криза авторитарних норм феодального суспільства, знецінення просвітницько-раціоналістичної доктрини освіченого абсолютизму. Раціоналізм у підході до всіх суспільних явищ, зокрема шлюбно-родинних, поступово втрачав світоглядну владу, натомість про свої права заявляло «життя серця». Вік Просвітництва, перенасичений логізуванням і розумуванням, множенням усіяких приписів і настанов, насамкінець одкривав красу почуттєвої сфери людини. «Нова Елоїза» Русо якраз і відбиває зародження «автономної особистості», котра усвідомлює самоцінність своїх інтимних почуттів, порушує питання про право на особисте щастя, вступає у конфлікт із родинно-авторитарними та ставними обмеженнями феодального суспільства.

У романі аристократка Юлія та її вчитель-різничинець Сен-Пре, покохавши одне одного, накликали на себе гнів батька дівчини – марнославно барона, котрий, керуючись усталеними уявленнями про дворянську честь, аж ніяк не хотів мати зятем плебея. Характер Юлії вимальовується суперечливим, сформованим добою ломки феодально-патріархальних устоїв і виокремлення «суверенної особистості» зі свого однорідного середовища. Дівчина – водночас чутлива й розсудлива, палко закохана й побожна – мріє про особисте інтимне щастя й не може побороти в собі почуття родинно-патріархального обов'язку, не наважується піти проти волі батька й розділити зі своїм обранцем можливі життєві знегоди. Юлія опиняється на роздоріжжі між узвичаєною поведінкою, що гарантує надійне, але здебільшого нудне сімейне існування, і тривожними перспективами заманливого життя за «покликом серця».

Чи справді добродієність полягає у тому, щоб коритися волі батьків, як це велить патріархальна мораль, і чи великий гріх, піддавшись чутливому серцю, виступити проти станових упереджень і родинного деспотизму, обстояти своє природне право на інтимний вибір – ось та проблема, над якою замислюються молоді герої роману Русо. Широко відомими стали знаменні рядки з цього твору:

«Хай же люди посідають становище за своїми світлими сторонами, а союз сердець хай буде за вибором, – ось який він, справжній суспільний порядок. Ті ж, хто встановлює його за походженням або ж за багатством, справжні порушники порядку, їх-бо і треба осуджувати або ж карати»<sup>2</sup>.

Однак, зглянувшись на батька, Юлія підкоряється його волі й виходить заміж за його давнього друга п'ятдесятирічного Вольмара, мужчину знатного походження, мириться зі своєю долею, навіть виправдовує і розважливо умотивовує традиційні умовності подружнього життя. І хоча Русо вустами Юлії прагне якось поєднати право особистості на шляхетно-вільне розкрилля інтимних почуттів зі святістю інституту шлюбу, в романі об'єктивно утверджується ідеал кохання, протест проти авторитарних норм феодального суспільства. Бо ж навіть звідавши таїну материнства, купаючись у достатках, зігріта теплом домашнього вогнища, Юлія в заміжжі за Вольмаром по-справжньому щасливою так і не стала. До кінця життя вона не переставала кохати Сен-Пре. Втім, він теж покоровся долі, вдовольнився «мудрим щастям» і втратив молодечу цілісність духу. Поміркваність і стоїцизм не принесли обом повнокровного щастя. Перед смертю, в останньому листі до Сен-Пре Юлія, позбуваю-

<sup>2</sup> Руссо Ж.-Ж. Юлія, или Новая Элоиза // Избр. соч.: В 3 т. – М., 1961. – Т. 2. – Часть вторая. Письмо II. – С. 156.

чись самообману, пише: «Яке щастя, що я ціною життя купую право кохати тебе коханням вічним, у якому нема гріха, і право сказати востаннє: “Кохую тебе”»<sup>3</sup>.

Через увесь роман Русо проходить антиномія «любовне почуття – імперативна повинність». Щодо неї Ізраїль Верцман проникливо зазначив:

«Мало сподіваючись на силу вродженого морального інстинкту, Русо звів проти пристрастей загату – сувору мораль. Звідси дві тенденції фабули: любов Сен-Пре до Юлії виправдана почуттєвістю, а шлюб Юлії з Вольмаром – вимога обов'язку. Рівноцінні дві істини: право почуття обстояти свою свободу від законів, що його сковують, і право розуму надягати на почуття кайдани. Й ось перша половина роману є гімном вільній пристрасті, у другій панує атмосфера самопожертвувань і повинностей»<sup>4</sup>.

Сентименталізм шукав альтернативу між тверезим глуздом і почуттям, патріархальною мораллю і становленням «суверенної особистості»...

В образах Юлії та Сен-Пре Русо створив класичні типи сентиментальних героїв-страдників із чутливістю та резонерством, меланхолійним самозаглибленням і схильністю до самоаналізу, побожністю і прагненням земного щастя, почуттєвою цілісністю і стоїцизмом, а то й покірністю долі. Герої роману в болісних роздумах і переживаннях прагнуть розв'язати клубок суперечностей між любовними почуттями та усталеними і власними етичними уявленнями. Неоднозначне трактування проблеми «любовне почуття – моральний імператив» і стало дуже характерним для європейського сентименталізму.

Невідомо, чи Котляревський читав «Нову Елоїзу». Найімовірніше, він таки ознайомився з цим романом, надзвичайно популярним у тогочасній Російській імперії, – можливо, навіть в оригіналі, бо вільно володів французькою, а може, в одному з російських перекладів – Павла Потьомкіна (1769), анонімного перекладача (1792) чи, найпевніш, Олександра Палицина (1803–1804), українського та російського просвітника, поета, перекладача, громадського діяча, у 1767–1816 рр. – керівника літературно-мистецького гуртка, що його він сам називав «Попівською академією» – од назви свого хутора Попівки (тепер с. Залізник Сумської області). (Мимохідь зауважу, що ознайомленню Котляревського з романом не могло сприяти його обрання – від 1819 року – скарбником і бібліотекарем Полтавської філії Біблійного товариства, бо її книгозбірня складалася з видань суто богословського змісту<sup>5</sup>.) Хай там як, а поведу мову не про вплив роману Русо на п'єсу Котляревського, а про певну типологічну подібність між цими творами.

Побудована на почуттєвих і суспільних суперечностях любовного трикутника (Наталка – Петро – возний) і конфлікті батьків та дітей (Терпило, Терпилиха – Наталка, Петро), п'єса Котляревського близька до «Нової Елоїзи» саме за конфліктною ситуацією (дворянка Юлія – її вчитель-різничинець Сен-Пре – суперник знатного походження – батько Юлії). Русоїстський типаж і традиційна для сентименталізму (а згодом і романтизму) схема (хлопець із нижчої сходинки суспільної ієрархії; дівчина та його суперник – із вищої; батьки дівчини хочуть видати її за нелюба, знатного й багатого) «набувають» у Котляревського модифікації на український лад: дівчина – з родини колись заможних міщан; хлопець – бідний

<sup>3</sup> Там само. – Часть шестая. Письмо XII. – С. 659.

<sup>4</sup> Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо. – М., 1976. – С. 135.

<sup>5</sup> У листі до доглядача полтавських духовних шкіл ієромонаха Августина від 25 січня 1829 р. Котляревський повідомляв, що в полтавському Успенському соборі під хорами у двох шафах зберігаються 717 примірників «св. книг», а ключі од шаф для надійності він залишив у себе (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 334).

сирота, годованець і робітник у цій сім'ї; його суперник – урядовець (возний). Першопричина родинно-побутового (із соціальними елементами) конфлікту в «Наталці Полтавці» полягає в тому, що багатий і чванливий Терпило не дав батьківського благословення на одруження доньки зі своїм вихованцем. За словами виборного Макогоненка, «Терпило і Терпилиха любили годованця свого, як рідного сина, та було й за що!» – «Хлопець виріс славний, гарний, добрий, проворний і роботящий» [I, 3]. Однак шануючи Петра як свого робітника, чесного й працюючого, Терпило, виходячи, очевидно, зі станово-ієрархічних передсудів феодального суспільства, аж ніяк не вбачав у ньому гідного претендента на руку своєї доньки. Тому й розсердився і вигнав хлопця з дому. «Ти був бідним, любив мене – і за те потерпів і мусив мене оставити», – каже Наталка про Петра на початку п'єси [I, 1]. Як і в «Новій Елоїзі» Русо та в позначеному її впливом першому російському сентиментальному романі – «Письма Ернеста и Доравры» (1766) Федора Еміна, в якому примусові шлюби осуджуються як такі, що суперечать «Богу і єству», і визнається право дітей перечити «сліпій і безрозсудній волі батьківській», у «Наталці Полтавці» порушується проблема ставлення молоді людини до родинно-патріархальної моралі та інших умовностей феодального суспільства, що стають на перешкоді вільному розвитку природних людських почуттів. Таким чином, конфлікт батьків і дітей у п'єсі Котляревського виростає із суперечностей між авторитарними нормами патріархальної сім'ї (насамперед тими, що знаходили вияв у батьківському деспотизмі) та правом молодих йти за покликом власного серця.

Прикметно, що мораль серця і мораль родинно-патріархальна вступають у конфлікт у світовідчужанні Наталки. Ця Юлія в українському вбранні вагається між пориваннями серця і дочірнім обов'язком у його патріархальному розумінні, який переступити їй зовсім непросто. «От дівка, що і на краю пропасті не тільки не здригнулась, но і другого піддержує» [II, 10], – каже Микола, який, проте, не знає, що Наталка не завжди була послідовною в обстоюванні свого природного права на особисте щастя. Звернімо увагу, як майстерно драматург показує суперечливі імпульсивні порухи у психології дівчини, яка то виявляє душевну стійкість («Я давно уже поклялась і тепер клянусь, що крім Петра ні за ким не буду» [II, 10]), то за наполяганням матері та з жалості до неї погоджується вийти заміж «за першого жениха», їй «угодного» [I, 4]. Один із таких яскравих виявів одкритої у творах сентименталізму психологічної нетотожності героїні (героя) самій собі спостерігаємо в епізоді, коли Наталка, вже нібито вирішивши покоритися матері задля її безжурної старості,

«(Становится на колени и, поднимая руки вверх, говорит.) “Боже! Коли уже воля твоя єсть, щоб я була за возним, то вижени любов до Петра із мого серця і наверни душу мою до возного, а без сього чуда я пропаду навіки...”» [I, 7].

Наталку лякає перспектива силуваного шлюбу з возним, бо вона його не любить: «Що зо мною буде! Страшно і подумать, як з немилим чоловіком весь вік жити, як нелюба миловати, як осоружного любити» [I, 7]. Наталка жадає вийти заміж із любові, й лише в такому шлюбі вона може бути щаслива, тому й благає Бога навернути її душу до возного, раз уже так складаються обставини, що вона мусить бути за ним.

А вже через деякий час у розмові з Миколаю, коли той нагадав їй про Петра, у Наталки імпульсивно з'являється характерний для сентиментальної героїні намір (згадаймо «Бедную Лизу» Карамзіна): «О, я бідна! (Помалчав, указываєт на реку.) Бачиш Ворскло?.. Або там, або ні за ким» [II, 10].

Надзвичайно цікавою є розмова Наталки з матір'ю у яві 4-й дії першої. Це не тільки суперечка носія авторитарної родинно-патріархальної моралі із зароджуваною «автономною особистістю», а й вияв так званого *діалогічного конфлікту* – суперечки *раціоналістичного персонажа*, змальованого засобами просвітницького реалізму, і *персонажа чутливого*, сентиментального. Якщо просвітницький реалізм бачив у «природній людині» поміркованість, «тверезий глузд», працьовитість, статечність, то сентименталізм відкрив у ній добродісну чутливість. Почасти п'єса Котляревського й відбиває конфлікт між носієм просвітницько-реалістичного ідеалу «природної людини» (Терпилиха) і сентиментальним персонажем (Наталка). Мати дорікає доньці, що вони терплять біду через її «непокорність» – небажання вийти заміж за більш-менш вигідних женихів. Наталка ж керується вибором власного серця («коли серце моє не лежить до їх і коли мені вони осоружни!» [I, 4]).

«Ой мати, мати! Серце не вважає, / Кого раз полюбить, з тим і умирає», – запечує Наталка матері в арії № 8, яку склав Котляревський (а до речі, всі арії, котрі виконує вона, як і Петро, сентиментальні за своєю тональністю), і далі додає про свого обранця: «<...> серце моє за нього ручається, і воно мені віщує, що він до нас вернеться». У відповідь же Терпилиха з погляду тверезого глузду застерігає її: «Не дуже довіряй своєму серцю: сей віщун часто обманує. Придивися, як тепер робиться в світі, та і о Петрі так думай» [I, 4].

Наскрізна у п'єсі суперечка Наталки з Терпилихою – це, властиво, суперечка сентиментального серця і тверезого глузду. Проте й у самої Наталки чутливість не переростає у безрозсудність, бо в її характері «життя серця» поєднується – хай і суперечливо – з тверезим глуздом, із патріархальним усвідомленням того, що «для покою матері треба все перенести» [I, 5]. Як тут не згадати почуття жалості й любові до батька у Юлії! Та попри всі інтимні й морально-психологічні муки, мимовільні суперечливі одчуття Наталка як справжня сентиментальна героїня завжди зберігає почуттєву цілісність натури – ніколи не перестає по-справжньому кохати єдиного обранця свого серця.

Звичайно, протест «суверенної особистості» проти родинного деспотизму вже звучав в українських родинно-побутових піснях і баладах XVIII ст. – і це тільки підкреслює національний ґрунт для розвитку сентименталізму в українському письменстві. Проте було б явним звуженням зводити все багатство «Наталки Полтавки» лише до фольклору. Українська література продовжила віддзеркалювати процес розкладу феодально-патріархальної системи, вже зафіксований у фольклорі.

Треба мати на увазі ту метаморфозу, що її зазнав у Котляревського – відповідно до умов української дійсності – образ героїні проти її літературної «посестри», «нової Елоїзи» Русо. Терпило, бенкетуючи, прогайнував своє добро і «в бідності умер», зубожіла вдова з донькою переселилися на село, і з потенційної «городянки, панночки» Наталка перетворилася на «простую селянку». «Ми тепер рівня з тобою: і я стала така бідна, як і ти» [I, 1], – роздумує вона в монолозі, маючи на увазі Петра. Таким чином, суспільна (майнова) нерівність закоханих усувається, і це, на думку автора, стає важливою передумовою їхнього щасливого шлюбу.

Водночас конфліктна ситуація (любов на тлі станових суперечностей) зберігається, бо Терпилиха хоче віддати доньку за багатого жениха, який би вигідно вирізнявся з-поміж інших претендентів на її руку своїм суспільним становищем, – наприклад за возного.

## Возний Тетерваковський: драма урядовця, закоханого без взаємності

Парадоксально, але возний Тетерваковський, урядовець у повітовому суді, постає певною мірою також як сентиментальний тип особистості. Йому «противни» «Статут і розділи<sup>1</sup>, / Позви і копи страх надолі» і навіть остогидів чин «преважний». Виявляється, і його «письменна» душа, як він сам зізнається в арії № 2, може бути «смятенною». Цілком у дусі сентименталістських уявлень кінця XVIII – початку XIX ст., коли чимало людей у Російській імперії кинулися шукати втіху не в кар'єрі урядовця чи військовика, а в сімейному затишку, возний мріє про «жизнь дражайшу, / Для чувств сладчайшу» у шлюбі з гарною Наталкою [I, 2]. Прикметно, що він хоче одружитися з нею не через якісь матеріальні вигоди, а саме тому, що вподобав її (при цьому він мав можливість вибору принаймні між Наталкою і «вдовствующою дяконихою», яку невідь-чому намірявся відвідати того ж дня, але зупинився поговорити з Наталкою, а потім із виборним [I, 3]). Невідомо, якими були почуття возного до «вдовствующої дяконихи», а в «любві к Наталці» він признається їй та виборному:

«Нігде – тее-то як його – правди дівати, я люблю Наталку всею душею, всею мислюю і всім сердцем моїм, не могу без неї жити, так її образ – тее-то як його – за мною і слідить» [I, 3].

Звичайно, признання возного в коханні, висловлені книжним жаргоном із професійними термінами, церковнослов'янізмами та канцеляризмами (таким собі суржигом), видаються недоладними та смішними: «Наталки вид ясний / <...> / Утробу всю потряс; / Кров взволновалась, / Душа смішалась; / <...> і серце все стонеть; / Как камень, дух в пучину зол тонеть» [I, 2]. Тут Котляревський змістовніше й ефектніше застосував використаний у водевілі «Козак-стихотворец» засіб незграбного любовного освідчення урядовця, яке перетворюється на мимовільне самопародіювання, – подібну автопародійну пісню Шаховський вклав у уста Прудюса, тільки співає той її не вподобаній дівчині (Марусі), а своєму повірникові (Грицьку):

Єя чорни очі,  
Єя біла грудь  
Ціля ночі  
Спать не дают.

Мучит Маруся  
Душу мою;  
Їм я без вкуса,  
Вовсе не п'ю.

<sup>1</sup> Йдеться про Литовський статут – основний кодекс права Великого князівства Литовського. Видавався у трьох основних редакціях: 1529 року («Старий»), 1566 року («Волинський») і 1588 року («Новий»). Був основним збірником права в Україні від XVI ст. до 40-х років XIX ст. На території Київської, Подільської та Волинської губерній дію Литовського статуту було припинено сенатським указом від 25 червня 1840 р. На Лівобережній Україні 4 березня 1843 р. його замінено Зводом законів Російської імперії.

Паньскія хати,  
Гарни коні,  
Воли рогати  
Немили мні.

Ніт мні отради  
Гроші щитать;  
Бистрие взгляди  
Серце сверлять. [с. 17]

Міру своєї незвичайної закоханості обидва персонажі висловлюють зізнанням у тому, що їх уже не тішить те, чому вони присвятили дотеперішнє життя: Тетерваковського – службова кар'єра, а Прудюса – нажите багатство.

Канцелярська мова судового урядовця, якою возний признається Наталці в коханні, дисонувала з тодішніми сентиментальними уявленнями про любовне освідчення й викликала комічний ефект:

- «Когда би я іміл – тее-то як його – столько языков, сколько артикулов в Статуті ілі сколько зап'ятих в Магдебурськом праві, то і сих не довліло би на восхваленіє ліпоті твоєї!» [I, 2];
- «Ти одна зложила єму позов на вічні роки <...>» [I, 2].

Усе ж не можна не визнати, що возний таки покохав Наталку (хоча й, зауважмо, не так безкорисливо, як Петро, і не «до безконечності», як висловлюється він книжною фразою [I, 2]), – і це почуття по-своєму пробивається крізь канцелярську оболонку його душі<sup>2</sup>. Понад те, у возного – письменного! – з'являється невимовне почуття. «Не в состоянні поставити на вид тобі сили любві моеї», – каже він Наталці [I, 2]. Звичайно, нині, коли людська думка збагачена досвідом романтизму, чи не кожен знає, що не все розмаїття почуттів можна виразити словом. Однак тоді, після домінування у «верхній» культурі раціоналістичного світогляду, такі уявлення – та ще з вуст письменного – були новими й несподіваними. На них позначився вплив сентименталізму. Возний у цьому випадку висловлюється книжно-театральною сентиментальною фразою, змішуючи її з канцеляризмом («поставити на вид»). І хай це його висловлювання звучить штучно, зважмо на те, що проблема тут не в його щирості чи нещирості, а в його освіті та професійній діяльності, які спонукають його признаватися в коханні пишномовно й риторично.

Проте найцікавішим є, мабуть, те, що Тетерваковський, у якому пробудилося життя серця, по-своєму висловлює просвітницькі уявлення про позастанову цінність особистості, про кохання як почуття, що не знає станових, вікових і майнових меж:

<sup>2</sup> Уперше такий свій погляд на образ возного я виклав у статті «“Нова Елоїза” Ж. Ж. Руссо і “Наталка Полтавка” І. П. Котляревського» (Всесвіт. – 1989. – № 12. – С. 130–132). Цікаво, що тоді ж (і не випадково тоді, бо то був час переорієнтації нашого суспільного мислення з класового підходу на загальнолюдські цінності) проти того, щоб «кримінально-процесуально і скупобезжално» виносити «вирок» возному, виступила поетеса і викладач Ольга Слоньовська: «Не квапмося в усьому таврувати його. <...> якби він не любив по-справжньому Наталки <...>, наміри його були б не такі серйозні. <...> возний закохався щиро, бо наважився переступити звичаї свого кола, взяти за дружину селянку, не рівню собі. Уже це змушує нас бачити у возному хороше, порядне, добре. Любов Тетерваковського, при всій своїй незугарності, людяна. <...> його почуття, якщо і викликають сміх, то доброзичливий, зумовлений канцелярською мовою персонажа і дивнуватого поведінкою. <...> Якщо возний прагне виправдати свої вчинки, говорить про них – це означає, що його мучить сумління, отже, ще жива совість» [Слоньовська О. В. Якщо і розумом, і серцем (Спроба по-новому осмислити п'єсу І. Котляревського «Наталка Полтавка») // Українська мова і література в школі. – 1989. – № 10. – С. 24–25].

Однак як потім я з'ясував, першим усупереч «загальноприйнятій думці» запропонував трактувати образ возного як позитивний, а не негативний, ще на початку нашого століття український етнограф і фольклорист Олександр Русов (про це далі).

«Уязвленное частореченною любовію сердце, по всім Божеським і чоловічеським законам, не взираєть ні на породу, ні на літа, ні на состояніє. Оная любовь все – тее-то як його – равняеть», –

так заперечує він Наталці протиставлення його собі («Ви пан, а я сирота; ви багатий, а я бідна; ви возний, а я простого роду; та і по всьому я вам не під пару» [I, 2]).

Однак Котляревський уже засвоїв гіркий досвід героїні повісті Карамзіна «Бедная Лиза» (першодрук 1792 року), де показано справжню ціну демократичних фраз і розчулених запевнень дворянства. Певно, не без впливу цієї повісті (на автора, а не героїню) й Наталчина побутова філософія «Знайся кінь з конем, а віл з волон» [I, 2] (хоча, безперечно, на цьому погляді відбилася насамперед народна мораль, про що свідчить авторське використання народного прислів'я). На просвітницькі сентенції возного дівчина відповідає:

Есть багачко городянок, вибирай любую;  
Ти пан возний – тобі треба не мене, сільськую, –

і додає: «Перестаньте жартувати надо мною, беспомощною сиротою» [I, 2]. Звернімо увагу й на те, яку ще прикметну хибу вбачає Наталка у трьох інших женихах, котрі за неї сватались, – тахтауловському дяку, волосному писареві й підканцеляристу Скоробрешенкові: «Та і всі письменни – нехай вони собі тямляться!» [I, 4]. Подібним чином вона протиставляє себе й возному:

Ти в жупанах і письменний, і рівня з панами,  
Як же можеш ти дружитися з простими дівками? [I, 2]

«Письменный» тут означає грамотний, освічений. Це Наталчине відсилання возного до міських панночок, яких загальна опінія вивищувала над простими селянками, нагадує Марусине побажання Прудиусові оженитися на кращій дівчині, ніж вона.

Ще одна протиставна риса, яка відрізняє возного від Наталки, на її переконання, – це те, що він «розумний» [I, 2, 6]. У контексті дилеми «раціоналізм – сентименталізм», характерної для тієї епохи, це означає, що возний у своїй поведінці керується насамперед розумом, раціоналістичним підходом. Ця антитеза «письменных», «розумных», соціально вивищених женихів – і «простих дівок» є, своєю суттю, авторською модифікацією русоїстського протиставлення «цивілізованої» людини «природній», раціоналістичної – сентиментальній.

Так зустріч Наталки з возним на життєвій дорозі набуває нового художнього ракурсу: це зустріч сентиментальної особистості з простолюду, почуттєвий світ якої розвивається органічно, за законами людської природи, простого стану, і вишколеного функціонера, що прийшов до сентиментального світовідчуття, знудившись одноманітністю урядовської кар'єри, яка вихолощує душу. Пристрасть до Наталки, що прокинулася у возного, який «от юних літ не знал <...> любові» [I, 2], по-людському цілком зрозуміла. Взагалі ця п'єса могла б стати драмою нерозділеного кохання урядовця середніх літ до молодої дівчини (судячи з нажитих статків, якими хвалиться возний, і Наталчиного означення його «поважний» [I, 6] – в сенсі не так обійманої посади, як віку, – Тетерваковський старший од неї, але не набагато). Саме таким уявляв собі возного Олександр Русов, який «после более обстоятельного её изучения» запропонував акторам трактувати цей образ як позитивний:

- зображувати Тетерваковського не старцем, а мужчиною років 30–35-и, можна й «таким же красавцем, как и Петро», «ибо нигде в пьесе нет указания на его преклонный возраст»;
- виконуючи цю роль, не робити смішних мін;
- не утриувати й не доводити до шаржу смішних виразів, які вказують на застарілість мови, а не на потворність думок і почуттів возного;
- не виставляти його як хтивого селадона, котрий бажає насолодитися наївною свіженькою мужичкою, щоб перетворити її потім у свою куховарку або кинути як стару ганчірку, бо й цих рис зовсім немає у ролі возного та в усьому тому, що він говорить.

Урешті Олександр Русов був переконаний:

«Если артист, выполняющий роль Возного, отрешится от всех этих вошедших почему-то в обычай приёмов, то получится не урод и сатир, а такой же влюблённый в Наталку человек, как и Петро <...>. Такими приёмами, нам кажется, можно будет восстановить, по крайней мере, тип того человека, каким представлял его себе автор, – вовсе не отрицательный, а скорее возвышенный, положительный»<sup>3</sup>.

Поради О. Русова варті уваги, хоча він трохи переборщив у реабілітації возного. Котляревський зображує Тетерваковського згідно з матримоніальними уявленнями епохи, на основі фольклорного ставлення до старшого чоловіка, який хоче пошлюбити молоду дівчину. На той час такий тип був досить поширений: парубок здобував освіту, робив кар'єру на адміністративній чи військовій службі, дороблявся до певного посадового й матеріального становища, відтак, чи то й далі служачи (у цивільних відомствах), чи як військовий виходячи у відставку, одружувався. Зазвичай це була вигідна кандидатура для доньок в очах їхніх батьків, але не досить бажана або й зовсім небажана для самих дівчат. Пісенний фольклор дає численні приклади такого нерівного шлюбу (чи його спроб), показуючи переживання дівчат, які жадають когось серцю обранця. Котляревський, ідучи за народними піснями, влучно схоплює і відтворює таку типову ситуацію, стаючи на бік дівчини.

При цьому глибинних душевних порухів возного, його любовних мук не показано. Як випливає з п'єси, Наталка йому сподобалася як гарна дівчина, незважаючи на те, що була бідна. У нього є естетичний і плотський потяг до юнки й бажання взяти її за жінку. Так робив багато хто в тогочасному світі, маючи за собою багатство, маєток, гроші, посаду й користуючись цим для своєї матримоніальної мети. У цьому плані возний – типова постать. Але палкого почуття до Наталки, яке б змушувало його переживати неконтрольований любовний екстаз, ейфорію, глибоко страждати від нерозділеного кохання, у нього немає. Після першої невдалої – і то під час випадкової зустрічі – спроби освідчитися Наталці в коханні (ява 2-га дії першої) він не прагне порозумітися з нею віч-на-віч, а вирішує справу через посередника (виборного) як комерційну угоду з її матір'ю, вважаючи за доцільніше просто купити дівчину.

До речі, у водевілі Шаховського весіллю Марусі й тисяцького передує попередня домовленість між ним та її матір'ю у вигляді купецького договірного звичаю «вдарити по руках» (доходити згоди, домовлятися про щось, переважно під час торгівлі). Це зовсім не відповідало шлюбним традиціям українського народу.

<sup>3</sup> Русов А. Какая роль «Возного» в «Наталке Полтавке»? // Киевская старина. – 1904. – Кн. 1: Январь. – С. 62–63.

Натомість Котляревський веде мову про український народний обряд сватання як одухотворений, естетизований – з традиційними старостами, рушниками та шовковою хусткою (яви 3-тя і 6-та дії першої та ява 3-тя дії другої)<sup>4</sup>.

Котляревський спрямував сценічну дію в русло утвердження моральної та почуттєвої краси простолюду, тому Тетерваковський вимальовується у п'єсі не просто раціоналістично-сентиментальним персонажем, закоханим без взаємності, а й «юристом завзятим» [I, 4], який стоїть на сторожі законів феодалного суспільства, що сковували вільний розвиток природних почуттів особистості, й навіть пробує використати ці закони в егоїстичних інтересах. Пригадаймо, як він погрожує Терпилисі:

«Дочка твоя – теє-то як його – нарушаєть узаконенний порядок. А понеже рушники і шовковая хустка суть доказательства добровольного і непринужденного ея согласія бити моею сожительницею, то в таком припадкі станете пред суд, заплатите пеню і посидите на вежі» [II, 11].

Принцип «становища» тут стає моментом сюжету – возний не як людина як така, а саме як урядовець ставить категоричні вимоги до Наталки та її матері. Таким чином, у п'єсі Котляревського чутлива особистість вступає у конфлікт не тільки зі становими передсудами, родинно-патріархальним обов'язком, а й з феодалним законом, що також характерне для сентименталізму.

<sup>4</sup> На тій підставі, що після сватання виборний звертається до когось «Борисе», у деяких дослідженнях Тетерваковському приписано ім'я Борис. Однак уважне вчитування у початок яви 3-ї дає змогу пересвідчитися, що це звернення стосується до іншої особи. Возний уже вийшов з хати Терпилихи, а виборний «громко говорить в дверь Т е р п и л и х и»: «Та ну-бо, Борисе, іди з нами! Мені до тебе діло єсть». Тим часом у всіх випадках виборний звертається до «пана возного» на «ви». Терпилиха відповідає з хати: «Дайте йому покой, пане виборний! Нехай трохи прочумається. <...> В хаті лучше: тут ніхто не побачить і не осудить». Виборний, одходячи від дверей, кидає репліку: «Не стыдно, хоть на сватанні і через край смикнув окаянной варенухи» [II, 3]. Виходить, на сватанні був за старосту, крім виборного, ще якийсь Борис, його приятель. Раніше (ява 3-тя дії першої) виборний радив возному, що йому чинити з любов'ю до Наталки: «Старостів посилати за рушниками, та й кінець» [I, 3]. Отож старостів мало бути принаймні двоє (зазвичай так і було). Щоб дотриматися життєвої правди у частковому зображенні обряду сватання, Котляревський репліками персонажів означив присутність ще одного старости (крім виборного, який, очевидно, був за першого, старшого старосту), але не зробив того другого дійовою особою, бо в цьому не було потреби (взагалі кількість дійових осіб у комічних операх зводилася до необхідного економного мінімуму). Щоб не виводити другого старосту на сцену, Котляревський вдавня до відповідного сюжетного ходу: мовляв, той староста перепився, і Терпилиха залишила його в хаті. Деякі літературознавці ототожнювали його з возним і тому тенденційно інкримінували останньому схильність до пияцтва. Проте возний у цій (3-й) яві та яві 7-й (дії другої), що відбуваються одразу після сватання, підтримує цілком тверезу, навіть інтелектуальну розмову. Можливо, імення Борис не випадкове: ним автор міг натякати на якусь відому полтавця особу, з якою асоціювався комічний образ або комічні ситуації (як-от сильне сп'яніння на сватанні), і це могло викликати у полтавської публіки лише йй зрозумілий сміх.

## Що вагоміше: душевна стійкість Наталки, доброчесна чутливість Петра чи чутлива доброчесність возного?

Сентименталістським апофеозом чутливості й доброчесності є кульмінація «Наталки Полтавки». За авторською художньою логікою, запорукою щастя закоханих стала не тільки душевна стійкість Наталки, а й доброчесна чутливість Петра. Впертість дівчини, її крутий «обичай» викликають у відповідь лише агресивність возного, виборного і навіть рідної матері:

«Дочка моя до сього часу не була такою упрямою і смілою; а як прийшов сей (указує на Петра) шибеник, пройдисвіт, то і Наталка обезуміла і зробилась такою, як бачите. Коли ви не випровадите відсіля сього голодрабця, то я не ручаюсь, щоб вона і мене послухала» [III, 11].

Тим часом у зворушливих резонерських міркуваннях Петра прострумують і безкорислива любов до Наталки, і традиційна родинно-патріархальна мораль:

«що ми любились з Наталкою, про те і Богу, і людям ізвісно; но щоб я Наталку одговорював іти замуж за пана возного, научав дочку не слухати матері і поселяв несогласіє в сім'ї – нехай мене Бог накаже! Наталко, покорися своїй долі, послухай матері, полюби пана возного і забудь мене навіки! (Отворачивается и утирает слёзы <...>)» [II, 11].

Своєю щирістю, добротою і слізливістю Петро розчулює усіх і навіть, як підкреслює автор, свого суперника: «Все показывают вид участия в горести Петра, даже и возный» [II, 11].

Котляревський аж ніяк не спонукує дітей на непослух – патріархальний ідеал пошани до батька-матері й покори вітцівській волі для нього священний. Автор прагне гармонійно поєднати право «суверенної особистості» на вибір серця з її вірністю родинно-патріархального обов'язку. Щасливе розв'язання конфлікту в «Наталці Полтавці» стає можливим, за авторською логікою, не тільки тому, що Наталка й Петро зберігають вірність своєму кохання, а й не меншою мірою тому, що вони, особливо Петро, шанують родинно-патріархальну традицію, материнську волю. І це також зближує «Наталку Полтавку» з «Новою Елоїзою» Русо, в якій автор узяв на думку «показати, що моральний первень сильніший од почуттєвої природи людини»<sup>1</sup>. Зберігаючи любовні почуття, Юлія і Сен-Пре врешті-решт підпорядковують їх доброчесності – у її патріархальному значенні. Кожен із цих письменників – Русо через відмову Юлії від інтимного вибору, її покору батьковій й вірність подружньому обов'язку та драматичний кінець, а Котляревський через альтруїстичну відмову Петра від коханої та щасливий фінал – прагнув по-своєму утвердити перевагу моралі над егоїстичною пристрастю.

Вершиною Петрової доброчесності став його подарунок Наталці – усі зароблені гроші («Щоб пан возний ніколи не попрекнун тебе, що взяв бідну і на тебе

<sup>1</sup> Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо. – С. 142.

ідержався» [II, 11]), і моральна настанова їй: «Прощай! Шануй матір нашу, люби свого суженого, а за мене одправ панахиду» [II, 11]. Оце останнє уточнення свідчить, що добродесний Петро – не бездушний мораліст, раціоналіст, а чутлива особистість, яка глибоко й вірно любить і тяжко страждає. У його внутрішньому світі по-життєвому суперечливо поєдналися раціоналістичне й чутливе. Як сентиментальний герой, він ще не насмілюється (це зробить романтичний персонаж) рішуче виступити проти авторитарних родинно-патріархальних норм. Однак етичні переконання Петра можуть тільки спонукувати його відмовитись од шлюбу з Наталкою – з пошани до материнської волі, але вони не спроможні пригасити його кохання до спорідненої душі.

«Великодушною поступком» Петра, за визнанням його суперника, «толіко усердний і без примісу ухищення», розчулив усіх його супротивників, а чи не найбільше таки возного, котрий відмовився од Наталки на користь Петра, бо, як зізнався, «размишлял <...> предовольно і нашел, что великодушною поступок всякїї страсти в нас пересиливает» [II, 11]. Альтруїстична любов Петра до Наталки пробуджує альтруїстичне почуття у возного й допомагає йому подолати егоїстичну пристрасть.

За словами Ольги Слоновьської, «благородний вчинок» возного «логічно вмотивований. Не дивно, що письменник в одному (а не в двох окремих) реченні зіставив “Н а т а л к а плачет, в о з н ы й рассуждает”. <...> Кохання підносить, робить людину кращою. Не дивно, що й Тетерваковський трошки виріс духовно»<sup>2</sup>. Олександр Русов небезпідставно побачив вплив сковородинської філософії на творення образу возного, особливо на зображення його несподіваного «перевиховання»:

«Он переживает борьбу между абстрактным учением морали, какую теоретически исповедывал, и конкретными своими стремлениями к счастью, построенному, как видит он теперь, на несчастьи ближних. Он поражен уяснившимся для него теперь самопожертвованием Наталки для матери и другим самопожертвованием Петра для той же Терпильхи. “Лёд” Сковороды, окутывавший до сих пор душу Возного, по учению того же Сковороды, растаял; сатана побежден; в сердце полтавца, изучавшего наставления великого земляка учителя и пропагандировавшего их в первом акте Выборному, открывается путь истины и радости. После раздумья произносит он свой знаменитый монолог <...>. Он в пиесе действительно совершает чудо без “deus ex machina” – не то чудо, о котором молилась раньше Наталка (“Боже! вижени любовь до Петра із мого сердца!”), а другое, опрокидывающее весь предыдущий ход действия, переламавающее всю драматическую интригу, развивающуюся до сих пор, и обращающее пиесу из трагической в веселую»<sup>3</sup>.

Якщо у водевілі Шаховського любовно-побутова сюжетна колізія розв'язується завдяки штучній появі князя в українському селі (він саме й виконує роль «deus ex machina» – «бога з машини», що було особливим видом розв'язки в античних трагедіях), то в п'єсі Котляревського розв'язка настає унаслідок вирішення на власний розсуд трьома персонажами – Наталкою, Петром і возним – складної психологічної проблеми почуттєвого та морального вибору. Російський драматург з його імперським мисленням не дав українцям самим вирішити не те що свою національно-історичну проблему (у його водевілі царизм використовує козаків для власних імперських завоювань, у тому числі й України), а й проблеми матримоніальні та побутові – у них належало втрутитися царському посланце-

<sup>2</sup> Слоновьська О. В. Якщо і розумом, і серцем... – С. 26.

<sup>3</sup> Русов А. Какай роль «Возного» в «Наталке Полтавке»? – С. 55.

ві – капітанові гвардії, зверхникові над сільською громадою, та його «денщику» – загарбникам-«благодійникам». Українці ж мають заслужити їхню прихильність своєю добродесністю, а головне – вірною службою «Білому цареві», неухильним виконанням його волі.

П'єса Котляревського утверджує типово сентименталістську концепцію буття: добродесна чутливість Петра зворушує возного і викликає у відповідь його чутливу добродесність. Кульмінація п'єси пропонує ще один висновок: родову сутність людини, її природну доброту можна пробудити саме через душевну розчуленість<sup>4</sup>. Понад те, Котляревський показує, що зворушений урядовець може використати для добра навіть «закон». Тетерваковський владно наставляє інших:

«Поєліку же я – возний, то по привілегії, Статутом мні наданой, заповідаю всім: “где два б'ються – третій не мішайсь!” і твердо пам'ятовать, що насильно милим не будеш» [II, 11].

Ці слова – своєрідна «мораль» твору, яка надає йому певної параболічності, властивої просвітницькій естетиці. Так під пером Котляревського добродесна чутливість стає тим універсальним знаряддям, за допомогою якого «автономна особистість» успішно долає умови й умовності феодального суспільства, що протидіють їй: соціальну нерівність, авторитарну патріархальну мораль і юридичний закон.

Якщо англійський письменник Семюел Річардсон, попередник сентименталістів, дав своєму просвітницькому романові «Памела» підзаголовок «Винагороджена добродесність», то п'єсі Котляревського пасувало б уточнення «Винагороджена добродесна чутливість».

Олександр Русов дотримувався думки, що з-поміж дійових осіб п'єси «наиболее высокий нравственный подвиг совершил Тетерваковский»<sup>5</sup>. Твердження дискусійне. Більшість дослідників воліє підносити душевну стійкість Наталки. Як на мене, п'єса акцентує насамперед на шляхетному вчинку Петра. Слушно зазначив Михайло Яценко, що розв'язання соціально-побутового конфлікту в «Наталці Полтавці»

«переноситься в світ внутрішній, у сферу моральної свідомості <...>. Ідея “внутрішньої” індивідуальної свободи, що визначається моральною свідомістю, яскраво проявляється в образі Петра. Його відмова від боротьби за Наталку в зображенні Котляревського не є проявом безхарактерності героя, а скоріше свідчить про своєрідний просвітницький експеримент, який має довести ефективність морального прикладу в перевихованні людини (в даному випадку возного) при збереженні соціального статусу суб'єкта. Перемагаючи егоїстичне “я”, приносячи себе в жертву обставинам (і зберігаючи цим самим почуття

<sup>4</sup> Ігор Лімборський твердить: «Своєрідним мірилом гідності героїв в “Наталці Полтавці” виступає саме чутливість. Негативні персонажі, як правило, її не мають, а у позитивних вона виявляється сильно і навіть інколи афектовано. У героїв добродесних за своєю природою, які тимчасово стали “негативними”, чуттєвість стає засобом морально-етичного відродження» (Лімборський І. Творчість Івана Котляревського... – С. 75). Міркування неточні: в «Наталці Полтавці» немає визначено негативних персонажів – можна говорити хіба що про їхні окремі негативні вчинки та риси характеру. Людська природа, згідно з просвітницькими уявленнями, в усіх добра, тільки в деякого спотворена вихованням, формуванням характеру у несприятливих соціальних умовах, суспільним становищем. Тож наприкінці твору логічним стає відновлення доброї людської природи в тих персонажів, у кого вона спотворена. «Чуттєвість» і «чуттєвість» – різні поняття: чуттєвість – різновид чуттєвості (як і пристрастність). У сентиментальних персонажів засобом відновлення своєї доброї природи стає чутлива чуттєвість (для романтичних персонажів характерною є пристрастна чуттєвість).

<sup>5</sup> Русов А. Какай роль «Возного» в «Наталке Полтавке»? – С. 56.

власної моральної цінності) заради щастя ближнього (Наталки), Петро “перевиховує” возного і утверджує добро як категорію власне позасоціальну»<sup>6</sup>.

І таке позасоціальне утвердження добра не є чимось меншовартим, як це трактувалося в радянському літературознавстві з класового погляду. Навпаки, загальнолюдський гуманізм «Наталки Полтавки» був і є її сильною і перспективною ознакою. За слухним спостереженням О. Русова, «главной <...> целью пиеси является анализ души человеческой, насколько она, вне социальных положений и политических прав, проявляет себя в сфере семейных отношений»<sup>7</sup>.

На основі поведінки пари закоханих возний називає їх «добрий Петро і бойкая Наталка» [II, 11]. Спокусливо було б убачати в цьому погляд на них як на взаємодоповнювальне подружжя. Об'єктивно Наталка й Петро справді становлять таке подружжя, але це вже сучасне бачення. Возному (та, певно, й авторові) йшлося лише про розрізнення вдач конкретних парубка й дівчини.

Висловлена в «Наталці Полтавці» ідея Божого сприяння сентиментальній парі закоханих, численні заклики молитися і покладатися на Бога та сподіватися «од Його всього доброго» по-своєму передають просвітницьку віру автора в те, що чутливість і доброчесність є тими найважливішими якостями людини, за допомогою яких вона тільки й може досягти справжнього земного щастя. Ці дві якості подано в п'єсі у єдності: чутливість – доброчесна, а доброчесність – чутлива. З ними гармоніює побожність персонажів, найяскравіше виявлена у простих селян: Наталки, Петра, Терпилихи та її далекого родича Миколи. Так, Наталка відмовляє женихам у надії «на Бога» [I, 4], вірить, що її й матір у бідності «Бог <...> не оставить» [I, 6]. Терпилиха з материнською вдячністю каже до доньки: «За твою повагу і любов до мене Бог тебе не оставить, моє дитятко!» [I, 6]. Петро, розбагатівши на заробітках, переконаний: «сам Бог благословив мої труди» [II, 8]. Наталка й Петро дуетом співають куплет, повний надії на Бога:

Бог pomoже серцям вірним пережити муки;  
Душі наші з'єдинились, з'єдинить і руки.

Їх підтримує бурлака Микола: «Так, Наталко! Молись Богу і надійся од його всього доброго. Бог так зробить, що ви обоє незчуєтесь, як і щастя на вашій стороні буде» [II, 10]. Насамкінець мати благословляє щасливу з Божої волі пару: «Бог з'єдиняєт вас чудом, нехай вас і благословить своєю благостію...» [II, 11]. Морально-християнський підсумок дійству підводить Петро: «Бог нам поміг перенести біди і напасті, він pomoже нам вірною любовію і порядочною життєвою бути приміром для других <...>» [II, 11].

«Наталку Полтавку» споріднює з українською шкільною п'єсою «Драма про Олексія, чоловіка Божого» (1673–1674) одна й та ж сюжетно-композиційна схема: 1. Автохарактеристика центрального персонажа; 2. Вибір ним власної долі; 3. Зрада свого ідеалу – компроміс заради миру з батьками; 4. Повернення до ідеалу. Порівняння обох п'єс дає змогу побачити, як в українській драматургії майже через півтора століття конфесійний акцент змінився на секулярний: в агіографічній драмі порушується духовна проблема, момент вибору героя полягає у роздвоєнні між світським та духовним (піддатися земним принадам чи служити Богу) і завершується урешті вірністю духовному ідеалові, а в побутовій драмі опрацьовується

<sup>6</sup> Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. – С. 99–100.

<sup>7</sup> Русов А. Кака я роль «Возного» в «Наталке Полтавке»? – С. 45.

суто світська проблема й героїня здійснює почуттєвий вибір за покликом серця<sup>8</sup>. При цьому вона, її коханий, мати й родич виявляють світську релігійність.

Варто звернути увагу й на те, що у п'єсі звучить сентиментальний мотив дружби споріднених душ, парубочого побратимства. Чутливий Петро, спраглий душевного контакту, каже до Миколи, «братика рідного» [II, 4]:

«Не знаю, чи моя одинакова доля з тобою, чи од того, що і ти чесний парубок, серце моє до тебе склоняється, як до рідного брата. Будь моїм приятелем...» [II, 2].

Рух у «Наталці Полтавці» до русоїстського ідеалу доброчесної чутливості пов'язаний, як це й характерно для сентименталізму, з авторським розчаруванням у просвітницькому звеличенні розуму як запоруки людського щастя:

Без розума люде в світі живуть гарно,  
А з розумом та в недолі вік проходить марно, –

з сумом висловлюють свої спостереження над парадоксами життя возний і виборний у дуеті № 7 [I, 3].

Не можна не звернути уваги й на те, що в цьому дуеті звучить мотив «долі людської» як «долі сліпої», «долі лукавої», котра «Часто служить злим, негідним і їм помагає». Він зринає як контрапункт до згадки про «долю щасливу», про яку виборний говорить в умовному способі, маючи на увазі сватання возного до Наталки: «може, воно і добре буде, коли ваша доля щаслива» [I, 3]. Мотив «злої долі» актуалізується в роздумах Петра, ображеного на свою долю («О злая моя доле! Чом ти не такая, як других?»), та в пісні, що її він виконує (№ 16), – про козака, який «проклинає долю» свою «злую» [II, 8]. В інтонаційній сфері п'єси – це лише окремі штрихи, що контрастують з оптимістичним лейтмотивом винагородженої доброчесної чутливості. Ті мотиви примхливої, необачної долі, спорідненої з римською фортуною, та «долі злої» виявилися також в «Енеїді» Котляревського, а невдовзі знайшли яскраве продовження у романтизмі.

**Характери** у «Наталці Полтавці», на відміну від «Нової Елоїзи», не розвиваються, вони раз і назавжди дані (відновлення у возного природної доброти, звісно ж, не можна вважати за розвиток характеру). Почасти це зумовлено такою класицистичною умовністю, як єдність дії та часу (дія в п'єсі Котляревського відбувається протягом одного дня). Водночас амплітуда намірів, настроїв і переживань у дійових осіб «Наталки Полтавки», за винятком хіба що Миколи, суперечлива. Повище вже йшлося про неоднозначність душевних порухів у Наталки, Петра й возного. Пригляньмося й до інших персонажів. Так, Терпилиха то категорично заявляє, що як батько не дав благословення на доньчине заміжжя з Петром, так і її материнського «ніколи не буде» [I, 4]; то, зжалившись над донькою, погоджується видати її за Петра, якщо б той повернувся до них: «Правда, Петро добрий парубок, та де ж він? Нехай же прийде, нехай вернеться до нас; він же не лежень, трудящий, з ним обідніти до злиднів не можна» [I, 4]. Та коли Петро таки з'явився, ба ледь не запізно, бо Наталка вже була засватана, то Терпилиха закликає Тетерваковського й Макогоненка випроводити «сього голодрабця» з хати та ще й сама гукає: «Зслизни, маро!» А вже за хвилю, зворушена Петровою доброю, коли він радить Наталці послухатися матері, вона розривається між тим, що

<sup>8</sup> Сулима М. «Наталка Полтавка» Івана Котляревського і традиції української драматургії XVII–XVIII ст. // Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. – К., 2005. – С. 270–271; Сулима М. Сюжетні схеми шкільної драми в українській драматургії XIX – початку XX ст. // Там само. – С. 280, 283.

диктує їй «воля», і тим, що почуває «серце»: «(в сторону). Добрий Петро! Серце мое против волі за його вступається!» [II, 11].

Виборний Макогоненко береться допомогти возному висватати Наталку і водночас відхиляє його пораду «брехнути для обману, приятні ради»: «Брехать і обманювать других – од Бога гріх, а од людей сором» [I, 3]. Він може підтакнути возному, який лякає Терпилиху «судом», «пенею» і «вежею» («О, так! так! Зараз до волосного правленія та і в колоду» [II, 11]), а може пристрасну заяву Наталки («І коли на те іде, так знайте, що я вічно одрікаюсь од Петра і за возним ніколи не буду») прокоментувати з неприхованою симпатією: «От вам і Полтавка! Люблю за обичай!» [II, 11]. Виборний разом із возним щосили кричить на Петра: «Вон, розбишако, із нашого села зараз...», але й розчулюється його щирими словами: «Що не говори, а мені жаль його» [II, 11].

Секрет неперехідної естетичної чарівності «Наталки Полтавки» полягає, зокрема, в тому, що Котляревський утілює у яскраву художню форму визначне *сентименталістське відкриття*: змалювавши характери цілісними, визначеними і ще незмінними у своїй суті, він водночас показав їх в імпульсивних душевних порухах, у суперечливій настроєвій динаміці, як психологічно не тотожних самим собі в окремих відчуттях і переживаннях (останнє особливо стосується до Наталки і Терпилихи). Це художнє відкриття неоднозначності людської психології за її одночасної цілісності зробило п'єсу живою, повною інтриги, сприяло витворенню в ній неповторного клімату людяності.

Підсумовуючи, можна сказати, що *рисни сентименталізму* в «Наталці Полтавці» виявляються:

- у природі конфлікту (чутлива особистість обстоює своє природне право на вибір серця супроти феодального закону, станових передсудів та авторитарних норм патріархальної сім'ї);
- у типології героя (чутлива особистість стоїть на роздоріжжі між власним любовним почуттям і родинно-патріархальним обов'язком);
- у психологізмі (зображення людської психології як не тотожної самій собі в окремих виявах);
- у жанровій структурі (ознаки комічної опери).

З русоїзмом як філософською течією, з русоїстською концепцією «природної людини» та «природного стану» «Наталку Полтавку» зближує її естетичний ідеал: уславлення простолюду на протигагу панству й чиновництву, простих селянських дівчат – міським панянкам; пошуки позитивного героя серед людей «природних», а не «письменних», проголошення ідеї про розходження освіти й моральності і натомість – про органічне поєднання природної чутливості та чутливої доброчесності й на цій основі утвердження «згоди в сімействі». На всіх цих сентименталістських ознаках «Наталки Полтавки» якщо не прямо, то, принаймні, опосередковано відбився вплив русоїзму, надзвичайно популярного в Росії й Україні кінця XVIII – початку XIX ст. Проте русоїстська проблематика, характерна для тогочасної європейської культури, знайшла своє віддзеркалення у «Наталці Полтавці» крізь призму глибоко національних типів, обставин і художніх форм. Звернувшись до змалювання полтавської дійсності та йдучи від національно-культурних, зокрема фольклорних, джерел, Котляревський у самотній художній формі порушив загальноєвропейські, вселюдські проблеми й показав моральні ідеали свого часу.

## Риси просвітницького реалізму в п'єсі

У попередніх п'яти підрозділах докладно йшлося переважно про особливості сентименталізму в «Наталці Полтавці». З'ясуємо тепер у ній характерні ознаки *просвітницького реалізму* (раніше цю проблему вже осмислювано у працях А. Шамрая, М. Яценка, Н. Калениченко, О. Гончара, П. Хропка, Є. Нахліка). Микола Степанов вказав на такі основні відмінності між провідними літературними напрями й течіями доби Просвітництва:

«У сентименталізмі у центрі уваги – “природна людина”, особистість, яка живе почуттями, відчуттями, аналізом свого “я”. Тут сенсуалізм протистоїть раціоналізму й абстрактності класицизму, пафос “природності” й “доброчесності” – оголеному опису звичаїв [“нравов”] у просвітницькому реалізмі»<sup>1</sup>.

Цей оголений опис суспільних звичаїв і порядків, неписаних правил знаходимо й у «Наталці Полтавці». Возний каже виборному:

«Хто тепер – тее-то як його – не брешеть і хто не обманює? Повір мні: ежелі б здесь собралось много народу і зненацька ангел з неба з огненною різкою злетів і воскликнул: “Брехуни і обманщики!.. ховайтесь, а то я поражу вас!..” – ей-ей, всі присіли би к землі совісті ради <...>. Всі грішні, та іще і як!.. І один другого так обманюють, як того треба, і як ні верти, а виходить – кругова порука» [I, 3].

Возний співає знамениту арію № 6 – «Всякому городу прав і права», що є фольклоризованою переробкою (з додаванням народних прислів'їв) пісні 10-ї зі збірки Григорія Сковорода «Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн Священнаго Писанія». У переробці Котляревського криються біблійний (старозавітний) і римський сліди, пов'язані з першоджерелами опосередковано – через вихідний вірш мандрівного поета-філософа: з одного боку, в остаточному тексті Сковорода зазначив, що його пісня постала зі слів Ісуса, сина Сирахового: «Из сего зерна: “Блажен муж, иже во премудрости умрет и иже в разумѣ своем поучается святыни” (Сирах)» (Сирах 14: 21), а з другого – наявний у чернетці-автографі епіграф латинською мовою «Solum curio feliciter mori» («Дбаю лише про те, щоб щасливо померти») засвідчує, що Сковорода склав цього вірша на взірць оди Горация «До Мецената» («Глянь, нащадку ясний давніх володарів...»)². Микола Зеров

<sup>1</sup> Степанов Н. Л. О просветительском реализме в русской литературе // Проблемы Просвещения в мировой литературе. – М., 1970. – С. 206.

<sup>2</sup> Ушкалов Л. Григорій Сковорода: Семінарій. – Х., 2004. – С. 234–235; Ушкалов Л. Григорій Сковорода // Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. – Едмонтон; Торонто; Х., 2011. – С. 15. Див. також сам вірш та коментар до нього: Там само. – С. 60–61, 95–96. Переклад оди див.: Гораций (Квінт Гораций Флакк). До Мецената («Глянь, нащадку ясний давніх володарів...») // Твори / З латин.; Перекл., передм. і прим. А. Содомори. – К., 1982. – С. 17–18.



припускав, що вірш «Всякому городу нрав і права» перейшов до Котляревського не безпосередньо від Сковороди, а через лірників<sup>3</sup>, і, мабуть, мав рацію. Переробка Котляревського дещо позбавлена тієї конкретики, яка є у вірші Сковороди, але в цілому вона додає узагальнювальний штрих до створеного у п'єсі образу тогочасного суспільства:

Всякий, хто вище, то нижчого гне, –  
Дужий безсильного давить і жме;  
Бідний багатого – певний слуга,  
Корчиться, гнеться пред ним, як дуга.

Всяк, хто не маже, то дуже скрипить,  
Хто не лукавить, то ззаду сидить;  
Всякому рот дере ложка суха –  
Хто ж єсть на світі, щоб був без гріха? [1, 3]

Критично порівнявши обидва тексти – пісню Сковороди та її переробку, яку Котляревський вклав у уста Возного, – Юрій Барабаш дійшов переконливого висновку, що ці твори врешті-решт виявляють «коренне различие между нравственными принципами двух авторов», особливо в останній строфі пісні Возного, надто ж її завершальному рядку:

«<...> если Сковородою приводимые им эпизоды воспринимаются как кричащие аномалии, уродливые отклонения от нормы, если в глазах философа наивысшей ценностью при всех условиях остаётся “совесть, как чистый хрусталь”, то для Возного всё это вполне нормальные проявления законов жизни, – дело, как говорится, житейское <...>, уже выражена готовность к моральному компромиссу, конформизму, к принятию философии и “этики” приспособленчества, к оправданию, если угодно – обоснованию зла»<sup>4</sup>.

За влучним спостереженням Юрія Барабаша, Котляревський у своїй переробці-підміні пісню Сковороди «перелицовує, як прежде перелицовывал поэму Вергилия, нарочито придаёт песне Возного противоположный первоисточнику смысл, тем самым заостряя характеристику своего персонажа»<sup>5</sup>.

Покликуючись на повищу думку Олександра Русова про вплив сквородинської філософії на зображення Возного, Сергій Єфремов свого часу зазначив, що «возний <...> показується <...>, як дотепно довів О. О. Русов, таким же сквородинцем, яким був і сам автор “Наталки Полтавки”»<sup>6</sup>. Насправді такого отожднення Возного з Котляревським як сквородинцем у статті Русова немає, це вже домисел Єфремова. Думку про Возного як сквородинця підтримав також Михайло Грушевський<sup>7</sup>. Натомість уже за нашого часу Юрій Барабаш, на основі уважного вчитування у перелицовану пісню Возного, вдався до полеміки з Русовим і Грушевським: «В образе Возного Котляревский выводит не тип сквородинца, а тип псевдосквородинца, точнее даже – антисквородинца»<sup>8</sup>, натомість «тип сквородинця» в «Наталці Полтавці» – «огнюдь не Возный, а сам автор»<sup>9</sup>. Справді,

<sup>3</sup> Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. – С. 25.

<sup>4</sup> Барабаш Ю. К проблеме «концы – переходы – начала»: (В связи с одной сквородинской реминисценцией у И. Котляревского) // Вопросы литературы. – 1997. – Май/Июнь. – С. 187.

<sup>5</sup> Там само. – С. 188.

<sup>6</sup> Єфремов С. О. Котляревський. – С. 134. Першодрук 1909 року.

<sup>7</sup> Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні. – Львів, 1925. – С. 105–106.

<sup>8</sup> Барабаш Ю. К проблеме «концы – переходы – начала»... – С. 188.

<sup>9</sup> Там само. – С. 190. Подібну думку вже не раз висловлював Є. Кирилюк: «Нічого спільного з сквородинськими гуманістичними принципами характер Возного не має. Пісню Сکو-

возний має більше спільного з тетерваком Фрідриком із притчі «Убогий Жайворонок», який обґрунтовує доцільність пристосовуватися до моди й корисливості світу, аніж із ліричним героєм пісні 10-ї Сковороди. Ще С. Єфремов висловив припущення, що прізвище Возного – Тетерваковський могло бути навіяне Котляревському листом-присвятою Сковороди своєму приятелю, куп'янському поміщикові Федорові (Феодорові) Дисському до цієї притчі, написаної 1787 року<sup>10</sup>:

«<...> да не соблазнит тебе, Друге, то, что Тетервак назван Фридриком. Если же досадно, вспомни, что мы все таковы. Вся вѣдь Малороссія Велероссія нарицает Тетерваками. Чего же стыдиться? Тетервак вѣдь есть Птица Глупа, но не злобива. Не тот есть Глуп, кто не знает (еще Все Презнавший не родился), но тот, Кто знает не хочет. Возненавидь Глупость, тогда, хотя Глуп, Обаче будешь в Числѣ Блаженных оных Тетерваков: ОБЛИЧАЙ ПРЕМУДРАГО – И ВОЗЛЮБИТ ТЯ. Обличай-де его, яко Глуп есть»<sup>11</sup>.

Леонід Ушкалов так пояснює, чому Сковорода виправдовується перед приятелем: «Та обставина, що нерозумного тетервачка названо в притчі Фрідриком, справді могла збити з пантелику Федора Дисського, адже його власне ім'я – Федір – суголосне імені тетервачка. Сковорода прохає свого любого приятеля не вбачати в цій збіжності жодних пейоративів <...>»<sup>12</sup>. Але чому Сковорода назвав тетервачка Фрідриком? Уважний до етимології людських імен (як свідчить, зокрема, його пояснення семантики імені Рафаїл у тому-таки листі до Ф. Дисського), письменник не випадково дав тетервакові ім'я Фрідрика. Це ім'я (німецьке Friedrich) походить од давньоверхньонімецьких *fridu* – мир, спокій, згода і *rīchi* – могутній; верховода, князь<sup>13</sup>. Однак ім'я «Князя миру, спокою» дано тетервакові не лише тому, що це птах незловивий, як характеризує його Сковорода. «Убогий Жайворонок» – це притча про те, в чому людина може знайти справдешний спокій (починається вона діалогом жайворонка з тетерваком «о спокоїстві»<sup>14</sup>). У присвяті Дисському Сковорода зазначив, що йому як «любезному другу» «желаєт истиннаго мира»<sup>15</sup> – як видно з притчі, миру і спокою в душі, у взаєминах із рідними та близькими, що осягається обмеженням потреб і бажань, відмовою од зайвих насолод, обачною поведінкою. Натомість «Премудрый Фридрик судит»<sup>16</sup> інакше – проповідує осягнення спокою у кар'єрі (хвалиться, що він «не без чинишка»<sup>17</sup>, у матеріальних благах, здобутих хоч би й неправедним чином, у набиванні утроби навіть незаробленою поживою, чужим коштом: «Хлѣб попался? Никак не пропущу. Вот это лучше для спокойствия». Але він приймає і неспокій, пов'язаний із наживою: «За богатством (де) слѣдует безпокойство. Ха! ха! ха! А что же есть безпокойство, если не труд? Труд же не всякому ли благу Отец?» Свою поведінку він виправдовує тим, що так поведуться інші: «Мода и свѣт есть наилучший учитель и луч-

вороди “Всякому городу нрав і права” возний перекручує на свій кшталт <...>» (Кирилюк Є. П. І. П. Котляревський і його значення в історії української літератури // Котляревський І. П. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1953. – Т. 2. – С. XXXI; Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 154; Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 80).

<sup>10</sup> Єфремов С. О. Котляревський. – С. 134. Першодрук 1909 року.

<sup>11</sup> Сковорода Г. Убогий Жайворонок: Притча // Повна академічна збірка творів. – С. 920.

<sup>12</sup> Там само. – С. 934.

<sup>13</sup> Словарь английских личных имён / Составил А. И. Рыбакин. – М., 1973. – С. 159; Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей: Словник-довідник. – К., 1986. – С. 94.

<sup>14</sup> Сковорода Г. Убогий Жайворонок: Притча. – С. 921.

<sup>15</sup> Там само. – С. 920.

<sup>16</sup> Там само. – С. 924.

<sup>17</sup> Там само. – С. 922.

шая школа всякія школы». Головне – здаватися добропорядною особою: «Только бы ты имѣл добрую славу в свѣтѣ и был почетным в числѣ знаменитых людей, не бойся! дерзай! не подвижишься во вѣк!»<sup>18</sup>. Отож тетервак називається «Князем спокою» тому, що він проповідує власне досить цинічне й бездуховне розуміння спокою. І все ж Скворода не малює тетервака всуціль чорними барвами як цинічного, лицемірного та зажерливого, а зазначає (вустами персонажів), що це загалом «добрая птица» – так зауважує про нього жайворонок, а з ним погоджується дятел: «Воистину Тетервак добрый»<sup>19</sup>.

Гадаю, не тільки прізвище, а й певною мірою сам образ возного підказаний Котляревському притчею Сквороди, – досить зіставити міркування тетервака про правого своєю суттю й совістю та правого згідно з правом<sup>20</sup> і повчання возного, звернені до виборного, наприкінці яви 3-ї дії першої, зокрема пораду: «коли ж що, то можна і брехнути для обману, приятні ради» [I, 3]. Як кар'єрист, який женеться за мирськими благами і втіхами та виправдовує свою поведінку загальним занепадом моралі в суспільстві, возний Тетерваковський нагадує тетервака Фрідрика. Та водночас, як і Скворода Фрідрика, так і Котляревський не осуджує возного однозначно, а також, у душі просвітницьких уявлень, розкриває у ньому добру натуру.

У просвітницько-реалістичному освітленні зображено в п'єсі виборного, Терпилиху та частково возного. Звиклий брати хабарі, возний у розмові з виборним, не криючись, нарікає, що через посилену боротьбу царської влади з корупцією збагачуватися урядовцям нечесним шляхом стало значно складніше:

«<...> даже і в повітовом суді і во всіх присутственных місцях [органах влади. – С. Н.] униіє воспослїдовало; малійшая проволочка ілі прижимочка просителю, як водилось перше, почитається за уголовное преступленіє; а взяточок, сиріч – винуждений подарочок, весьма-очень іскусно у істця ілі отвітчика треба виканючити» [I, 3].

Відповідно возний і сам готовий одячитися виборному, якщо той у будь-який спосіб – «хитро, мудро, недорогоим коштом», а то й узявшись «брехнути для обману, приятні ради», – переконає Наталку погодитися вийти за нього заміж. При цьому возний готовий використати своє службове становище, щоб при потребі довести правоту виборного в будь-яких судових спорах: «Вір – без дані, без пошлїни, кому хочеш, позов заложу і контроверсії сочиню, – божусь в том – еже-ей! ей!» [I, 3]. Такий аргумент виявляється ефективним, і виборний погоджується узятися за полагодження «сердечного діла» возного, хоча перед тим у розмові з ним підтримував урядові заходи, спрямовані на подолання зловживань у земстві та повітовому суді: «<...> нам, прѣстому народові, добре, коли старшина, богобоязлива і справедлива, не допуска письменним п'явкам кров із нас смоктати...» [I, 3]. Коли ж один зі старшини, возний, обіцяє забезпечити виборному правдами й неправдами виграш можливої судової справи, то тому байдуже, що ця «письменна п'явка» смоктатиме кров з інших...

<sup>18</sup> Там само. – С. 923.

<sup>19</sup> Там само. – С. 925.

<sup>20</sup> Як ось: «Не тот прав, кто в существѣ прав, но тот, кто вѣдь не прав по истѣ, но казать правым умѣет и один токмо вид правоты имѣет, хитро лицемѣрствуя и шествуя стезею спасительных онья притчи: “КОНЦЫ В ВОДУ”. Вот нынѣшняго свѣта самая модная и спасительная премудрость! Кратко скажу: тот един есть щастлив, кто не прав вѣдь по совѣсти, но прав есть по бумажкѣ, как богомудро глаголют Богоглаголивьи наши Юристы» (Там само. – С. 923).

Соціально-викривальним зарядом насажені характеристики, що їх дає возному та виборному Микола. Тетерваковського він характеризує так: «бач, возний – так і бундючиться, що помазався паном. Юриста завзятий і хапун такий, що із рідного батька злупить!». Про Макогоненка говорить:

«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» [II, 4].

Якщо Наталка уявляє собі «природну людину» («неписьменну» на протигвагу «письменній») насамперед чутливою, доброчесною, простою (домінують сентименталістські риси), а також працьовитою, то виборний підходить до її розуміння передовсім раціоналістично. «Природна людина» для нього – то «хазяїн добрий». Виборний каже:

«Тахтауловський дяк п'є горілки багато і уже спада з голосу; волосний писар і підканцелярист Скоробреха, як кажуть, жевжики обидва і голі, вашеці проше, як хлистики, а Наталці треба не письменного, а хазяїна доброго, щоб умів хліб робити і щоб жінку свою з матір'ю годовав і зодігав» [I, 3].

На відміну від Наталки, виборний керується насамперед економічними, а не почуттєвими мірлами, й тільки у зв'язку з економічними – ще й моральними критеріями. Возний заперечує виборному у його зневаженні людини «письменної»:

«Для чего же неписьменного? Наука – тее-то як його – в ліс не йде; письменство не есть преткновение ілі поміха ко вступленію в законний брак. Я скажу за себе: правда, я – тее-то як його – письменний, но по благоді Всевишнього есмь чоловік, а по милості дворян – возний, і живу хоть не так, як люди, а хоть побіля людей; копійка волочиться і про чорний день іміється. Признаюсь тобі, як приятелю, буде чим і жінку – тее-то як його – і другого кого годовати і зодігати» [I, 3].

Козирі людини «письменної» возний обґрунтовує, знов-таки, з раціоналістичного – економічного – погляду<sup>21</sup>. Та ця його тирада прикметна ще одним надзвичайно показовим моментом: возний тут говорить так, ніби зумисне хоче викласти *просвітницькі уявлення про подвійну сутність людини*: «по благоді Всевишнього есмь чоловік, а по милості дворян – возний» (інакше кажучи, є, з одного боку, людиною як такою, родовою істотою, а з другого – особою соціальною, сформованою суспільним становищем і середовищем).

Висловлюючи ці міркування у дії першій, возний іще не бачить жодної суперечності в собі між «чоловіком» як таким, «по благоді Всевишнього», і функціонером, який обіймає у своєму повіті високу адміністративну посаду. Навпаки, Тетерваковському спочатку здається, що одне гармонійно доповнює друге – його світлі родові (як людини) риси забезпечуються матеріальними благами. Однак у фінальній сцені возний уже прямо говорить про те, що людська природа вступила у нього в суперечність із його урядовським статусом: «Я – возний і признаюсь, что от рождения моего расположен к добрым ділам; но, за недосужностью по

<sup>21</sup> У п'єсі є ще один різновид протиставлення «письменных» і «неписьменных» – його формулює Микола, характеризуючи звичай чорноморців (козаків, яким після знищення Запорозької Січі дозволили переселитися на Тамань): «Так і я з чорноморцями буду тетерю істи, горілку пити, люльку курити і черкес бити. Тільки там треба утаїти, що я письменний: у них, кажуть, із розумом не треба висоватись; та се невелика штука. І дурнем не трудно прикинутись» [II, 1]. У цих розмірковуваннях освіченим (вишколеним) особам протиставляється простолудна козацька вольниця, естетизована в низькому стилі класицизму.

должності і за другими клопотами, доселі ні одного не зділал» [II, 11]. Ці міркування – не що інше, як початки *соціального аналізу* в п'єсі. Досліджуючи становище урядовця і вплив цього становища на його моральне обличчя, автор доходить висновку, що адміністративна посада в тогочасному суспільстві не сприяла ні моральному вдосконаленню особистості, ні її добродійній діяльності.

Просвітники-реалісти чи не вперше відкрили суперечність між «людиною природною» і «людиною соціальною», внутрішнім еством людини і чином, тією адміністративною посадою, що її вона обіймає (про це широко заговорить українська література кінця XIX – початку XX ст.<sup>22</sup>). Просвітники поставили завдання повернути людині її справжню, природну, сутність. Природна доброта людини, вважали вони, повинна домінувати над її суспільним, зокрема посадовим, становищем, матеріальними спокусами, моральне – над соціальним. Осягти цього вони намагалися шляхетним (або, якщо завгодно, ідеалістичним) шляхом морального виховання й перевиховання індивіда, а сентименталісти – його розчуленням. З цього погляду є знаменним, що у п'єсі Котляревського фігурує поняття «природна доброта», у просвітницькому дусі протиставлене суспільним «приманам». Петро каже до Наталки про Терпилиху: «Дай Боже, щоб її природна доброта взяла верх над приманою багатого зятя» [II, 10].

Тож *рисю просвітницького реалізму* в «Наталці Полтавці» полягають:

- у початках соціального аналізу, неприкрашеного зображення суспільних звичаїв, в авторському схопленні причинно-наслідкових зв'язків між особою і середовищем, у зображенні (ще непослідовному) індивіда як соціального типа (возний, виборний, Терпилиха);

- у родовій, а не індивідуалізувальній, типізації;

- у подвійній мотивації людських вчинків – людською природою і суспільним становищем, середовищем; звідси – подвійний сюжет: «реальний і «логічний»;

- у природі конфлікту: ознаки внутрішнього конфлікту між природною сутністю героя і його суспільним становищем (у возного) або ж його соціально зумовленою психологією (у Терпилихи); так званий конфлікт людської природи і становища (або ж суспільно детермінованої психології);

- у жанровій структурі (ознаки міщанської, чи, якщо завгодно, народної драми, параболічної побудови).

Наприкінці п'єси Котляревського всі дійові особи після драматичних перипетій співають «пісню згоди». Такий фінал п'єси демонструє не просто примирення людських індивідів, а й своєрідну «згоду» між сентиментальними та раціоналістичними персонажами. У «Наталці Полтавці» автор осяг певного *синтезу сентиментальних і просвітницько-реалістичних елементів*, завдяки чому п'єса створює враження гармонійного художнього цілого.

Наївно звучить припущення деяких дослідників про те, ніби змінивши закінчення п'єси (возний до кінця обстоює своє бажання одружитися з Наталкою), Котляревський осягнув би більшої художньої переконливості. У плані копіювання дійсності, плоскої правдоподібності життєвих характерів і ситуацій – можливо, й так, але не в сенсі художньої цілісності й естетичної завершеності твору. Адже просвітницький реалізм і сентименталізм у рамцях своїх естетичних

законів спробували на певну художню викінченість і гармонію, внутрішню логіку в побудові. Тому щось «підправити», «вдосконалити» в просвітницько-реалістичних чи сентиментальних творах із засад інших літературних напрямів і течій означало б привнести в ці твори не властиві їм елементи. Щоб переробити фінал «Наталки Полтавки» в дусі соціально-психологічної вірогідності, треба було б загалом переписати твір од початку до кінця, зробивши домінантою послідовний соціально-психологічний аналіз і типізацію як єдність узагальнення та індивідуалізації. Але то була б уже зовсім інша п'єса, створена за інакшими уявленнями про прекрасне в драматичному мистецтві.

<sup>22</sup> Оповідання «Куди соколи літають, туди ворон не пускають» Модеста Левицького, новела «На балконі» Наталі Романович-Ткаченко та інші твори.

## Полтавський патріотизм автора та персонажів

Особливий акцент у п'єсі покладено на піднесення *місцевого полтавсько-го патріотизму*: згуртування полтавської спільноти, формування у земляків відчуття належності до неї та почуття гордості за таку честь. Навіть в авторську назву п'єси винесено не ім'я, а топонімічне прізвисько головної героїні – «Полтавка». Вже цим підкреслено її визначальну особливість і виняткове становище. Героїня – не хтозна звідки, не з далекої Західної Європи чи з чужої Росії, а місцева – Полтавка. Хай цією назвою п'єси автор як художній керівник Полтавського вільного театру й мав на оці привернути увагу місцевих глядачів до вистави та спонукати їх відвідати її, усе ж він цілком щиро висловлював у творі почуття полтавського патріотизму. Далі по ходу п'єси розставлено кілька важливих полтавських акцентів. Арія № 3, що її склав Котляревський і вклав у уста героїні, демонстративно пов'язує в її особі взірцеву дівчину з народу з Полтавською землею:

Видно шляхи полтавські і славну Полтаву,  
Пошануйте сиротину і не вводьте в славу.  
Не багата я і проста, но чесного роду,  
Не стигуся прясти, шити і носити воду. [I, 2]

Вуштами парубка Миколи Котляревський із пієтетом говорить про почату «перестройку города» Полтави, хоча до розвитку дії це не має ніякого відношення:

«там так стари доми ламають, та улиці застроюють новими домами, та кришки красять, та якісь пішеходи роблять, щоб в грязь добре, бач, ходити було пішки, що аж дивитись мило. <...> Да уже ж і город буде, мов мак цвіте! Якби покойни шведи, що згинули під Полтавою, повставали, то б тепер не пізнали Полтави!» [II, 3].

Майже повністю знявши монархічну патетику, якою наскрізь просякнутий водевіль Шаховського, Котляревський у переробці його сюжету віддав невеличку данину офіційному російсько-імперському трактуванню Полтавської битви: у уста представника влади – возного – вкладено показовий осуд повстанського чину гетьмана Івана Мазепи («пострадавший от ізверга Мазепи за вірность к государю і отечеству Василій Леонтієвич Кочубей») та згадку про «славнії полтавські времена» часів «Полтавської баталії» зі шведами [II, 7], а ще бурлака Микола співає вірнопідданську пісню «Ворскло – річка...». Ця пісня звучить прикрим дисонансом до провідного у п'єсі утвердження моральної величі й гідності простих полтавців. Висловивши захват од душевної стійкості й твердості полтавської дівчини: «Ай Наталка! Ай Полтавка! От дівка, що і на краю пропасті не тільки не здригнулась, но і другого піддержує» [II, 10], – Микола раптом наче схаменувся

і поспіхом заспівав їй «пісню про Ворскло», щоб – як застеріг він її – вона «не важилась» «прославляти собою» цю річку, бо та й без неї «дуже славна». А чим славна? «Не водою, а войною, / Де швед поліг головою». Далі дві строфи цієї авторської пісні є парафразою-ремінісценцією царєвільських та москвофільських пісенних номерів із «Козака-стихотворца» Шаховського («Знают турки нас и шведы...», «Правда, під Полтавой гнали...», «Русской грудью и душою...», «З честью і славою бились ми в полі...»), а також прозових висловлювань із тієї-таки п'єси. Микола співає:

Ворскло зріло  
Славне діло,  
Як цар білий,  
Мудрий, смілий,  
Побив шведську вражу силу  
І насипав їм могилу.  
  
Козаченьки  
З москалями  
Потішились  
Над врагами,  
Добре бившись за Полтаву  
Всей Росії в вічну славу! [II, 10]

Остання фраза – ледь не дослівний повтор імперського штамп з водевілю Шаховського, де князь оголошує козакам, що «неприятель, ворвавшийся в наше отечество, к вечной славе России в конец истреблен» [с. 63].

Мабуть, Котляревський вимушено вдався до помітно кон'юнктурного, але зайвого для розвитку художньої дії піднесення «царя білого» та імперської Росії. А можливо, такий хід був потрібен хитрому й прозірливому письменникові для того, щоб безпечно розбудувати у п'єсі українську простолюдну альтернативу імперському піднесенню Полтави лише завдяки здобутій тут перемозі над шведами. Адже виявний у «Наталці Полтавці» місцевий патріотизм автора полягає не так у захопленні архітектурною перебудовою міста чи Полтавською битвою, як у звеличенні простих полтавців (мешканців «цілого краю» Полтавського, сиріч губернії), притім у загальнолюдському моральному сенсі. Усім ходом п'єси та її завершальним акордом автор показує зовсім протилежне до того, що з видимою силуваністю виспівував Микола: Полтава насправді славна не новою архітектурою за імперським зразком, не Полтавською битвою «москалів» зі шведами на берегах Ворскли, а простим людом, у середовищі якого викохуються такі душевні, морально досконалі дівчата й парубки, як Наталка і Петро.

Показово, що фінал п'єси перетворюється на моральний апофеоз полтавської спільноти. Котляревський підносить добротність і добротність полтавців. Микола про Петра і возного: «От такови-то наші полтавці! Коли діло піде, щоб добро зробити, то один перед другим хватаються» [II, 11]. Виборний, який і раніше не приховував свого захоплення Наталкою («От вам і Полтавка! Люблю за обичай!» [II, 11]), тепер розважливо підсумовує: «Наталка – по всьому полтавка, Петро – полтавець, та і возний, здається, не з другої губернії» [II, 11]. Автор вкладає у уста Петра почуття моральної відповідальності не лише перед Богом, сім'єю, а й за добре ім'я полтавців у світі: «Бог <...> pomoже нам вірною любовію і порядочною жизнію бути приміром для других і заслужить прозвище добрих полтавців» [II, 11].

Свою завершальну арію № 19, яку склав Котляревський, героїня починає з наголошення на своїй полтавській належності і внутрішніх якостях – усупереч застереженню Миколи, вона прославляє Полтаву собою:

Ой я дівчина Полтавка,  
А зовуть мене Наталка:  
Дівка проста, не красива,  
З добрим серцем, не спесива<sup>1</sup>. [II, 11]

У цій автохарактеристиці героїні виявляється її скромність, адже самоозначення «не красива» засвідчує відсутність у неї не так вроди, як пихи. Раніше виборний так окреслював возному позитивні зовнішні й внутрішні риси Наталки:

«Золото – не дівка! Наградив бог Терпилиху дочкою. Крім того, що красива, розумна, моторна і до всякого діла дотепна, – яке у неї добре серце, як вона поважає матір свою; шанує всіх старших себе; яка трудяща, яка рукодільниця; себе і матір свою на світі держить» [I, 3]; «розумна і догадлива дівка!» [I, 3].

У Миколиних очах Наталка також – «хороша і розумна, а до того і добра» [II, 4]. У цих характеристиках Наталки слово «розумна» має дещо інше значення, ніж тоді, коли це поняття дівчина прикладає до возного. Возний розумний, бо освічений, досвідчений, у певних справах тямущий. Наталка ж розумна в сенсі: кмітлива, розсудлива. Назагал вона фактично позбавлена негативних рис. Хоч у п'єсі з народного життя дороговказом є народно-патріархальний ідеал сім'ї, Наталка, не виходячи за його рамці, проголошує рівноправність, спільність мети, взаємну любов, повагу і взаємовиручку чоловіка й жінки у шлюбному союзі: на її переконання, «люди женяться» «для того, щоб завести хазяйство і сімейство; жити люб'язно і дружно; бути вірними до смерті і помагати одно другому», а для цього жінка навіть за соціальним походженням має бути «рівня» чоловікові [I, 6].

Тож Наталчина самохарактеристика у прикінцевій арії – це добре продуманий і цілком логічний хід автора, вдало співвіднесений із назвою п'єси: тепер, коли в ході розвитку дії героїня довела свої душевні й моральні переваги, вона має цілковите право пишатися, що репрезентує своєрідний ідеал простої полтавської дівчини. Якщо Шаховський назвою п'єси поклав наголос на відомому козаку-піснетворцеві (Климовський у нього – піднесений до ідеалу «любовник, стихотворець і воїн» [с. 29], вірно підданий «білого царя», мораліст), то Котляревський – на дівчині, яка й у російському творі була найяскравішим персонажем (згадаймо відгук Пушкіна), а в українському стала не просто головною героїнею, а й ідеалом полтавки.

Насамкінець завершальний хор проголошує миролюбність і доброзичливість «полтавців»:

Нехай злії одні плачуть,  
Бо недобре замишляють;  
А полтавці добри скачуть,  
Не на зло другим гуляють. [III, 11]

Для «Наталки Полтавки» як просвітницької п'єси закономірним є оспіваний у ній ідеал «згоди в сімействі», адже сім'я з погляду просвітників – це зразкова спільність людей. Водночас у Котляревського йдеться про згоду в ширшому значенні – у полтавській спільноті, національній громаді, – власне, про соціальний мир:

<sup>1</sup> Пор. наведену вище характеристику Лавинії в «Енеїді» Котляревського («Приступна, добра, не спесива» [IV, 21]) та Осипова («Приступна всем и не спесива» [IV, с. 18]).

Де згода в сімействі, де мир і тишина,  
Щасливи там люди, блаженна сторона.  
Їх Бог благословляєть,  
Добро їм посилаєть  
І з ними вік живесть. [I, 6]

Підносячи до ідеалу згоду серед «полтавців», автор мислить собі можливість забезпечення її та досягнення особистого щастя людини хоча й на ґрунті збереження суспільно-станової ієрархії, та все ж за умови визнання позастанової цінності особистості, а також дотримання християнських і патріархально-сімейних традицій, шанування моральних вартостей народу, на засадах християнського гуманізму – людяного ставлення до знедолених і нужденних:

Коли хочеш быть щасливим,  
То на Бога полагайся;  
Перенось все терпеливо  
І на бідних оглядайся. [II, 11]

Хоча в «Наталці Полтавці» не піддано осудові те, що в «Козаке-стихотворце» Шаховського тисяцького Прудіуса і писаря Грицька – обох полтавців – «дуже бридко виставлено» [II, 7] як шахраїв, усе ж, гадаю, таке зневажливе виставлення спонукало Котляревського на поетизацію земляків. На противагу російському водевілю Котляревський з його почуттям національної гідності вирішив показати зі сцени своїм землякам привабливий образ полтавців, і то такою мірою, що навіть ті персонажі, які допускали негідні вчинки, виправляються. Якщо його «Енеїда» закріплювала за українцями комічний стереотип, то «Наталка Полтавка» репрезентувала їх передусім як чутливих, ліричних, розважних і добродішних.

Просвітницька естетика приписувала в застосуванні *категорії комічного* спиратися на три засади: *смішити, зворушувати, виховувати*. З ними поєднувалася настанова на *викриття й осуд моральних вад людей у суспільному та приватному житті*. Цих підходів дотримувався Котляревський уже в «Енеїді». Однак у його драматургії супроти «Енеїди» міняється характер комізму: сміх перестає бути амбівалентним (життєствердним і знищувальним водночас) і стає суто викривально-осудливим та морально-виховавчим. В «Енеїді» осмішуванню підлягало геть усе: ситуації, події, персонажі, вчинки, ба навіть явища культури, мистецтва, усної словесності. Натомість у «Наталці Полтавці» сміх втрачає свій тотальний та самодостатній характер і стає вибірковою, спрямованою суто на певних персонажів (возний, виборний) та їхні моральні вади. Ідеалізовані персонажі (Наталка, Петро, Микола) виведені за межі авторського осмішування. Котляревський не дозволяє собі сміятися з морально досконалих персонажів. Він дуже відповідально поставився до застосування категорії комічного у п'єсі, сам жанр якої вимагав наявності сміхогенного складника. Сміх не поширюється навіть на Терпилиху, яку автор аж ніяк не ідеалізує, але зображує із симпатією: гріх був би сміятися із забідованої літньої жінки. Якщо трагедію Евріалової матері в «Енеїді» зображено у бурлескному стилі й без душевного тепла і такту (за інерцією загальної тональності), то материнську драму Терпилихи показано лірично, з явним авторським співчуттям. У розгортанні цього образу в п'єсі немає жодного штриха, який би дисонував із переживаннями матері. Її образ не викликає сміху, а зворушує. Коли ж Котляревський звеличує полтавців, то в п'єсі з пошаною мовиться і про возного.

## Творче використання народних та літературних пісень, прислів'їв та приказок, фразеологізмів.

### Оригінальна пісенна поезія.

#### Мова п'єси

Згідно з жанром комічної опери, у текст «Наталки Полтавки» вставлено 19 арій. Це *пісні* різного походження: народного, літературного й авторського. Народні пісні письменник черпав безпосередньо з народних уст або з друкованих джерел. Суто фольклорні – «У сусіда хата біла...» (подана скорочено), «Ой під вишнею, під черешнею...». Більшість же народних пісень, уміщених у «Наталці Полтавці», Котляревський творчо переробив, пристосувавши до місцевих умов, сюжетних ситуацій, долі та характеристики того чи того персонажа (скоротив, змінив, доповнив, об'єднав тощо). Пісня «Дід рудий, баба руда...» становить творчу контамінацію уривків із трьох пісень. Пісні «Та йшов козак з Дону, та з Дону додому...» Котляревський дав оригінальне закінчення, пісню «Гомін, гомін по діброві...» переробив і доповнив кількома строфами. У пісні «Чого ж вода коломітна...» початок близький до народнопісенного («Чого ж вода каламутна...»), але друга половина – авторська (передано ліричні почуття Наталки). Арія «Всякому городу прав і права», як уже мовилося, є фольклоризованою переробкою пісні 10-ї зі збірки Сковороди «Сад божественных пѣсней...». Частину пісень Котляревський склав повністю – за народними мотивами, образністю, мелодійністю, а частіше, як уже мовилося, під впливом російської романсової лірики («Вітер віє горою...», «Видно шляхи полтавські...», «Ой я дівчина Полтавка...», «Віють вітри, віють буйни...», «Ой мати, мати! Серце не вважає...», «Чи я тобі, дочко, не добра желаю...», «Ворскло річка...»). Оригінальною є й пісня «Сонце низенько...» (ліричний монолог Петра), в якій використано народнопісенний заспів та засіб паралелізму<sup>1</sup>. Близькість до народнопісенного стилю сприяє тому, що більшість пісень у «Наталці Полтавці» сприймаються як народні.

Від «Наталки Полтавки» веде початок опрацювання народнопісенних зразків у новій українській писемній поезії: «<...> ввівши у п'єсу народні пісні у відповідній літературній обробці, Котляревський першим в українській літературі став на шлях мистецького освоєння народної лірики»<sup>2</sup>. Своєю суттю, таке опрацювання було *преромантичним*, тобто передувало романтичному освоєнню народної пісенності. Котляревський став творцем ліричної поезії, у якій суб'єктом дії й викладу виступав іще не ліричний герой (ліричне «я», співвіднесене з автором), а ліричний персонаж (ліричне «я», відмінне від авторського). Відтак образ ліричного персонажа залюбки творили в народнопісенних стилізаціях поети-романтики, зокрема Шевченко, який до того ж найчастіше серед них розвивав

<sup>1</sup> Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 82–84; Гончар О. І. Українська література передшевенківського періоду і фольклор. – С. 44, 45, 47, 49.

<sup>2</sup> Шамрай А. П. «Наталка Полтавка» І. Котляревського. – С. 158.

авторський зачин Котляревського, що полягав у складанні пісень від імені дівчини або жінки.

Як і «Енеїда», п'єси Котляревського багаті на різноманітні *паремії та фразеологізми*: у «Наталці Полтавці» й «Москалеві-чарівнику» налічують близько тисячі ідіом, фразеологічних зворотів, приказок та прислів'їв, різних за походженням:

- розмовно-побутові (*витрішки продавати, надогад буряків*);
- фольклорні (*за тридев'ять земель обходити, один як билинка на полі*);
- літературні (*любити до безконечності, виконати присягу*);
- церковні (*нехай Бог боронить, спокутувати гріхи*);
- канцелярсько-бюрократичні (*заплатити пеню, вимушений подарочок*).

Стійкі словосполучення, відмінні за інтонацією (піднесені, повчальні, спокійно-розсудливі, жартівливі, іронічні, саркастичні, емоційно-знижені), надають п'єсам національного колориту (переважно українського, почасти й російського), використовуються для розгортання сюжету, типізації (відповідно до соціального стану) та індивідуалізації мови дійових осіб, увиразнення рис характерів, вносять у дійство елементи ліричного, дидактичного або гумористично-сатиричного забарвлення, виконують різні семантико-стилістичні функції в устах персонажів залежно від того, до кого і з якою метою звернені. Змішування у мові вогно різних за походженням лексико-фразеологічних засобів – од пишномовних до простонародних (книжно-літературних, церковно-книжних, церковнослов'янських, канцелярсько-ділових, юридичних, народнорозмовних) – створює ефект *колічних мовних ситуацій*. Інколи Котляревський і в драматичних творах вдається до своїх улюблених засобів – *ампліфікації та синоніміки*: нанизує фразеологічні звороти й застосовує фразеологічні синоніми, що перебувають у синонімічних відношеннях з окремими лексемами або утворюють між собою цілі ряди<sup>3</sup>.

Тож відкриваючи свій «Український збірник» (1838) першодруком «Наталки Полтавки», Ізмаїл Срезневський у передмові до цієї книжки зазначив:

«“Наталка Полтавка” была не только одним из первых книжно-народных произведений Украины, но вместе и первым сборником памятников украинской народности, образцем для всех последовавших; <...> “Наталка Полтавка” имела сильное влияние на изучение украинской народности, можно сказать, пробудила его и до сих пор остаётся лучшим указателем почти на все важнейшие стороны, с которых должно изучать украинскую народность. <...> “Наталка Полтавка” из книжно-народных украинских произведений большого размера по своему внутреннему достоинству занимает первое место, <...> она больше всех любима во всей Украине <...>».

Хай тут не обійшлося без перебільшень, до яких у захваті вдався першопублікатор (називання «Наталки Полтавки» зразком для всіх наступних фольклорних збірок чи твердження, що вона пробудила вивчення української народності – краще сказати, пошвавила, хоча, зрештою, як у кого – в декого справді могла пробудити), усе ж ці слова, мовлені з великим пієтетом, свідчать про небувалий успіх п'єси. То була перша значлива літературно-критична оцінка твору Котляревського у пресі (раніше друковані відгуки про його поезію мали характер принагідних та уривчастих).

<sup>3</sup> Бурячок А. А. Из спостережень над фразеологією п'єси І. П. Котляревського «Наталка Полтавка» // Творчість Івана Котляревського в контексті сучасної філології: Зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 121–129. Також див.: Северін М. Д. Приказки та прислів'я в драматичних творах І. П. Котляревського // Наукові записки Полтавського літературно-меморіального музею І. П. Котляревського. – Полтава, 1961. – Вип. 3. – С. 78–85, 87.

Проти «Енеїди» мова «Наталки Полтавки» стала дальшим кроком у становленні української літературної мови. «Мова п'єси “Наталка Полтавка” і насамперед самої Наталки – це не “селянська” мова, не якась етнографічно діалектна композиція», як слушно зазначив Іван Білодід, але й, зауважу, не «мова всіх соціальних верств тодішнього українського населення – і селянства, і міських жителів, і заробітчачан-бурлак, й інтелігенції (за винятком, звичайно, таких чиновників, як возний)», на чому наполягав той-таки дослідник<sup>4</sup>. Бо чому відкидати мову возного як одного з представників урядовців різного рангу, а то більше – ігнорувати те, що українська національна мова складалася на той час також із мови дрібномаєткової та великопомісної шляхти, церковнослужителів? А все-таки, справді, мова п'єси має «книжно (тобто – літературно) народний характер»<sup>5</sup>, на що звернув увагу ще І. Срезневський, назвавши «Наталку Полтавку» «одним из первых книжно-народных произведений Украины». Виводячи на сцену «узагальнений образ і селянки, і городянки», Котляревський уклав у мовлення Наталки з його складним літературним синтаксисом, вишліфованими конструкціями речень, естетично оздобленим висловом своє володіння українською розмовною мовою<sup>6</sup>. Так шляхом літературного опрацювання народно-розмовної мови творилася новочасна українська літературна мова.

## «Москаль-чарівник»

*Літературні та фольклорні джерела*

*мандрівного сюжету*

*й оригінальність їх опрацювання*

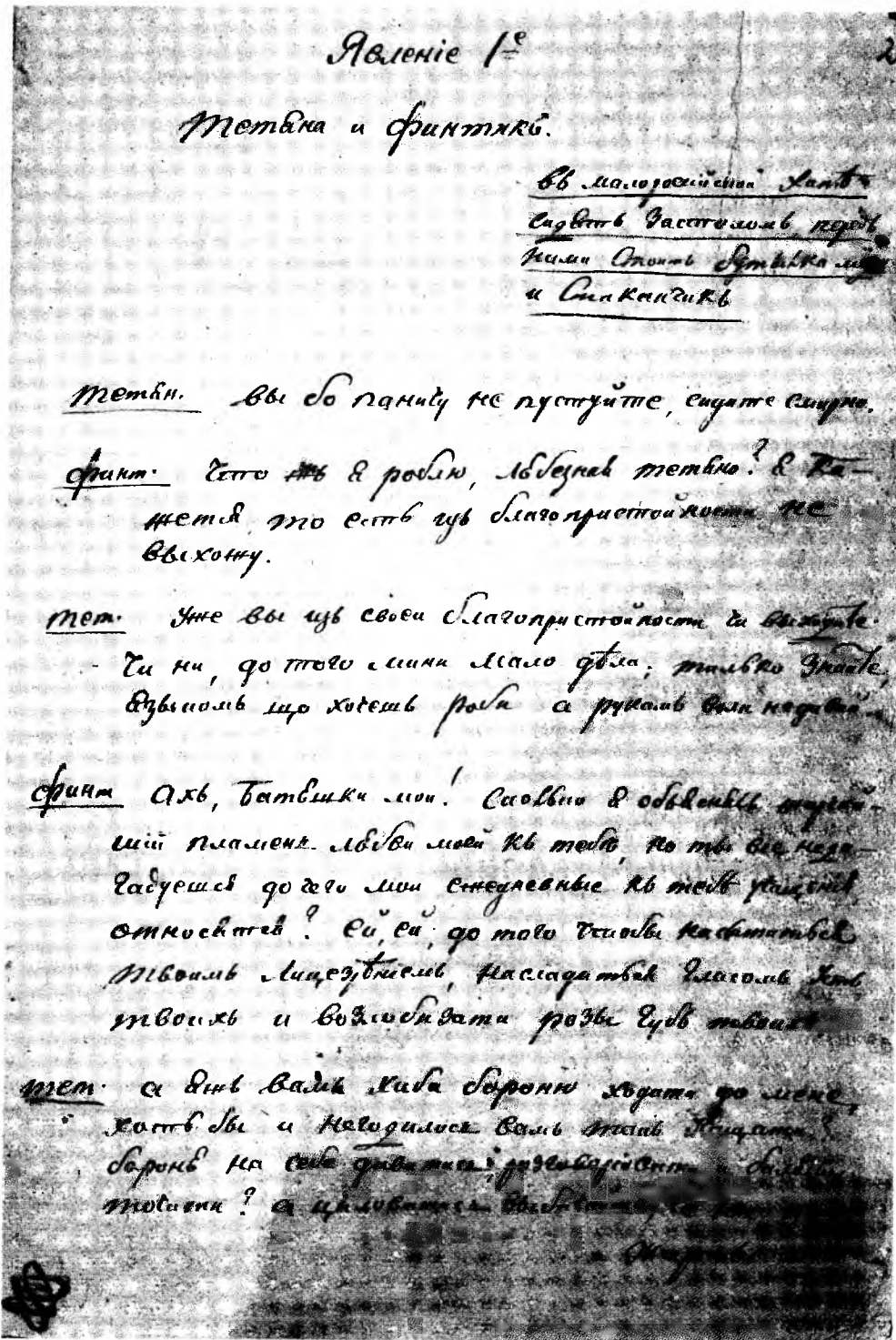
*Моральні та національні проблеми*

*у жанрі водевілю*

<sup>4</sup> Білодід І. Нев'яуча мелодія мови «Наталки Полтавки» // *Слава сонцем засіяла: Відзначення 200-річчя з дня народження І. П. Котляревського*. – С. 150.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само. – С. 150–152.



Сторінка автографа п'єси «Москаль-чарівник»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 25 - 003)

## Ймовірні іншомовні літературні джерела

**Щ**е одну п'єсу – «Москаль-чарівник» – Котляревський написав також 1819 року для Полтавського театру<sup>1</sup>, на сцені якого її й поставлено, згодом, того ж року. Вперше опубліковано в другій книжці «Українсько-го сборника» (Москва, 1841). Авторське визначення жанру таке ж, як і в «Наталці Полтавці»: «Опера малороссийская». У підзаголовку першодруку це жанрове визначення збережено і водночас додано (певно, з ініціативи редактора й видавця Ізмаїла Срезневського) уточнення: «Украинский водевиль».

У «Москалеві-чарівнику» опрацьовано *мандрівний сюжет*, що міг бути підказаний Котляревському якимось чужомовним літературним або/і українським фольклорним твором (анекдотом, приповідкою, піснею, казкою, яких чимало на цю тему), хоча фабула водевілю не повторює повністю жодного з його ймовірних художніх передтекстів<sup>2</sup>. Щоправда, полтавець Степан Стеблін-Камінський, якому на час створення «Москаля-чарівника» виповнилося усього п'ять років, зазначив, що зміст цього твору, як і «Наталки Полтавки», взято з місцевого переказу, і що «происшествие с Финтиком – действительное событие, только несколько переименованное автором»<sup>3</sup>. Однак немає певності, що така версія – не що інше, як місцева легенда, породжена неабиякою правдоподібністю події, зображеної в «Москалі-чарівнику» й показаної на полтавській сцені. Та й сам С. Стеблін-Камінський раніше (5 листопада 1838 р.) занотував у щоденнику про «Москаля-чарівника», що «сюжет взят из известной сказки народной»<sup>4</sup>. Більше скидається на те, що Котляревський, будучи за природою свого літературного таланту майстерним і притім оригінальним інтерпретатором чужих сюжетів (і в жанрі трагедії, і в жанрах комічної опери та водевілю), скористався для «Москаля-чарівника» якимось літературним чи й фольклорним передтекстом (або й передтекстами), але опрацював запозичений сюжет оригінально, так, щоб порушити проблеми тогочасної української дійсності, показати перевагу моралі простолюду над урядовськими уявленнями та поведінкою, утвердити ідеал доброчесної почуттєвості, вірності національним основам, традиціям «роду», звеличити пошану до батьків як одну з визначальних і неперехідних підвалин патріархальної моралі. Зрештою, для російських, польських та українських драматургів XVIII –

<sup>1</sup> Стеблін-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 26.

<sup>2</sup> Данисько О. Й. «Москаль-чарівник» І. П. Котляревського (до історії питання про джерела твору) // Наукові записки Полтавського літературно-меморіального музею І. П. Котляревського. – Полтава, 1961. – Вип. 3. – С. 48–60; Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 86–87.

<sup>3</sup> Стеблін-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 27.

<sup>4</sup> А. Л. <Лазаревский А.> Поездка в Полтаву // Киевская старина. – 1897. – Кн. 4: Апрель. – С. 70.



початку XIX ст. було звичним обробляти та переробляти сюжети з творів західних та вітчизняних письменників.

За найімовірніші літературні джерела мандрівного сюжету «Москаля-чарівника» є підстави вважати три твори: французьку комічну оперу «Солдат-чарівник», російську перекладну «Повість о удалом молодом солдате» та російську комедію «Солдат на ночлеге».

Першим звернув увагу на можливу залежність української п'єси від французької кореспондент журналу «Москвитянин». Підписавшись криптонімом «А. Ж.», він у дописі 1841 року про гастролі московського театру в Казані, де було показано «Москаля-чарівника» зі Щепкіним у ролі чумака, зазначив під датою «24 апреля»: «Москаль-чаривнык» (малороссийская оперетка в 1 действ., перделана из франц<узского> водевиля Котляревским)<sup>5</sup>. Через три десятиліття російський драматург Олександр Островський у нотатках «Мысли о драматическом искусстве» (датовані згодом 1870-і рр.) висловив подібну думку з вказівкою на джерело переробки:

«В конце прошлого столетия во Франции из “Бедного клерка” была сделана комическая опера, или, лучше сказать, оперетка – “Soldat magicien”; она пользовалась всеобщей известностью и была напечатана много раз в разных сборниках. Из этой пьески Котляревский, под тем же названием, сделал малороссийскую оперетку “Москаль-чаривник” (“Солдат-колдун”), которая, благодаря игре Щепкина, долгое время пользовалась в Москве большим успехом»<sup>6</sup>.

Опісля на це саме джерело (незалежно від Островського, чиї нотатки були опубліковані значно пізніше) вказав Микола Дашкевич, провівши ґрунтовне історико-літературне та компаративістичне дослідження. За його гіпотезою, з цілого ряду подібних фавул у західноєвропейських літературах Котляревський міг скористатися французькою п'єсою «Le Soldat Magicien, Opéra-comique en un acte» («Солдат-чарівник, комічна опера на одну дію»), уперше показано у Парижі 1760 року. Це була переробка одноактної віршованої комедії Флорана Данкура «Добрий солдат» (Dancourt, D'Ancourt, «Le bon soldat», 1691), що перед тим сама стала переробкою комедії Раймона Пуасона «Веселі сновиди» (Poisson, «Les Fous divertissants», 1680). Своїм корінням ці п'єси, як і інші опрацювання подібної фабули у французькій, англійській, шотландській та німецькій літературах, сягали старофранцузького фавлю з XIII ст. «Le pauvre Clerc» («Бідний клірик» або «Бідний студент», бо під кліриком, за тодішнім уживанням цього слова, мався на увазі також студент теології). У XIX ст. це фавлю неодноразово передруковувалося у різних французьких збірках, де вміщувано твори цього жанру. Що ж до тек-

<sup>5</sup> А. Ж. Московские гости в Казани. Щепкин. – «Москвитянин», 1841, № 8 // Михаил Семёнович Щепкин: Жизнь и творчество. – Т. 2. – С. 22.

<sup>6</sup> Островский А. Н. Мысли о драматическом искусстве // Полное собрание сочинений: В 12 т. – М., 1978. – Т. 10. – С. 460, 658. Арон Грін спробував заперечити, як гадав, «ошибочное мнение А. Н. Островского»: «Сохранившийся текст русифицированного перевода названного французского водевиля и даже цензорский рапорт, относящийся к 1814-му году, подтверждают, что “Москаль-чаривнык” Котляревского ни по сюжету, ни по литературным и сценическим особенностям ничего общего с “Soldat magicien” не имеет» (Грін А. А. Украина в жизни и деятельности М. С. Щепкина: Автореф. дис... канд. искусствоведения. – М., 1964. – С. 5). Мені невідомо, який текст зросійщеного перекладу водевилю «Le Soldat Magicien» розшукав дослідник, але розвідка М. Дашкевича, який користувався його французьким оригіналом, і доступний нині текст цього оригіналу переконують, що між французьким та українським водевілями є немало спільного.

сту «Солдата-чарівника», то М. Дашкевич ознайомився з ним за його анонімною публікацією у п'ятому томі видання «Nouveau Théâtre de la Foire, ou Recueil De Pièces, Parodies & Opéra-comiques; Représentés sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, depuis son rétablissement jusqu'à présent. Année 1761» («Новий ярмарковий театр, або Збірка п'єс, пародій і комічних опер; Поставлені в театрі Опера-Комік, од його відновлення до цього часу. Рік 1761», Париж, 1763). Із підзаголовка «Солдата-чарівника» в цьому виданні видно, що прем'єра вистави трупною популярного паризького театру Опера-Комік відбулася на ярмарку Сен-Лоран 14 серпня 1760 р. Прізвище автора п'єси (Ансома) М. Дашкевич знайшов у монографії німецького дослідника Вільгельма Герца<sup>7</sup>, який цитував «Солдата-чарівника» за виданням 1766 року. При цьому український дослідник припустив, що ця п'єса не є оригінальним твором Ансома, бо її назву в переліку драматичних творів, доданому до книжки «Les précautions inutiles, opéra-comique en 1 acte, par M. Achard» (Париж, 1760), уміщено не в списку текстів Ансома, а під рубрикою комічних опер різних авторів. Досить популярного наприкінці XVIII ст., «Солдата-чарівника» тоді-таки, за відомостями М. Дашкевича, взятими з монографії В. Герца, двічі перекладено німецькою мовою. З'явилися також його німецькі переробки. 1785 року п'єсу поставлено чеською мовою у Празі.

Дія у п'єсі «Солдат-чарівник» відбувається у провінційному французькому містечку, дійові особи – французи. Хоча в «Солдатові-чарівнику» шість дійових осіб (міщанин Арган, його дружина, слуга Криспен, прокурор Блондино, солдат, трактирник), а в «Москалеві-чарівнику» чотири, між цими п'єсами є багато істотних подібностей: сама назва, яка засвідчує *образну аналогію* (у заголовку – той самий *традиційний персонаж*)<sup>8</sup>; основна фабульна схема; залицяльник, який приходить до господині за відсутності чоловіка, належить до судового персоналу (там – прокурор, тут – поліцейний писар); вечерея готується коштом лавеласа; солдат, який прибув на ночівлю, виявляє бажання повечеряти, але його відправляють спати голодним; в Ансома солдат підглядає за господинею і залицяльником, а в Котляревського підслуховує їх, прикидаючись сплячим; несподіване повернення господаря дому і збентеження його дружини та залицяльника, які збиралися вечеряти; залицяльника заховують у подібне місце в хаті: у французькому творі – в камін, а в українському – під припічок (бокову лежанку, прибудовану до печі); вихід солдата, який обіцяє пригостити господаря вечерею, добутою за допомогою чарів; солдат вказує, де сховані наїдки й напої, а насамкінець звільняє залицяльника, видаючи його за свого помічника-чорта; обидві п'єси закінчуються однаковою миролюбною сентенцією морально-повчального характеру: «Тепер будемо жити в мирі», – каже слуга Криспен, а в Котляревського всі хором співають «Треба дружно з людьми жити» [хор: ява 11]. Трапляються й дрібні, але симптоматичні збіги: так, у французькому оригіналі солдат, розпочинаючи чарування, вимовляє німецькі слова «Trinck Meinher», що їх треба розуміти як наказ «Випивку, мій пане», а в Котляревського москаль, замовляючи в «чорта» пляшку запіканки, також уживає німецьке слово «шнапс» (горілка) [ява 7]. Ці більш та менш значні подібності дали підстави М. Дашкевичу дійти висновку, що Котля-

<sup>7</sup> Hertz W. Spielmannsbuch. Novellen in Versen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert. – Stuttgart, 1886.

<sup>8</sup> Про такий вид запозичення, як образна аналогія, зокрема заголовку, див.: Валков А. Р. Форми міжлітературних взаємозв'язків. – С. 39–40.

ревський скористався схемою французької п'єси й відтворював ситуації, мавши перед собою її видання або з пам'яті<sup>9</sup>.

До цього варто додати й такі спільні моменти в обох творах: солдат в Ансома велить демонам подати в буфет перелічувані страви, що їх він підгледів, а в Котляревського москаль, замовивши в демона спочатку випивку, а потім наїдки як такі, далі, завдяки раніше підслуханим розмовам, каже конкретно хазяїці принести «запіканку» («пляшечку з горілкою») із закапелка, а хазяїнові – смажену курку й ковбасу з-під бодні в комірці [ява 7]; хазяїнка вдає, що лякається солдатських чарів, а насправді боїться бути викритою; хазяїна охоплює дійсний страх; солдат щиро й настійливо запрошує їх спожити «пекельні» гостинці й сам показує приклад; жінка ставиться до «пекельних» страв із меншою упередженістю, ніж чоловік.

Проблема, однак, у тому, що примірник збірки з публікацією «Солдата-чарівника» М. Дашкевич знайшов аж... у Британському музеї в Лондоні, через що логічно виникло запитання: а чи міг Котляревський ознайомитися з п'єсою Ансома в Російській імперії?

Оскільки відомо, після М. Дашкевича ніхто з дослідників не завдавав собі труда поглибити наші знання про французького «Солдата-чарівника». Теперішні інформаційні джерела, передусім Інтернет-ресурси, дають змогу дізнатися про цей твір трохи більше. Свого часу це була досить знана опера, музику до якої написав відомий композитор Франсуа Андре Філідор (1726–1795), один із творців французької комічної опери. Уперше її опубліковано окремою книжечкою (з нотами) «Le Soldat Magicien, Opéra-comique en un acte» у Парижі 1760 року (без зазначення авторів тексту й музики)<sup>10</sup>. У доданому до книжки списку французьких та італійських комедій, пародій та комічних опер цю п'єсу подано не серед драматичних творів Ансома, а серед комічних опер різних авторів<sup>11</sup>. Наступного року вийшло два її окремі видання: у Парижі (без нот)<sup>12</sup> і в Гаазі (французький оригінал)<sup>13</sup>. 1768 року її двічі перекладено нідерландською мовою<sup>14</sup>. Уже згадувалося видання 1766 року, на яке покликався В. Герц. Насправді це була публікація «Солдата-чарівника» (з нотами) у другому томі тритомового зібрання «Театр месьє Ансома», до якого ввійшло 18 п'єс драматурга<sup>15</sup>. Це видання зафіксувало Ан-

<sup>9</sup> Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник» // Киевская старина. – 1893. – Кн. 12: Декабрь. – С. 451–455, 461, 462, 468–481. О. Островський цієї розвідки читати вже не міг, бо помер ще 1886 року.

<sup>10</sup> Le Soldat Magicien, Opéra-comique en un acte; Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire S. Laurent, le 14 Août 1760. – A Paris, M. DCC. LX. – 76+<4> р. Див. електронну фотокопію на сайті: Gallica: Bibliothèque Numérique. – Режим доступу: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61998g/f75.image>.

<sup>11</sup> Suite des Comédies Françaises & Italiennes, Parodies & Opéra-comiques qui se vendent détachées // *Ibidem*. – P. <77–78>.

<sup>12</sup> Le Soldat Magicien, Opéra-comique en un acte; Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire S. Laurent, le 14. Août 1760. – A Paris, M. DCC. LXI. – 43 р. Див. електронну фотокопію на сайті: Warwick Digital Library. – Режим доступу: <http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/compoundobject/collection/Ancien/id/24990/rec/12>.

<sup>13</sup> Le Soldat Magicien, Opéra-comique en un acte. – La Haye, 1761. – 54 р.

<sup>14</sup> Автор одного перекладу («Den soldaat toveraer, opera-bouffon», видано 1768 року) – Jacques Toussaint Neyts, другого («Den soldaat toveraer») – J. F. Cammaert (*Worp J. A. Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland. Deel 2. – Groningen, 1907. – S. 300.*)

<sup>15</sup> Le Soldat Magicien, Opéra-comique en un acte // Théâtre de M. Anseaume, ou Recueil Des Comédies, Parodies & Opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour: <En 3 vol.> – A Paris, M. DCC. LXVI. – Tome second. – P. 1–76 (окрема пагінація). Перегляд фотокопії на сайті: La Biblio-

сомове авторство «Солдата-чарівника». Тож за різними, зокрема сучасними, довідковими джерелами, автор цього твору – французький драматург Луї Ансом (Anseaume, 1721–1784), якого вважають за батька французької комічної опери<sup>16</sup>. Відтак п'єсу передруковано у збірці «Репертуар ярмаркових театрів до 1761 року» (французький видавець Дідо, 1772)<sup>17</sup>. Очевидно, п'єса витримала кілька окремих видань, принаймні відомо, що ще одне з них побачило світло денне у Парижі 1775 року<sup>18</sup>. Таким чином, у 1760–1770-х рр. «Солдат-чарівник» аж ніяк не був рідкісним виданням.

Логічно припустити, що якісь примірники з такими частими публікаціями п'єси могли потрапити до Російської імперії, а відтак котрийсь із них – до рук Котляревського, який вільно володів французькою мовою. Що таке було можливим, засвідчує особиста бібліотека Пушкіна, в якій зберігалася понад десяток книжечок, виданих у Гаазі в 1757–1760 рр., кожна з яких містила ту чи ту французьку п'єсу в оригіналі (здебільшого це комічні опери, рідше пародії, одна пастораль, що ставилася паризьким театром Опера-Комік у 1752–1757 рр.)<sup>19</sup>. Мав Пушкін у своїй бібліотеці і французькі комедії (зокрема «La Parisienne» згаданого Данкура), видані окремими книжками в Гаазі, Лейдені та Парижі ще наприкінці XVII ст.<sup>20</sup>

Варто взяти до уваги й той факт, що Котляревський за відрядженням генерал-губернатора Якова Лобанова-Ростовського здійснив подорожі до головної квартири російського війська у Дрездені, з пакетом до голови департаменту військових справ Державної ради Російської імперії гр. Олексія Аракчєєва (від травня до 3 червня 1813 р.), а також двічі до Петербурга (від листопада до 29 грудня того ж року та від 11 серпня до 18 вересня наступного року)<sup>21</sup>. Під час цих подорожей, що відбулися за кілька років до написання «Москаля-чарівника» й саме тоді, коли Котляревський брав участь в аматорських виставах у домі генерал-губернатора, він міг принагідно ознайомитися з французьким оригіналом «Солдата-чарівника» або й навіть десь дістати собі якусь його публікацію. (Неві-

thèque Numérique. Théâtre du XVIIIe. – Режим доступу: [http://www.voltaire-integral.com/\\_La%20Bibliotheque/Table1/Theatre\\_18.htm#ANSEAUME](http://www.voltaire-integral.com/_La%20Bibliotheque/Table1/Theatre_18.htm#ANSEAUME).

<sup>16</sup> Soldat magicien // Clément Félix, Larousse Pierre. Dictionnaire des opéras (Dictionnaire lyrique): Contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras, opéras-comiques, opérettes et drames lyriques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ces genres d'ouvrages jusqu'à nos jours. – Paris, <1905>. – P. 1037; Louis Anseaume // césar: calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution. – Режим доступу: [http://cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person\\_UOID=100020](http://cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=100020); Louis Anseaume // Wikipedia. – Режим доступу: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Anseaume](http://pl.wikipedia.org/wiki/Louis_Anseaume).

<sup>17</sup> Le Soldat Magicien // Répertoire des Théâtres de la Foire jusqu'en 1761, époque de la réunion avec le Théâtre Italien. – Didot, 1772. Інформація на сайті: Le Soldat magicien // césar: calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution. – Режим доступу: [http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script\\_UOID=146278](http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=146278).

<sup>18</sup> Le Soldat Magicien, Opéra-comique en un acte; Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire S. Laurent, le 14. Août 1760. – A Paris, M. DCC. LXXV. – 51 р. Електронну фотокопію цього видання можна переглянути на сайті: Google books. – Режим доступу: [http://books.google.com.ua/books?id=7Ow5AAAAcAAJ&pg=PA33&lpg=PA33&dq=Anseaume+Le+Soldat+Magicien&source=bl&ots=be9spGx6hf&sig=rllH2ar0trd\\_zEfnh1c4YtiyGcs&hl=uk&sa=X&ei=zKjzTruHGZeQsAaf96nwDw&ved=0CDEQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.ua/books?id=7Ow5AAAAcAAJ&pg=PA33&lpg=PA33&dq=Anseaume+Le+Soldat+Magicien&source=bl&ots=be9spGx6hf&sig=rllH2ar0trd_zEfnh1c4YtiyGcs&hl=uk&sa=X&ei=zKjzTruHGZeQsAaf96nwDw&ved=0CDEQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false).

<sup>19</sup> Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: Репринтное воспроизведение издания, вышедшего в 1910 году. – М., 1988. – С. 353–355.

<sup>20</sup> Там само. – С. 238–239.

<sup>21</sup> Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 49.

домо, чи Котляревський знав німецьку мову й то остільки, щоб читати згадані німецькі переклади й переробки французької п'єси.) Узагалі, дивна ситуація: дослідники аргументовано довели, що Котляревський під час написання «Енеїди» користувався принаймні російською травестією Осипова – Котельницького, а також латинським оригіналом або/ї його російським перекладом, а створюючи «Наталку Полтавку», відштовхувався од «Козака-стихотворця» Шаховського, проте примірників цих книжок, які були би власністю Котляревського, по ньому не залишилося. Так само безслідно могло зникнути з його домашньої бібліотеки якесь видання «Солдата-чарівника» французькою мовою<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Степан Стеблін-Камінський зазначив про Котляревського: «Не связанный семейством, он заблаговременно до кончины выпустил на волю крестьян своих, а имущество движимое и недвижимое, весьма незначительное, роздал дальним родственникам и приятелям; домик завещал жившей у него экономке, часть библиотеки и бумаги – моему отцу» (Стеблін-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 30). За свідченням цього біографа, Котляревський мав із кріпаків «4 души мужеского и 4 женского пола – в прислуге – и небольшую луку подле самого города, близ так называемой подольской церкви». І далі: «Эту луку (сенокосный луг) подарил ему князь В. П. Кочубей, потом она досталась, по духовному завещанию Котляревского, во владение моей матери и перепродана ею в третьи руки, купцу Соколову» (Там само. – С. 14). Зберігся лист Котляревського до Олександри Григорівни Стеблін-Камінської од 18 березня 1838 р., в супроводі якого письменик надіслав їй духовний заповіт на володіння його «луками при городе Полтаве состоящими» і документи на них (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 338). Інший біограф, Олександр Терещенко, уточнив, що Котляревський «отпустил на волю своих людей, состоявших из двух семейств» (<Терещенко А. В.> Иван Петрович Котляревский. – С. 170). Про економку Мотрону (Мотрю) Веклевичеву, яка успадкувала будинок, ітиметься нижче.

Очевидно, книжки з особистої бібліотеки Котляревського опинилися у його освічених, інтелегентних приятелів, у чийх домах у Полтаві та сільських маєтках він часто бував і які гостювали в нього. До таких приятелів належали: Павло Степанович Стеблін-Камінський, полтавський урядовець, літератор, автор численних статей у періодиці; Павло Дмитрович Білуха-Кохановський, поміщик с. Білухівки Костянтиноградського повіту Полтавської губернії (тепер Карлівського району Полтавської області), генерал-майор у відставці, який до 23 листопада 1797 р. був командиром Сіверського драгунського полку, в якому служив тоді Котляревський; Андрій Федорович Лук'янович, колишній пермський віце-губернатор, симбірський цивільний губернатор, який, вийшовши у відставку 1830 року, оселився у своєму маєтку с. Шедієвому Кобеляцького повіту Полтавської губернії (тепер Новосанжарського району Полтавської області); граф Яків Осипович де Ламберт, таємний радник, сенатор, поміщик с. Циглерівки Костянтиноградського повіту Полтавської губернії (тепер с. Соснівка Красноградського району Харківської області) [Стеблін-Каминский С. Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожила). – С. 10]. Колишня покоївка Котляревського Варвара Лелечика згадувала: «В гостях у него бывали немногие из его друзей, чаще всех Белуха-Кохановский и Стеблин-Каменский, с семействами которых И<ван> П<етрович> был очень дружен» (К биографии И. П. Котляревского // Киевская старина. – 1903. – Кн. 10: Октябрь. – Отд. II. – С. 2). Про П. Д. Білуху-Кохановського див.: Пилипець Віталій, Бондаренко Зоя. До історії села Білухівка // Полтавський краєзнавчий музей: Збірник наукових статей. – Полтава, 2012. – Вип. VII. – С. 225–227; Всероссийское Генеалогическое Древо. – Режим доступу: <http://baza.vgdrg.com/1/72967/>. На початку XIX ст. у Полтаві в межах колишньої фортеці були «партикулярные строения» «генерал-майора Павла Белухи-Кохановського» [Бучневич В. Е. Записки о Полтаве и ее памятниках. – 2-е изд., исправл. и дополн. С планом Полтавской битвы и достопримечательностями г. Полтавы. – Х.: Издательство САГА, 2008. – (Репринтное воспроизв. издания: Полтава: Типо-литография Губернск. правления, 1902). – С. 17, 18]. А. Ф. Лук'янович походив зі старокозацького роду, був освіченою людиною, меценатом, шанував літературу й мистецтво; за спогадами його внучки, Олександри Мельникової (Мельникова Александра). Воспоминания о давно минувшем и недавнем былом. – М., 1899) у його домі в Шедієвому Котляревський писав і вечорами читав «Енеїду», начебто написав тут «Наталку Полтавку», «всі дійові особи» в якій – буцімто «художні портрети дідусявої челяді і його домочадців»; згодом у «Шедієвському замку» гостював Тарас Шевченко (також див.: Жур П. Дума про Огонь: 3 хроніки життя і творчості Тараса Шевченка. – К., 1985. – С. 89–90). Як встановив Петро Жур,

Той факт, що книжку з публікацією п'єси «Le Soldat Magicien» М. Дашкевич знайшов не в Російській імперії, а в бібліотеці Британського музею, і водночас разюча подібність між цим твором і «Москалем-чарівником» спонукали Івана Франка припустити, що ця французька опера, «дуже популярна в XVIII віці», «була перекладена також на польську мову» і що «Котляревський бачив десь польську або російську виставу» французької п'єси (хоча її слідів ані в польській, ані в російській літературах Франкові не вдалося виявити)<sup>23</sup>. Водночас Франко схилився більше до припущення, що «безпосереднім джерелом» «Москаля-чарівника» був не французький оригінал чи переклад, а якась вільна, «може, на німецькім ґрунті доконана», польська чи російська переробка цієї п'єси, ближча до майбутнього тексту «Москаля-чарівника», яка потрапила до рук Котляревського<sup>24</sup>.

Підтвердження здогадові Франка про те, що в «Москалеві-чарівнику» Котляревський міг опрацювати французький сюжет не безпосередньо, а через його польські та російські переклади й адаптації, знайшов Кость Копержинський. За його словами, у другому томі праці Естрайхера «Teatr w Polsce» на сторінці 197 він натрапив на «вказівку, що поміж рр. 1802–1804-им у Кракові виставлялася комедія “Nie każdy śpi, co chęci” (фабула та сама, що й у “М.-ч.”)», а до того ж деінде виявив, що «в репертуарі Львівського театру S. Perłowski вказав п'єсу “Moskal szarnoksiężnik”». З огляду на те, що на початку XIX ст. культурні зв'язки Лівобережної України з Польщею «ще не цілком пірвалися»<sup>25</sup>, а також на те, що «польська акторська стихія» в українському театрі початку XIX ст. «була ще досить міцною», Кость Копержинський вважав «побіжний здогад І. Франка за правдоподібний», але водночас зауважив, що «простіше було б пошукати джерела для “М.-ч.” в російській комедії того часу», й навіть назвав такий твір: «ту саму фабулу розроблює комедійка “Солдат на ночлеге”, надр<укована> р. 1812 у Москві в друкарні Селивановського» (у примітці дослідник зазначив, що «п'єса є в Рос<ійській> публ<ічній> бібл<іотечі> в Ленінграді»)<sup>26</sup>.

рядками в «Енеїді»: «Там правив каюком Тигренко, / Із С т е х і в к и то шинкаренко, / І вів з собою сто яриг» [VI, 24], із доданою до них приміткою про Стехівку: «Небольшое селение близ Полтавы» (Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 195), Котляревський увічнив село, яке також належало поміщикові А. Ф. Лук'яновичу (Жур П. Дума про Огонь. – С. 90). Про Я. О. Ламберта, хрещеного батька одного з онуків Лук'яновича, див.: Там само. – С. 94–95.

<sup>23</sup> Франко І. Галицький «Москаль-чарівник» // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 353. Першодрук: Записки НТШ. – 1899. – Т. 27.

<sup>24</sup> Франко І. Галицький «Москаль-чарівник». – С. 356, 357. Такий висновок Франко зробив на основі також того, що подібний сюжет про жовніра «ніби ворожбита» опрацював, незалежно від Котляревського, галицький письменник Стефан Петрушевич в одноактній «опері» «Муж старий, жінка молода» (1830-і рр.). Попри вказівку в авторському підзаголовку: «з громадських повісток уложена», Франко зауважив, що «дуже може бути», що якусь «польську одноактову комедію про жовніра-чарівника, перероблену з німецького», «о. Ст. Петрушевич переробив <...> на руську [українську. – Є. Н.] мову, покориштувавшись де в чому й руським народним гумором <...>» (Франко І. Галицький «Москаль-чарівник». – С. 355–356).

<sup>25</sup> Насправді вони ніколи не порвалися цілковито, хіба що на початку XIX ст. були тісними, ніж пізніше. – Є. Н.

<sup>26</sup> Копержинський К. <Рец. на кн.:> 1) Ол. Дорошкевич. Українська література. Підручна книга для старших груп семирічної школи. Д. В. України. 1922, стр. 486+I–V. 2) Ол. Дорошкевич. Підручник історії української літератури. <...> Книгоспілка. Харків – Київ. 1924, стр. 364. 3) М. Зеров. Нове українське письменство. Історичний нарис. «Слово». 1924, стр. 136. 4) В. Коряк. Нарис історії української літератури. Література передбуржуазна. Д. В. У. 1925, стр. 375 // Україна. – 1926. – Кн. 2/3 (17). – С. 215.

На ці надзвичайно цінні фактографічні відомості, висловлені у рецензуванні нарису Миколи Зерова, мало хто з дослідників Котляревського звернув увагу<sup>27</sup>. Не використано їх і в коментарях до передруку Франкової статті «Галицький “Москаль-чарівник”» у його Зібранні творів у 50 томах<sup>28</sup>. Це можна пояснити, очевидно, тим, що важко було знайти джерела, на які вказав К. Копержинський, і перевірити їх. Я розшукав тритомову монографію Кароля Естрайхера «Teatra w Polsce» (так насправді вона називається) і виявив, що інформація, котру подав К. Копержинський, міститься не в другому, а в першому томі. Між роками 1802-м і 1804-м до Кракова завітав польський бас Ігнацій Шуровський, і, натхнена його успіхом у польській оперній партії, антреприза вибрала з місцевого німецького театру, який деколи ставив п'єси також польською мовою, трьох акторів, навчила їх польських ролей, і вони вчотирьох зіграли польську «оперетку» «Nie każdy śpi, co chrapi» («Не кожен спить, хто хропе»). У ній, як зазначено в Естрайхера, четверо дійових осіб: селянин з дружиною, її коханець і солдат на квартирі (насправді, як побачимо далі, персонажна схема, хоча й складається із чотирьох дійових осіб, усе-таки дещо інша). З німецьких акторів чех Гепфлер, учитель танцю в німецькому театрі у Кракові, говорив і співав особливо смішною ламаною польською мовою. Попри те, вистава захопила глядачів-слухачів, тож її повторили кілька разів. Коли завдяки привілеєві 1805 року у Кракові усталася польський театр, сезон почався комічною оперою «Nie każdy śpi, co chrapi», яку публіка прийняла із захватом<sup>29</sup>.

Відомості про вистави цієї п'єси містяться також у другому томі монографії К. Естрайхера, але їх чомусь оминув К. Копержинський. Із них дізнаємося, що ще 15 листопада 1789 р. на кону Спільського палацу у Кракові місцеві польські актори вперше поставили «оригінальну оперу на одну дію» «Nie zawsze śpi ten, co chrapi» (саме під такою дещо зміненою назвою: «Не завжди спить той, хто хропе»). Удруже її зіграли там-таки 3 грудня 1789 р., а потім іще 15 лютого і 29 червня 1790 р.<sup>30</sup> А у відомому бібліографічному покажчику К. Естрайхера зафіксовано, що цю п'єсу під назвою «Nie każdy śpi, co chrapi» було видано окремою книжечкою (без підпису автора) у Кракові 1790 року і що примірник цього видання зберігається у бібліотеці Ягеллонського університету (також у Кракові)<sup>31</sup>. Справді, його опис нині можна побачити в електронному каталозі бібліотеки<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Загальну згадку про них із покликом на К. Копержинського, але без вказівки на його публікацію, я знайшов лише у статті: Рулін П. Іван Котляревський і театр його часу // Рулін П. На шляхах революційного театру. – С. 249. До того ж самої рецензії К. Копержинського не зареєстровано в досі найповнішій бібліографії публікацій, дотичних до І. Котляревського (Іван Котляревський: Бібліографічний покажчик. 1798–1968 / Уклад М. О. Мороз. – К., 1969. – 290 с.). Є. Кирилюк навіть твердив, що «висновок» Франка про можливість польських і російських літературних джерел «Москаля-чарівника» «не обґрунтований. Ні в російській, ні в польській драматургії п'єси з такою фабулою не зареєстровано <...>» (Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 292). Виявляється, зареєстровано.

<sup>28</sup> Коментарі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 560.

<sup>29</sup> Estreicher K. Teatra w Polsce: T. 1–3. – Kraków, 1873. – Т. 1. – С. 197.

<sup>30</sup> Ibidem. – Kraków, 1876. – Т. 2. – С. 715–716.

<sup>31</sup> Estreicher Karol. Bibliografia polska. Stolecie XIV–XVIII. W układzie abecednym. – Kraków, 1908. – Т. 19. – С. 207.

<sup>32</sup> Biblioteka Jagiellońska. Katalog Podstawowy (tzw. Stary) druków wydanych od czasów Gutenberga do 1949 roku włącznie. – Режим доступу: [http://www.bj.uj.edu.pl/PKA/karty.php?file\\_id=1810-0175.jpg](http://www.bj.uj.edu.pl/PKA/karty.php?file_id=1810-0175.jpg).

Найважливішу інформацію – про прем'єру й першодрук цієї п'єси та про її автора – подано у відомому польському довіднику «Nowy Korbut». Уперше «оперу на одну дію» «Nie każdy śpi, co chrapi» з музикою польського композитора Каєтана Маєра, знаного під псевдонімами Каєтани, Гаєтано<sup>33</sup>, поставлено у Варшаві 1779 року й там-таки тоді ж видано окремою книжечкою<sup>34</sup>. Перевидано у Львові без зазначення року. Обидва видання анонімні. Вистава цієї опери відбулася й у Львові 19 лютого 1799 р. з музикою іншого польського композитора – Яна Стефані<sup>35</sup>. Інші варіанти назви п'єси: «Nie każdy śpi ten, co chrapi» («Не кожен спить той, хто хропе»), «Nie zawsze śpi ten, co chrapi». Її автор – польський драматург, поет, актор і антрепренер Леон Перожи́нський (Pierożyński; бл. 1747–1827). Від 1777 року він грав у різних театральних трупах на сценах Варшави, Любліна, Львова, Несвіжа, Вільна. На початку XIX ст. (або й раніше) перебував на Волині<sup>36</sup>. До цього варто додати, що 12 лютого 1792 р. «оперетку» на одну дію під назвою «Nie każdy ten śpi, co chrapi» знову було показано у Варшаві<sup>37</sup>.

Отож останньої чверті XVIII – на початку XIX ст. комічна опера «Nie każdy śpi, co chrapi» Леона Перожи́нського видавалася тричі (у Варшаві, Львові та Кракові) і не раз ставилася у тих-таки містах, а можливо, й в інших, зокрема – на Правобережній Україні. Тож не варто відкидати того, що Котляревський у якийсь спосіб міг ознайомитися зі змістом цієї одноактної п'єси (прочитати її друці, списку або чути від когось переказ її фабули).

Оригінальність опрацювання мандрівного сюжету в цій, як зазначено в підзаголовку, «опері»<sup>38</sup>, а точніше, водевілі, у тому, що серед дійових осіб відсутній коханець. Натомість, окрім традиційних персонажів: молодиці (Терезки), її чоловіка (Магдебурі) і солдата (Штурмака), на сцені виступає капрал, який, однак, ніякої істотної сюжетної ролі не відіграє, а лише приводить солдата на ночівлю. Коханець, щоправда, існує, але тільки віртуально: його чекає молодиця за відсутності чоловіка.

Дія відбувається на селі в хаті (халупі) Магдебурі. Молодиця в очікуванні коханця читає (про себе) записку від нього і співає арію, у якій порівнює людське життя з трояндою у розквіті, яка щаслива доти, поки її не зірвуть і вона не зів'яне, а тому наставляє себе й інших «Увиватися – і живо, / Поки іще наше жниво» [с. 4]. Несподівано приходять два жовніри, і старший, капрал, повідомляє, що солдат Штурмак квартируватиме у хаті Магдебурі. Між собою сивий капрал і молодий солдат перекидаються чоловічими репліками щодо «гарної бестійки», та врешті капрал, побажавши господині бути гречною, а солдатові – не дати себе скривдити, іде геть. Солдат і натяками, і прямо просить дати йому вечерю, але господи-

<sup>33</sup> Каєтан Маєр (Majer; псевд.: Kajetani; Gaetano; 1750, Варшава – 1792, Варшава) – один із перших творців польської опери.

<sup>34</sup> Nie każdy śpi, co chrapi: Opera w 1 akcie / Z muzyką J. p. Kajetaniego. – Warszawa, 1779.

<sup>35</sup> Ян Стефані (Stefani; 1746–1829) – один із зачинателів оперного мистецтва у Польщі, творець музики до комічних опер.

<sup>36</sup> Pierożyński Leon // Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. – Warszawa, 1970. – <Т.> 6. – Część pierwsza. – Oświecenie / Opracowała Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Hasła osobowe: P–Ż. Addenda A–O. – S. 15.

<sup>37</sup> Pawłowiczowa Janina. O Arlekinie Mahometcie Zabłockiego // Teatr Polski we Wrocławiu: Arlekin-Mahomet albo Taradajka Latająca. – Sezon 1962/1963. – S. 24.

<sup>38</sup> Nie każdy śpi, co chrapi: Opera w jednym akcie / Z muzyką J. P. Kajetaniego, kapelmeistra J. K. Mci. – W Krakowie: W drukarni Antoniego Grebla, 1790. – 30 s. Далі покинукою на це видання у тексті, зазначаючи сторінки.

ня каже, що все, що мала, віддала чоловікові на дорогу, а його може почастувати хіба що буханкою хліба та джерельною водою. «З чорта зле мене частує», – говорить про себе незадоволений солдат і, коли Тереза пішла до джерела, співає: «До дідька з такою марою – / Частувати солдата водою» [s. 9]. На столику йому впадає у вічі записка від Терезиноного коханця, який обіцяє, що за годину прийде. Побачивши на столику чисті тарілки й серветки, солдат робить висновок, що коханця ще не було. Повертається господиня із хлібом та свіжою водою, набраною щойно з джерела в їхньому городі. Солдат зауважує, що він прикро при звичаєний до такої їжі, бо не раз, порушивши дисципліну, відбував ув'язнення на хлібі й воді. Відтак – голодний – лягає спати на піддашші, куди його поспіхом одправила господиня, дуже незадоволена його приходом. Укладаючись, солдат жартує до неї, що треба б йому якоїсь товаришки, а втім, іронізує, що має на горіщі в достатку голубів та горобців. Почувши, що солдат починає хропіти й сопіти, Тереза тішиться, що він заснув, і розкладає на столі їжу, а солдат потайки стежить за нею. У черговій арії молодиця нарікає на свого коханця Базиля за те, що він так спізнюється, а ще вона ревнує його, підозрюючи, що він знайшов собі іншу.

Раптом повертається Терезин чоловік, якого вона відправила на ярмарок за три милі від села. Молодиця швидко ховає їжу, а солдат підглядає, куди саме. На жінчине запитання, де корова (яку, очевидно, мав продати на ярмарку), Магдебурра відповідає, що здохла, бо затісно зав'язав шнурок. Утім, чоловік переймається не так тим, що корова здохла, як тим, що йому хочеться їсти. Жінка відбріхується, що все віддала солдатові. На здійснений ними галас зістрибує Штурмак. Чоловік пояснює, що хоче їсти, а жінка не дає. Солдат заявляє, що помирить їх. Дістає записку і, дивлячись на Терезу, каже, що ця записка має таку силу, що вміє чаклувати, тому матимуть що їсти, навіть печених індиків. Тереза збентежена, а солдат ходить довкола із запискою і речитативом промовляє закляття, щоб упали пекельні затвори й тієї ж миті сталися найстрашніші дивовижі, щоб «чорні боги» шептали йому до вуха, де знайти бажані потрави. Відтак промовляє: тут сидить індик над підливою, а тут із пшеничної муки є й хрестики, і павуки (тобто випічка), а під вікном біля лівої стіни – угорське вино у пляшці. Дістає сховані полумиски зі стравами та пляшку вина і запрошує господаря до гостини. Але тому вже перехотілося їсти – з дідьками не хоче. Солдат запрошує господиню, але й вона відмовляється їсти диявольську вечерю. Тоді солдат каже, що з'їсть сам. Так він, найкмітливіший і найдотепніший, роздобув собі вечерю. Насамкінець кожен співає свою пісеньку, в якій висновує власну егоїстичну мораль із цієї пригоди. Солдат тішиться:

Незле я повівся цього вечора:  
За воду – вино, за хліб маю індика.  
Дурний, хто марно журиться,  
Не кожний, не кожний спить той, хто хропе. [s. 28]

Зрадлива молодиця робить для себе висновок, що надалі треба бути обачнішою:

Буду обережніша в подібній пригоді,  
Мудрішою, як кажуть, буває людина по шкоді,  
Дурний, хто марно журиться,  
Не кожний, не кожний спить той, хто хропе. [s. 29]

Простакуватий, навіть вайлуватий чоловік, який любить смачно поїсти, шкодує, що не може спожити такої апетитної вечері, але, обережний і забобонний, знаходить утіху в тому, що не дасться спокусити дияволу:

Як би ми їли, як би ковтали,  
Якби нам дідьки тут не вмішались!  
Ага, дідько мене не схопить,  
Не довіряй кольці, бо задряпає. [s. 29]

Як бачимо, водевіль Перожинського досить далеко відходить од згаданої комічної опери Ансома, тож нема підстав вважати, що цей водевіль міг слугувати Котляревському за польське джерело сюжету, опрацьованого в Ансомовому творі. «Nie każdy śpi, co chrapi» – це досить простенька, суто розважальна п'єска, позбавлена просвітницької настанови і спрямована на те, щоб пікантними й комічними сценками та репліками потішити невибагливу публіку. Тут теж чотири персонажі, але в іншому варіанті, ніж у водевілі Котляревського. Позаяк не виведено на сцену постаті коханця, то немає й пригод із його залицянням, хованням і викриттям. Якщо Котляревський і був обізнаний із цією варіацією мандрівного сюжету, то мало що з неї запозичив. Хіба що образ наївного й забобонного селянина Магдебурри, який боїться чар, дідька і «пекельних» страв, дещо перегукується з образом чумака Михайла Чупруна. Є ще й одна подібна деталь: у водевілі Перожинського молодиця пропонує солдатові на вечерю лише буханку хліба («chleba bochenek») з водою [s. 9] і приносить хліб («chleb») та джерельну воду [s. 11], схоже й у водевілі Котляревського на Михайлове запитання про їжу: «Чи нема чого?» – Тетяна відповідає: «Хіба паляниці або що?» [ява 4], а потім, коли встав москаль і Михайло велить: «Дай же хоть хліба!», то «Тетяна виходить по хліб» [ява 5]. Повертається вона «з білою паляницею», але якщо в польській п'єсі солдат вередує (бо не раз відбував покарання на хлібі й воді) [s. 12], то в українській радо вигукує: «Славный хлеб!..», хоча й воліє ще «по чарке водки!..» [ява 7].

У зв'язку з творчістю Леона Перожинського впливає ще одна цікава річ. 30 травня 1786 р. він підписав трирічний контракт про співпрацю з Національним театром у Варшаві (Teatr Narodowy), а наступного року отримав з каси театру 228 дукатів «за переклад п'єс із французької, італійської та німецької мов». Серед інших творів він переклав також комічну оперу Ансома «Le Soldat Magicien»: «*Żołnierz z przypadku czarnoksiężnik. Opera w 1 akcie*» («Солдат – принагідний чорнокнижник. Опера на одну дію»). Прем'єра вистави за цим перекладом відбулася у Варшаві 11 березня 1787 р. (з музикою Філідора або, за іншими відомостями, – Гаetano, тобто Каетана Маєра). Перекладна п'єса виставлялася також під назвами: «*Żołnierz alchimista*» («Солдат-алхімік»), «*Żołnierz czarnoksiężnik, czyli uczta diabelska*» («Солдат-чорнокнижник, або Диявольська учта»). Переклад не друкувався, а рукопис зберігався у Бібліотеці варшавських театрів<sup>39</sup>.

Мало того, виявляється, був іще один польський переклад п'єси Ансома. Налігав він польському драматургові, акторові, журналісту й історикові театру Людвікові Адамові Дмушевському (Dmuszewski; 1777–1847): «*Żołnierz czarnoksiężnik, czyli czata diabelska. Opera w 1 akcie*» («Солдат-чорнокнижник, або Диявольська чата»). Вистава відбулася у Варшаві 28 серпня 1812 р. з музикою Га-

<sup>39</sup> Pierożyński Leon. – S. 16.

етано (псевдонім К. Маєра)<sup>40</sup>. У 1800–1826 рр. Дмушевський виступав на варшавській сцені, 1811 року здійснив подорож до Німеччини, Франції та Австрії, завдяки чому і з'явився його переклад лібрето «Le Soldat Magicien». Назagal Дмушевський є автором численних драматичних творів, оригінальних та перероблених (опер, комічних опер, комедій, драм, мелодрам), які ставилися, зокрема, в Галичині, на Поділлі, Волині та Київщині. Привертає увагу така цікава деталь: у 1800–1810-х рр. Дмушевський брав активну участь у масонському русі, дійшовши у масонстві до найвищого (VII) ступеня утаємничення та обійнявши посаду Директора Гармонії Великого Сходу. Був членом лож «Святиня Мудрості», «Zum goldenen Leuchter» («До золотого підсвічника», 1805) і «Святиня Ізис»<sup>41</sup>. А як знаємо, Котляревський належав до масонської ложі «Любовь к истине» («Любовь до істини»), яку організував у Полтаві у квітні 1818 року та очолював декабрист Михайло Миколайович Новиков (1777–1822), управитель канцелярії малоросійського генерал-губернатора М. Репніна. Котляревський зі ступенем «брата» був одним із трьох фундаторів Полтавської масонської ложі, яка входила до Петербурзької масонської ложі «Астрея», і виконував у ній обов'язки вітїї (оратора, красномовця). Членом Полтавської ложі був і меценат Котляревського Семен Михайлович Кочубей. Ложа «Любовь к истине», збори якої відбувалися не лише у Полтаві, а й у розташованій неподалік Писарівці (маєтку Новикова), проіснувала недовго – спеціальним розпорядженням царизм закрити її уже в березні 1819 року (1821 року вийшла заборона брати участь у масонських ложах військовикам, а 1 серпня наступного року масонські ложі в Російській імперії було офіційно закрито рескриптом Олександра I).

Проте масонський слід у біографії Котляревського простежується і раніше: під час російсько-турецької війни штабс-капітан Котляревський від літа до листопада 1807 року перебував у гирлі Дунаю в розпорядженні командира частини 2-го корпусу генерала Олександра Ланжерона (1763–1831), французького емігранта, графа, одного з чільних масонів і найосвіченіших офіцерів свого часу, балагура з літературним хистом<sup>42</sup>. У російській армії він служив від 1790 року. Тож правомірно поставити питання: а чи не міг Котляревський масонськими каналами (безпосередньо від французького масона-емігранта – свого командира чи пізніше від Новикова) одержати французький оригінал п'єси «Le Soldat Magicien», не раз видрукуваний окремою книжечкою та в різних збірках, або список її польського перекладу Дмушевського? Можна припустити, що міг. Раніше вже висловлювалася думка, що «Котляревський і від Ланжерона, і від французького театру, що був в Одесі, міг запозичити давніші форми своєї п'єси <...>»<sup>43</sup>.

Однак самим Ланжероном французьке дворянське оточення Котляревського не обмежувалося. Ще раніше, як згадано, він служив ад'ютантом генерала від кавалерії маркіза Жана Франка Луїса Дотішампа (1738–1831), також французько-

<sup>40</sup> Dmusewski L. A. // *Bibliografia literatury polskiej*. Nowy Korbut. – Warszawa, 1972. – <Т.> 6. – Część druga. – Oświecenie / Opracowała Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Uzupełnienia. Indeksy. – S. 58. Оскільки К. Маєр помер 1792 року, то він не міг створити музики до цієї вистави за перекладом Дмушевського. Виходить, що організатори спектаклю скористалися музикою Маєра, скомпонованою для лібрето в ранішому перекладі Перожинського.

<sup>41</sup> Dmusewski Ludwik Adam // *Ibidem*. – Warszawa, 1966. – <Т.> 4. – Oświecenie / Opracowała Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Hasła ogólne, rzeczowe i osobowe: A–H. – S. 423–436.

<sup>42</sup> Рябинин-Скляревський Ол. Запорозька козаччина й І. П. Котляревський // *Україна*. – 1926. – Кн. 2/3 (17). – С. 160–162; Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 41, 53–57.

<sup>43</sup> Рябинин-Скляревський Ол. Запорозька козаччина й І. П. Котляревський. – С. 162.

го емігранта, прийнятого на російську військову службу 1797 року. Певно, генерал і ад'ютант говорили не лише про військові справи; український поет не міг не скористатися нагодою більше дізнатися од свого командира про французьку культуру.

Довідатися чимало цікавого про репертуар польських театрів в Україні Котляревський міг від уже згаданого Юзефа (Осипа) Калиновського. Логічно припустити, що Котляревський одвідував російські вистави першого в Полтаві професійного театру (1808–1812) і знався з його керівником.

На жаль, мені поки що не вдалося виявити, де саме S. Pełowski вказав у репертуарі Львівського театру п'єсу «Moskal czarnoksiężnik» (таку інформацію, як я вже мовив, подав Кость Копержинський). Я переглянув книжки польського історика театру з подібним прізвищем – Станіслава Пепловського (Pełowski, Schnür-Pełowski)<sup>44</sup>, але згадки в них про таку п'єсу не знайшов.

За іншою надто скупою інформацією, у списку нот капелії Київського магістрату за 1814 рік значиться увертюра до опери «Москаль-чарівник» і названо прізвище її автора – Лепеха<sup>45</sup>.

Що ж до російської «комедійки», яку виявив К. Копержинський, то справді, в теперішній Російській національній бібліотеці в Санкт-Петербурзі за шифром 18.167.2.113 зберігається книжечка, видана без зазначення автора: Солдат на ночлеге. Комедия в одном действии. – М.: В типографии С. Селивановского, 1812. – 44 с.<sup>46</sup> Котляревський міг прочитати або й навіть придбати її під час подорожей до Петербурга в листопаді – грудні 1813 року та в серпні – вересні 1814-го. Якщо вже він власноручно переписав тоді (у грудні 1913 року) текст трагікомедії Крилова «Трумф» із рукопису, то тим паче міг скористатися нагодою дістати видання одноактної комедії «Солдат на ночлеге», яка могла придатися для постанови у домашньому театрі генерал-губернатора Я. Лобанова-Ростовського. До речі, п'єси, видані у Москві й Петербурзі приблизно того-таки часу окремими книжечками, були в репертуарі Полтавського вільного театру: триактна комедія «Бот, или Аглинской купец» Ж. Ернеста і Ж. Серв'єра (Москва, 1804; переклав кн. Петро Долгорукий), опера-водевіль «Оборотни, или спорь до слёз, а об заклад не бейся» (Санкт-Петербург, 1808; 2-ге вид.: 1820; переклад-переробка з французької мови Петра Коб'якова; у Полтаві йшла під назвою «Новые оборотни, или Спорь до слёз, а об заклад не бейся»), комічна опера у трьох діях на текст Франсуа Бенуа Гофмана «Черногорский замок» («Леон, или Монтенерский замок»; Москва, 1810), одноактна драма «Дурак и плуты, или На сойку свой язычок» (Москва,

<sup>44</sup> Pełowski S. Teatr ruski w Galicji. – Lwów, 1887. – 31 s.; Pełowski S. Teatr polski we Lwowie (1780–1881). – Lwów, 1889. – 414 s.; Dodatek I. Skorowidz alfabetyczny tytułów sztuk, artystów i ważniejszych wydarzeń wymienionych w dziele p. t.: Teatr polski we Lwowie (1780–1881) // Pełowski S. Teatr polski we Lwowie (1881–1890). – Lwów, 1891. – S. 151–170; Dodatek II. Skorowidz alfabetyczny tytułów sztuk, artystów i ważniejszych wydarzeń wymienionych w dziele p. t.: Teatr polski we Lwowie (1881–1890) // *Ibidem*. – S. 171–181.

<sup>45</sup> Загайкевич М. П., Литвинова О. У. Музичний театр // *Історія української музики*: В 6 т. – К., 1989. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. – С. 269.

<sup>46</sup> Российская национальная библиотека. Генеральный алфавитный каталог книг на русском языке (1725–1998). – Режим доступа: [http://www.nlr.ru/e-case3/sc2.php/web\\_gak/lc/92797/99](http://www.nlr.ru/e-case3/sc2.php/web_gak/lc/92797/99). Цікаво, що в листі від 7 серпня 1827 р. М. Мельгунов пропонував М. Погодіну поговорити про видавання повного тексту «Енеїди» Котляревського з московським книговидавцем «Селивановским: он может прямо отнести к Ивану Петровичу Котляревскому в Полтаву, или через меня, по возвращении моём в Москву» (Ротач П. Іван Котляревський у листуванні. – С. 185). Семен Йоаникіївич Селивановський (Семен Иоанникович Селивановский, 1772–1835) – один з найактивніших і найкваліфікованіших друкарів і книговидавців Москви першої третини XIX ст.

1811; обидва переклади з французької Дмитра Вельяшева-Волинцева), одноактна комедія (водевіль) «Марфа и Угар, или Лакейская война» (Санкт-Петербург, 1816; переробка Олександра Корсакова з Жана Батиста Дюбуа), одноактна віршована комедія (водевіль) Миколи Хмельницького «Воздушные замки» (Санкт-Петербург, 1818; переробка французької п'ятиактної комедії «Les Chateaux en Espagne», тобто «Іспанські замки», Жана Франсуа Колена д'Арлевілья)<sup>47</sup>. Тож могли дістати полтавці й окреме московське видання «Солдата на ночлеге».

Оскільки видання цієї п'єси, жанр якої точніше можна визначити як **водевіль**, давно стало раритетом із раритетів, докладно перекажу її зміст. У творі п'ять дійових осіб: Простаков, купець середнього достатку; Прекраса, його дружина; Даша, сестра Простакова; Єраст, молодий син іншого купця, коханий Даші; Распудрін, дворянин, коханець Прекраси. Дія відбувається у кімнаті в домі Простакова о дев'ятій годині вечора. Починається з побачення Єраста й Даші, які кохають одне одного й мріють побратися. Старенький батько Єраста дав згоду, Дашин брат також, але його дружина проти, а чоловік завжди робить те, що вона хоче. Простаков поїхав на ярмарок, Прекраса відпровадила його, а тим часом веліла Даші накрити стіл з печенюю, фруктами й винами і зачинитися у своїй кімнаті, як завше робила, коли чоловіка не було вдома. Єраст підозрює, що Прекрасу навідує якийсь «молодець» (коханець), задля чого та використовує Дашу як служницю. Щоб викрити Прекрасу, Єраст домовляється з Дашею, що прийде в будинок, перевдягнувшись солдатом.

Прекраса на самоті нарікає на чоловіка: «он думает, что женщине в двадцать пять лет приятно проводить время с пятидесятилетним мужчиною! <...> Будучи глуп, он не верит, что женщина мужчину на каждом шагу тысячу раз обмануть может. Ах, если б ты более не возвращался, неоценённый мой супруг!» [с. 11]<sup>48</sup>. Приходить Распудрін, який пишномовно висловлює свої почуття до Прекраси та обзиває її чоловіка «безмозглою скотиною» [с. 12]. Просить позичити грошей, бо програвся (очевидно, в карти), але Прекраса обіцяє дати лише при першій нагоді, бо з доходами в чоловіка кепські справи.

Стукає Єраст, перевдягнений на солдата «с чёрным лицом» [с. 15], і на його наполягання Прекраса змушена відчинити двері, бо він погрожує їх вивалити. Увійшовши, поводить самовпевнено, нахабно: «Ну, здравствуй, хозяйюшка! Накормивши солдата, после пожалуй спокойную постельку» [с. 16]. Молодиця виправдовується, що нічого нині не готувала. «Солдат» береться за печеню, але Прекраса спиняє його, бо це не для нього зготовано. Распудрін, який не сховався, зауважує «солдатові», що він негречний, і, щоб надати собі більшої поважності, називає себе: «Я дворянин Распудрин» [с. 17]. У «солдата» це викликає зневажливу репліку: «Я никого не обязан уважать, кроме добрых и полезных обществу людей; а ты, видно по всему, полезен только здешней хозяйке. <...> Хорошему дворянину – Офицеру и храброму Генералу – честь и слава, а тебе стыд и презрение» [с. 17].

<sup>47</sup> Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 54–55; Вельяшев-Волинцов, Дм. Ив. // *Справочный словарь о русских писателях и учёных умерших в XVIII и XIX столетиях и список русских книг с 1725 по 1825 г.* / Составил Григорий Геннади. – Берлин, 1876. – Т. 1: А–Е. – С. 141–142; Войналович Е. В., Кармазинская М. А. Кобяков Пётр Николаевич // *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь.* – М., 1992. – Т. 2. – С. 573–574; Хмельницкий Н. И. *Воздушные замки: Комедия в одном действии, в стихах* // *Стихотворная комедия конца XVIII – начала XI в.* – 2-е изд. – М., Л., 1964.

<sup>48</sup> Тут і далі покликуюся у тексті на вид.: Солдат на ночлеге: Комедия в одном действии. – М.: В типографии С. Селивановского, 1812. – 44 с.

«Солдат» тягнеться до пляшки, але молодиця й тут його не допускає. Він мириться з цим: «Солдат не разбойник!» – і просить постіль. Прекраса гукає Дашу, і та проводить «солдата» спати. Ображений Распудрін нарікає на солдатів і спере-сердя висловлює антимилітарну думку про їх непотрібність для суспільства:

«Ничего не значущие и совсем бесполезные – всё их упражнение состоит в том, чтоб переходить из одного края света в другой и делать разбой. <...> Естли б мы не имели солдат в нашем государстве, то бы никогда не стали воевать с турками и французами» [с. 21].

Певно, за авторським задумом, така думка, висловлена зопалу, мала сприйматися серед читачів (глядачів) як курйозна і викликатися в них сміх.

Зненацька повертається Простаков, який мав днів два бути на ярмарку. Молодиця ховає переляканого полюбовника під ліжко. Даша прибирає все зі стола і кладе у шафу. Простаков дивується, чому дружина так довго не відчиняла, та вона, на позір обіймаючи чоловіка, кумедно виправдовується, що з радості не знала, що робити. Чоловік пояснює, що темної й холодної ночі версти через чотири на повороті заблукав, їздив назад і вперед та й урешті приїхав додому. На здивоване запитання, навіщо вона розпалила камін, Прекраса відповіла, що через «солдата, такого грубияна» у неї стався напад страшної кольки й вона мусила нагрівати серветки та прикладати до боків. Легковірний і догідливий Простаков заспокоює її, щоб вона не сердилася, бо хворітиме, та й, за його словами, «солдата обижать не надобно; он человек заслуженой» [с. 25].

З'являється Єраст в одязі «солдата», вибачається: «мне где покажут квартиру – я тотчас и должен повиноваться» [с. 26]. Каже, що спав на горищі, почув голоси, поглянув звідти у щілину, побачив хазяїна і спустився. Простаков люб'язно запрошує його сісти. Зав'язується невимущена бесіда. Солдат дає гумористичну характеристику воякам: французьким («Проворны, да робки»), турецьким («Вспльчивы, но робки, как зайцы»), німецьким («Эти туда и сюда»), англійським («Эти, кроме корабельных верёвок, никакого почти военного орудия в руки взять не умеют, а что русского штыка боятся, как распутной жены»). В останньому випадку вже прострумує натяк на адюльтер, зображуваний у п'єсі. Зрозуміло, найкраще схарактеризовані росіяни («русские» – з одним *с* в оригіналі), хоча теж із гумором, але в плані потішної гіперболізації, і теж з натяком на адюльтер: «О, это соколы! На тысячу русских целый свет солдат не наготовится. Ещё замечания достойно, что у русских, особливо у купцов, жёны постоянны» [с. 28–29].

Далі йде двозначний полілог, у якому виявляються лицемірство молодичі, довірливість і простакуватість чоловіка та хитрість псевдосолдата (Єраста). Безсоромна дружина поспішає уникнути викриття (про постійність купецьких дружин: «Это и правда»), наївний чоловік, боячись наврочити, погоджується із заувагою «солдата» («Да вот у меня жена-то и гораздо моложе меня, а в добрый час сказать, в худой помолчать, ничего не слышу»), а «солдат» іронічно додає: «И вид её показывает, что она честная». Задоволений чоловік із добродушним докором звертається до дружини: «Вот душенька, а ты на него сердисься – и солдаты бывают добрые люди» [с. 30].

І тут відбувається ще один цікавий поворот сюжету – про підглянуте в цьому домі «солдат» розповідає як про таке, що нібито трапилося з ним деінде: мовляв, «из купеческих жён иные шалят» [с. 30], от і він якось бачив, коли одного разу спав, точнісінько, як у них, на горищі, усе, що відбувалося в кімнаті. Перелякана хазяйка перебиває його: «Пустое! Пустое, г<осподин> служивый!» [с. 31].

«Солдат» знову просить їсти, та й чоловік радить дружині нагодувати постояльця. Молодиця виправдовується, що нічого не готувала, не мавши гадки, що чоловік повернеться, а все, що залишилося з обіду, вони з Дашею на вечерю з'їли. «Солдат» усерйоз каже, що знову доведеться їсти «своє», й показує в мундирі гудзика, де нібито сидить дух, якому досить лише наказати, й він усе враз зготує. Хазяїн бажає подивитися на такі дива, тож «солдат» стає посередині кімнати, повертається кругом, кажучи незрозумілі слова, й запитує господарів, чи досить їм буде печені, тістечок, декількох фруктів і двох-трьох пляшок вина й пива (тобто того, що раніше бачив на столі). Чоловік відповідає, що досить, а Прекраса намагається зупинити «солдата», ставши позад нього й мовлячи боязко: «Бога ради...» [с. 34]. Та «солдат» удає, буцімто йому невтямки її застереження, і, граючи на нервах зрадливої молодиці, запевнює її, що при ньому дух нічого їм злого не зробить. Тре гудзика, дує і тупає об підлогу ногою. Відтак прохає господаря звеліти відчинити шафу. За чоловіковим велінням, шафу несміливо відчиняє дружина. «Ну, брат штукарь!» [с. 34], – дивується чоловік, виймає все «замовлене» і кладе на стіл. «Вот как наш брат промышляет!» – хвалиться «солдат» і запрошує господарів поїсти з ним «адского кушанья». Простаков без вагань погоджується, пробує печеню, хвалить («Превкусное кушанье, и в аду-то, видно, есть хорошие повари!»), однак спльовує: «Осквернил, окаянный, свою душу от бесовской трапезы; прости Господи!» [с. 35]. Молодиця й сама хоче «отведать этого пирога» і, відрізавши та скуштувавши шматок, грайливо хвалить, навмисне самоусуваючись од його приготування: «Прекрасно! Я таких отроду не стряпала». Тюхтіюватий чоловік зауважує: «Ну где тебе так сделать; я думаю, эти бесы учатся при иностранных дворах...» [с. 36].

Раптом чоловік помічає, що посуд – їхній домашній: «Ба, душенька! Да тарелки-то наши!» «Солдат», швидко зорієнтувавшись, розвіює його сумніви: «Дух никогда на своих тарелках мне не носит; его дело носить кушанье, а не тарелки» – і пропонує подивитися на цього духа. Простаков охоче погоджується, бо ще ніколи не бачив чортів. Дружина в крик: «Ах нет! Нет! Я умру, – Бога ради, г<осподин> служивый». Але чоловік хоче подивитися на пекельного кухаря. «Солдат» запитує їх: «в каком виде велеть ему явиться? В собственном или в другом каком?» [с. 37]. Перебирають кілька виглядів, але всіх одкидають: слона (поламає двері, понищить кімнати), свині або ведмеда (цих тварин хазяїн не зносить), монаха (з монахами жартувати не годиться). Прекраса воліє «как-нибудь, да получше, чтобы не так страшно». «Солдат» пропонує «в виде молодого господина, напудренного» [с. 38]. Чоловік і дружина погоджуються. «Солдат» просить відчинити в усьому будинку двері, що й робить, за велінням Простакова, його сестра Даша. «Солдат» підходить до ліжка: «Повелеваю тебе, адской повар, выдти отсель!» [с. 39]. Распудрін прудко вилізає з-під ліжка й тікає геть. Молодиця завмерла від страху, Даша спостерігає за всім уважно, Простаков відступає назад і хреститься. Та це ще не всі витівки вигадливого Єраста. «Солдат» підходить до самих дверей і слухає, перепитуючи «Что?» [с. 40]. А потім звертається до Простакова: мовляв, дух велів видати його сестру заміж за якогось купецького сина Єраста. Даша радіє, Простаков давно згоден, а тепер погоджується і його дружина. «Солдат» прощається з ними і йде геть, хоча вже й північ, але, як він каже, «русский солдат на часы не смотрит». Хазяйку він на прощання наставляє: «вперёд дьяволов не бойся, однако ж и не дружись с ними» [с. 41].

Даша перепитує брата, чи справді оддасть він її за Єраста. Простаков підтверджує свою згоду, а Прекраса – ні: «Как бы не так, слушать чёрта – это смешно!» [с. 42]. Тим часом повертається Єраст уже у своєму вигляді й каже до Панкрата Івановича, ніби чув, що той згоден оддати за нього Дашу. На здивоване запитання Простакова, хто йому це сказав, пояснює, що вві сні приходив до нього якийсь молодий дворянин, назвав себе духом і повідомив, що начебто був у Простакова й домовився про це. Чоловік знову погоджується, але зауважує, що не знає, якої думки дружина... Єраст натяком обіцяє молодиці, що не руйнуватиме її позашлюбного зв'язку з коханцем, але погрожує, що зробить це, якщо тільки вона не дасть згоди на його шлюб із зовицею: «Мне до жены твоей дела нет – иначе забудет она чертей...» [с. 43]. Тож урешті Прекраса, хоча вимушено й недобррозичливо, та все-таки погоджується на їхній шлюб, кажучи до чоловіка: «А мне какая до этого нужда? Хотя сам вместе с нею поди за него!» [с. 44].

Таким чином, моральна настанова «солдата» зрадливій молодиці не дружитись із чортами (полюбовниками) не спрацювала, проте його обіцянка не втручатися в її інтимне життя і погроза викрити подружню зраду стали тими важелями, за допомогою яких він осяг бажаної домовленості з нею. А це означає, що він перехитрив її. На запитання Простакова: «Что ты про чертей-то заговорил было?» – Єраст одповів повчальним висновком із цієї події: «Я хотел сказать, что женщины хитры, но иногда мужчины хитрее их бывают» [с. 44]. Це, власне, і є та «мораль», що впливає з «фабули» комедійного дійства невідомого автора.

Сюжет цього водевілю прикметний тим, що в ньому діє псевдосолдат, тобто мужчина, перевдягнений на вояка. Така сюжетна модифікація не повторює жодних відомих мені й наведених тут варіантів досліджуваного мандрівного сюжету. Стандартна пригода, коли солдат стає свідком того, як молодиця приймає коханця за відсутності значно старшого від неї чоловіка, використовується як засіб, за допомогою якого перевдягнений мужчина домагається своєї мети – одружитися з коханою дівчиною.

Яке походження тексту «Солдата на ночлеге», важко сказати. Усе дійство пристосовано до російської дійсності. З цього погляду «Солдат на ночлеге» видається оригінальним твором, хоча це могла бути русифікована адаптація (переробка) якогось західноєвропейського твору, де опрацьовано поширений традиційний сюжет або навіть сюжет із таким несподіваним поворотом.

Із «Солдата на ночлеге» в «Москалеві-чарівнику» могли відбитися такі ситуації, сюжетні ходи й риси персонажів:

- солдат приходять, коли хазяйка і залицяльник збиралися вже вечеряти;
- грубувата поведінка солдата, його глумливе ставлення до зальотника і, навзаєм, зневажливе ставлення того до солдата;
- у суперечці, що виникає між солдатом і залицяльником, останній має принизливий вигляд;
- вітрогонство писаря Финтика, який цим нагадує легковажного дворянина Распудріна, ловеласа, фразера, картьяра й марнотратника;
- солдат просить їжі й питва, та не дістає; його відправляють спати, аж тут несподівано повертається чоловік;
- в обох творах чоловік постає легковіром і тюхтієм, значно або принаймні помітно старшим за свою молоду жінку, яку сліпо любить;
- із солдатом чоловік поводить ввічливо, обережно, боячись його розгнівити;



- молодиця каже чоловікові, що без нього нічого не готувала, тому й не нагодувала солдата;
- солдат замовляє наїдки й напої в нечистої сили;
- чоловік смакує «пекельними» стравами, хоча й остерігається «бісівської трапези»;
- чоловік помічає, що посуд (тарілки або миски) – їхній домашній.

Однак якщо в п'єсі Котляревського бере гору прикінцева народна та християнська мораль (настанови Финтикові, що їх він приймає, та імператив «так жінок любити, / Щоб од Бога не гріх»), то в «Солдате на ночлеге» її заміняє обопільна вигода псевдосолдата і невірної хазяйки.

Тож Франкове припущення про можливість польських та російських літературних джерел французького сюжету «Москаля-чарівника» виявилось проникливим – справді, існували польські переклади комічної опери «Le Soldat Magicien» і польська та російська літературні обробки подібного сюжету, з якими Котляревський міг ознайомитися.

На інше досить можливе джерело «Москаля-чарівника» вказав Володимир Перетць – це «Повість о удалом молодом солдате», літературна обробка народного анекдоту, вміщена в «Письмовнике» Миколи Курганова – книжці для самостійного навчання грамоти (російської граматики) та читання (російським словом «письмовник» Курганов переклав грецьке «граматика»). Стисло переповівши сюжет цієї «новели», В. Перетць не вдався до докладного порівняння, а лише зазначив, що «в литературе художественной тот же сюжет, с соответственными желаними авторов изменениями, имеем в пьесах “Простак” В. А. Гоголя (отца) и “Москаль-чарывынык” И. П. Котляревского» і що «общераспространённый “Письмовник” с его новеллой был почти у всех грамотных в руках», так що за наявності ходячих анекдотів, народних казок, «фацеций (которые переписывались и переделывались до конца XVIII в. <...>), лубочных картин с текстами и наконец “Письмовника” Котляревскому незачем было далеко ходить за отысканием такого сюжета, как тот, что разработан им в “Москале-чарывыныке»<sup>49</sup>.

У розлогіх додатках книжка Курганова містила прислів'я, народні пісні, зокрема жартівливі й пародійні, «короткі вигадливі повісті», більшість із яких було запозичено з іноземних джерел, історичні анекдоти, вірші російських поетів XVIII ст., відомості з міфології, теорії літератури, філософії, фізики, цивільної та «священної» історії тощо. Уперше виданий 1769 року, «Письмовник» 1809-го вийшов восьмим виданням, а загалом упродовж 1777–1837 рр. витримав одинадцять видань, ставши настільною книжкою у середнього й дрібного дворянства, дрібних урядовців, офіцерів, купців (свою обізнаність із «Письмовником» знаменитого Курганова» виявив і Шевченко, іронічно згадавши його в повісті «Близнецы»<sup>50</sup>). Без сумніву, ця цікава збірка творів, багато з яких мали гумористичний і сатиричний характер, не могла залишитися поза увагою Котляревського, й він, найпевніше, читав її.

«Повість о удалом молодом солдате», що її Курганов додав до четвертого видання «Письмовника» (1790), є західноєвропейського походження – у ній розпові-

<sup>49</sup> Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы: Т. 1–3. – СПб., 1900. – Т. 1: Из истории русской песни. – Часть 1: Начало искусственной поэзии в России. Исследования о влиянии малорусской виршевой и народной поэзии XVI–XVIII в. на великорусскую. К истории Богогласника. – С. 277–278.

<sup>50</sup> Шевченко Т. Близнецы // Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 4. – С. 11, 485.

дається про випадок «у Гренаді, славному іспанському місті». Перед походом під місто Алжир молодий і спритний солдат попросився, згідно з королівським указом, на нічліг у домівку одного міщанина. Служниця покликала хазяйку, яка сказала, що позаяк вона молода й недавно замужем, а чоловік тимчасово відсутній, то не може прийняти в себе вдома парубка. Незадоволений вояк відповів, що йому пізно шукати іншого помешкання, бо всі можуть бути зайняті його товаришами, тому просив дати йому яке завгодно місце й запевняв, що не потурбує її якоюсь непристойністю. Хоч-не-хоч, молодиця веліла служниці відвести його на горище. Голодний солдат попросив вечерю, за яку обіцяв заплатити, але дістав од хазяйки відповідь, що її дім не харчевня. Довелося йому лягти на неприбраному горищі на блаженську постіль, бо, як дослівно сказано в «повісті», «солдати в Іспанії, а то більше у великих містах не сміють так поводитися з господарями, як у Франції» – треба гадати, не так нахабно (звідси напрошується припущення, що текст, з якого перекладав Курганов, належав французькому авторові). Через незручну постелю і голод солдат не міг заснути й, вертячись, помітив у дерев'яній підлозі щілину, крізь яку пробивалося світло. З цікавості зазирнувши у неї, розгледів унизу розкішний покій, обіч нього чималу кухню, де біля вогню сиділа хазяйка в обіймах молодого адвоката в довгій мантії, а служниця на рожнах вертіла дичину. Потім на стіл подано їжу і пляшки з вином. Але не встигли коханці сісти за стіл, як почувся стукіт у ворота: несподівано повернувся хазяїн. Молодиця поспіхом сховала любаса в ліжковий закуток, а готову вечерю – у шафі для начиння. Коли хазяїна нарешті впустили й він зайшов, дружина кинулася йому на шию з удаваною радістю. На запитання здивованого чоловіка, чому розкладено великий вогонь, пояснила, що через прикрощі від солдата, який усупереч її волі вибрав у їхньому домі нічліг за відсутності хазяїна, у неї розболівся живіт і вона змушена вигрівати його серветками. Голодному чоловікові жінка також сказала, що нема що їсти, бо, мовляв, вона його не очікувала, а за його від'їзду обходиться одним печеним яблуком, а служниця другим.

Тоді вийшов солдат, увічливо привітав хазяїна з приїздом, попросив вибачення, якщо чимось потурбував хазяйку, пояснив, що прийшов на нічліг з наказу майора і показав відповідний квиток, щоб хазяїн не сприйняв його вчинок за нахабство. А відтак заявив, що, коли хочуть, то він їх нагодує, бо є чарівником, якому служать демони, а тому «має кредит у пеклі», де зготують їжу не гіршу, ніж у цьому місті. Узявши з кухні вугіль, вигадливий солдат окреслив довкола себе коло і став промовляти абиякі нісенітниці, не зрозумілі ні домашнім, ні йому самому, а після численних тілесних рухів і кривлянь голосно й чітко наказав демоні принести смачну вечерю, яку демон має поставити готовою у шафі (поставці) без власної появи, щоб не налякати хазяйки. Трохи зачекавши, солдат попросив хазяїна звеліти відкрити шафу. Молодиця, утямивши, що викрита, з удаваним страхом та молитвою і про себе дивуючись із хитрості та спритності вояка, відкрила поставець. Хазяїн, а за ним і хазяйка, яка сама готувала ці страви, довго не наважувались скуштувати їх, нібито принесених із самого пекла, проте за прикладом і наполяганням солдата вони разом з ним усе з'їли й випили, а хазяїн іще й дивувався, що в пеклі є такі ж добрі кухарі, як і в Гренаді, та признався, що давно вже не їв так смачно.

Коли вони повечеряли, солдатові стало жаль бідолашного хазяйчиного коханця, якого він позбавив вечері і який з голоду ковтав слинку, тому він вигадав

потішну хитрість, щоб вивести його з ліжкового закутка. Вояк сказав подружжю, що хоче показати їм свого служку-демона, який їх нагодував, бо він тепер тут. Молодиця, уся тремтячи, запротестувала, проте солдат запевнив її, що не вчинить того, чого вона боїться, бо дуже схильний догоджати дамам. Він запропонував одчинити всі двері на вулицю, нібито для того, щоб демон, швидко виходячи, не виламав якихось із них. Зрозумівши, до чого йдеться, хазяйка звеліла служниці хутко відчинити навстіж двоє дверей: зі світлиці й на вулицю. Вояк наказав демоні вийти в адвокатській мантії. Насунувши капелюха якомога глибше на голову, щоб його не впізнали, бідолаха чимдуж вибіг зі світлиці сходами вниз і втік на вулицю. Хазяїн з переляку ледь не впав із крісла, а хазяйка, щоб підтримати враження чарівного дійства, прикинулася зомлілою. Її поклали на ліжко, чоловік залишився при ній, заспокоюючи її цілу ніч зізнанням, що він також злякався, а солдат пішов спати. Зранку він попрощався з хазяїном, який вельми дякував йому. Проте, вийшовши з будинку й невдовзі довідавшись, що хазяїна немає вдома, вояк негайно повернувся у світлицю до хазяйки, яка там іще вилежувалася, і привітався з нею. Їй було соромно, й вона хотіла закритися, але солдат чомо запитав, чому вона позбавляє його честі бачити її та що він їй такого гидкого сказав. Молодиця відповіла, що вона йому так зобов'язана, що соромиться показатися. Ці розмови тривали недовго й закінчилися тим, що молодичка задовольнилася вояком в усьому, чого він бажав, бо не сміла йому відмовити з огляду на послугу, яку він зробив їй та її коханцеві, судовому урядовцю<sup>51</sup>. Неважко помітити, що з «Повестью о удалом молодом солдате» немало подібностей, і то навіть у деталях, має «Солдат на ночлеге», з чого напрашується висновок, що автор цього водевілю спирався на прозовий текст зі збірки Курганова.

У цій короткій «повісті» (радше оповідці) п'ять персонажів: солдат-постоялець, молодиця (хазяйка), її служниця, коханець (адвокат), чоловік (хазяїн). За винятком другорядної служниці, всі інші мають прямі фабульні відповідники у водевілі Котляревського. У назву обох творів винесено того самого персонажа – солдата. Основна дія відбувається у світлиці, яку Курганов і Котляревський [ява 4] називають по-російському однаково: «горницею». Залицяльник, який приходить до хазяйки, коли чоловік у далекому від'їзді, належить до судового персоналу (адвокат у «повісті» – поліцейний писар у Котляревського). Солдата, який прибув на ночівлю, приймають неохоче й відправляють спати голодним. У «повісті», як і в комічній опері Ансома, солдат підглядає за хазяйкою та залицяльником, які збираються вечеряти, а в Котляревського підслуховує їх. Почувши, що несподівано приїхав чоловік, хазяйка та її залицяльник перелякалися; служниця у розпачі говорить до своєї пані: «Ах! Сударыня, всё пропало; видь приехал барин» [«Писмовник», с. 255], а Тетяна ледь чи не дослівно вигукує: «Пропала я! Чоловік мій приїхав із дороги!» [ява 3] (цей текстуальний збіг – найпромовистіший доказ того, що Котляревський під час написання «Москаля-чарівника» користувався «Повестью о удалом молодом солдате»). Залицяльника заховують у подібне місце в хаті: у «повісті» – в ліжковий закуток, а в водевілі – під припічок. Збентежена жінка, зустрівши прибулого чоловіка, обіймає його й виправдовується, що не сподівалася, що він ось-ось повернеться (Тетяна: «Я ждала-ждала та й годі сказала»

<sup>51</sup> Курганов Н. Писмовник, содержащий в себе науку российского языка со многим присокуплением разного учебного полезнозабавного вещесловия. – Пятое издание вновь выправленное, приумноженное и разделённое в две части. – СПб., 1793. – Часть первая. – С. 253–261.

[ява 4]). Чоловік приїхав здалеку голодний, але і йому дружина не дає захованих харчів; на його запитання про їжу «люба Тетяся» відповідає подібно до хазяйки з «повісті»: «Я одна, то для себе рідко коли варю» [ява 4]. До їхньої розмови встряває солдат, обіцяючи чарами роздобути вечерю. В оповідці він каже: «Признаюсь вам, я грешной человек <...>, несколько знаю колдовать и повелевать демонами, когда захочу» [«Писмовник», с. 257]. Котляревський вкладає у уста москалю дещо переінакшені слова: «Я признаюсь вам: я колдун. <...> Ворожея, чародей, т<о> е<сть> такой человек – что захочу, то сделаю <...>» [ява 7] (цей текстуальний збіг також свідчить про освоєння оповідки в інтертексті «Москаля-чарівника»). Солдат вдається до імпровізованого псевдочаклування, зокрема виймає з кухні вугіль та окреслює довкола себе коло (у водевілі Котляревського москаль бере вугіль та окреслює кола навколо чоловіка й навколо жінки, але тоді, коли збирається звільнити залицяльника). Якщо в комічній опері Ансома чоловік одмовився споживати страви з «пекельної кухні», то в «Повести о удалом молодом солдате» й «Москалеві-чарівнику» хазяїн, після деяких вагань і солдатових припрошувань, залюбки ласує «пекельними» наїдками й випивкою, тоді як жінка, хоча й куштує їх, але через страх бути викритою втрачає апетит. Відтак солдат випускає з оказіонального «домашнього арешту» залицяльника під виглядом свого диявольського служки в образі судового урядовця.

Для цього мандрівного сюжету характерною є *гра в запитання (пропозиції) та довільні (а насправді наперед відомі, безальтернативні) відповіді* щодо того, яку їжу має подати демон і в якому образі чи й одязі явитися. У комічній опері Ансома солдат запитує господарів, у якому вигляді має постати перед ними диявол, але ті заявляють, що не бажать його бачити, тож солдат наказує дияволу прийняти не зовсім чужий йому вигляд прокурора. В «Повести о удалом молодом солдате» на запитання вояка про страви хазяїн, зачудований тим, що відбувається, одповів, що згоден на все те, чого забажає сам «господин служивый». Той, ясна річ, замовляє ті наїдки й напої, що їх підгледів на вогні: трав'яний суп із вареним каплуном (півнем), смаженого каплуна, пару рябчиків, зайчика і пару куликів, дюжину жайворонків для очистки зубів, охолодженого вина, фруктів і солодоців. У тій-таки оповідці вояк запитує хазяїна, в якому одязі, на його бажання, має показатися демон, але переляканий чоловік відповідає, що йому байдуже, тільки б той швидше забрався. Солдат сам велить демоні вийти в адвокатському вбранні. Про запитання й відповіді щодо «пекельних» страв й одягу «чорта» в «Солдате на ночлеге» йшлося вище.

Котляревський по-своєму використовує притаманний цьому сюжетові засіб гри в запитання – відповіді. Перше запитання (про страви) у його водевілі відсутнє, а друге (про одяг) жваво обговорюється. Москаль каже, що його «старший», з яким він чаклує, «явиться в человеческом виде», якщо вони захочуть. На Михайлове ж запитання: у вигляді якого ж чоловіка? – москаль відповідає: «Какого хотите». Після деякої мовчанки Тетяна хитро пропонує: «Знаєш, чоловіче, що? Нехай явиться таким, як я знаю і скажу москалеві. Побачимо, чи докаже!» Москаль приймає виклик, адже розуміє, що Тетяна пристає на його гру: «Изволь, сказывай, в каком хочешь образе видеть». Тетяна, ясна річ, вказує на свого залицяльника: «Нехай твій старший покажеться паничем Финтиком, що в нашем селі проживає, то щоб і в такій одежі, яку він носить». На москалеве зауваження, що в того багато вбрання, Михайло уточнює: «В такім, яке носив сьогодні» (у цьо-

му уточненні немає ніякої інтриги чи підтексту, бо Чупрун не бачив цього дня Финтика, а попав пальцем у небо). Москаль ставить ще одне запитання: «Откуда хотите, чтоб сатана в виде панича вышел?» Михайло боягузливо переадресує це запитання жінці, а вона, знаючи, де сховався Финтик, не розгублюється: «З-під припічка». Чоловік сприймає жінчину відповідь всерйоз як кмітливий здогад, кажучи набік: «О, хитра збіса!» [ява 11] (бо де ще водитися пекельним гостям, як не біля печі, тобто там, де горить?!).

Про «Повість о удалом молодом солдате» можна говорити як про найпевніше літературне джерело «Москаля-чарівника».

Сама ж ця «повість» має французько-іспанське походження. Подібний, а точніше, навіть той самий переказ про солдата-чарівника, який у домі гренадського міщанина підгледів у щілину, як господиня вгощала свого коханця, молодого адвоката, М. Дашкевич знайшов у другому томі компілятивної новелістичної збірки Антуана Д'Увіля «Les Contes aux heures perdues du Sieur d'Ouille» («Оповідки на дозвіллі»; Париж, 1650). На передрук цього переказу під назвою «D'un jeune Soldat qui jouit de la femme d'un Bourgeois sous prétexte d'être devin» («Про молодого солдата, який забавляється з жінкою міщанина, видаючи себе за чарівника») М. Дашкевич натрапив і в інших французьких збірках, наприклад «Contes à rire, ou Récréations françaises. Nouvelle édition, corrigée et augmentée» («Сміховинні оповідки, або Французькі рекреації. Нове видання, виправлене і доповнене»; Лілль, 1784, т. 1), але не пов'язував його з «Повестью о удалом молодом солдате», бо на «Письмовник», очевидно, не звернув уваги<sup>52</sup>.

Первісна літературна обробка цього «гренадського» сюжету належала іспанському авторові. У французькому перекладі її вмістив у своїй новелістичній збірці Д'Увіль. Під тою самою назвою «D'un jeune Soldat qui jouit de la femme d'un Bourgeois sous prétexte d'être devin» оповідка ввійшла й до першого тому його двотомової збірки «L'Elite des contes du Sieur d'Ouille» («Вибрані оповідки»; Париж, 1669; Руан, 1680, 1699; Ліон, 1700). Як встановлено, Курганов, перекладаючи цю «повість» із французької мови на російську, користувався, найімовірніше, не окремою збіркою Д'Увіля, а одним із частих видань значно пізнішої компілятивної збірки «Contes à rire, ou Récréations françaises. Nouvelle édition, corrigée et augmentée», яка виходила у трьох томах (частинах) (Париж, 1762, 1769, 1775, 1781; Лілль, 1781; та ін.). У її першому томі передруковано оповідку про іспанського солдата-чарівника<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник». – С. 461.

<sup>53</sup> Рак В. Д. «Присовокупление второе» в «Письмовнике» Н. Г. Курганова // XVIII век: Сборник статей и материалов. – Л., 1977. – Сб. 12: А. Н. Радищев и литература его времени. – С. 200, 206, 222. Текст оповідки див., наприклад:

D'un jeune Soldat qui jouit de la femme d'un Bourgeois sous prétexte d'être devin // Contes à rire, ou Récréations françaises. Nouvelle édition, corrigée et augmentée. – Première partie. – A Lille, M. DCC. LXXXVIII. – P. 112–120.

Електронна фотокопія: Google books. – Режим доступу: <http://books.google.com.ua/books?id=E9c7AAAACAAJ&pg=PA167&lpg=PA167&dq=D'un+jeune+Soldat+qui+jouit+de+la+femme+d'un+Bourgeois+sons+pr%C3%A9texte+d'%C3%AAtre+Devin&source=bl&ots=jRyc-P9eNe&sig=MliFy-CUkEq-xxURUN9wKXnbGU&hl=uk&sa=X&ei=ZM8AT8PzA6eA4gTHHjmeAw&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q=D'un%20jeune%20Soldat%20qui%20jouit%20de%20la%20femme%20d'un%20Bourgeois%20sons%20pr%C3%A9texte%20d'%C3%AAtre%20Devin&f=false>

D'un jeune Soldat qui jouit de la femme d'un Bourgeois sous prétexte d'être devin // L'Elite des contes du Sieur d'Ouille. – Première partie. – <Lyon: Michel Talebard, 1700>. – P. 195–209. →

Варто додати, що маловідомий нині французький поет і драматург Антуан Ле Метель Д'Увіль (Antoine Le Métel d'Ouille, 1589–1655) виступав також як перекладач з іспанської літератури, популярної та впливової у Франції XVII ст. Особливий успіх мали його адаптації іспанських комедій. Опублікував він також чотири томи (частини) смішних казок і перекладів оповідань та анекдотів, зокрема з іспанської новелістики: «Les Contes aux heures perdues» (Париж, I – 1643, 1651, II – 1644, 1851, III, IV – 1644)<sup>54</sup>.

Комічна опера Ансома «Le Soldat Magicien» генетично пов'язана, як уже сказано, з комедіями Данкура й Пуасона. Водночас її автор міг скористатися й оповідкою, яку пересадив на французький ґрунт Д'Увіль і яка стала, очевидно, першоджерелом усіх трьох п'єс. У французькому перекладі оповідки солдат (Le Soldat) називає себе чарівником: «Je vous avoue franchement que je suis Magicien»<sup>55</sup> («Признаюсь вам щиро, що я чарівник»). Це могло дати поштовх Ансомові винести в назву п'єси словосполучення «Le Soldat Magicien».

Вважаючи «Повість о удалом молодом солдате» за безсумнівне літературне джерело «Москаля-чарівника», не можна відкидати того, що Котляревському міг стати у пригоді і французький текст цієї оповідки з якогось видання збірки «Contes à rire».

Про те, що сюжет «Москаля-чарівника» має західноєвропейське літературне походження, опосередковано свідчить одноактний фарс італійською мовою «L'alloggio militare ovvero Uno spende e gli altri godono» («Постій, або Коли один втрачає, то інші користуються»). Як зазначено в підзаголовку, це вільний переклад із французької мови драматичного артиста Луїджі Вестрі. Знайшовши у крамниці флорентійського букініста окреме видання цієї італійської переробки, Михайло Кочубей переклав її російською мовою та опублікував<sup>56</sup>. Французького оригіналу Кочубеєві виявити не вдалося. Італійська ж п'єса перевидавалася окремими книжечками неодноразово: у Венеції (1822), Мілані (1833), Флоренції (1876, 1901, 1906, 1918). Автор перекладу – ушавлений італійський актор

Електронна фотокопія: Google books. – Режим доступу: [http://books.google.com.ua/books?id=Pgw6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.ua/books?id=Pgw6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

<sup>54</sup> За версією Бернара де Ламона, автором уміщених у цій збірці непристойних казок насправді був Франсуа Ле Метель де Буаробер (François Le Métel de Boisrobert, 1592–1662) – французький поет, драматург і католицький священник, який видав їх під ім'ям свого брата Буаробер здобув прихильність кардинала Ришельє і навіть став його літературним секретарем, а крім того, належав до групи П'яти Авторів, які викладали ідеї кардинала у формі колективних драматичних творів. Був одним з ініціаторів заснування Французької академії та її членом. Водночас Буаробер захоплювався азартними іграми, був ненажерою і навіть неабияким розпусником. За тих часів жорстокого переслідування геїв у Франції (їх спалювали на вогнищі), йому вдалося не приховувати своїх гомосексуальних забав зі слугами, унаслідок чого він зробився знаковою фігурою і в історії французької літератури, і в історії гомосексуалізму. Був також близький до кола куртизанки Нінон де Ланкло (Искусство XVII века » Пять Авторов // В гостинной Ришелье. – Режим доступу: [http://wap.richelieu.forum24.ru/?1-23-0-00000014-000-0-0-1314390013; François Le Métel de Boisrobert // Wikipédia. L'encyclopédie libre. – Режим доступу: http://fr.wikipedia.org/wiki/François\\_Le\\_Métel\\_de\\_Boisrobert](http://wap.richelieu.forum24.ru/?1-23-0-00000014-000-0-0-1314390013; François Le Métel de Boisrobert // Wikipédia. L'encyclopédie libre. – Режим доступу: http://fr.wikipedia.org/wiki/François_Le_Métel_de_Boisrobert)).

<sup>55</sup> D'un jeune Soldat qui jouit de la femme d'un Bourgeois sous prétexte d'être devin // Contes à rire, ou Récréations françaises. Nouvelle édition, corrigée et augmentée. – Première partie. – A Lille, M. DCC. LXXXVIII. – P. 116.

<sup>56</sup> Кочубей М. Н. Постой, или Когда один теряет, то другие пользуются: Фарс в 1 действии. К генетической связи «Москаля-чарівника» и «Простака». – СПб., 1902. – 60 с. Михайло Миколайович Кочубей (1863–1935) у 1896–1900 рр. був маршалком дворянства Козельського повіту.

Луїджі Вестрі (Vestri; 1781–1841)<sup>57</sup>. У фарсі чотири дійові особи: маестро Барбаціано Фіноккіо, його дружина Бриджіда, сержант Петруччіо Франкі (римлянин), сільський учитель Панкраціо. Дія відбувається на селі, уночі, сцена становить сільський покій зі сходами на горище. Справивши чоловіка з дому, жінка очікує приходу коханця. Несподівано з'являється сержант на постій і починає упадати коло неї, але вона холодно відправляє його ночувати в кімнату на горищі. Приходить учитель з вином і закускою. Почувши голоси, сержант потихеньку відчиняє трохи двері з горища і підглядає та підслуховує за коханцями. Раптовий стук у двері вістує, що неждано повернувся чоловік. Молодиця ховає вечерю у шафу, а коханець залазить у погреб. Голодний чоловік просить їсти, але жінка говорить, що не має нічого їстівного і що вона сама лягла спати не вечерявши. Спускається сержант, знайомиться з господарем і також просить щось поїсти. Жінка йому відповідає те саме, що й чоловікові. Тоді сержант заявляє, що уміє трохи чаклувати й роздобуде їм усім вечерю. Узявши свою книжку і шомпол, він ставить лампи на підлогу, описує шомполом магичні кола і, промовивши заклинання, вказує на шафу, куди начебто духи принесли наїдки й вино. Сержант і господар вечеряють, а господиня, зла на сержанта, відмовляється од їжі. За словами сержанта, він у своїй магичній книзі вичитав, що в їхньому домі у погребі поселився домовик. Сержант обіцяє вигнати його: дає господареві палицю, щоб той бив домовика, сам відчиняє погреб і запрошує злого духа вийти звідти. Учитель, закутавшись у плащ, тікає, а ті б'ють його: сержант – шомполом, а господар – палицею<sup>58</sup>.

Цей сюжет не такий близький до «Москаля-чарівника», як повищі, але деякі моменти в текстах Вестрі та Котляревського аналогічні, притім їх немає ні в Ансома, ні в Курганова: дія відбувається у сільській хаті (як і у водевілі «Nie každy špi, so chgarі» Перожинського), а вояк для ворожіння користується шомполом. Однак спертися на текст Вестрі Котляревський не міг, бо не знав італійської мови, та й фарс цей видано, оскільки відомо, вже після написання і постанови «Москаля-чарівника». Залишається хіба що допускати, що Котляревському пощастило ознайомитися із французьким оригіналом, з якого зроблено вільний переклад італійською.

Проти трьох західноєвропейських обробок мандрівного сюжету, в Котляревського впадає у вічі сюжетний хід, близький до того, що опрацьований у водевілі «Солдат на ночлеге»: солдат приходить на ночівлю не раніше від залицяльника, а пізніше від нього, власне, тоді, коли той уже збирався вечеряти з хазяйкою, і застає їх обох. Але в «Москалеві-чарівнику» є оригінальна модифікація цього ходу: хазяйка ще не встигла виставити зі схованок страви для залицяльника, тому їй нема потреби ховати їх перед несподіваною появою чоловіка.

У всіх трьох розглянутих західноєвропейських творах, а також у Котляревського завзятий солдат, розігруючи чародійську комедію і трохи полякавши незичливу молодицю, яка не дала йому вечеряти, усе ж по ходу свого псевдочаклування заспокоює її, а здобувши вечерю, у якій йому було відмовлено, врешті вичинає жінку та її залицяльника з халепи. У всіх цих сюжетних версіях у вчинках вояка проступає мотив помсти господині, яка відмовилася його нагодувати, а той, якщо він виявляв бажання, задовольнити його плотський потяг (останнього

у водевілі Котляревського немає). Найсильніше цей мотив оприявлено в італійській вільній переробці Вестрі, де добряче дісталось коханцеві. Натомість в іспанській версії солдат поводить досить галантно: провчає хазяйку за те, що не нагодувала його, але й діє в інтересах коханців, а зрештою, не пропускає нагоди й самому скористатися з ситуації та принагідно вгамувати свій голод і похоть. У російському ж «Солдате на ночлеге» псевдосолдат (купецький син) прикриває зрадливу молодицю в обмін на її згоду не перечити його шлюбіві з її зовицею.

Підсумовуючи, можна сказати, що в центрі західноєвропейських та російського літературних варіантів цього мандрівного сюжету була еротична пригода. У водевілі Перожинського, позбавленому коханця як дійової особи, еротичний мотив заявлено, але не розвинуто, і його насамкінець заступає гастрономічний інтерес солдата. В «Повести о удалом молодом солдате» акцент зроблено навіть на самодостатній розважальній еротичі, притім оповідач виступає на боці коханців (молодиці, адвоката й солдата). В італійському фарсі Вестрі, навпаки, наголошено на покарі коханця. В «Солдате на ночлеге» акцентовано на тому, як кмітливий парубок перехитрив невірну жінку задля свого матримоніального інтересу. В розлогіму тексті комічної опери Ансома ретельно виписано характері й порушено морально-етичні, психологічні та правові проблеми подружжя (зокрема розлучення) – тобто ті, що хвилювали французьких міщан другої половини XVIII ст. Котляревський же торкається цих проблем побіжно, натомість додає проблеми міжнаціональних відносин українців та росіян і людей «природних» та «освічених». Перипетії мандрівного сюжету він використовує для того, щоб вивести на сцену характерні типи свого часу та своєї батьківщини і відтворити їхню поведінку: чумака, сільської молодиці, писаря, солдата-росіянина на постої в українському селі.

<sup>57</sup> Про нього див.: Scifoni Felice. Biografia di Luigi Vestri. – Firenze, 1841. – 31 p.

<sup>58</sup> Малинка А. К вопросу об источнике «Москаля-чарівника» Котляревского // Киевская старина. – 1903. – Кн. 7/8: Июль/Август. – С. 1–4.

## Ймовірні українські фольклорні джерела

Тексти основних творів Котляревського – «Енеїди», «Наталки Полтавки» і «Москаля-чарівника» – засвідчують, що письменник прекрасно знав українські народні прислів'я та приказки, пісні, казки, тож логічно припустити, що деякі сюжетні елементи для «Москаля-чарівника» він запозичив і з українських народних казок, оповідань та пісень, особливо про зрадливу жінку, її коханця, обдуреного чоловіка та захожого, який зчаста (але не завжди) видає себе за чарівника. Щоправда, фольклорні варіанти цього мандрівного сюжету мають силу-силенну розгалужень, які досить далекі од його розбудови у водевілі Котляревського. До того ж ті сюжетні елементи, з якими перегукується дійство «Москаля-чарівника», не становлять єдності чи якихось більших комплексів, а розпорошені поодинокі по окремих фольклорних творах.

У них часто фігурує просто подорожній (хлопець, дурень, купецький син, бідний чоловік), який, коли йому вкрали одяг, заходить голий до хати непомітно або коли там нікого нема й ховається під піч або під постіль. Буває й так, що коли господиня відмовляє подорожньому в ночівлі у хаті, то він попід стріхою влазить на горище. Деколи випадковий подорожній (гончар, який вертає волами з ярмарку, – в запису Панаса Мирного) або приятель (кум в оповідці «Суд над дяком»), за попередньою домовленістю з господарем і за його відсутності, навмисно проситься на ночівлю до його жінки, підозрюваної у зраді, щоб її підстергти, але в такому разі захожий (заїжджанин) не вдає чарівника, а лише обманом, наприклад обмотавши у рядна чи ув'язавши в куль (сніп) соломи, вносить прихованого чоловіка в хату, щоб той чув, як жінка веселиться з коханцем. Інколи жінчину зраду допомагає викрити хазяїнові, який ненадовго відлучається з дому на польові роботи, не сторонній захожий, а кмітливий челядник: прикинувшись осліплими (нібито від знахарського зілля, що їм підсипала в їжу перелюбниця), чоловік і челядник, яких вона посадила в запічку, стають свідками того, як хтива жінка догідливо вгощає дяка-полюбовника («Дяк Тит Григорович»). У простішому варіанті («Піп») молодиця приймає вдома попа, коли чоловік поїхав у поле орати, а хлопець-наймит підстерігає їх і сам двічі карає полюбовника: раз боляче закидає його, схованого під піччю, дровами, а вдруге, коли той заліз у діжку, ошпарює окропом.

Серед зальотників – характерний типаж тогочасного українського села, притім зазвичай соціальні типи, яких недолюблювали прості селяни: пан, панський економ (управитель), писар, піп, дяк, диякон і навіть циган. У казці, яку записав Володимир Боцяновський у Житомирському повіті, до молодиці, чоловік якої поїхав на ярмарок, приходять нараз «три чоловіки по-панськи вбрані» – «пан, иконом і писар». У різних варіантах сюжету жінка ховає залицяльника (зали-

цяльника) під постіль, у комору, шафу, скриню або на лавку й накриває ночвами; подорожній ворожить на коров'ячій шкірі або заглядає у магічну книжечку; полюбовників ототожнено з чортом, «сасами» (тарганами) або з такими персоналіфікованими фольклорними образами нечистої сили, як злидні, біда.

В українських народних казках та оповіданнях яскравіше, ніж у розглянутих літературних обробках, проартикульовано мотив фізичної кари полюбовникові, якого ошпарюють кип'ятком (часто руками змушеної до цього жінки) і б'ють захожий разом із введеним в оману чоловіком, а то й із сусідами (деколи у знятій бучі ненароком дістається й перелюбниця, як-от у казці в запису М. Дашкевича). Чоловік переважно залишається обдуреним, не маючи й гадки про зраду жінки. Лише зрідка він дізнається про її перелюб і свідомо б'є коханця як такого (а не як нечисту силу): бере за чуба й молотить кулаками (запис Панаса Мирного), парить лозинами («Дяк Тит Григорович»), а часом і вбиває («Суд над дяком»). Трапляється, що лає та лупцює жінку (казка «Дурний Іван»). Фольклорні варіанти жорстокіші од літературних, де більше грайливості й кокетства. В українських народних казках та оповіданнях висловлено народно-патріархальні та християнські погляди на подружні відносини: перелюбниця та її спокусник однозначно осуджуються, особливо в тих випадках, коли останній належить до церковних осіб, покликаних проповідувати подружню вірність (піп, дяк, диякон).

Однак й у фольклорних модифікаціях цього сюжету подибуємо риси, спільні з водевілем Котляревського:

- подія відбувається у сільській (хутірській) хаті;
- хоча в більшості варіантів захожий з'являється раніше за коханця, проте в оповідці, що її записав Панас Мирний, та в казці «Дурний Іван», яку подав Володимир Ястребов, захожий приходить, коли полюбовник уже перебуває в хаті;
- захожий проситься переночувати, але хазяйка йому відмовляє;
- в оповідці, що побутувала на Полтавщині (запис Панаса Мирного), гончар упросився ночувати коло припічка (у Котляревського москаль ночує «в запічку» [ява 2]);
- чоловік – чумак, а полюбовник – писар;
- коли несподівано повертається чоловік, молодиця ховає полюбовника під піч або припічок, а голодному чоловікові не дає схованої вечері;
- захожий імітує чаклування і виганяє приниженого коханця як чорта<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Див. публікації відповідних народних казок та оповідань: Народные южнорусские сказки / Издал И. Рудченко. – К., 1869. – Вып. 1. – С. 170–171 («Піп»); Мирний Панас. Щоденники // Зібрання творів: У 7 т. – К., 1971. – Т. 7. – С. 319–321 (щоденниковий запис від 21 лютого 1870 р.); Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова; Издание Юго-Западного отдела Императорского Русского географического общества. – К., 1876. – С. 162–166 («Дяк Тит Григорович»); Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – СПб., 1878. – Т. 2: Малорусские сказки. – С. 627–632 («Біда»), 636–639 («Біда»), 654–646 («Суд над дяком»); Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник». Приложение: Сказка о приключении любовника, посещавшего неверную жену. Записана в Житомирском уезде // Киевская старина. – 1893. – Кн. 12: Декабрь. – С. 481–482; Ястребов В. Варианты сказки о неверной жене // Там само. – 1894. – Кн. 4: Апрель. – С. 159–163 (казка «Дурний Іван»), записана біля Єлисаветграда); К вопросу об источнике водевиля Котляревского: «Москаль-чарівник» // Сообщ. Вл. Боцяновский // Там само. – Кн. 10: Октябрь. – С. 151–154; Франко І. Галицький «Москаль-чарівник». – С. 357–366 (тексти під назвою «Народні оповідання на тему «Москаля-чарівника»»). →

Вартим уваги є й той факт, що в народних казках, анекдотах і піснях незрідка зображується чумакова жінка, яка зраджує чоловіка (чумак був традиційним фігурантом сюжетів про жіночу невірність, адже він надовго відлучався з дому, подорожуючи по сіль). Зазначивши, що «нарушение супружеской верности жёнами чумаков есть обычный мотив чумацких песен», Микола Петров навів одну з них, записану в Полтавській губернії, – «Святий Боже, святий кріпкий...». Починається вона як пісня жіноча: молодиця нарікає на свою долю, бо мати звеліла їй «за чумаченька / Рушники оддати» й тепер вона, самотня, сумує, що «Не літував чумаченько, / Не йде й зимовати, – / Прийде нічка осіння, / Ні з ким розмовляти». Далі ліричний виклад переходить у ліро-епічний: молодиця запрошує до себе на вечерю дяка, та коли той прийшов, несподівано повернувся «чумак з Криму». Він помітив, що «Виглядає вражий дячок / Із-за запічка часто...», але, й оком не зморгнувши, щоб той не здогадався, вийшов надвір нібито для того, щоб випрягти волів, а насправді – «Як ухопить чумаченько / Од воза бичину, – / Побив-побив, помолотив / Та дякові спину», примовляючи, щоб той не ходив «до чужих жінок»<sup>2</sup>.

Іван Манжура записав казку «Як жінки чоловіків дурять», у якій фігурує не лише чумак у ролі зраженого, а й солдат, але не як чарівник, викривач або рятівник невірної молодиці, а як її спокусник: «Ходив чоловік у чумацтво, а жінка тим часом з салдатом зляглась. От раз зійшлись вони, коли це чоловік з дороги у двір». Жінка сховала солдата під піл (нари в селянській хаті, розміщені між піччю і протилежною до печі стіною) та й завісила рядном. Чоловік сів вечеряти, а тут, на щастя для зрадливої молодиці, сусідка нагодилася.

«Та і накивала їй, що таке та й таке, а сусіда вже і догадалась, бо й сама не з тих грошій. Зараз підсіла до чоловіка та й ну його забалакувати, що як то жінки чоловіків дурять, поки ті у дорозі. “Ну, мене б, – каже чоловік, – чорта б з два одурило”. – “Та хочеш, я тебе ось зараз у вічі одурю?” Сміється той: “Ану, – каже, – ну!” – “Ось дивись”. Та взяла з полу рядно, що за їм салдат сидів, розіп’яла на руках йому перед очима та: “Ось дивись, куме, так і одурю”. Розпина те рядно, а сама до порога, до порога, а салдат теж зух не послідній, догадався та поза рядном, поза рядном і собі до порога. Відчинила хазяйка двері, а салдат у сні, та хода. “А шо, куме, отак, як бачиш, так і одурило. На, кумо, твоє рядно та завісь знов квочку, хай вона світла не жахається, а мені пора додому”»<sup>3</sup>.

Перелік цих сюжетів у народних анекдотах і повніший реєстр їх публікацій див. у вид.: *Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Составители: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. – Л., 1979. Розділ III «Анекдоты»:*

1358А=АА \*1360 І *Полюбовник у вигляді чорта. – С. 286–287;*

1359 *Полюбовники-попи в печі. – С. 287;*

1360С=АА \*1361 І *Чоловік у мішку й удавано хвора жінка (Гість Терентій). – С. 287–288;*

1535=АА 1535А і 1535\*В *Дорога шкура. – С. 313–314;*

1725 *Закоханий піп. – С. 353.*

<sup>2</sup> Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. – С. 33–34. Пісня «Святий Боже, святий кріпкий...» була досить поширена в Україні: раніше інші її чотири варіанти (з Переяславського повіту, збірка П. Куліша; з Волинської губернії, збірка М. Костомарова; з Подільської губернії) подав Павло Чубинський (*Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – СПб., 1874. – Т. 5: Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные / Издан под наблюдением Н. И. Костомарова. – С. 672–675).*

<sup>3</sup> *Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжуры. – Х., 1890. – С. 95–96.*

Однак у пісні «Святий Боже, святий кріпкий...» і казці «Як жінки чоловіків дурять» відсутній ключовий персонаж обговорюваного мандрівного сюжету: захожий, що випадково стає свідком побачення жінки із зальотником.

Впадає в око й те, що одна з казок – «Біда» – завершується прямо висловленим моральним повчанням. У ній захожий (син багатого господаря, одинак, що пішов у світ «біди шукати»), вдаючи відуна, який дивиться «у свою книжечку», нібито черпаючи звідти магічні знання, вигонить «біду з-під постелі» (схованого дяка-зальотника, якого поливає окропом) і, таким чином, виліковує невідь-чому хвору жінку, яка дурить чоловіка, нібито «слабує завше». Рідня дивується: «добрий дохтор». Насправді захожий виконує сюжетну функцію морального «лікаря», який дотепно «оздоровлює» невірну жінку, не виявляючи чоловікові та родичам її подружньої зради. Від’їжджаючи зранку на коні з сідлом, що дав йому зрадлий господар,

«хлопець повідає до жінки:

– А ти будеш так і далі робити, чи ні?

Вона відповідає:

– Нігди того не буду робити.

Іхтів ще об ні сказати чоловікові. Але вона начала просити, дала йому ще п’ятдесят рублів. Та й хлопець повідає:

– Пам’ятай же, як будеш так робити більше, то дам знати чоловікові»<sup>4</sup>.

Подібним морально-дидактичним акцентом закінчується і «Москаль-чарівник», тільки в ньому попередження звернено не до кокетливої жінки, а до зальотника.

Народні казки й оповідання, а то більше пісні навіть у своїй сукупності не містять повністю сюжетної канви, покладеної в основу «Москаля-чарівника». У них трапляються лише окремі сюжетні ланки, ситуації, функціонально подібні образи-персонажі, побутові предмети, фабульні мотиви. Певних відомостей про те, що Котляревський використав для створення водевілю конкретний фольклорний текст (чи кілька текстів), немає. Існують лише припущення, що письменник міг скористатися подібними до записаних та опублікованих пізніше українськими народними казками, оповіданнями, піснями з окремими елементами цього мандрівного сюжету. Загальні твердження деяких літературознавців (Олександра Даниська, Євгена Кирилюка, Олексія Гончара) про те, що Котляревський у розбудові сюжету «Москаля-чарівника» спирався передусім на фольклорні джерела (анекдоти, казки, оповідання, пісні)<sup>5</sup>, не мають достатніх підстав.

<sup>4</sup> *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край... Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – Т. 2. – С. 627–632. Мотивація вдаваної недуги молодиці не прояснена. Можна здогадуватися, що жінка вдає недужу, щоб не допустити до себе чоловіка, бо під постілью сховано полюбовника. Проте жінка каже чоловікові, що «слабує завше» (*Там само. – С. 629*), те саме він з гіркою повторює гостям, просячи поради, як її вилікувати: «вона завше слабує» (*Там само. – С. 630*). Виходить, жінка взагалі не хоче допускати до себе нелюбого чоловіка або завжди, коли він несподівано повертається «з дороги», вона його дурить, щоб приховати й непомітно випустити коханця. У подібних російських та українських варіантах мотив удавано хворої молодиці виявлений чіткіше: щоби прийняти полюбовника, дружині треба випроводити чоловіка з дому, тому вона прикидається недужою і посилає його за лікарями або помічним зіллям [Сумцов Н. Ф. Песни о госте Терентии и родственные им сказки (К истории сказаний о неверной жене) // *Этнографическое обозрение. – М., 1892. – № 1. – С. 106–110, 115*].*

<sup>5</sup> Данисько О. Й. «Москаль-чарівник» І. П. Котляревського (до історії питання про джерела твору). – С. 48–53; Кирилук С. Живі традиції... – С. 161–162, 292; Кирилук С. Іван Котляревський:

Слушним і надалі залишається висновок, що його зробив ще Іван Франко і що його названі дослідники прямо й однозначно відкидали: з уваги на те, що в українських «народних оповіданнях той ніби ворожбит ніде не є вояком», а навпаки, «вояк-ворожбит являється постійно в театральних п'єсах, що були переробками французького "Soldat-magicien"», такі п'єси, як «Муж старий, жінка молода» Стефана Петрушевича, «Москаль-чарівник» Котляревського і близький до них «Простак» Василя Гоголя-Яновського «мали собі джерелом не усні народні оповідання, а літературні взірці, вже оброблені в драматичну форму»<sup>6</sup>. Найімовірніше, усно-словесні твори слугували Котляревському джерелом українізації запозиченого чужомовного сюжету, своєрідного «одомашнення» його, переведення в місцевий типаж і побутові обставини тогочасного полтавського села, насичення підхожими фабульними деталями. Звичайно, Котляревський міг знати лише частину з таких народних творів, то більше, що деякі з них побутували на Поділлі та й навіть у Галичині. Оскільки невідомо достеменно, з якими фольклорними варіантами цього мандрівного сюжету був обізнаний письменник, сьогодні неможливо встановити, де серед перелічених подібностей типологічні збіги, а де запозичення.

Основна сюжетна схема різних варіантів цього мандрівного сюжету – літературних та уснословесних – зводиться до того, що за відсутності тюхтіюватого чоловіка зрадлива жінка приймає та частує коханця (або трьох коханців, нараз чи почергово), а кмітливий заможний (часто солдат), якому вона звичайно відмовляє у ночівлі, вечері або й у плотській взаємності, підглядає та підслуховує їх, а коли несподівано повертається господар і злякана молодиця ховає їжу й випивку та перестрашеного коханця, то заможний, прикинувшись чарівником, винахідливо виявляє сховані наїдки й напої та проганяє коханця, зазвичай видаючи його за нечисту силу, а при нагоді й сам користується з захованої вечері, а то й пестощів присоромленої жінки. У простіших (фольклорних) варіантах можуть бути випущені окремі ланки цієї сюжетної канви й навіть функціональна постать заможного. Деякі сюжетні ходи й персонажі бувають переосмислені й подані інакше (як-от образ молодиці, про що скажу далі).

На основі різних відгалужень мандрівного сюжету Котляревський створив власну драматичну версію.

## Основні відмінності «Москаля-чарівника» від попередніх літературних версій (образи солдата, молодиці, ловеласа й чоловіка; суперечка між людиною «освіченою» і людиною «природною»)

«**М**оскаля-чарівника» відрізняють од чужомовних літературних версій цього мандрівного сюжету три основні відмінності. Перша полягає в тому, що в них солдат і цивільні належать до однієї етнічної спільноти, а то й (за винятком італійського фарсу Вестрі) є громадянами своєї національної держави. У водевілі ж Котляревського *москаль репрезентує панівну, імперську націю, а селяни – пригноблену, позбавлену державності й свого війська*. Писар же постає маргінальною особистістю, яка силкується асимілюватися з панівною нацією і посісти вигідне місце у її владній ієрархії. Через те у відомих нам французькій («Солдат-чарівник» Ансома), французько-іспанській (перекладна анонімна «Повість о удалом молодом солдате») і польській («Не кожен спить, хто хропе» Перожинського) обробках мандрівного сюжету солдат на постої хоча й домагається своїх законних прав, але чинить це не нахабно й не грубо. Зрештою, позначилася й тамтешня вища культура стосунків між владою і громадянами (показово, що наглою поведінкою серед своїх одноплемінників вирізняється хіба що псевдосолдат-постоялець у російській анонімній комедії «Солдат на ночлеге»). Натомість у Котляревського солдат, етнічний росіянин, поводить ся в хаті українських селян як завойовник на загарбаній землі. Він безцеремонно приходить у хату вже «немного п'ян» (за авторською ремаркою [ява 2]), або, як сам зізнається, «с похмелья» [ява 2]. Почувши від жінки, що в них у хаті «москаль-постоялець», Михайло, знаючи нориви російських солдат, одразу запитує: «Може, сердитий дуже, крикливий?» – на що Тетяна дає ствердну відповідь: «<...> тут був таку бучу збив, що я не знала, що й робить! Давай йому горілки, курей та вареників!» Михайло дивується не з того, що москаль «сердитий», а з того, що той «не потасував» Тетяни: «Се диво, що москаль голодний заснув, не побивши хазяйки!» [ява 4]. Вустами Финтика автор прямо зазначає, що така поведінка російських солдатів в Україні була типовою: «Та се ж найпершая замашка у москаля, щоб на квартирі хазяйки налякати, хазяїна вилаяти і гармидеру такого наробити, що не знаєш, де дітись» [ява 3].

Змирившись із державною єдністю України й Росії під скіпетром російського самодержавця (троянці «Полтавську славили шведчину» [III, 3], тобто перемогу московського війська над шведським у Полтавській битві 1709 року), Котляревський у політичному сенсі не відмежовував українського народу від російського. Чумак Михайло Чупрун чуває національну гордість од того, що українці входять до царського уряду: «Ось заглянь в столицю, в одну і в другу, та заглянь в сенат, та кинься по міністрах, та тогді і говори – чи годяться наші куди, чи ні?»

Життя і творчість. – С. 86–87, 246; Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор. – С. 51–53.

<sup>6</sup> Франко І. Галицький «Москаль-чарівник». – С. 356.

Солдат-росіянин погоджується з ним: «Спору нет, что нонче и ваших много есть заслужонных, способных и отличных людей даже и в армии <...>». Українсько-російську суперечку чумака й солдата перериває Тетяна Чупрунка, «політкоректно», для годиться, наголошуючи на державній єдності обох народів: «Тепер чи москаль, чи наш – все одно: всі одного батька, царя білого, діти» [ява 7].

Звичайно, така поінформованість про національний кадровий склад найвищих державних, зокрема урядових та армійських, сфер навряд чи могла бути в простого чумака та звичайнісінького солдата – письменник вкладає у їхню свідомість свою обізнаність про присутність у царських верхах українців і на цій основі розгортає інтелектуальну дискусію між простолюдними персонажами, хоча за нею вчувається хід думок інтелігентів з авторського оточення.

Попри заявлену в п'єсі (з озираю на цензуру) «політкоректну» єдність українців і росіян, у творчості Котляревського виразно проступає їх розрізнення як культурно й ментально відмінних один від одного народів, що говорять різними мовами. З того, що в «Енеїді», «згідно з поглядом наратора, пісні козаків та запорожців – “гарні”, а “московські бріденьки” належать до царини естетично несимпатичного і штучного (їх “вигадали”!), Марко Павлишин дійшов однозначного висновку, що в поемі «між козаком і москалем забивається етнокультурний клин»<sup>1</sup>.

Котляревський трактував земляків-полтавців як частину ширшої етнічної спільноти – окремого народу. Проте як назвати свій народ – для нього виявлялося проблематичним. Висловлюючи не лише регіональний полтавський, а й український національний патріотизм, письменник натикався на етнімічні труднощі. Для нього була очевидною національна окремішність його самого та козацьких нащадків, корінних мешканців Гетьманщини, Лівобережної та Правобережної Наддніпрянщини, але з етнічною назвою (самоназвою) він остаточно не визначився. Причини цього крилися, зокрема, в тому, що з утратою козацько-гетьманської автономії формування національної ідентичності в підросійській Україні значно сповільнилося. Народ розумів, що він інакший, ніж найближчі слов'яни – «поляки» («ляхи») та «москалі», але з самоназвою не міг дати собі раду. До того ж формування національної самоназви ускладнювали російсько-імперські назви України та українців (Малоросія, малороси, малоруси).

На загальне позначення етносів Котляревський в «Енеїді» використовував родові поняття «народи», «язики»: «Не можна, далєбі, злічити, / Які народи тут плелись» [IV, 130], «Тут люд був разних язиків» [IV, 128]. Слово «народ» означає в нього також простолюд: «В присінках всі пани сиділи, / На дворі ж в круг стояв народ» [II, 20]. В українській «Енеїді» фігурують назви різних новочасних народів («ляхи», «пруси», «цесарці», тобто австрійці, «італіянець», «французи», «швейцарці», «голландці», «гишпанець», «португалець», «шведи», «датчанин», «турчин»), навіть народів на той час бездержавних («жиди», «цигани», «татари», «грек», «чухонці» – сучасні фіни та естонці), лише, хоч як парадоксально, немає поважного усталеного етноніма на означення українців (слова *Україна*, *українець*, *український* у поемі відсутні). Проте автор травестії відрізняв українців од інших народів, свідченням чого є вислів «По нашому хохлацьку строю» [IV, 10]. Таку зневажливу назву українців у поемі вжито всього раз. Росіян кілька разів послідовно названо «москалями» (двозначного етноніма *руський* Котляревський унікав, слів *Росія*, *росіянин*, *російський* у поемі також немає).

<sup>1</sup> Павлишин М. Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського // Сучасність. – 1994. – № 4. – С. 165.

У «Наталці Полтавці» відсутні слова *українець*, *хохол* (та однокореневі з ними). У ремарках російською мовою для позначення українських реалій ужито офіційні назви «малороссийский» (так називалося генерал-губернаторство у складі двох областей – Полтавської та Чернігівської)<sup>2</sup>, «Малороссия» (назва тієї-таки адміністративно-територіальної одиниці): «Опера малороссийская», «улица малороссийских хат» [дія I]; «В ы б о р н ы й – в белом рушнике через плечо, как-вые дают в Малороссии старостам при сватаньи» [II, 3]. Слово «малоросійський» потрапило й до української мови дійових осіб: Петра («наша малоросійська комедія»), возного («малоросійська літопись») [II, 7]. Водночас у кількох випадках простолюдні персонажі на позначення української мелодії, мови і загалом національності послуговуються звичними для себе займенниками «наш», «по-нашому», «ми», що характерне для малорозвиненої національної самосвідомості, у якій іще не сформовано визначеної, усталеної етніміки. При цьому чітко відмежовуються одна від одної українська та російська мови і народні культури, передусім пісні та звичаї, приводом для чого послужив водевіль Олександра Шаховського «Козак-стихотворец», поставлений у Харкові 1816 року (Петро: «Співали московські пісні на наш голос <...> сю штуку написав москаль по-нашому <...>»; виборний: «<...> москаль взявся по-нашому і про нас писати, <...> не знавши обичаев і повір'я нашого» [II, 7]).

Протиставлення українців і росіян найгостріше висловлено в «Москалеві-чарівнику», що його автор також кваліфікував як «опера малороссийская». Дія відбувається «в малороссийской хате» [ява 1]. При цьому дійові особи послуговуються такими етніміками: солдат-росіянин, говорячи російською мовою, називає українців по-простолюдному «хохлами», чумака Михайла – «хохлачём», українське мовлення – «по-хохлацки», російські ж пісні – «рускими»; Михайло і Тетяна називають росіян так, як прийнято було серед тодішнього українського люду, – «москалями», а російські народні пісні – «московськими», для всього ж свого, українського, користуються займенниками: «по-нашому» (говорити і співати), «наші» (українці), «меж нами» (українцями), «у нас» (в українців) [ява 7]. Саме ж розрізнення українців і росіян здійснюється за ознаками народної культури та національної психології. У першому випадку автор водевілю вустами чумака з гордістю мовить про вищість українського народнопісенного фольклору над російським:

«С о л д а т. Да спой-ка ты, хохлач, хотя одну русскую песню <...>.

М и х а й л о. Вашу? А яку? Може, соколика або кукушечку?.. Може, лапушку або кумушку? Може, рукавичку або підпоясочку? Убирайся з своїми піснями!.. Правду сказать, есть що і переймати...» [ява 7].

Послухавши українську народну пісню «Ой був та нема, да поїхав до млина...» у виконанні Тетяни, солдат визнає переваги українців як співаків: «Вить вы – природные певцы. У нас пословица есть: хохлы никуда не годятся, да голос у них хорош» [ява 7]. За спостереженням російського літературознавця Сергія Дуриліна,

«в “Москалі-чарівнику” Котляревський, в явній пародії, висміює невдалі пісні Шаховського.

Весь епізод з піснями в “Москалі-чарівнику” – а особливо показ того, як українська пісня співається “по-московськи” і як вона повинна співатись по-українськи – не що інше, як нарочита пряма полеміка Котляревського проти незграбних пісень Шаховського,

<sup>2</sup> Шандра В. С. Малоросійське генерал-губернаторство // Енциклопедія історії України. – К., 2008. – Т. 5. – С. 510–512.



включених до його «Казака-стихотворця». <...> епізод цей був потрібний Котляревському для його виступу проти Шаховського як фальсифікатора української теми, мови і поезії, і був актом його боротьби за справжню українську драматургію і театр»<sup>3</sup>.

Водночас Тетяна не цурається російських пісень і співає «московську» «Больно сердцу мила друга не имеет...», котру, як пояснює, її «одна дончиха вивчила» [ява 7].

У другому випадку (розрізнення за ознаками національної психології) Котляревський вустами Тетяни із сумом констатує смиренність і простодушність тогочасного українського люду, натякаючи, що той через цю рису свого характеру втратив власну державність: «Тільки в тім і разлиця, що одні дуже шпаркі, а другі смиренні...» [ява 7]. Показово, що чумака виведено наївним і простодушним, а солдат-росіянин із промовистим прізвиськом Ліхой (по-російському *лихой* – хоробрий, молодецький, хвацький, бравий) постає хвацьким і хитрим. Хоча останнього й зображено назагал позитивним персонажем, але все ж не досить привабливим, а коли він нахабно вривається до чужої хати напідпитку – то й відразливим. Тетяна протиставляє його собі («Я – хазяйка, ти – пройдисвіт»), характеризує його як «лукавого москаля» [ява 2], «хитрого, настоящего москаля» [ява 8] і попереджає чоловіка, що «москаль непевний» [ява 7]. Ще промовистіший натяк на численні утиски України з боку агресивного північного сусіда чується у такій чумаковій репліці москалеві: мовляв, не тільки в росіян є «пословиця» проти українців, а

«і у нас есть їх против москалів не трохи. Така, наприклад: з москалем знайся, а камень за пазухою держи; од чого ж вона вишла, сам розумний чоловік, догадається» [ява 7].

Обстоючи збереження національної самобутності українців, рідної мови, Котляревський дорікає російським зайдам за те, що вони ласі до українських вареників, а говорити мовою корінного народу, серед котрого живуть і чий хліб їдять, не вміють і не хочуть. На москалеве прохання подати «лавреничков», чумака з докором зауважує: «Який-то у вас, москалів, язик луб'яний! Скільки меж нами вештаєтесь, а і досі не вимовиш: вареників». Відповідь москаля на чумакові докори: «Да что ты, Чупрун, об москалях так плохо думаешь? Да я как захочу, то по-хохлацки буду говорить не хуже тебя», – мала бути, за авторським задумом, прикладом для росіян, осілих в Україні, хоча Котляревський сумнівається в тому, що станеться таке, за висловом чумака, «диво» [ява 7] – буцімто «москалі» захочуть досконало оволодіти українською мовою.

Можна погодитися з думкою про те, що у водевілі Котляревського джерела титульного образу сягають спритного і жартівливого «москаля» з українсько-го вертепу, а також молодцюватого солдата з українських народних анекдотів та побутових казок – бувалого у бувальцях, вільного від сільських страхів перед нечистою силою і здатного обдурити кого завгодно (особливо це виявлялося у його стосунках із простакуватим селянином)<sup>4</sup>. Варто додати ще образ бойового «москаля», який виступає союзником «козака» проти «ляхів», з третьої інтермедії до драми Митрофана Довгалевського «Комическое дійствие» (мова дійових осіб у цій інтермедії етнічно диференційована: «козак» говорить українською, «москаль» – російською, «ляхи», «поляк» – польською, «литвини» – білоруською).

<sup>3</sup> Дурілін С. М. М. С. Щепкін та І. П. Котляревський. – С. 95–96. Сергій Миколайович Дурілін (1877–1954) – російський літературознавець і мистецтвознавець з Москви, дослідник російсько-українських театральних зв'язків, член-кореспондент АН СРСР.

<sup>4</sup> Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор. – С. 52–53.

Водночас у низці українських народних прислів'їв та приказок, анекдотів, казок і легенд виявлено критичне ставлення до російського солдата («москаля») як чужоземного та чужомовного зайди, який хитрує, принагідно навіть краде і назагал поводить зарозуміло та грубо. У таких творах одбито національну, релігійно-культурну й соціальну (професійну) суперечність і психологічну напругу між «москалями» та українськими селянами. За часів існування радянської імперії такі твори оминалися й замовчувалися, хоча раніше, за царизму, їх друкували з дозволу цензури.

Так, деякі показові українські прислів'я та приказки про росіян уклад у вуста персонажів Пантелеймон Куліш в історичному романі «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад», написаному в 1841–1842 рр. Городовий козак Середа, налаштувавшись слухати розповідь запорожця про січову церкву, застерігає його: «Только смотри, пане Щербино, щоб часом не *подвез* ты нам *Москаля*» («Везть Москаля значит – лгать», – пояснює автор у примітці народний вислів). На це запорожець відповідає:

«О, да видно вам Москали добре насолили! Сколькo уже я видел вашей братьи гетманцев, всё у вас только и поговорок, що: “Од Москаля, поли уρίζавши, втікай”; “З Москалем дружи, та камень за пазухою держи”; “Коли Москаль каже сухо, то піднімайсь по ухо”; “Москаль не свій брат”; “Коли чорт та Москаль що вкрали, то поминай, як звали”; и всего не вспомнишь. У нас на Запорожьи и духу московского не чутно; а коли який гайдамака часом пристанет до нас из кацапни, мы его зараз на свой лад перевернем: недель через десяток чорт на нем и узнает московскую кожу. Запорожец, да и только!»<sup>5</sup>

Появу таких прислів'їв та приказок серед українців спричиняв їхній невтішний досвід довголітнього спілкування та ведення справ з російськими займанцями та забородами на українській землі.

Фундаментальна збірка «Українські приказки, прислів'я і таке інше», яку уклад і видав у Петербурзі 1864 року М. Номис (Матвій Симонов), окрім використаного у водевілі Котляревського та Кулішевому романі прислів'я «З Москалем дружи, а камінь за пазухою держи», фіксує ряд інших прислів'їв та приказок критичного характеру про російських солдатів і самих росіян, яких трактовано як ворожих чужинців і чітко протиставлено українцям, наприклад:

«З Москалем бувай, а камень в пазусі тримай», «Москаль не свій брат», «Москалеві годи як трясці, а все бісом дивиця», «“Тату, лізе чорт у хату!” – “Дарма, аби не Москаль”», «Мабуть, Москаль тоді красти перестане, як чорт молицьця Богу стане», «Москаль тоді правду скаже, як чорт молицьця стане», «Не приходиця Москаля дядьком звати», «У йому тільки віри, як у Москалеві правди» та ін.<sup>6</sup>

Так само й у казці «Про жінку й солдата» показано недовіру українських селян до солдата-росіянина, сприймання його за хитруна, з яким треба бути пильним (оповідається, як москаль видурив у селянина знайдене «барильце грошей», а його метикувата жінка перехитрила москаля, викравши в нього це барильце)<sup>7</sup>. В анекдоті «Москаль» йдеться про «Москаля по оставці», який «не мав бумаги та-

<sup>5</sup> Куліш П. А. Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад. – К., 1843. – Часть вторая. – С. 38–39. Тут і далі тодішнє написання слова *Москаль* з великої букви означає національність.

<sup>6</sup> Українські приказки, прислів'я і таке інше: Збірники О. В. Марковича та інших; Уклад М. Номис. – К., 1993. – С. 76–78, 708 (№№ 14229, 14284).

<sup>7</sup> Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край... Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – Т. 2. – С. 527–528.

кої, щоби му давати квартиру», тому в селі ніхто не хотів прийняти його на ночівлю. Нарешті йому вдалося-таки заночувати в одного господаря, та й той після москалевих теревенів нарікав: «Ходив Москаль по селі, та мара його до мене занесла»<sup>8</sup>. В анекдоті «Солдат і хазяйське дитя» мовиться про те, як москаль одного разу, коли жінки, в якій він квартирував, не було вдома, напихався хлібом. Зголодніле хлоп'я соромилось попросити хліба, то й давай натяком співати: «Мати хліба не дає, мати хліба не дає!» А «москаль як закричить: “Что ты, подлец, орёшь!” – а хлоп'я тоді наче розсердившись: “В своїй хаті та не можна й хліба співати!”»<sup>9</sup> У потішній формі анекдоту про невинну дитячу витівку завуальовано гіркий стихійний протест народу проти засилля російських солдатів в Україні.

На основі народного анекдоту Левко Боровиковський склав байку «Москаль і Мотря»: солдат-росіянин (говорить по-російському) вкрав у Мотрі гуску, а коли селянка здійняла галас, виправдовувався, оддаючи крадене: «А разві гуска-ста? <...> я думал, што гусак!», на що автор іронізує: «Бач, гуску вкрав, / Ще й вийшов прав!»

Хоча російські солдати й українські селяни Слобожанщини, Лівобережної та Правобережної Наддніпрянщини належали до однієї конфесії – православної, усе ж між ними часто виникали непорозуміння на ґрунті релігійних вірувань і звичаїв, різної культури поведінки. Зрозумілі солдати-росіяни не знали й не шанували українських народно-християнських звичаїв. Через те серед народу побутували такі дотепні анекдоти:

«Салдат, молись Богу!» – “На што?” – “Та щоб Бог здоров'я дав”. – “А дохтор на што?” – “Ну, так щоб хліба послав”. – “А царь на што?” – “Ну, так щоб гарну дівчину дав”. – “А, вот за это так стоит помолиться» («Салдат Богу молиться»);

«Поставили салдата до мужика, а саме упала п'ятниця, він і давай вередувати: подай йому скоромини. “Та тепер же, – кажуть йому, – у нас п'ятінка, гріх скоромного!» – “Какая там п'ятинка, покаж мені її”. А на той танець та стояли у селі цигани з ведмедями, чоловік їх намовив та й повів салдата туди. Приводе до ями, де саме головний ведмідь сидів, та й каже: “Ось, отут дивіться”. Салдат до ями: “Эй, – кричить, – п'ятинка, виходи!” Коли це ведмідь як дряпоне його, а він навтіки. Біжить, аж іде свиня з поросятми, він картуз з себе та кланяється їй. “Здрастуй, – каже, – п'ятінка з маленькими п'ятенятками”. Та й шапкує перед нею. От прийшов на квартиру. “А що, служивий, чи бачив п'ятінку?” – “Ну да и сердитая, – говорю; – давай, хозяйка, што Бог послал”» («Салдат та п'ятниця»)<sup>10</sup>.

Котляревський, як можна судити з його версії образу *москаля (солдата-росіянина) як Іншого*, спирався і на такі народні уявлення. Крім того, індивідуалізуючи у водевілі мову персонажів за національними та професійними ознаками (селяни говорять українською народною мовою, москаль – російською, писар – суржилом), наш драматург ішов, зокрема, за українською фольклорною традицією, що склалася у низці анекдотів, де фігурує російський солдат («москаль»), з яким стаються різні комічні випадки, до того ж часто на постої в українському селі: москаль висловлюється зазвичай російською мовою, чим підкреслюється його мовна інакшість, відчуженість од місцевого українського населення, переважно селян, а деколи й дяка, які говорять рідною українською («Великоруська й малоруська мова», «Солдат-злодій», «Солдат і хазяйське дитя», «Солдат, що об'ївся», «Солдат чаю просить», записані в Харківській та Полтавській

<sup>8</sup> Там само. – С. 659–660. Слово «Москаль» Павло Чубинський подав з великої букви, а це означає, що розумів під ним не лише професію (солдата), а й національність (росіянина).

<sup>9</sup> Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова. – С. 196.

<sup>10</sup> Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжура. – С. 111, 112.

губерніях<sup>11</sup>; «Салдат-танцюра», «Салдат молебень загадує», «Салдата чорт послає», «То в рот, то в лоб», «Салдат пшоно товче», «Салдат Богу молиться», «Салдат та п'ятниця», записані в Катеринославській губернії<sup>12</sup>). У таких анекдотах не раз смакуються різні дотепи на тему українських і російських слів, міжмовної паронімії, мовного непорозуміння солдата-росіянина й українських селян. Як ось у такому коротенькому анекдоті: «Загадує салдат молебень, а дяк і пита: “Який тобі – з акахвистом?” – “Да не дуже закатиистой, так – копеек на десять”»<sup>13</sup>.

Таке ж мовне розрізнення трапляється і в українських народних казках, де виведено москаля («Про жінку й солдата», «Як салдат спас царя»)<sup>14</sup>.

Крім анекдотів про російських солдатів-окупантів, український народ складав анекдоти і про росіян як таких, наголошуючи на їхній разючій мовній та культурній відмінності од українців. Наприклад, у циклі «Про руських»:

«Пита руський батька: “А когда, батя, тот вечер будет, што ни с лавки слезть, ни на лавку влезть?” А він як обжерся на Святвечір куті, та й досі згадує;

«Прийшов руський у церкву, купує свічку. “По чом свечка?” – “П'ятак”. – “Пастиш, пастиш, да и за три капейки аддаш”. Йому все одно, що на базарі».

Сміявся простий народ і над чужою, незвичною для себе мовою, у якій у подібні за звучанням, зокрема однокореневі, слова вкладався інакший зміст. На цю тему Іван Манжура записав кілька анекдотів, зокрема «Пан та мірошник»:

«Заїхав пан у млин та: “Здрастуй, мірошник!” – “Здрастуйте, пане”. – “А чья это мельница?” – “Та чие, пане, засипано, того і мелеться”. – “Да нет, я спрашиваю, какая это деревня”. – “Та усяка, пане: есть і дубина, есть і осичина”. – “Да нет, я спрашиваю, хто у вас старший”. – “А, вам старшого? Паняйте ж на край села, то там вам буде нова хата, а старі ворота і собака Жучка, а у тій хаті живе баба; од неї у нас нема нікого старшого”. – “Да нет, я спрашиваю, хто у вас вищий”. – “А, вам вищого? Аж ай ген стоїть тополя, од неї у нас нема вищої”. – “Эх, дурак, я тебе по уху заеду!” – “Заїдьте, заїдьте, пане, мати і вареників наваряте”. Плюнув пан і подався.

От на другий день набрав той мірошник вівса, вивіз на ярмарок та порозставляв лантухи скрізь по колоді. Набіга на його знов той пан. “Што это ты продаёшь, авес?” – “Ні, пане, не увесь, ше і дома есть”. – “Да нет, я спрашиваю, почом он?” – “Та он, бачте, – каже, – по колоді”. – “Да ты дурак не вчерашний?” – “Ні, пане, мати казали, шо ось скоро мені вже тридцять два годи буде”. – “Ну, – каже пан, – з тобою зчепись, то і ярмарок пробалакаеш”»<sup>15</sup>.

Прикидаючись дурником, мірошник бере на глузи російського поміщика, кпить з його авторитарно-власницьких, кріпосницьких понять, чужих для українського простолюду, звиклого до самоврядування, насміхається з його невміння і небажання говорити з українськими селянами їхньою рідною мовою, тобто мовою народу, серед якого він живе. Деяка невідповідність у мовленні пана (окремі фрази – на початку й наприкінці – він вимовляє по-українському) свідчить не про його часткове знання української мови, а радше про те, що народний оповідач анекдоту перекладав їх звичною для себе народною мовою.

<sup>11</sup> Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова. – С. 195–196.

<sup>12</sup> Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжура. – С. 109–112.

<sup>13</sup> Там само. – С. 109.

<sup>14</sup> Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край... Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – Т. 2. – С. 527–528, 599–601.

<sup>15</sup> Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжура. – С. 118, 120. Див. також інші анекдоти: з циклу «Про руських»; «Як руські по-нашому балакають вчилися», «Малая вина», «Икона Масляница», «Касил, чорт меня насил» (Там само. – С. 118–120).

Як бачимо, наддніпрянські українці, тісніше стикаючись із росіянами, чітко усвідомлювали, що ті істотно відрізняються од них мовою, культурою і ментальністю, а тому сприймали північних сусідів як чужинців<sup>16</sup>. Такі народні уявлення, якщо завгодно – стереотипи (притім аж ніяк не безпідставні!), й відбилися у творах Котляревського – «Енеїді», «Наталці Полтавці», а найбільше – у «Москалеві-чарівнику».

Досі я висвітлював імовірні чужомовно-літературні та українські фольклорні джерела «Москаля-чарівника». Та є ще й український літературний твір, стосуючись якого до водевілю Котляревського й до сьогодні залишається нерозгаданим. Ідеться про недатовану одноактну комедію (за іншим визначенням – водевіль) «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом» Василя Гоголя-Яновського (1777–1825). Уперше її опублікував Пантелеймон Куліш із власною передмовою<sup>17</sup>. Невирішену й дотепер проблему чітко сформулював іще Микола Дашкевич: «<...> п'єса Гоголя весьма близка по времени возникновения и по содержанию к опере Котляревского, так что одно из этих произведений явилось несомненно под влиянием другого <...>»<sup>18</sup>. Як доказ М. Дашкевич навів довгий ряд безперечних подібностей – од сюжетних деталей до очевидних збігів у висловах, причому в обох п'єсах москаль і молодиця порізно співають ту саму українську народну пісню – «Ой був, та нема, та поїхав до млина» (москалеве виконання мимохіть спотворене, а тому комічне, а хазяйчине – щиро українське). Схожості, справді, аж так переконливі, що немає сумніву: один з авторів – Котляревський або Гоголь-Яновський – скористався твором другого (хоча в Гоголя-Яновського не чотири, а п'ять дійових осіб: Роман – «малороссийский козак», «іще не дуже й старий», як він сам каже про себе [с. 24], його молода дружина Параска, її кум соцький, полюбовник-дядок і солдат-росіянин). Дія також відбувається в українській сільській хаті. Для нас особливо важливою є разюча подібність образу москаля в обох п'єсах: він говорить російською мовою, а пробує розмовляти та співати українською («хохлацких песен» [с. 33]), калічить слова, нарікає, що її складно вивчити; українські селяни сміються над цими його недолугими спробами, ведуть з ним мовну суперечку, а загалом позиціонують себе як народ, за мовою і культурою відмінний од «москалів». Це ті регіональні особливості й подібності, які в літературних обробках цього мандрівного сюжету є тільки між «Москалем-чарівником» Котляревського і «Простак» Гоголя-Яновського.

<sup>16</sup> Див. також огляд українських легенд про росіян: Булашев Георгій. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / <Пер. з рос. Юрія Буряка>. – К., 1992. – С. 146–155 (частина розділу «Українські легенди про походження та характеристичні особливості деяких народностей»). Про відчуження українців од росіян свідчить таке авторське спостереження: «Українці, за звичаєм, називають великоросів “москалями”, “лапотниками” і ставляться до них недовіркою, навіть з якоюсь острахом, вважаючи їх жадібними, брутальними, нещирими, хитрими, ледачими і мстивими. Народ уникає мати будь-яку справу з “москалем”, не кажучи вже про те, щоб наймати його на службу» (Там само. – С. 147). Цікаво, що книжку Георгія Булашева уперше було видано цілком легально в Російській імперії: Булашев Г. О. Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. – Киев, 1909. – Т. 1. Відомо, що автор 1905 року був призначений ухвалою Синоду редактором тижневика Київської духовної семінарії «Руководство для сельских пастырей» (строком на один рік).

<sup>17</sup> Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом: Комедия в одном действии. Сочинение Василия Афанасьевича Гоголя (отца Николая Васильевича) // Основа. – 1862. – № 2: Лютый. – С. 19–43. Далі покликується на це видання, зазначаючи сторінку.

<sup>18</sup> Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник». – С. 467.

Проте чия п'єса дала поштовх і матеріал для створення іншої, наразі остаточно не з'ясовано, і цю обставину треба мати на оці, мовлячи про оригінальне протиставлення місцевих селян і солдата-чужинця у водевілі Котляревського.

Про появу ж «Простак» відомо таке. Василь Гоголь-Яновський, управитель маєтків магната Дмитра Трощинського, був також головним організатором, керівником, актором і драматургом домашнього театру в його садибах на Полтавщині – у Кибинцях (у 1812–1814 рр.), Кибинцях і Яреськах (у 1822–1825 рр.). Труппа складалася з місцевих аматорів. У виставах російських та західноєвропейських п'єс грали Василь Гоголь-Яновський із дружиною Марією Іванівною, сусід Василь Капніст із доньками, донька Трощинського Надія Дмитрівна та інші актори знатного походження, а також челядь<sup>19</sup>. Згідно з тодішніми звичаями, вистави влаштовували на Масницю, храмове свято або панські іменини: «Храмовой праздник в Кибенцах и именины членов семьи чествовались всегда очень парадно: съезжались все родные и приятели, званые и незваные; устраивались домашние спектакли, танцы и т. п.»<sup>20</sup>. День народження та іменини Дмитра Трощинського відзначали 26 жовтня (ст. ст.), а храмове свято св. Архангела Михаїла (на честь названої його ім'ям церкви в Кибинцях) – 8 листопада (ст. ст.)<sup>21</sup>. Тож восени, коли закінчилися польові роботи і ще не настав Різдвяний піст, кибинецьке та довколишнє панство разом зі своєю прислугою віддавалось гулянням. Вистави відбувалися також у маєтку Трощинського в його рідних Яреськах, де він народився і де літував, повернувшись із Петербурга на Полтавщину 1822 року<sup>22</sup>. Саме на час існування аматорського театру в Кибинцях і припадає створення комедії «Простак». Крім тутешньої труппи, інші театральні колективи ставили «Простак» вкрай рідко. Так, 26 лютого 1864 р., вже після Кулішевої публікації та завдяки їй, аматорський гурток студентів Університету св. Володимира показав «Простак» на сцені міського театру в Києві. Відомостей же про вистави цієї комедії зусиллями тодішніх професійних театрів не збереглося<sup>23</sup>. Якщо «Простак» створено

<sup>19</sup> Див.: Трощинських садиба у с. Кибинцях; Трощинського Д. П. домашній театр; Трощинського Д. П. домашньому театру меморіальна дошка у с. Яреськах // Полтавщина: Енциклопедичний довідник. – К., 1992. – С. 911–912.

<sup>20</sup> Дмитрий Прокофьевич Трощинский. 1754–1829 // Русская старина. – 1882. – Т. 34. – Кн. 6: Июнь. – С. 659.

<sup>21</sup> Там само. – С. 659, 661.

<sup>22</sup> 18 липня 1822 р. історик, етнограф і фольклорист Василь Ломиковський сповіщав скульптора Івана Мартоса, що Д. Трощинський «выехал ненадолго в село Ерески» (Лазаревский Ал. Частная переписка Ивана Романовича Мартоса. VII. Письма Василия Яковлевича Ломиковского // Киевская старина. – 1897. – Кн. 7/8: Июль/Август. – С. 58). Через рік, 24 липня 1823 р., знову повідомляв того ж адресата: «Министр всё лето проживает в Ересках <...>»; під час його повернення разом з ним «вся толпа великою ордою проедит чрез Миргород в столицу Кибенцы в первых числах сентября <...>». Відтак у листі від 26 серпня 1823 р. писав уже про підготування до вистав: «К 30-му числу еду в Ерески навестить министра. Странное дело, почти все больны там, а кулисы театральные везут из Полтавы» (Там само. – С. 64). Звідси можна здогадуватися, що ще під час перебування Трощинського в Яреськах починався, так би мовити, театральний сезон його домашньої труппи. 3 листа від 25 вересня 1823 р. довідуємося, що «Трощинский уже в Кибенцах <...>» (Там само. – С. 65).

<sup>23</sup> Пиличук Р. Я. Український театр. – С. 291, 311, 332; Шубравський В. Є. Драматургія // Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т. 2: Становлення нової літератури (друга половина XVIII – тридцять роки XIX ст.). – С. 388–390; Рудин П. Іван Котляревський і театр його часу. – С. 256–258. Щоправда, є згадка про те, що український композитор Віктор Матюк (1852–1912), священик у с. Карові на Сокальщині, який писав музику до галицьких вистав, створив музику й до «Простак» (Pepłowski Stanisław. Teatr ruski w Galicji. – Lwów, 1887. – S. 31), з чого можна припустити, що п'єса ставилася у Галичині.

для поповнення репертуару кибинецького театру в 1813–1814 рр., то Котляревський міг бачити спектакль за цією п'єсою і запозичити з неї деякі елементи для свого «Москаля-чарівника» (або Гоголь-Яновський міг запропонувати «Простака» для постанови на сцені Полтавського вільного театру, а Котляревський – переробити цю комедію на свій лад, як він перед тим уже зробив з «Енейдой» Осипова і «Козаком-стихотворцем» Шаховського). Якщо ж Гоголь-Яновський зладив свою комедію для відновленого театру в Кишиневі (тобто у 1823–1825 рр.), то зробив це, врахувавши досвід «Москаля-чарівника», що вже здобувся на успіх у виставах Полтавського вільного театру.

Порівнявши п'єси Котляревського і Гоголя-Яновського, Михайло Грушевський шляхом логічних розумувань дійшов висновку, що «Москаль-чарівник» є переробкою «Простак». Варто навести ці його аргументи, висловлені в маловідомій рецензії на розвідку М. Дашкевича, бо хоча вони й не вирішують остаточно питання про залежність цих п'єс одна від одної, проте мають певні резони і прояснюють його, а крім того, містять цікаві порівняльні спостереження над авторським опрацюванням мандрівного сюжету в обох творах:

«...» інтрига “Простак” далеко простіша й натуральніша, як “Москаля”; зав’язана вона далеко ліпше: Параска не любить чоловіка, дяк їй подобається, й вона його закликає, впровадивши з хати чоловіка; москаль з своїми чарами потрібний, щоб розв’язати п'єсу й визволити дяка; провідна думка – про хитрощі жінки – переведена через усю п'єсу доволі консеквентно (може, трохи шкодить, що жінка мусить просити помочи у москаля, а москалеві хитрощі втрачають свій ефект, бо на останку Параска обдурила о стільки чоловіка, що ще йому й нотацію читає). Тим часом <...> фабула “Москаля” переведена далеко гірше, заплутана дуже: Тетяна, поводячись з Финтиком, не показує, щоб він справді так їй остогид, а далі з власної охоти видає Финтика з головою чоловіку; переляк її при добрих відносинах до чоловіка надто великий; не знати, чого боялась вона сама почастивати чоловіка вечерею, адже в неї було “всього доволі”; чудним здається переляк і поведження розумного й розбитного Чупруна, і се через те, що Котляревський через свою провідну думку удав його надто розумним для такої ситуації; москаль з своїми чарами анітрошки не потрібний, щоб розв’язати інтригу, бо Тетяні мало цікаво, щоб визволити Финтика; москаль сей більш потрібний для діалогу про вартість українців, як для інтриги. Очевидячки, Котляревський мав виразну і самосвідому думку – повеличати українського селянина й українську національність взагалі, й се привело його до таких варіацій наперед, очевидячки, вибраної фабули, що вона втратила сама в собі суцільність і *raison d'être* [сенси існування. – Є. Н.]. При своїй провідній думці не міг Котляревський зоставити в фабулі, що жінка живе недобре з чоловіком, що вона любить з ловеласом, що москаль з своїми чарами її рятує від бешкету; треба було заховати на всіх пунктах гідність і честь селянства. Для зневаження полупанка й похвали сільської чести, для оборони національної гідності (як він її розумів) прийшлося йому звернутись до резонерства зовсім вже не натурального. І ми, ухилившись низенько перед провідною ідеєю опери Котляревського, повинні, однак, признати, що з погляду композиції, суцільності й реальності інтриги комедія Гоголева далеко їй переважає. Отже, дуже не певно, здається мені, щоб з заплутаною й резонерською п'єсою Котляревського переробив Гоголь свій жвавий і непретенсіозний жартик<sup>24</sup>. Далекі правдоподібніші, що Гоголь переробив свою комедію з народного переказу (так само, як і другу свою комедію – “Собака-вівця”), як і тепер єсть кілька переказів, доволі близьких до його фабули (Куліш каже ще, що Гоголь змалював тут дійсних осіб<sup>25</sup>); комедія ся без усякої провідної думки і має на меті поглузувати з дурня <...>. Отже,

<sup>24</sup> «Навіть і мова ліпша в “Простаку”». – Прим. М. Грушевського.

<sup>25</sup> Йдеться про записаний та опублікований П. Кулішем спогад Марії Іванівни Гоголь-Яновської, дружини Василя Панасовича, про те, що в «Простаку» зображені чоловік та жінка, які жили в домі Трощинського на утриманні й належали до вищої челяді. Вони з'явилися у ко-

<...> думаємо, що Гоголева комедія старша від “Москаля” і що Котляревський знав “Простака”. Під впливом того зовсім уже самосвідомого народолюбства і українського патріотизму, що виявляються і в останніх піснях “Енеїди”, і в “Наталці”, він міг не задоволитись глузливым тоном “Простак” і переробити сю тему на инчий лад; як відомо, і “Наталку” свою написав він, ображений глузуванням Шаховського. Так і в “Москалі” стає він в оборону гідності, моральної висоти й культурності селянства, з одного боку, в оборону української національності <...> – з другого. <...> Міг він при сій нагоді справді мати на увазі п'єсу Ансома, і вона йому могла дати ідею замість дяка вивести судового панича. Та і в такому разі головним джерелом для Котляревського остається “Простак”<sup>26</sup>.

Через кілька десятиліть нове – й досі найдокладніше та найгрунтовніше – порівняння «Простак» і «Москаля-чарівника» здійснив Леонід Білецький (без поклику на рецензію М. Грушевського, яка, схоже, не була йому відома). Дослідник логічно ставив «три питання: 1) хто: чи Котляревський, чи В. Гоголь написав раніше свою комедію? 2) чи факт наслідування є безперечний? і 3) хто кого наслідував?»<sup>27</sup>. Щодо першого питання він припускав, що «комедію» «Простак» В. Гоголь міг написати між 1809 і 1813 роками в Кишиневі, коли мав «найменше родинних клопотів і неприємностей», коли «найбільше почували себе здоровими і В. Гоголь, і Д. Трощинський», тому «найбільше міг тоді Гоголь розвинути свою театральну-драматичну діяльність». Натомість у 1822–1825 рр. В. Гоголь і Д. Трощинський хворіли, у Трощинського вже було менше гостей і розваг, родичі його часто надовго роз'їжджались, а сусіди мало його відвідували. Та й між родиною Гоголя-Яновського і родиною Трощинських виникло непорозуміння, через що у відносинах між ними настала перерва. Тож театральні вистави вже не

меді під власними іменами, тільки в простому селянському побуті, й хоча грали мало що не те саме, що траплялося в них у дійсному житті, але не пізнавали себе на сцені. При цьому Роман був смішний у житті своїм туподумством, а його дружина була доволі спритна й уміла водити чоловіка за ніс (Николай М. <Кулиш П.> Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя. – СПб., 1856. – Т. 1. – С. 13). М. Грушевський покликається на переповідання цього переказу в монографії М. Петрова (Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. – С. 80). За згадкою М. Возняка (Возняк М. Кто перший: Василь Гоголь чи Котляревський? // Назустріч. – 1935. – 15. XI. – Ч. 22. – С. 3), про цього-таки Романа мовлено в листі В. Ломиковського до І. Мартоса від 22 лютого 1822 р., де повідомляється про хворобу Дмитра Трощинського в Кишиневі, зокрема про те, що замість випалих майже всіх зубів він вставив собі сім нових: «Напоили Романа пьяным, и когда он стал заикаться, то старик сказал: у нас у обоих язык не так шевелится, но от разных причин» (Лазаревский Ал. Частная переписка Ивана Романовича Мартоса. VII. Письма Василия Яковлевича Ломиковского // Киевская старина. – 1897. – Кн. 7/8: Июль/Август. – С. 54). Того самого Романа згадано в біографічних відомостях про розваги Д. Трощинського: «Обычным развлечением служили прогулки, послеобеденная игра в бостон [карти. – Є. Н.], а иногда и дурачества какого-то Романа Ивановича, исправлявшего в доме Трощинского роль шута <...>» (Дмитрий Прокофьевич Трощинский. – С. 662).

<sup>26</sup> Грушевський М. Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник» (відбитка з «Київської старини» – 1893, XII) // Записки НТШ. – Львів, 1894. – Т. 4. – С. 186–188. На жаль, цієї рецензії, яка стосується не лише до «Москаля-чарівника» Котляревського, а й до «Простак» Гоголя-Яновського, не зареєстровано в найповнішому на сьогодні бібліографічному покажчику праць про письменника «Література про Василя Гоголя-Яновського: розвідки, статті, замітки й матеріали біографічного характеру», що його уклав Микола Плевако, а доповнив та опублікував Павло Михед: *Бібліографія Василя Гоголя-Яновського у фондї Миколи Плевака / Підготовка тексту, коментар, доповнення Павла Михеда // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія.* – К., 2011 (ММХІ). – Т. 6. – С. 98–116.

<sup>27</sup> Білецький Леонід. Біля початків нової української комедії і водевілю // Записки НТШ. – Львів, 1930. – Т. 99: Ювілейний збірник на пошану акад. Кирила Студинського. – Ч. 1: Праці філологічні. – С. 175.

мали того систематичного характеру, що за першої доби, а були випадковими<sup>28</sup>. Згоди Л. Білецького варті уваги, то більше, що вони підтверджуються уже цитованими мемуарами Софії Скалон, яка згадувала, що з родиною Капністів проживала в Кишиневі часто по декілька тижнів під час перебування там Трошинського у 1812–1813 рр. і що вже тоді Василь Гоголь писав для тамтешнього домашнього театру українські п'єси, бо їх дуже любив старий вельможа<sup>29</sup>.

Затим паралельними зіставленнями тотожних місць Л. Білецький показав, що між обома творами трапляються безперечні подібності (деякі, щоправда, видаються натягнутими)<sup>30</sup>. Явними збігами є, наприклад, такі. Солдат у «Простаку» замовляє наїдки: «Нам много не надо: курица к обеду, а другая к ужину; а если и лаврениками накормишь, то сердиться не стану <...>» [с. 31]. Ті самі страви вимагає солдат у «Москалеві-чарівнику»: «Давай угол, да на ужин курьцу, да нет ли и лавреников?» [ява 2]; «Эх, кабы теперь подала хозяйка лавреничков! Этих, знаешь, треугольничков» [ява 7]. Щоправда, зауважу, солдат у «Простаку» навіть готовий разом із господинею взятися «делать лавреники»: «Вить я уж более года стою в Малороссии вашей, – пояснює він, – и сам их делать научился» [с. 32]. Цей штрих або Гоголь-Яновський додав до своєї п'єси, або Котляревський у своїй зняв.

За спостереженням Л. Білецького, «аналогічні чари в обох п'єсах» – у Гоголя-Яновського солдат промовляє: «Бер... бар... дар!» [с. 40], у Котляревського москаль каже: «Бердень, Бердень, Ладога моя!» [ява 7]; «однакові навіть фразеологічно мотиви голоду»: Романові «істи хочеться так, що аж кишки корчить» [с. 38], Михайлові «істи хочеться, аж живіт корчить» [ява 7]<sup>31</sup>. Для нас важливий такий висновок: «Образ москаля в обох п'єсах майже тотожній не лише з загальним зарисівм вдачі постукування, але навіть у висловленню думки та в самім вислові»<sup>32</sup>.

Заперечуючи здогад попередніх дослідників, ніби Гоголь-Яновський бачив виставу «Москаля-чарівника» й завдяки цьому написав свого «Простака», Л. Білецький доводив, що

«спільні у обох письменників стилістичні вирази походять не з пам'яті, а з докладної знайомості з рукописом п'єси»<sup>33</sup>; «не В. Гоголь з пам'яті наслідував п'єсу Котляревського, а саме навпаки – Котляревський скомпонував свого “Москаля-чарівника” під цілковитим впливом “Простака”. Цей факт стає для нас ще очевиднішим, коли взяти на увагу характер творчості Котляревського загалом: цей письменник ніколи не вишукував і не витворював оригінальних сюжетів і їх не розробляв самостійно, а навпаки, брав чужі літературні зразки і їх перекомпоновував на свій лад»<sup>34</sup>, «перетворював їх відповідно до своїх ідеологічних та літературних чи театральних завдань»<sup>35</sup>.

За припущенням Л. Білецького, познайомитися з Котляревським Гоголь-Яновський міг, найімовірніше, 1812 року, коли вони обидва брали діяльну участь

<sup>28</sup> Там само. – С. 177–180.

<sup>29</sup> Воспоминания С. В. Скалон (урождённой Капнист) // Исторический вестник. – 1891. – Т. 44. – № 5: Май. – С. 363. Це було до того, як Д. Трошинський став міністром юстиції та переїхав до Петербурга, а цей переїзд стався, за Софією Скалон, 1813 року (Там само. – С. 365), за іншими, певнішими відомостями – у серпні 1814-го (Дмитрий Прокофьевич Трошинский. – С. 650–652).

<sup>30</sup> Див.: Білецький Леонід. Біля початків нової української комедії і водевілю. – С. 180–185.

<sup>31</sup> Там само. – С. 192.

<sup>32</sup> Там само. – С. 185.

<sup>33</sup> Там само. – С. 194.

<sup>34</sup> Там само. – С. 195.

<sup>35</sup> Там само. – С. 196.

в організації козацького ополчення, і десь тоді невідомий літератор і скромний як людина Василь Гоголь міг дати для ознайомлення знаному авторові перших частин «Енеїди» копію своїх драматичних проб<sup>36</sup>. Бував Гоголь-Яновський у Полтаві (як свідчать його власноручні пам'ятні нотатки про те, що треба зробити в цьому місті) принаймні у грудні 1817 року<sup>37</sup>, а також (додам), очевидно, й у 1818–1919 рр., коли його сини Микола та Іван навчалися у Полтавському повітовому училищі, а потім і в 1820–1821 рр., коли Микола брав уроки у полтавського учителя, мешкаючи в нього<sup>38</sup>. Як знаємо, то були роки поживлення театрального життя у Полтаві, й тоді Гоголь-Яновський також міг запропонувати директорові Полтавського вільного театру Котляревському свої п'єси. Можна, звичайно, припустити, що, бувавши у Полтаві в 1818–1821 рр., Гоголь-Яновський бачив виставу «Москаля-чарівника», проте, як переконує Л. Білецький, видається нереальним, щоб він міг перенести з неї дослівно цілі вислови до своєї п'єси завдяки лише пам'яті, надто ж, зауважу, що йому тоді вже минуло сорок років, і пам'ять у нього була вже не та, що замолоду.

Повищі аргументи й розлогі міркування Л. Білецького теж схиляють більше до думки, що саме Котляревський у створенні «Москаля-чарівника» спирався на Гоголевого «Простака», хоча незаперечних фактів і доводів, які б не залишали сумніву, що так було насправді, дослідникам не вдалося навести. Все-таки він запропонував лише інтерпретаційні міркування, а не факти<sup>39</sup>. Л. Білецький навіть вважав, що «Простак» вплинув на «Наталку Полтавку», зокрема на створення образу возного, який «говорить тією самою церковно-слов'яноукраїнською мовою, що й дяк у В. Гоголя», також пересипає її канцеляризмами, пристосованими до теми в розмові, та висловами зі Святого Письма. До того ж Гоголів дяк кілька разів комічно вживає вирази «тоє-то», «тоє-то, як його», «тоє-то... яко» (яви 6, 8), і цей мовний хід запозичив Котляревський, пересипавши виразом «теє-то як його» розмову возного протягом цілої «Наталки Полтавки»<sup>40</sup>. Звичайно, навряд чи ці збіги випадкові, проте немає певності, що саме Котляревський запозичував тут у Гоголя-Яновського, а не навпаки.

Ні доводи М. Грушевського, ні доводи Л. Білецького, хоча ті й ті досить вдумливі та розважливі, не дають достатніх підстав для відкидання того, що Гоголь-Яновський міг спростити ускладнений сюжет «Москаля-чарівника» і пристосувати його до впізнаваних місцевих прототипів. Та й чому Котляревський розгорнув у своєму водевілі національну суперечку між українськими селянами та солдатом-росіянином, зрозуміло – це логічно й послідовно в'язалося із його заочною полемікою у «Наталці Полтавці» – вустами персонажів-українців – із російським драматургом Шаховським. А ось чому в «Простаку» соцький глузує з москалевої вимови українських імен, слів та спроб співання українських пісень – не

<sup>36</sup> Там само. – С. 197.

<sup>37</sup> Там само. – С. 196.

<sup>38</sup> Манн Ю. В. Гоголь Николай Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. – М., 1989. – Т. 1. – С. 593.

<sup>39</sup> М. Возняк намагався спростувати гіпотезу Л. Білецького, але його аргументи, побудовані на листовних та мемуарних згадках про існування театру в Кишиневі 1823 року та про блазнювання Романа, прототипа п'єси, при дворі Трошинського 1822 року, ще не доводять, що саме тоді Гоголь-Яновський написав «Простака» (Возняк М. Хто перший: Василь Гоголь чи Котляревський? // Назустріч. – 1935. – 15.XI. – Ч. 22. – С. 3–4).

<sup>40</sup> Білецький Леонід. Біля початків нової української комедії і водевілю. – С. 199–200.

ясно. На розвиток драматичної дії це аж ніяк не впливає. Напрошується здогад, що це запозичено з «Москаля-чарівника»<sup>41</sup>.

До того ж текст «Простака», на відміну від тексту п'єси Котляревського, не виявляє слідів авторського користування «Повестю о удалом молодом солдате», в якій опрацьовано один із варіантів того самого мандрівного сюжету. Назагал у «Москалеві-чарівнику» ширше освоєно чужоземні літературні джерела. У «Простакові» ж не видно явних ознак їх використання. Хіба що можна припустити вплив анонімно виданої «комедії» «Солдат на ночлеге», адже безсумнівний слід цього впливу помітний уже в назві твору Гоголя-Яновського: «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом», а також в авторському описі дійових осіб:

«Роман, малороссийский козак, простой и ленивый.  
Параска, жена его, женщина молодая и хитрая» [с. 24].

Нагадаю, що обдурений чоловік у російській п'єсі має прізвище Простаков, а сама ця п'єса закінчується сентенцією: «женщины хитры, но иногда мужчины хитрее их бывают». Такий збіг наптовує на думку, що Гоголь-Яновський міг написати «Простака» відразу після появи друком «Солдата на ночлеге» (1812), тобто в 1813–1814 рр., коли ця п'єса була свіжою й актуальною.

Деякі ознаки зближують «Простака» і з водевілем «Nie každy špi, so chrari» Леона Перожинського. Так, в обох п'єсах солдат приходить на ночівлю не сам, а в супроводі офіційної особи: капрала – у Перожинського, соцького – у Гоголя-Яновського. Засинаючи, обидва солдати хроплять. У польській п'єсі молодиця як відчипного приносить солдатів буханку хліба, а в «Простаку» чоловік (Роман), просячи Параску піти купити «хоч четвертку» для вгощення солдата, запитує жінку: «да чи не добудем хоч у дяка паляниці: він у нас, бачся, чоловік добрий» [с. 39]. Впадає, однак, в око, що в цьому епізоді з хлібом у «Москаля-чарівника» більше подібного з водевілем «Nie každy špi, so chrari», ніж у «Простака» (див. по-вище), з чого напрошується припущення, що Котляревський пішов тут за Перожинським, а Гоголь-Яновський – лише частково або за Котляревським, або безпосередньо за Перожинським.

За логікою цього мандрівного сюжету солдат мав би бути центральним персонажем. У народних казках, «Повести о удалом молодом солдате», водевілі «Солдат на ночлеге» та вільному перекладі Вестрі так і є. Ансом же в «Солдаті-чарівнику» робить титульного персонажа тим чинником, який дає змогу виявити морально-психологічні негаразди в сім'ї на позір добропорядних міщан і водночас допомагає «вилікувати» сімейні «болячки», перевиховати авторитарного та скупого чоловіка і зрадливу жінку.

Позаяк у «Москалеві-чарівнику» та «Простакові» солдат належить до чужої нації та чужої армії, він під пером українських письменників перестає бути центральним персонажем. У комедії Гоголя-Яновського на перший план виходить

<sup>41</sup> В іншій «комедії» Гоголя-Яновського – «Собака-овца», яка не збереглася і про зміст якої відомо з уривку та слів дружини письменника Марії Іванівни, записаних Кулішем, також виступають два москалі, які перебувають на пості в українському селі, говорять російською мовою і хитро обдурюють тухтіюватого українського селянина (Николай М. <Кулиш П. А.> Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. – Т. 1. – С. 15–16). Однак хто за ким пішов у виведенні на сцену образу москаля – Гоголь-Яновський за Котляревським чи навпаки, сказати з певністю важко.

козацько-селянська сім'я Романа й Параски з їх віковою та почуттєвою несумісністю, морально-психологічними та побутовими негараздами, що їх виявляє (для себе й глядачів), але не усуває кмітливий москаль. А в водевілі Котляревського москаль у сім'ї сільського чумака нічого й нікого не виводить на чисту воду – навпаки, його поява і вчинки призводять до висліду, протилежного тому, який зазвичай виявлявся унаслідок зображуваної пригоди: увиразнюються подружня вірність, гідність і кмітливість Тетяни, працьовитість, статечність і довірлива (а не ревнива) вдача її добродушного чоловіка.

*Друга визначальна риса й основна відмінність «Москаля-чарівника» від усіх відомих варіантів цього сюжету – це своєрідне трактування образу молодиці.*

Суть більшості варіантів цього мандрівного сюжету – і фольклорних, і літературних – полягає в тому, що молодиця зраджує помітно старшого від неї чоловіка, а захожий, із яким вона повелася негречно, дотепно провчає її та схованого любаса. Традиційно опрацьовує мандрівний сюжет і Гоголь-Яновський, у водевілі якого молодиця спроваджує немолодого, дурнуватою й нелюбого чоловіка з дому, а сама влаштовує собі зустріч із коханцем (дяком). На перешкоді їм стає солдат-постоялець, який приходить невчасно і якого молодиця відправляє спати голодним. Зі злості здогадливий солдат, прикинувшись сплячим, підстерігає коханців, які збиралися вечеряти, і, коли несподівано повертається чоловік, встає, вдає чарівника і виявляє печене й варене, що його сховала хазяйка; відтак, на її прохання, випускає дяка, роздягнувши його й вимажавши сажею та прогнавши як чорта. У Гоголевій версії чотири основні персонажі традиційні для цього мандрівного сюжету: невірна дружина, тухтіюватий чоловік, хтивий полюбивник і кмітливий солдат.

Котляревський же оригінально модифікує перебіг традиційного сюжету. За твердженням дослідників, проти відомих народних і писемних опрацювань цього сюжету, Котляревський істотно *переінакшив амплу невірної жінки*: молодиця не зраджує чоловіка, хоча й дозволяє собі кокетувати зі звабником-панічем<sup>42</sup>. Справді, Тетяна попереджає Финтика:

«<...> язиком що хочеш роби, а рукам волі не давай. <...> я ж вам хіба бороню ходити до мене, хоть би і не годилось вам так учацати? Бороню на себе дивитись, розговорювати і баляси точити? А ціловатись – вибачайте; се уже не жарти» [ява 1].

Щоправда, потай приймаючи вдома і вгощаючи залицяльника, Тетяна остереігається, щоб їх хтось не застав: «На мене богзна-чого наговорять; ви і так щось дуже підсипаєтесь, коли б і се даром минулось» [ява 1]. А проте вона відверто розкриває перед чоловіком псевдомагічний жарт солдата і щиро признається в усьому, хоча москаль готовий був дати Финтикові змогу піти невпізнаним.

А тим часом, усупереч твердженню згаданих дослідників, не в усіх фольклорних варіантах жінка зраджує чоловіка – у деяких вона діє заодно з ним, заманюючи та провчаючи небажаних зальотників. Так, в українській народній казці «Загибель чотирьох попів» на службі Божій під час храмового свята в одному містечку три молоді священники задивилися на чепурну молодичку й почергово нав'язалися до неї в гості – вона їм призначила відповідно першу, другу й третю годину. Вдома похвалилася чоловікові, яка їй трапилася «причта». Удвох вони

<sup>42</sup> Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник». – С. 476–478; Кирилук Е. Иван Котляревський: Життя і творчість. – С. 87–88; Борзенко О. І. Сентиментальна «провінція»... – С. 121.

й домовилися, як провчити спокусників. Чоловік поїхав ніби на полковання. Прийшов перший піп, понаносив усячини, посідали вони, п'ють-гуляють. Коли ж стукає другий піп. Перший ізлякався, молодиця сховала його на піч. Так було і з другим попом, а потім і з третім, бо «зашуміли сани повз хату: “Тпру!”» – чоловік дав знати, що вернувся, і жінка нагнала страху на необачного залицяльника: «А се, мабуть, чоловіка чорти принесли» (у водевілі Котляревського також «*20-лос слышен, озывающийся к волам*», з чого Тетяна переляканим голосом – так, що Финтик почув, – здогадалася: «Чоловік мій приїхав із дороги!» [ява 3]). На жіночине запитання, чи він «убив що», чоловік каже, що «вовка», а на виявлену її цікавість, як же він його убив, показує – «ось як»: «Та підняв ружже, наміривсь на піч, та як бубухне! Попи так усі й поперекидались. Вони до печі, аж у попів тіх і духу нема!» Навряд чи це випадковий збіг, що у водевілі Котляревського також фігурує «рушниця» (одна москалева, друга чумакова) і що чумаки бере, як він каже, «ружже» (москалеве) та силкується вистрелити в ціль (цятку в колі), яку намалював вуглем москаль на заслоні до печі – саме там, де зачаївся Финтик [ява 7]. Завдяки кмітливості Тетяни, яка спритно й непомітно змазала огниво (сталеву пластинку в замку кремінної рушниці, об яку вдаряється кремінь) салом од свічки, рушниця не вистрелила, проте в народній казці витівка з «ружжем» закінчилася трагічно: попи віддали душу Богові, хоча «чоловік не хотів їх повбивать, а полякать тільки хотів, та такий уже гріх лучивсь». Далі чоловік поховав усіх трьох під піч. Увечері прийшов «солдат» (також «москаль») «погріться», і за гостиною з чаркуванням чоловік вигадав, нібито піп зайшов до них у хату та й бозна від чого помер, а вони бояться, що як знайдуть його в них, то подумают, що вони його вбили. Солдат узявся винести його в мішку та й кинути в річку. Так зробив з усіма трьома, бо як приходив назад, то господарі підсовували йому наступного, кажучи, що це той самий викинутий, який невідь-чому вертається. У цій казці солдат говорить українською мовою, «москаль на чатах», як і «охвицер», – трохи російською, а переважно також українською<sup>43</sup>.

У розгортанні сюжету свого водевілю Котляревський міг скористатися деякими особливими ознаками цієї казки (жінка залишається вірною чоловікові; хазяїн цілиться з рушниці в те місце печі, де заховався спокусник), а разом і ознаками, що не раз трапляються в інших варіантах (молодиця вдома гуляє із залицяльником; несподіване повернення хазяїна, який, під'їхавши під хату, окриком зупиняє худобу; піч як місце сховку зальотників; прихід москаля увечері).

Інтерес становить також українська народна казка «Мужик, баба, піп, дякон і циган» (записана в Маріупольському повіті Катеринославської губернії). Живучи з жінкою «погано, бо вона неслухняна була і все тягалась», чоловік подався чумакувати й вернувся додому за сім років – «думав собі, чи не покаялась жінка». Вона похвалилася, що до неї ходять піп, дякон і циган. Стали радитися, як би їх одучити. Жінка придумала створити штучну ситуацію: чоловік запрягає бичків, виїжджає за млини і пізно ввечері вертає додому, а в'їхавши у двір, кричить: «Гей, щоб тобі виздыхали, прокляті!». На це жінка вигукує: «Ох лишенько ж мені, це ж чоловік приїхав!» – і ховає переляканих зальотників у скриню та замикає. Чоловік тим часом наготовлює бич, а ввійшовши в хату, за попередньою

<sup>43</sup> Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова. – С. 155–160. Систематизацію цього сюжету в народних анекдотах і повніший реєстр їх публікацій див. у вид.: *Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка*. – С. 315 (1536В=АА \*1730 I Мужик хоронитъ трьох попів).

намовою жінки домагається од неї ключів од скрині, начебто подивитися, скільки там вона має грошей. Жінка мовби плаче, кажучи, звідки б у неї взялися гроші, та все-таки дає чоловікові ключі. Той витягує попа й, замкнувши знову інших, добре лупцює його, примовляючи «Не ходи, сучий син, до моєї жінки», та й випускає голого на двір. Те саме робить по черзі з дяконом і циганом. А на другий день відпродує їм забрані в них кожухи. Відтоді почали чоловік із жінкою «жити та багатіть, а жінка покаялась, і стали вони любитись»<sup>44</sup>.

В іншій українській народній казці – «Як розживалась царська дочка за шевцем» – молодиця, яка проти волі вінченосного батька вийшла заміж за його наймита – шевця і через те не дістала приданого й навіть була вигнана з двору в «земляночку», також використовує зальотників для сімейного збагачення, при цьому не зраджує свого обранця. Коли вона пішла по воду, до неї по черзі нав'язалися прийти на ніч піп, дяк і циган, обіцявши, відповідно до її умови, принести по сто рублів (а циган готовий був дати і двісті). Удома жінка сказала чоловікові, щоб наколотив повну скриню сажі, а сам сховався у сінях. Як смеркло, прийшов піп, поклав на стіл сто рублів і квартиру горілки. Молодичка сказала йому роздягтися наголо – «будем спать лягать». Тільки він роздягся, постукав у вікно дяк. Жінка вдала перелякану, кажучи, що «це чоловік прийшов», і звеліла попові залізти у скриню. Далі так само вчинила з дяком, а як уже справді прийшов чоловік, то й цигана посадила у скриню з розколоженою сажею. Скриню замкнули й на возі вивезли до озера. Поставили над озером, а самі плюскаються в ньому. Кучерові, посланому від пана подивитися, чи не рибу ловлять, вони пояснили, що ловлять чортів і заганяють у скриню – уже й трьох упіймали. Панові, який приїхав кіньми поглянути на чортів, погодилися показати їх за п'ятсот рублів, але з умовою, що якщо випустить чортів, то віддасть і коней. Швець узяв у кучера батога і, як тільки пан став одчиняти віко від скрині, добряче учистив невдах-зальотників, а ті повискакували – та навіткача. Пан погнався за ними, але не впіймав, а швець забрав у нього коней<sup>45</sup>.

Звісно, у водевілі Котляревського чоловік із жінкою не домовляються задалегідь про те, як би провчити її залицяльника, та в цій народній казці, як і в двох попередніх, жінка у подібній (хоч і штучно створеній) ситуації з несподіваним поверненням чоловіка та переховуванням одного чи кількох звабників насправді не виступає перелюбницею. Котляревський творить мовби середній варіант: жінка не зраджує, але й наперед не погоджує своєї провокативної поведінки з чоловіком, а лише на власний розсуд до певної межі кокетує із залицяльником. При цьому на задум зробити жінку вірною чоловікові міг наштовхнути Котляревського фольклорний прецедент.

<sup>44</sup> Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова. – С. 160–162. Систематизацію цього сюжету в народних анекдотах і повніший реєстр їх публікацій див. у вид.: *Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка*. – С. 354 (1730 Піп, дякон і дячок у красуні).

<sup>45</sup> Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. – Чернигов, 1896. – Вып. 2: Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. – С. 160–162. Простіший варіант цієї казки («Піп», молодиця та циган») записав І. Манжура: піп заплатив сто рублів «гарненькій молодичці», щоб з нею переночувати, ще щось приплатив циганові, який підслухав їхню розмову, а коли прийшов увечері, несподівано прийшов чоловік; молодичка сховала попа у нову, ще не фарбовану скриню з дьогтем, а чоловік вивіз її до якогось болота і там продав панові, кажучи, що в ній спійманий у болоті чорт; коли ж небагом пан і його кучер з цікавості відхилили кришку, піп утік (*Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжура*). – С. 93–94).

Тож якщо Котляревський створив свого оригінального «Москаля-чарівника», скориставшись досвідом Гоголя-Яновського, то це був рух уперед у черговому розгалуженні традиційного сюжету; якщо ж Гоголь-Яновський одштовхувався от «Москаля-чарівника» у створенні свого «Простака», то це був рух назад – від оригінальної модифікації сюжету (передусім у розбудові жіночого образу) до традиційного.

Саме невизначений, суперечливий образ Тетяни, один із ключових у цьому мандрівному сюжеті, становить найбільші труднощі для читацького та глядацького розуміння, дослідницького трактування і режисерського та акторського втілення. Як уже сказано, в усіх подібних фабульних схемах образ молодиці зводиться до того, що вона або зраджує чоловіка з місцевим полюбовником, а заходий виявляє це, або у змові з чоловіком заманує і провчає зальотника (зальотників), а бува, й наживається на ньому (чи на них). В обох цих варіантах позиція молодиці зрозуміла і легка для режисерського та акторського вирішення. У Котляревського ж молодиця за тривалої відсутності чоловіка (майже дев'ять тижнів)<sup>46</sup> останні три тижні дозволяє учащати до неї залицяльником<sup>47</sup>, з власної волі приймає його вдома, готує для нього вечерю і водночас не має й гадки зраджувати чоловіка. У розмові наодинці з Финтиком Тетяна ніде не прозраджується, що почувує до нього бодай мимовільний інтимний потяг, симпатію тощо<sup>48</sup>. Мотивація її поведінки незрозуміла. Справді, навіщо їй толерувати «ежедневные учащения» молодого залицяльника [ява 1] та ще й готувати вечерю на двох, якщо вона не вподобала собі його й усвідомлює, що так чинити не годиться?

Котляревський розумів, що від уважного глядача (читача) не сховається така непослідовність у поведінці молодиці, й вирішив дати цьому пояснення. Зробив це він двічі: уперше – вустами її чоловіка, який найкраще знає свою жінку, вдруге – її самої. Безвідносно до випадку з Финтиком, про який він поки що нічого не відає, Михайло Чупрун назагал характеризує свою дружину як «дуже жваву, жартливу і глузливу», яка, «коли попадеться їй хоть трохи тух-тух-сердега, то такого і підніме на зубки і рада завести до того, хоть би цьому йолопові й ворсу нам'яли» [ява 10], тобто побили його. Для уважного читача зрозуміло, що цими чумаковими словами автор психологічно вмотивовує поведінку Тетяни щодо Финтика: мовляв, така в неї вдача – жартувати й насміхатися із «цвентюхів». А насамкінець уже сама Тетяна не дуже переконливо виправдовується тим, що заманила «панича», бо їй «здумалось над ним глумитися» [ява 11]. А чого вона зля-

<sup>46</sup> «Дев'ятий тиждень, як з дому виїхав в Крим за сіллю», – каже про себе Михайло солдатіві, повернувшись додому [ява 5]. Очевидно, він подався до Криму відразу після жнив (на початку або принаймні першої половини серпня), бо повернувся, коли вже прийшла пора вечорниць (Тетяна до Финтика: «До мене швидко поприходять дівчата на вечерниці прости <...>» [ява 1]), але ще не почався Різдвяний піст (персонажі споживають м'ясні страви) і навіть не настали холоди (про теплий одяг персонажів, які приходять знадвору, у п'єсі не йдеться). Вечорниці, як вже сказано, починалися з осені й тривали до Великого посту. Тож дія у п'єсі відбувається орієнтовно на початку або в середині жовтня.

<sup>47</sup> Наприкінці пригоди Тетяна призналася чоловікові: «три неділі уже тому, як панич сей приїхав в наше село до своїх родичів і, дознавшись, що тебе дома нема, начав до мене учащати» [ява 11]. Чому губерньський писар, перебуваючи на державній службі, аж три тижні гостював у родичів, автор не пояснює.

<sup>48</sup> Тим часом не раз режисери й актриси, щоб оживити дію й заінтригувати глядачів, змушують Тетяну провокативно кокетувати з Финтиком і навіть мимоволі бодай на позір мліти од його спокусливих освідчень і пісень, як це спостерігаємо у фільмі «Москаль-чарівник» (1995) режисера Миколи Засєєва-Руденка з Русланою Писанкою у ролі Тетяни Чупрунки.

калася, коли повернувся чоловік? Бо, як пояснює сама, «Буває так, що найневинніша, по своїй простоті, терпить поговор од людей» [ява 5].

Молодиця лише грається зальотником – ось пояснення Котляревського. Для чого грається? Щоб провчити його. Щоб насміятися над його зальотами й показати свою моральну вищість над ним і перевагу в почуттях (її почуття до чоловіка щиросерді, глибокі й стійкі, тоді як Финтикові почуття до неї поверхові й суто хтиві). Тетяна, отже, знайшла «для себя забаву в скуке» [ява 5], але не таку, яку має на гадці москаль, мовлячи про жіночу схильність під час вимушеної тривалої розлуки з чоловіком-заробітчанином заводити коханця. Тетяна пошла в дурні зальотника, потішаючись над його недолугими спробами заволодіти нею. Про це вона співає в арії № 10:

Ой, до мене губерець підсипавсь  
І любові добивавсь, добивавсь,  
Я губерця любити не стала, –  
Його трясця напала, напала.

«Молодице, чия ти, чия ти?»

Пусти мене до хати, до хати».

«Піди к чорту, убирайсь, убирайсь,

Коло воріт не шатайсь, не шатайсь!» [ява 11]

А проте Чупрунова жінка не лише не проганяє спокусника від воріт, а й навіть пускає його до хати. Поведінку молодиці можна психологічно пояснити ще й тим, що самотній Тетяні після п'ятитижневої розлуки з чоловіком з нудьги, певно, закортіло дізнатися, що цікавого розповідатиме людина з іншого середовища – молодий «губерець» (міський писар). Вона вирішила трохи розважитися у спілкуванні з ним і природно виявила свою жіночу допитливість і кокетство без втрати подружньої вірності, але він розчарував її своїм примітивним домаганням, грубим і простацьким схилинням її до подружньої зради, нецікавими розмовами, цинічною неповагою до матері, народних традицій, тож вона без жалю оддала його на невинну забаву і провчання москалеві й навіть сама викрила перед чоловіком.

Так Котляревський створив суттєво інакший образ молодиці, ніж він традиційно вимальовується у фольклорних модифікаціях та літературних обробках цього сюжету. Тетяна – це *образна аналогія* до традиційного персонажа (зазвичай зрадливої молодиці) *за принципом відштовхування*<sup>49</sup>.

Така зміна в амплуа невірної жінки потягла за собою зміщення акцентів в образах інших персонажів. Чупрун уже не зраджений чоловік, а тому, за трактуванням Євгена Кирилюка, йому немає потреби карати заскоченого безвихіддю спокусника, як це траплялося у багатьох традиційних сюжетних ситуаціях, тож він прощає його, тим паче, що той розкався<sup>50</sup>. А проте в народних варіантах зальотника карають не лише в тому разі, коли йому вдається схилити жінку до релюбу, а й тоді, коли він тільки пробує це зробити. Тому те, що Финтика не карають фізично, а лише морально провчають, повчають і попереджають, зумовлено не так тим, що йому не вдалося спокусити Тетяну (бо ж міг би дістати прочу-

<sup>49</sup> Про образну аналогію за принципом відштовхування див.: Волков А. Р. Форми міжлітературних взаємозв'язків. – С. 40.

<sup>50</sup> Кирилюк Є. П. І. П. Котляревський і його значення в історії української літератури. – С. XXXVIII; Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 87–88.



хана й за саму спробу, як це бувало у фольклорних опрацюваннях цього сюжету), як радше настановами просвітницької естетики на словесне перевиховання морального переступника.

Натомість сам чумак, за спостереженням Олександра Борзенка, «стає об'єктом легкого іронізування як носій протонародної забобонності»<sup>51</sup>. Утім, носіями протонародної забобонності є й зражені чоловіки в «Солдаті-чарівнику» Ансома, «Постої» Вестрі, «Повести о удалом молодом солдате» зі збірки Курганова, водевілі «Солдат на ночлеге» та «Простаку» Гоголя-Яновського, а також у низці фольклорних творів, у яких захожий нібито вдається до чарів, і через те чоловіки там також стають об'єктами авторського іронізування. Та в тих випадках вони ще й рогаті, чим підкреслюється драматизм і жалюгідність їхнього становища.

Треба додати, що об'єктом легкого іронізування Михайло Чупрун стає і як легковір. Хоча він і насміхається з «тюх-тюх-сердег» «канцеляжок» («такі необачни, такі легкодухі; всему вірять, всему дивуються, всього бояться»), проте й у його характері є трохи від такого «тюх-тюх-сердеги», бо й сам він виявляє критиковані в них риси, піддаючись оманливому чаклуванню москаля. Як надто довірливий, безпечний, тухтіюватий селянин, Чупрун турбується не так про те, чи жінка його зрадила, як про те, чи «Горілка і страва – не од того, що не при хаті згадуючи?» [ява 11], аби можна було їх безпечно спожити. Прикметно, що чоловік у п'єсі Ансома дуже ревнивий, але до їжі не ласий (він так і не наважився скуштувати страв, зготованих начебто у пеклі), а в Котляревського – навпаки. Його Чупрун, як упізнаваний етнічний тип, дещо нагадує козака з відомої народно-жартівливої пісні «Із сиром пироги», який понад усе любив смакувати пирогами (варениками): плачучи, той благає «проклятих ворогів»: «Візьміть собі дівчину – віддайте пироги», і лише наївшись удосталь улюбленої страви, кидається «Дівчину рятувати».

Що ж до спокусника, то він у Котляревського не лише потрапив у халепу через несподіване повернення чоловіка, а й, як уже сказано, зазнав невдачі в самому залицянні. Тож молодця, яка лише кокетувала із джентлюристим писарем, але не відповідала йому взаємністю, на запевнення москаля: «Я и бедного арестанта скоро выпущу» – зауважує, що їй до надокучливого зальотника «нужди мало» та що його навіть «треба б проучити, щоб <...> не піддурював чужих жінок». Солдат погоджується виконати функцію вихователя: «<...> проучу ево путём и отважу подлипать к чужим жёнам» [ява 8]. Урешті Тетяна сама викриває невдалого звабника і як сховану (містифіковану) особу, і як аморальну особистість, тобто й зовнішню, і внутрішню, чого немає в інших варіантах цього сюжету: «Сей панич не чорт, а настоящий Финтик, но своїми умислами походить на чорта» [ява 11]. Тож Финтик запам'ятовується радше не як ловелас, а то більше перелюбник, а як потворне породження псевдоосвіти, маргінальна особистість, претензійний перевертень, котрий пориває зі своїм національним корінням і пихато протиставляє себе народному середовищу, з якого вийшов.

У «Москалеві-чарівнику», як і в «Наталці Полтавці», Котляревський шукав свій естетичний ідеал серед тогочасних вільних селян (дія у водевілі відбувається, очевидно, через кілька літ після згаданої у ньому війни з Наполеоном 1812 року [ява 2], тобто фактично в авторській сучасності). Показовим, навіть промовистим є вже саме прізвище подружньої пари, яким підкреслюється її селянське по-

ходження і селянський статус. До речі, до вжитого в «Енеїді» слова «чупрун» [VI, 25] Котляревський зробив таку примітку: «Чупрун – простой мужик»<sup>52</sup>. Суперечка між писарем із міста Калеником Кононовичем Финтиком і сільською молодницею Тетяною Чупрункою не зводиться до того, що джигун хоче спокусити «замужню жінку» [ява 1]. Микола Дашкевич слушно зазначив:

«Вместо лёгкой насмешки над женским легкомыслием и неверностью и над ловеласничеством, у Котляревского выдвинулось противопоставление лёгких нравов людей, неосновательно заявляющих притязание на интеллигентность, крепким нравственным устоям деревенского люда, хотя и лишённого городского лоска, но крепкого своими здоровыми началами жизни. Благодаря тому получилось очень грациозное сочетание идиллического и сатирического жанра»<sup>53</sup>.

Іван Стешенко у своїх висновках пішов іще далі, резонно твердячи:

«Идея этого водевиля-оперы глубоко патриотическая – она заключается в осмеянии лиц, вышедших из народа и пренебрегающих последним до цинизма. На этой почве строится вся пьеса Котляревского <...>. Не будь основной идеей поэта желание осмеять отторжение от народа и вытекающих отсюда атрибутов вроде цинических воззрений антинародных креатур на всякую женщину из народа, не было бы и самого водевиля. <...> Центральное место в пьесе занимает, конечно, Фынтык»<sup>54</sup>.

Саму ситуацію любовної спокуси чужої дружини драматург опрацьовує крізь призму просвітницької, точніше – пізньопросвітницької проблематики. Впадає в око, що в ролі спокусника виступає писар – більш-менш освічена у феодальному суспільстві людина, а в ролі молодички, яку він хоче спокусити, – проста селянка. Під пером Котляревського *любовно-побутова калізія переростає у суперечку між людиною «освіченою» і людиною «природною»* – носіями різних морально-етичних уявлень. Це *третья визначальна особливість водевілю Котляревського та його відмінність од західноєвропейських, польських і російських літературних обробок цього сюжету*. Звичайно, не можна ототожнювати писаря Финтика з усім тодішнім письменним світом, але все ж не можна не завважити у водевілі «Москаль-чарівник» протиставлення «учених та письменних» (як «лукавих») і «простих людей», що виразно звучить з уст чумакової жінки [ява 1]. Як це характерно для пізнього Просвітництва, збуреного русоїстською переоцінкою осягів цивілізації, «природна» людина повчає «освічену», вбачаючи в ній розходження між освіченістю і моральністю, причому чумакова дружина Тетяна говорить не тільки про Финтика і про себе, а вдається до ширших узагальнень:

«То-то ви, учени та письменни, які ви лукави! Буцім і не розберете, що гріх і що сором? Нехай уже ми, прости люди, коли і проступимось іногді, то нам і Бог вибачить; а вам все відомо <...>. Та ви ж іще вмісто того, щоб других поправляти, самі замишляєте лукавства і ні одної години не пропустите, щоб підвести кого на проступок» [ява 1].

По-різному ставляться «панич» Финтик і Тетяна до батьків і старосвітських обрядів. «Она такая простая, такая неловкая, во всём по-старосвитски поступа-

<sup>52</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 389. За сучасним тлумаченням, чупрун (застаріле) – простолудин (Чупрун // *Словник української мови*: <В 11 т.>. – К., 1980. – Т. 11. – С. 385).

<sup>53</sup> <Дашкевич Н.> Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник». – К., 1893. – С. 29.

<sup>54</sup> Стешенко І. І. П. Котляревський в свете критики // *Киевская старина*. – 1898. – Кн. 9: Сентябрь. – С. 310.

<sup>51</sup> Борзенко О. І. Сентиментальна «провінція»... – С. 121.

ет», – каже Финтик про свою матір, – «а что всего для меня несноснее, что в нынешнее просвещённое время одевается по-старинному <...>». Тетяня з обуренням відповідає йому: «Хіба не треба її уважати уже за те, що вона стара і старосвітських держиться обрядів?.. От які тепер синки на світі!» [ява 1].

Антитеза патріархальних цінностей і псевдоосвіченості поєднується у Котляревського з характерним для сентименталістів протиставленням «міста» й «села», міських і сільських звичаїв. «По крайней мере, хоть бы одевалась по-городскому ради сына такого, як я», – говорить Финтик [ява 1]. І тут звернімо увагу на заперечення Тетяни: Котляревський порушує проблему втрати природного зв'язку поколінь, отого спричиненого «просвещённым веком» розриву між освіченістю і народною традицією, замислюється над драмою простих батьків, які зробили все, аби діти здобули освіту, вибилися «в люди», і які раптом з жахом відкрили, що діти віддалилися од них, бо вони не навчили їх головного – шанувати народні, батьківські звичаї:

«Ви думаете, що пайматка ваша уже і гірша од вас затим, що ви письменний, нажили якийсь чинок <... >? Та вона ж вас родила, вигодовала, до розуму довела; перше до дяка оддала учитись читати, а послі до волосного правління писати» [ява 1].

Ясна річ, що Тетянину критику письменного Финтика не можна вважати авторською критикою освіти взагалі – це критика тих аномалій, що їх несе з собою «нынешнее просвещённое время», відкидаючи народну мораль, одвічні патріархальні вартості. Інакше кажучи, це авторська критика – цілком у дусі Русо, Гердера й Сквороди – ранньопросвітницьких, раціоналістичних тенденцій, що полягали насамперед у звеличенні розуму й освіти, – критика з погляду пізньопросвітницьких уявлень про цінність народних традицій.

Раннє європейське Просвітництво прагнуло світлом знань розвіяти феодальну темряву, а пізнє Просвітництво побачило вже неоднозначність, яку несло з собою поширення освіти, той розрив, що утворюється при цьому між людиною «освіченою» і людиною «природною» (у термінології Котляревського – «письменною» та «неписьменною»). Пізні просвітники в людині «освіченого століття» побачили не тільки розум, а й моральні вади, «непотребство душі» [ява 11], як каже Михайло Чупрун про Финтика, а в людині «природній», патріархальній, у неосвіченому простолуді відкрили етичні вартості.

«Надобно сообразоваться времени и по оному поступки и чувства свои располагать» [ява 1], – вважає Финтик, і ми бачимо в ньому пристосуванця, породженого «віком розуму». У водевілі Котляревського якраз і висміяно такий тип «дурака письменного» [ява 11] – за висловом Євгена Кирилюка, «національного і соціального відщепенця», «який говорить мішаною, суржиковою мовою»<sup>55</sup>.

У «Москалеві-чарівнику» виходець із селянського роду, вивчившись у місті на писаря, на якийсь час повертається у рідне село («писарь из города, приехавший в деревню», – так подає його автор [«Действующие лица»]). Виявляється, здобувши в місті освіту, він не набув при цьому жодних моральних якостей. Навпаки, його душу роз'їдає корозія морального розтління. Навіть сам перелюб Михайло трактує як міську забганку, кажучи, що від його «жінки не треба б сподіватися <...> городянского бешкету», хоча й, спантеличений начебто містичною пригодою в його хаті, визнає, що «тепер дивний світ...» [ява 11]. Та все-таки Ми-

хайлова заувага свідчить про те, що тодішня селянська мораль, в основі християнська і патріархальна, була вища, ніж міщанська. Тож сім'я простих селян і дотепний захожий солдат перевиховують «губерця». Потрапивши в халепу, Финтик під тиском Тетяни і Михайла (Тетяня: «Признавайся, / Оправдайся, / То не буде лиха») співає покайну пісню:

О, горе мне, грешнику сушу!  
Ко оправданию ответа не имущу.  
Како и чем могу вас ублажити?  
Ей, от сего часа буду честно жити! [ява 11]

Для створення цього віршованого тексту Котляревський скористався євангельською притчею про блудного сина і початком канта Дмитра Туптала (1651–1709) «О, горе мні, грішнику сушу...», який входить до циклу «Кієвокалекскія» («Кієвокаліцькі», тобто «Пісні київських калік»<sup>56</sup>). Цей кант поширювався в українських рукописних збірках XVIII ст. (відомо близько сорока його варіантів), був опублікований у Почаївському «Богогласнику». Починається пісня Туптала так:

О, горе мні, грішнику сушу,  
Горе, благих діл не імущу!  
Како пред Суд Божий явлюся?  
Како со святыми вселюся?

Цей чотиривірш (надто ж його третій і четвертий рядки) Котляревський переробив під сюжетну ситуацію п'єси, ремінісцентно запозичивши й подібне дієслівне (інфінітивне) римування, яке є далі в канті Туптала: «Что ж я імам, бідний, сотворити, / Єгда Бог прїдет всіх судити?»<sup>57</sup> Ліричний суб'єкт духовного вірша Туптала у своєму каятті звертається до Отця Небесного, а Финтик – до дійових осіб п'єси, подружжя Чупрунів. Перелічуючи моральні гріхи цього перевертня й зальотника, чумак Михайло Чупрун повчає його:

«<...> обіщай нам ніколи не забувати, якого ти роду, почитати матір свою, поважати старших себе, не обіжати нікого, не підсипатись під чужих жінок <...>» [ява 11].

Не покараний, а лише морально провчений і затим прощений та суворо попереджений Финтик не озлоблюється, а навпаки, проймається доброзичливими почуттями до своїх, як він каже, «милостивых благодетелей»:

«Ваше великодушие проникло в мою совесть. Она пробудилась и представляет мне докладный регистр моих бесчинств. Стыжусь моих злых окаянств и сам себе кажусь презрительным, как за дурные поступки противу моих родных, равно и противу всех людей. Теперь все силы употребляю доказать на деле моё исправление. Буду всем рассказывать сегодняшнее моё приключение и москаля-чаривныка, дабы пример мой послужил ко исправлению всех и каждого» [ява 11].

І справа не в тому, що це пробудження совісті й каяття видається не досить психологічно переконливим поворотом у свідомості пристосуванця, кар'єриста і зальотника, а в тому, що п'єса виявляє дидактичний художній хід, цілковито узгоджений з просвітницькою естетичною настановою виховувати не покарою,

<sup>56</sup> *Каліка* – тут: паломник, убогий, старець, який співає духовні пісні й перебуває під опікою церкви, належний до числа людей церковних.

<sup>57</sup> *Туптало Дмитрій*. Кієвокалекскія // *Українська поезія*: Середина XVII ст. – К., 1992. – С. 325–326, 614.

<sup>55</sup> *Кирилук Є.* Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 89.

а великодушними вчинками. Та й назагал просвітницька естетика була зорієнтована не на пізнання й відтворення реальної психології людини, а на її виховання й перевиховання у гуманному дусі.

Наприкінці цієї легкої *дидактичної комедії*, побудованої як розширена драматизована байка, повчальний сюжет якої розгортається не в типових, а в експериментальних обставинах, усі її дійові особи співають хором «мораль», що органічно впливає з фабули:

Треба дружно з людьми жити,  
Треба так жінок любити,  
Щоб од Бога не гріх,  
Щоб і людям не в сміх. [ява 11]

Літературний і театральний тип поверхово освіченого й легковажного молодого зальотника був досить поширений у польській культурі доби Просвітництва за часів короля Станіслава Августа. Письменники другої половини XVIII ст. висміювали молодика (зазвичай варшав'янина), який наслідував зовнішні вияви просвітницької моди, особливо рококової, та лібертинський (не так вільнодумний, як довільний) стиль життя, вихваляв чужоземні речі (передусім французькі), ганячи натомість рідну польську відсталість (перші комедії Францішека Богомольця, сатири Ігнація Красицького й Адама Нарушевича, численні звичаєві комедії на варшавську тематику). Салонний космополітизм висміяно й у триактній просвітницькій комедії Францішека Заблоцького (Zabłocki; 1754–1821) «*Figcyk w zalotach*» («Залицяння Фірцика»; окреме вид.: Варшава, 1781), яка є оригінальною національною адаптацією комедії «*Le petit-maitre amoureux*» (1734) французького драматурга італійського походження Жана Антуана (Джованні Антоніо) Романьєзі (Romagnesi; 1690–1742). У Заблоцького варшавський шляхтич підсипається до молодої вдови-шляхтянки в селі під Варшавою; репрезентована ним рафінована салонна варшавська культура, позначена асиміляційними західними впливами, стикається з національною культурою шляхетських помість, що тримається сільського, народного ґрунту: молодиця намагається змусити джигуна скинути маску, стилізовану під лібертинсько-рококові зразки, й натомість пропонує щиро-чутливе (сентиментальне) поводження<sup>58</sup>.

Хоча фабула водевілю Котляревського зовсім одмінна від фабули звичаєвої комедії Заблоцького, проте між цими п'єсами є дещо спільне у персонажах та мотивах: молодий міський ловелас, легковажний, егоїстичний, пихатий, зухвалий і часом навіть цинічний, прибуває на село і залицяється до молодиці, при цьому і той, і той відірвані од національної старосвітщини, модно вдягаються і дотримуються модних поглядів та поведінки. Молодиця в обох творах стає в оборонну позицію і дотепними репліками силкується скомпрометувати прибрану позу свого залицяльника. Та врешті обидва ловеласи перевиховуються: Фінтик принаймні на позір, а Фірцик, замисливши з меркантильних міркувань пошлюбити багату вдову, насправді закохується у ній та щиро бере її за дружину. Саме прізвисько персонажа Котляревського (Фінтик) могло бути ремінісценцією промовистого прізвиська польського зальотника – Фірцик (польське *figcyk* означає фертик, джигун). Впадає в око, що москаль називає Фінтика «фертиком», запевняючи чумака: «<...> ручаюсь тебе, что жена твоя, по всем моим замечаниям, никакова

шаловства с этим фертиком не имела» [ява 11]. (Та й в «Енеїді» серед тих, хто за гріхи має потрапити до пекла, згадані «всі фертики», які піддурювали дівчат і жінок [III, 99].) Це наптовхує на думку, що український драматург міг у якийсь спосіб ознайомитися з відомою вже тоді комедією «*Figcyk w zalotach*» (вона ставиться дотепер і вважається за найвищий здобуток польської комедії XVIII ст.) або й мати певне уявлення про образ «фірцика» (фертика), поширений у польському письменстві й театрі доби Просвітництва. До речі, п'єси Заблоцького входили до репертуару польських театрів Правобережної України першої половини XIX ст., які до того ж гастролювали на Чернігівщині, Полтавщині та Харківщині. У кожному разі, наведені збіжності дають ще одну підставу типологізувати водевіль Котляревського як явище вітчизняної просвітницької драматургії.

<sup>58</sup> Klimowicz Mieczysław. Oświecenie. – Warszawa, 1980. – S. 214, 216–219.

## Сентименталізм і просвітницький реалізм у п'єсі

Вище вже наводилася думка М. Дашкевича про те, що в «Москалеві-чарівнику» є «дуже граціозне поєднання ідилічного й сатиричного жанру». Іншими словами – сентименталізму й реалізму. Риси *сентименталізму* в цій п'єсі полягають:

- у протиставленні «освіченим» людям – «природних», псевдоінтелігентним міщанам – морально здорових селян, урядовським звичаям – моралі простолюду;
- у пошуках естетичного ідеалу серед представників «природного стану»;
- в ідилічному, ідеалізованому зображенні селян і селянського життя;
- у піднесенні до ідеалу добродесної почуттєвості;
- в особливостях поетики, запозичених із комічної опери («мораль» про добродесну почуттєвість, «перевиховання» Фінтика).

Риси ж *просвітницького реалізму* в «Москалеві-чарівнику» виявляють себе в елементах соціального аналізу, сатиричному зображенні суспільних звичаїв і писаря Фінтика, у застосуванні родової типізації в розбудові цього образу, у відтворенні причинно-наслідкових зв'язків між особою і середовищем, розгортанні дії в експериментальних обставинах.

У «Наталці Полтавці» та «Москалеві-чарівнику» сентиментальні й реалістичні риси переплетені між собою, а часом злиті воедино, адже п'єси створено в словому полі просвітницької естетики. Скажімо, такі характерні сюжетні ходи, як відновлення природної доброти у возного чи «перевиховання» Фінтика однаковою мірою стосуються і до просвітницького реалізму, і до сентименталізму, бо впливають з просвітницького подвійного розуміння людини: як істоти природної та суспільної.

Просвітницькою естетикою зумовлено й повчальну фабулу та підсумування її «мораллю» у «Москалеві-чарівнику». Під це змінено в п'єсі постать титульного персонажа – солдата, традиційного в цьому мандрівному сюжеті: москаль у Котляревського виконує роль того «чарівника», який карає за відступ од моральних норм і наводить на путь істинну – подібно як у просвітницькій комічній опері Ансома, але там солдат, хитро проганяючи залицяльника, не викриває й не карає його, а жінку й чоловіка наставляє, як досягти подружньої злагоди: вона має бути менш кокетливою, тоді він стане менш ревнивим, а він повинен перестати бути понурим, скупим і суворим, тоді жінка докладатиме всіх зусиль, щоб догодити йому. Подружня пара обіцяє дотримуватися цієї поради; на пропозицію солдата, чоловік і дружина повністю прощають одне одному та обіймаються.

У переробці Вестрі солдат разом з обманутим чоловіком фізично карають коханця, виганяючи його геть як злого духа – домовика. Натомість в анонімній «Повесті о удалом молодом солдате» вояк, нагадаю, сам користується послугами хтивої молодиці.

В уста солдата Котляревський уклав характерні настанови. «Где здравый рассудок, там ожидать можно и прямой добродетели» [ява 5], – повчає москаль, а це ж і є одне з тих просвітницько-раціоналістичних суджень, що лягли в основу просвітницького реалізму. Цілком у дусі просвітницько-реалістичної естетики й таке прикінцеве повчання солдата: «шутка, кстати сделанная, больше делает иногда пользы, чем строгие наставления» [ява 11]. Вигадливі й дотепні жарти, до яких вдався москаль («сії потіхи», як називає їх чумак [ява 11]), слугують, волею автора, тому, щоб повчати розважаючи.

Драматургія Котляревського відбиває суперечності європейського Просвітництва між його раннім, раціоналістичним, і пізнім, преромантичним, етапами: між тверезим глуздом і чутливістю, освітою і «природною» мораллю, людьми «письменними» і простолюдом, уніфікаційними тенденціями освіченого абсолютизму і культурницьким рухом за збереження національної ідентичності кожного, в тому числі бездержавного, народу. В особі Котляревського «вік освічений» в Україні ще далі, ніж в особі Сковороди, пішов назустріч народним традиціям, родинно-патріархальній моралі. Зачинатель нової української літератури прагнув гармонійно поєднати національні вартості, народно-патріархальну мораль із просвітницькими ідеалами (позастанова цінність особистості, її право на вибір серця, добродесна чутливість). При цьому він зосереджувався на утвердженні позастанової цінності людини в моральному аспекті, не ставлячи питання про знищення суспільно-станової ієрархії, а виступаючи за дистанціювання, замкнутість і «мирне співіснування» різних соціальних верств – своєрідну громадянську згоду в національному сімействі.

Невичерпний духовий потенціал, особлива суттєва сила і привабливість «Наталки Полтавки», а також «Москаля-чарівника» саме й полягають у тому, що ці майстерні п'єси зорієнтовані на морально-етичне вдосконалення й ушляхетнення почуттів особистості.

## Пісні в «Москалеві-чарівнику». Типізація та індивідуалізація мови драматичних персонажів

У «Москалеві-чарівнику» *пісні* «Ой не відтіть віє вітер, відкіль мені треба...», «Ой був та нема, да поїхав до млина...» – *народні*, а пісні «З того часу, як я женивсь...», «Будь у мене мужичок з кулачок...» склав сам автор як *фольклорні стилізації*<sup>1</sup>.

Частина пісень, що їх співають або згадують персонажі «Москаля-чарівника», пов'язана з *російською пісенною поезією XVIII ст.* Так, пісню «Больно сердцу мила друга не имеет...» Котляревський міг узяти з рукописних збірок XVIII ст. або, як припускав Павло Филипович, скласти сам на взірць романсів Олександра Сумарокова та інших російських поетів з того-таки часу, а також напівнародних творів зі співаників<sup>2</sup>.

У кожному зі своїх великих за обсягом (фабульних) творів Котляревський використовує поширений у тогочасній російській літературі мовний засіб, характерний щодо фаху персонажа: той говорить або й виспівує про своє кохання термінами з власної професійної сфери. Повище показано, що так звертається в «Енеїді» Вулкан до Венери [V, 26], у «Наталці Полтавці» – возний до Наталки (в арії № 2 та окремих висловлюваннях у тій-таки яві 2-й). У «Москалеві-чарівнику» таку автохарактеристичну арію (№ 1) співає судовий писар. Хвалячись Тетяні, що він сам склав пісню «Тобою восхищённый...», Финтик у ній звіряється у любовних почуттях до молодиці канцелярськими термінами й виразами:

Ты суд мой и расправа,  
Ты милый протокол,  
Сердечная управа,  
Ты повытье и стол.

Дороже ты гербовой  
Бумаги для меня;  
Я в самый день почтовый  
Вздыхаю от тебя.

Перо ты лебедино,  
Хрустальный каламарь!  
Прорцы словцо едино –  
И я твой секретарь. [ява 1]

<sup>1</sup> Див.: Данисько О. Й. «Москаль-чарівник» І. П. Котляревського (до історії питання про джерела твору). – С. 59.

<sup>2</sup> Филипович П. Нові матеріали до життя й творчості Котляревського. II. До тексту «Москаля-чарівника» // Филипович П. Літературознавчі студії. Компаративістика: Статті, рецензії. – С. 33.

Цю пісню Котляревський створив за зразком російських жартівливо-еротичних «професійних» пісень, у яких закоханий висловлює інтимний запал звичними для свого фаху термінами (канцелярськими, зі сфери мореплавства тощо), притім вивищуючи любов до уподобаної дівчини чи жінки над бюрократичною ієрархією та власною кар'єрою. Такі пісні трапляються у рукописних збірках XVIII – початку XIX ст. Одну з них, і то канцелярську, – «О ты, всех прелестей палата!...» – Петро Рулін знайшов у співанику з часів створення «Москаля-чарівника». Впадає в око, що в ній почасти вжито ті самі канцеляризми, що й у пісні Котляревського, – *повытье*<sup>3</sup>, *секретарь*, *бумаги*, *перо*:

О ты, всех прелестей палата!  
Ты Президент души моей:  
Твой взор – указ мне из Сената,  
Понеже в воле я твоей.

<...>

В Архиве ль я когда бываю,  
Иль в Канцелярию спешу,  
Повсюду образ твой встречаю,  
В повытье меж бумаг ишу.

<...>

Взгляни хоть раз один умильно  
В контору сердца моего:  
Оно трепещет, бьётся сильно  
И ждёт ответа твоего.

Твои мне разговоры сладки –  
Я под присягой говорю!  
Они приятней мне, чем взятки  
Бездумному Секретарю.

<...>

Скрепи о мне определенье  
Своей улыбкой, как пером.

И так, как бы процесс безгласной,  
Судьбу мою возобнови;  
Я буду истец самой страстной  
Выше прописанной любви<sup>4</sup>.

Цікава дослідницька історія вийшла з ідентифікацією «славної пісні» «Не прельщай меня, драгая!», котру Финтик пропонує Тетяні заспівати разом із ним [ява 1]. Текст цієї пісні уперше знайшов Микола Петров – за його словами, в рукопису, писаному близько 1760 року, і зробив цікаве припущення, що цим силабічним романсом автор «рекомендує Финтика как последователя отсталой школьной версификации XVIII века»<sup>5</sup>. Згодом Павло Житецький – очевидно, незалежно від М. Петрова (бо без поклику на нього) – повідомив, що виявив цього вірша в українському рукопису 1746 року, і висловив здогад, що це «первообраз той песни, которую переработал Котляревский и вложил её в уста судебного паньча

<sup>3</sup> *Повытье* (рос.) – старовинна назва секції приписного столу, де зберігались і розподілялись по відділах списки справ, протоколи тощо.

<sup>4</sup> Рулін П. До «Москаля-чарівника» Котляревського // Записки Історично-філологічного відділу УАН. – 1923. – Кн. 4. – С. 237–238. Також див.: Рулін П. Іван Котляревський і театр його часу. – С. 267.

<sup>5</sup> Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. – С. 32.

Финтика в известном водевиле “Москаль-чарівник”. За словами П. Житецького, ця збірка («Lucubrations Th. Proscorowicz, 1746 г.») належала 1761 року священникові Григорію Матвійовичу Лютенському, як видно з його підпису. Вірші також писані його рукою. На підставі цього П. Житецький вважав, що пісня «Не прельщай уж меня, драгая, боле...» з тої збірки – це «самые давние следы романтической лирики в малорусской литературе»<sup>6</sup>. Однак через кілька років Володимир Перетць з’ясував, що в публікаціях Петрова і Житецького йдеться про те саме джерело – наявний у бібліотеці Київської духовної семінарії примірник книжки «Lucubrations» Феофана Прокоповича, виданої у Вроцлаві 1743 року. На цьому примірникові (переважно на внутрішньому боці палітурки та приплетених у кінці аркушах) є записи деяких відомостей приватного характеру та окремих віршів. Ретельно вивчивши всі рукописні тексти в цьому примірникові книжки, В. Перетць дійшов висновку, що більшість приватних нотаток і всі записи віршів зроблено рукою Григорія Лютенського в 40–60-х роках XVIII ст., коли книжка належала цьому священникові. Серед віршів, записаних на доданих у кінці примірника аркушах, міститься й пісня «Не прельщай уж меня, драгая, боле...» (арк. 6–6 зв.). В. Перетць не лише навів її повністю, а й встановив, що ця пісня є «сильно искажённым при переписке вариантом 50-й песни А. П. Сумарокова. Списывавший её малорус внёс в текст песни наряду с искажениями следы своего произношения. Из другого источника мы знаем, что эта песня и на границе XVIII и XIX ст. была популярна в Малороссии среди городских любителей стихотворства».

Йдеться про свого часу знаний вірш російського поета-класициста Олександра Сумарокова (1717–1777) «Не прельщай уж меня, драгая, боле, / Я и так свободу днесь гублю», що ввійшов у його «Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе» (Москва, 1787, часть 8). На думку В. Перетця, важко припустити, щоб пісня, яку пропонує співати Финтик, була тотожна з редакцією, записаною рукою Лютенського не пізніше 1761 року, адже літературні поезії, потрапивши в народний обіг, значно міняють свою форму під впливом вимог і смаків середовища. В. Перетць подав також іншу, досить відмінну від оригіналу, редакцію цієї пісні, яку знайшов у рукописному співанику, складеному на самому початку XIX або наприкінці XVIII ст. у Чернігівській губернії. У цій редакції лише перший чотиривірш відтворює думку пісні Сумарокова: «Не прельщай меня, драгая, / Я и так влюбился: / В первой раз тебя увидел – / Вольности лишился»<sup>7</sup>.

Який текст мав на увазі Котляревський, вкладаючи у вуста Финтика згадку про «славну пісню» «Не прельщай меня, драгая!», – автентичний сумароковський

<sup>6</sup> Житецкий П. «Энеида» Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века. – С. 123–124.

<sup>7</sup> Перетц В. Очерки старинной малорусской поэзии // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук 1903 г. – СПб., 1903. – Т. 8. – Кн. 1. – С. 97–103. Згодом на те, що пісня «Не прельщай меня, драгая!» – «це популярний вірш Сумарокова», вказав і Петро Рулін (Рулін П. До «Москаля-чарівника» Котляревського. – С. 239). А тим часом зовсім недавно з подачі Леоніда Ушкалова на підставі помилкового здогаду П. Житецького, який прийняв дещо українізований список пісні Сумарокова «Не прельщай уж меня, драгая, боле...», зроблений рукою українського священника Лютенського, за оригінал вірша невідомого українського автора, її віднесено до поезії українського бароко – у передмові «Немеркнувший свет украинского барокко» до антології української барокової літератури «Жемчужина причудливой формы» (М., 2011) (Леонід Ушкалов: Ми намагалися подати все розмаїття українського бароко // ЛітАкцент – світ сучасної літератури.htm. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/11/09/leonid-ushkalov-my-pamahalysja-podaty-vse-rozmajittja-ukrajinskoho-baroko/>).

чи котрийсь із тих, що поширювалися у списках, – невідомо, хоча більш правдоподібно, що він міг читати або чути якийсь анонімний списковий варіант.

Петро Рулін натрапив і на дві інші пісні, якими захоплюється Финтик: «Все забавы мне не миль» – у рукописному зшитку XVIII ст. і в «Собрании разных песен» Михайла Чулкова (Санкт-Петербург, частины 1–4, 1770–1774); «То теряю, что люблю...» – у рукопису кінця XVIII ст. й у друці 1800 року<sup>8</sup>.

Юрій Шевельов здійснив цікаве порівняння драматичних персонажів Котляревського з «типовими інтермедійними масками»: мужика, козака-запорожця, «москаля», «литвина», «ляха», «жида», попа або дяка, кожен з яких як репрезентант своєї національності чи соціальної групи говорить своєю національною або лексично й фонетично забарвленою професійною мовою. Із цією традицією частково зберігає зв’язок мова «Москаля-чарівника» (хоча не обійшлося і без «впливу класичного стилю драматургії, очевидно, за російськими зразками»): «москаль розмовляє російською мовою інтермедійного москаля, Финтик – міщанським російсько-українським жаргоном, а Тетяня і почасти Михайло – досить чистою українською селянською мовою Полтавщини». Та якщо в інтермедіях діють «маски-узагальнення», до того ж під етнічними назвами, здебільшого без власних імен («козак», «лях», «москаль» чи «жид» як такі), то Котляревський «принцип типізації <...> поєднує з принципом індивідуалізації». Так, чумак, не раз виїжджаючи за межі свого села, набрався російських слів, як-от «судир» [ява 5], «господа служивий» [ява 7], «господа служба» [ява 9], а мова Тетяни вирізняється «чистотою і витриманістю»<sup>9</sup>. Тож герой п’єс Котляревського – «не маска-тип, а типова людина», особливо в «Наталці Полтавці»<sup>10</sup>. Цікавими і влучними є спостереження Ю. Шевельова над типовими й індивідуальними рисами у мовних партіях Финтика й Возного:

«М о в а Финтика і В о з н о г о має дещо спільне – це канцеляризми і певна двомовність, мішання елементів української і російської мови. Як це типово для двомовних людей, вони обоє часто вживають поруч українське і російське слова одного значення, напр<иклад> Ф и н т и к: “Знаю – трохи-немного” (I); “Добре, хорошо” (I); В о з н и й: “Полно, довольно, годі, буде балакати” (II, 7); “Бо ти, кажеться, бачиться, здається, між нами лишній” (II, 11). Але цікаво, що у Финтика звичайно йде спершу слово українське, а у Возного – російське. Це говорить про те, що для Финтика природніше мислити по-українськи, і його намагання говорити мовою сентиментальної російської літератури – штучне модництво; а для Возного, спеціаліста в усіх судових справах, людини, що все життя віддала канцелярії, навпаки, українська мова – не основна, а другорядна»<sup>11</sup>.

Пов’язуючи мову Возного з традиційною «мовною маскою» дрібного урядовця, Ю. Шевельов проникливо вказав на типові й індивідуальні риси в мові цього персонажа:

«Коли Возний освідчується Наталці в коханні за допомогою канцеляризмів <...>, то це риса маски – канцеляриста, і тут Котляревський ніякою мірою не оригінальний. Не дуже оригінальний він і тоді, коли сповнює мову Возного архаїчно-церковною лексикою і формами <...>.

Але те, що з усіх персонажів “Наталки Полтавки” в уста Возного проти сподівань вкладає найбільше число приказок і прислів’їв <...>, – це вже індивідуалізує його мову,

<sup>8</sup> Рулін П. До «Москаля-чарівника» Котляревського. – С. 239.

<sup>9</sup> Шевельов Ю. В. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського. – С. 133.

<sup>10</sup> Там само. – С. 134.

<sup>11</sup> Там само.

показуючи, що зв'язки його з селом органічні і глибокі, що хоч тепер основна його мовна стихія – канцелярська російська мова, але з народження, мабуть, його рідною мовою була українська»<sup>12</sup>.

Таким чином, Котляревський «від національно-професійної типізації мови перейшов до індивідуальної, сполучаючи обидва способи типізації на засадах реалістичного відтворення життя»<sup>13</sup>.

Як і в «Наталці Полтавці», дійові особи у «Москалеві-чарівнику» залюбки спілкуються між собою прислів'ями та приказками, сталими розмовними виразами-вигуками. Так, коли Михайло каже, що не боїться нічого за свою «молоду і хорошу», а притім «добру і вірну жінку», що не одного «підніме на зубки», то москаль, спираючись на народний досвід, зауважує: «Бывает и на старуху проруха. Не по-тачь, хозяин: у каждой есть свои блохи», на що Михайло із запалом відрубє: «Борони Боже! Якби я свою підстеріг в чім, тут би її і доклав воза» [ява 10; курсив мій. – Є. Н.]<sup>14</sup>.

\*\*\*

Міжнародний мандрівний сюжет про подружню пару, залицяльника і захожого має численні варіанти у фольклорних творах різних народів та національних літературах. У літературних текстах у ролі захожого зазвичай виступає солдат. Літературні твори вирізняються неповторною варіативністю, навіть якщо між ними більш чи менш помітно проступає генетичний зв'язок. Серед таких творів «Москаль-чарівник» Котляревського, хоча й містить сліди запозичень із літературних і фольклорних передтекстів, усе-таки посідає особне місце як текст із цілком оригінальною – національною та індивідуально-авторською – модифікацією мандрівного сюжету, сказати б – його своєрідним перелицюванням. Назвагал, було б добре скласти своєрідну схему всіх можливих модифікацій цього мандрівного сюжету у світовій літературі та усній народній словесності у вигляді дерева з багатьма гілками – численними розгалуженнями в часі й просторі, які позначали б близькі та віддалені варіації<sup>15</sup>.

\*\*\*

Вище вже йшлося про те, що корчемний («кабацкый») топос виявний у трагедіях «Енеїди» лише в Осипова та Котляревського. З цього погляду привертає увагу та метаморфоза, що її зазнав будинок письменника після його смерті. Описуючи 1846 року Полтаву, історик Микола Арандаренко згадав «у собор-

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само. – С. 136.

<sup>14</sup> Також див.: Северін М. Д. Приказки та прислів'я в драматичних творах І. П. Котляревського // Наукові записки Полтавського літературно-меморіального музею І. П. Котляревського. – Полтава, 1961. – Вип. 3. – С. 85–87. Докласти воза комусь (іронічне) – бити кого-небудь (Докласти; Докласти // Фразеологічний словник української мови. – К., 1993. – Кн. 1. – С. 259).

<sup>15</sup> Частковий звід різних відгалужень цього мандрівного сюжету до загальних повторюваних мотивів зробив на основі доступних йому фольклорних текстів різних народів Микола Сумцов: Сумцов Н. Ф. Песни о госте Терентии и родственные им сказки (К истории сказаний о неверной жене). – С. 115. За його спостереженням, ця «странствующая повесть» «возникла, по-видимому, на Востоке, быть может, на индийской почве, и затем проникла в письменность и устную словесность многих западноевропейских народов» (Там само. – С. 108). На східне походження сюжету вказав і Володимир Перетць, навівши грузинську оповідку і припустивши безпосередній вплив кавказьких народних оповідок на східнослов'янські (Перетць Вл. К исследованию о литературном источнике оперы И. П. Котляревского «Москаль-чаривник» // Киевская старина. – 1894. – Кн. 3: Март. – С. 548–551).

ной церкви небольшой деревянный домик из дубового дерева, с одноярусною крышей под дрань, о 5 окнах, принадлежащий ныне г-осподину Панченке. Некогда принадлежал Котляревскому, творцу поэмы “Энеиды” <...>»<sup>16</sup>. Як знаємо з пізніших джерел, прізвище нового власника будинку зазначено тут неточно. Удруте згадавши «Ивана Петровича Котляревского, известного писателя на малороссийском наречии», М. Арандаренко помилково приписав йому водевіль Олександра Шаховського («Примечательнейшие из его сочинений: “Энеида” и “Козак-стихотворец”»), але вже навів точну інформацію про прізвище особи, яка тоді володіла колишнім будинком письменника: «Ещё существует донныне около соборной церкви некогда принадлежавший ему дом, доставшийся в наше время дворянину Педченке»<sup>17</sup>. За словами Олександра Терещенка, одного з перших біографів Котляревського, «дом его достался вдове унтер-офицерше Веклевичевой, записанный ей самим Котляревским, а потом был продан г-же Панченко [очевидно, помилка перекочувала з книжки М. Арандаренка. – Є. Н.]. Веклевичева была экономкою у Котляревского»<sup>18</sup>. В рукопису цієї статті прізвище полтавки, яка після Веклевичевої придбала колишній будинок письменника, зазначено точніше: «Будиночок його дерев'яний, напівзруйнований стоїть за Успенським собором на горі. Його купила вже губерньська секретарша Педченко» (рукопис датовано: «25 жовтня 1858 р. м. Полтава»)»<sup>19</sup>.

Про цей спадковий дар писала в листопаді 1838 року сама «вдова унтер-офицера Матрона Ефремова Веклевичева, урожденная Квасникова, дочь подпоручика», у проханні до компетентних органів підтвердити її титул, вказаний у дарчому акті неточно:

«Умерший 29 истекшего октября майор Котляревский дарственным актом, который он 23 февраля 1837 года лично представлял в Полтавский уездный суд, записал мне свой дом в Полтаве с надлежащим имуществом, назвав меня, по ошибке, вдовой подпоручика вместо того, что я подпоручика дочь, а муж мой служил унтер-офицером в Константиноградской инвалидной команде»<sup>20</sup>.

Мабуть, прізвище унтер-офицера було Веклевич (таке прізвище трапляється), а його дружину називали, відповідно до тогочасної традиції творення прізвищ заміжніх жінок, Веклевичевою. За спогадами майже 110-річної полтавки Варвари Федорівни Лелечихи, яка до 1861 року була кріпачкою поміщика Павла Білухи-Кохановського, вона в 1828–1829 рр., мавши років за тридцять, служила у Котляревського – прибирала в покоях і прала білизну, і при ній тоді була в нього економкою «вдова унтер-офицера Матрёна Ефремова Веклевичева»<sup>21</sup>. За відомостями Івана Павловського, колишня економка Котляревського влаштувала в успадкованому будинку трактир, потім будинок придбала Педченкова, яка 1856 року також перетворила його на трактир<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Записки о Полтавской губернии Николая Арандаренко, составленные в 1846 году: В 3 частях. – Х., 2012. – Часть III. – Репринтное издание (по изданию: Полтава, 1852). – С. 45.

<sup>17</sup> Там само. – С. 71.

<sup>18</sup> <Терещенко А. В.> Иван Петрович Котляревский. – С. 170–171.

<sup>19</sup> Терещенко О. В. З рукопису «Иван Петрович Котляревский» // Иван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 124, 125.

<sup>20</sup> Ротач П. Иван Котляревський у листуванні. – С. 193.

<sup>21</sup> К биографии И. П. Котляревского // Киевская старина. – 1903. – Кн. 10: Октябрь. – Отд. II. – С. 1.

<sup>22</sup> Павловский И. Фр. Полтава в XIX столетии: (Очерки по архивным данным, с рисунками) // Киевская старина. – 1905. – № 11/12: Ноябрь/Декабрь. – С. 334.

Письменник Григорій Данилевський, який одвідав Полтаву 1855 року, бачив «полуразвалившийся домик» Котляревського, але помилково подавав, що «после него этот дом достался жене губернского секретаря, чиновника Кременчугской комиссариатской Комиссии, Надежде Педченковой, которой и теперь принадлежит»<sup>23</sup>, тоді як насправді, за уточненням історика Полтави Василя Бучевича, будинок їй дістався по смерті Веклевичевої<sup>24</sup>. Як засвідчив Г. Данилевський, «домик этот, под № 57, 2 ч<асти> 1 квартала, отдаётся под построй, и в нём помещается теперь часть солдат местной гарнизонной команды. Грустно видеть этот исторический домик в его теперешнем положении»<sup>25</sup>.

Обидва перетворення письменникового будинку – чи то на трактир (у тодішній Російській імперії – будинок для зупинки та ночівлі проїжджан із шинком, де можна поїсти, випити<sup>26</sup>), чи то на постій (тут – тимчасове розміщення солдат у приватному будинку<sup>27</sup>) знаменні. Так у житті відбулося своєрідне «бурлескне перелицювання» будинку Котляревського – з пристойного домашнього житла на сумнівній слави заклад для зупинки, ночівлі та харчування подорожан, а відтак на тимчасове помешкання для солдат. Такі знижені перетворення – цілком у дусі його «Енеїди» навиворіт. До того ж постій солдат царської армії викликає асоціації з нахабним перебуванням солдата-росіянина на постої в сільській українській хаті, що так показово, символічно і, як виявилось, пророчо зобразив письменник у «Москалеві-чарівнику».



Літографія художника Р. Мелліна до публікації розвідки Г. Данилевського «Полтавская старина, в отношении ко времени Петра Великого». Будинок показано від воріт.

<sup>23</sup> Данилевский Григорий. Полтавская старина, в отношении ко времени Петра Великого // Журнал Министерства Народного Просвещения. – 1856. – Часть LXXXIX. – Кн. 2: Февраль. – Отд. II. – С. 143. Окрема відбитка: Данилевский Григорий. Полтавская старина, в отношении ко времени Петра Великого (Из Журнала Мин. Нар. Просв., 1856. № 2). – С. 11.

<sup>24</sup> Бучевич В. Е. Записки о Полтаве и ее памятниках. – С. 228–229.

<sup>25</sup> Данилевский Григорий. Полтавская старина... – С. 143(журнал); С. 11 (відбитка).

<sup>26</sup> Трактир. 1 // Словник української мови: <В 11 т.>. – К., 1979. – Т. 10. – С. 226.

<sup>27</sup> Постій. 2 // Там само. – Т. 7. – С. 375.

## Інші твори

### «Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракину»

«Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракину» написана наприкінці 1804 року. За життя автора не друкувалася, хоча поширювалася у списках. Звістку про неї (не досить певну) подав Яків Головацький у своїй статті «Іван Котляревський», уміщеній під криптонімом Я. Г. у львівському тижневику «Пчола» (1849. – № 3): «Пісня...» «досталася мені в рукописі і досі печатана не була, либонь, також чи не пера Котляревського». З цього висловлювання випливає, що в Головацького не було певності щодо авторства Котляревського, про яке його (Головацького) повідомив, очевидно, той, хто передав рукопис (можливо, не підписаний). За наявним рукописом Головацький у тій-таки статті опублікував перші дві строфи «Пісні...»<sup>1</sup>, а невдовзі у тому самому часопису (1849. – № 16) – увесь твір. До цієї публікації видавець і редактор «Пчоли» Іван Гушалевич додав примітку від редакції: «Достала нам ся тая пісня в руки цілая, отже, преподаємо нашим читателям знова сначала, хотя первіи дві строфи напечатано в “Пчолі” в статті о Котляревском»<sup>2</sup>. Євген Кирилюк зазначив (на жаль, без поклику на джерело), що перед смертю текст «Пісні...» Котляревський передав І. Срезневському, а той під час виїзду за кордон – Я. Головацькому<sup>3</sup>. Можу лише додати, що в липні 1837 року Ізмаїл Срезневський одвідав Котляревського у Полтаві<sup>4</sup>, а на початку 1842 року побував у Львові, де зустрівся з Яковом Головацьким<sup>5</sup>.

Не знаючи про першопублікацію «Пісні...» у «Пчолі», Пантелеймон Куліш за іншим списком та, мабуть, з власними редакторськими виправленнями (як це робив, друкуючи й інші твори Котляревського) умістив «Пісню...» як першодрук у тексті своєї статті «Котляревский» (Основа. – 1861. – № 1). Тому-то, подаючи «Пісню...», автограф якої невідомий, у Повному зібранні творів Котляревського у двох томах (Київ, 1952. – Т. 1), Агапій Шамрай поклав в основу текст «Пчоли», ви-

<sup>1</sup> Головацький Я. Іван Котляревський // Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори. – К., 1982. – С. 282–283.

<sup>2</sup> Пчола. – 1849. – Ч. 16. – С. 241.

<sup>3</sup> Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 45; Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – С. 38.

<sup>4</sup> Срезневский В. Знакомство И. И. Срезневского с И. П. Котляревским. – С. 1, 4–8.

<sup>5</sup> Див. інформацію І. Срезневського міністрові народної освіти Російської імперії від 5 (17) квітня 1842 р. з Братислави, листа Івана Головацького до Я. Головацького від 29 травня (10 червня) 1842 р.: «Русалка Дністрова»: Документи і матеріали. – К., 1989. – С. 199, 202, 203.



правивши в ньому описки й друкарські помилки та подавши варіанти й різноманітність за іншими списками й публікаціями. За цією критично перевіреною публікацією «Пісня...» й передруковується у пізніших виданнях творів Котляревського.

Величальну оду поет написав як новорічне привітання правителів краю. Це досить довгий вірш, складений із двадцятьох *десятирядкових строф* із такою самою *схемою римування*, що й в «Енеїді» (AbAbCCdEEEd), але інакшим розміром: *чотиристоповим хореем*. Згідно з поетикою одописання, яка практикувалася у шкільному класицизмі і яку Котляревський вивчав у семінарії, «Пісня...» починається заспівом (риторичним зверненням до Орфея з проханням позичити свою «кобзу дивную» [1; тут і далі зазначено строфу]), відтак іде патетичний виклад (сконденсовано, в головних штрихах) славної біографії особи, якій присвячено панегірик, акцентований перелік добродієностей і найважливіших заслуг («діл» [3]) достойника, а завершується ода його поздоровленням і побажанням йому довголіття та дальшого панування у краї. Протягом усього панегірика майже в кожній строфі звучить уславлення адресата послання, висловлене схвильованим тоном.

Князь Олексій Борисович Куракін (1759–1829) був першим генерал-губернатором так званої Малоросії (у 1802–1807 рр.) і за цей час зробив багато корисного для Полтавської та Чернігівської губерній, особливо для Полтави (резиденції генерал-губернатора). Місцевий історик-архівіст Іван Павловський скрупульозно перелічив добрі справи працелюбного й умілого адміністратора:

- при ньому були відкриті лікарні (так звані богоугодні заклади), пологові притулки, богадільні й аптеки у Полтаві, Чернігові та деяких повітових містах цих губерній;
- уперше запроваджено в Малоросії щеплення од віспи;
- влаштовано ботанічний сад при богоугодному закладі, в'язниці та робітні будинки;
- розпочато облагодження міст, для чого він виклопотав значні суми, склав плани не тільки губернських, а й повітових міст, розширивши їхні межі;
- виробив умови, на яких видавались кредити для будівництва у Полтаві та Чернігові адміністративних помешкань, судів, шкіл, богадільень, приміщень дворянських зборів, лікарень тощо;
- при ньому встановлено межі так званої Малоросії й додано по три повіти до Полтавської та Чернігівської губерній;
- з його ініціативи відкрито гімназії у Полтаві та Чернігові й засновано у цих містах будинки для виховання дітей бідних дворян;
- з його ж ініціативи відкрито перше технічне училище в Малоросії – ремісниче училище в Чернігові, статут якого опрацював він сам;
- старався запровадити народні училища, при ньому була складена мережа народних шкіл у губерніях, але за браком коштів та учительського персоналу цей задум не вдалося здійснити;
- з його ініціативи споруджено пам'ятник до сторіччя Полтавської битви;
- за його приписом запроваджено 26 червня (ст. ст.) щорічну панахиду на Шведській могилі;
- він клопотався про виділення коштів на будівництво соборів у Кременчуці, Прилуках та інших населених пунктах;
- Полтава зобов'язана йому тим, що доти (1914 рік) діставала субсидію від царської скарбниці за магістратських селян, а також тим, що має добрий місь-

кий сад, частину якого він випросив для міста у магната Семена Михайловича Кочубея<sup>6</sup>, а другу частину придбав сам і подарував місту;

- він домігся проведення каналу на р. Острі;
- завдяки його сприянню з'явився перший статистичний опис Полтавської губернії;
- для постачання армії сукна він виписав німців з-за кордону й заснував німецькі колонії у Полтаві, Кременчуці та Костянтинограді (від 1922 року – Красноград)<sup>7</sup>.

І хоча бурхлива й ефективна діяльність Куракіна на посаді малоросійського генерал-губернатора мала імперський характер і забезпечувала дальшу колонізацію Полтавської та Чернігівської губерній (малоросійське генерал-губернаторство, до якого ввійшли ці губернії, саме й було створене 1802 року для дальшої інкорпорації та інтеграції Лівобережної України до складу Російської імперії<sup>8</sup>), усе ж об'єктивно у своїй гуманітарній, будівельній та промисловій частині ця діяльність сприяла піднесенню освіти, культури й добробуту місцевого населення, економічному зростанню краю. До того ж Олексій Куракін вирізнявся привітними манерами та ввічливим тоном бесіди. Тож Котляревський мав підстави для оспівування завзятого й висококультурного генерал-губернатора, який для нього був утіленням просвітницького ідеалу освіченого правителя.

Служачи у війську, Котляревський не перебував тоді у безпосередньому підпорядкуванні генерал-губернатора, хоча, судячи зі зверненої до нього «Пісні...», знав його, приходив до нього на аудієнцію у якійсь справі («Як я раз к тобі прийшов...» [7]). Та що й чому спонукало Котляревського скласти жартівливий панегірик Куракіну – невідомо, як і невідомо, чи з власної ініціативи він це зробив, чи хтось, знаюши його як автора «Енеїди», попросив це зробити.

«Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну» – це *жартівлива ода*, яка поєднує ознаки панегіричного жанру з доброзичливою гумористичною тональністю, своєрідне *скрещення високого жанру й низького стилю*, але це не пародія: автор не пародіює ні одичного жанру як такого, ні вихвалянь на адресу конкретного сановника. Це радше своєрідна демократизація та інтимізація *класицистичного жанру*, призначеного для звеличення визначних діячів, подій, вищих урядовців, церковників та інших достойників. Автор мовить про особу, якій присвячено панегірик, *низьким (бурлескним) стилем*, але при цьому таки звеличує цю постать, а не насміхається з неї та не висміює самого жанру пишномовної оди, хоча замінює її красномовність добродушним гумором і навіть грубуватими словами.

На думку Віти Сарапин, у 12–14 строфах «Пісні...» Котляревський травестує й уписує в місцеві реалії чотиривірш з «Оды государыне императрице Елисавете Первой на день ея рождения 1755 года декабря 18 дня» Олександра Сумарокова: «Забудем роскошь, род и дом: / Последуя монаршей воле, / Наступим на

<sup>6</sup> Семен Михайлович Кочубей (1777/8–1835) від червня 1802 року до вересня 1805 року був полтавським повітовим, а від вересня 1803-го до листопада 1805-го – полтавським губернським маршалком.

<sup>7</sup> Павловский И. Ф. Полтавцы: Иерархи, государственные и общественные деятели и благотворители. – Полтава, 1914. – С. 33–37. Також див.: Павловский И. Ф. Очерк деятельности малороссийского генерал-губернатора князя А. Б. Куракина. – Полтава, 1914; Шандра В. С. Куракін Олексій Борисович, його діяльність на посаді генерал-губернатора Малоросії в 1802–1807 // *Енциклопедія історії України*. – К., 2008. – Т. 5. – С. 510–512.

<sup>8</sup> Шандра В. С. Малоросійське генерал-губернаторство // *Там само*. – К., 2009. – Т. 6. – С. 479–480.

Полтавско поле, / Бросай ты молнию и гром». При цьому в «Пісні...» «як свідомо опозиція російській оді» сформульовано «образ міста як мирного середовища <...>, що потребує не тотального підкорення-завоювання, а відданої розумної праці для загального добра»<sup>9</sup>. Важко сказати, чи справді сумароковську оду майже тридцятирічної давності наш поет мав на увазі, коли складав свою «Пісню...». Його дотепний панегірик назагал виник почасти з російської одичної традиції та її пародіювання серед самих же російських поетів (Котляревський застосував свій улюблений спосіб переробки – *бурлескне травестування*), а почасти з українського жартівливого віршування XVIII ст., що його творили козаки («Вірша, говореная гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христоу 1791 года», «Доповнення до Великодньої вірші»), мандрівні дяки та спудеї (різдвяні та великодні вірші-орації та вірші-травестії), а також попи (як-от віршовані жартівливі листи Івана Некрашевича).

За одичною традицією, Котляревський на початку «Пісні...» звертається до Орфея, але тут же вдається до звичного для себе травестування на український кшталт, називаючи грецького міфологічного співця й поета «козаком», а його музичний інструмент (а ним, нагадаю, була золота арфа, грою на якій він чарував навіть скелі) – «кобзою», під звуки якої «гори з байраками / Стануть бити гопака» [1].

«Пісня...» має й ознаки бурлеску, передусім у вживанні простолюдних, діалектних, не раз згрублених слів і висловів:

<...> музи лоб нагріють <...> [3];

Що од стьожок шия гнеться,  
Що іззаду ключ човпється,  
Все, мабуть, се не бридня! [4];

Знать, ти добре там труждався,  
Не за пічкою валявся <...> [5];

День і ніч від поту м'якнеш [6];

Але ж скільки там човплюся  
За столами писарів! [10];

Треба всякого папіру  
Привести якраз до шніру <...> [11]<sup>10</sup>;

Знай в Полтаві мнеш папіру <...> [13];

Хоть попи не забурмочуть,  
Хоть бляяти не захочуть! [16]<sup>11</sup>;

Скільки взяв людей ти з гязі,  
І, як кажуть, аж у князі,  
Аж у князі їх утер [17];

Слави в землю не впіндряче [18].

<sup>9</sup> Саратин В. В. «Вне Полтавы не могу...»: Топос міста у творчості Івана Котляревського // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. – Бердянськ, 2010. – Вип. XXIII. – Част. 1. – С. 16.

<sup>10</sup> До шніру – до гла, до кінця (Словарь української мови / Упорядкував, з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. – Т. 4. – С. 507). Тобто, в цьому випадку, – до вивершення, досконалості. Слово шнір (шнир) походить з ідиш, де означає нитка, шнурок. Первісно до шніру означало до нитки, тобто до кінця, повністю. – Є. Н.

<sup>11</sup> Бляяти – бекати (кричати, видавати звуки, властиві кози, вівці). – Є. Н.

Для своєї пісні автор просить в Орфея «кобзури» [2], вдається до бурлескного вживання іншомовних топонімів та антропонімів за українською простолюдною вимовою: столицю імперії називає Пітенбургом [5], а біблійного патріарха Мафусаїла, чие ім'я використовується як синонім довголіття, – Мафтусалом [20].

У «Пісні...» Котляревський явив *образ іронічного автора як поета-самоучки*:

Бо я наперед признаюсь,  
Що я з музами не знаюсь,  
Тільки трохи чув про їх. [3];

Не прогнівайсь, Олексію,  
На нескладну річ мою <...> [10].

Од жартівливих реверансів автор переходить до важливих соціальних моментів, підносячи генерал-губернатора Куракіна як справедливого, чесного правителя краю, взірця для поміщиків:

Рад сказати правду-матку,  
Що крутенькую загадку  
Нашим ти задав панам;  
Бо щоб мали чисті душі,  
Щоб держали строго уші,  
Ти собою їх учиш сам. [6]

А подавати взірець чеснотливої поведінки можновладця треба було, бо народ потерпав од свавілля багатих поміщиків і зловживань нечистих на руку судочинців. Щоб викрити це, поет стисло і влучно, у стилі *просвітницького реалізму* малює виразну картину соціальних негараздів у краї, причому робить це не у формі абстрактних узагальнень од імені власне автора, а очима оповідача, який, прийшовши раз до приймальні генерал-губернатора, був свідком того, «скільки люду» – «попів, купців та панства / І жидів» [7] (панства, треба гадати, дрібномаєткового), а ще простих козаків – товпилося тут «по ділу», тобто зі скаргами:

Хто чолом бив на сусіда,  
Хто на пана-людоїда,  
А попросту – на суддю,  
Що за цукор та за гроші  
Ізробив суд нехороший,  
Цілу розорив сем'ю.

І таких було доволі,  
Що прохали на панів,  
Що пани зо злої волі  
Не дають орати нив;  
Що козацькими землями,  
Сінокосами, полями  
Вередують, мов своїм.  
Суд у правду не вникає,  
За панами потакає,  
Щоб було йому і ім. [8, 9]

Згадка про те, що козаки шукали в Куракіна захисту від зажерливих поміщиків, які самовільно захоплювали їхні землі, не випадкова: саме завдяки поданню цього генерал-губернатора «О позволеніи малороссийским козакам распоряжаться недвижимыми их именными, на древних их правах и привилегии»

ях, Малороссии жалованных» цар Олександр I видав відповідний указ 28 червня 1803 р., на підставі чого сенат підтвердив положення про дозвіл козакам розпоряджатися їхнім нерухомим майном, зафіксувавши це в своєму указі від 20 липня 1803 р.<sup>12</sup> Не випадковою є й згадка про «жидів»: за відомостями Івана Павловського, генерал-губернатор Куракін улаштував у Кременчуці училищну фабрику (тобто школу-фабрику) для євреїв, метою якої був розвиток суконного виробництва серед населення; до того ж бідним євреям дано можливість, після закінчення навчання, улаштувати суконні фабрики, для чого виділялися субсидії з державної скарбниці<sup>13</sup>. Згадки про «козацькі землі» та «жидів» є тими поодинокими моментами, які натякають на національні проблеми в краї, – утім, ці проблеми – зі зрозумілої обережності – обійдені авторською увагою. Загалом же «Пісня...» більше порушує соціальні проблеми, окреслює *соціальний і психологічний портрет* місцевого правителя-чужинця, присланого з метрополії. При цьому Петербургові як столиці Імперії протиставлено губернські міста Чернігів і Полтаву. Описуючи «стьонжки», «хрести» і «звізди», якими цар нагородив князя, поет наголошує:

Не Чернігов, не Полтава  
Сєє все тобі дала:  
Знатъ, давно про тебе слава  
В Пітенбурзі загула [5].

Назагал імперському центру протиставлено інонаціональний регіон Імперії як її вірнопіддану провінцію, інакше своєю мовою та культурою (на що вказує вже сама українська мова панегірика).

Як і в «Енеїді», аж ніяк не призначеній для уславлення можновладців (навіпаки, у поемі їх розвінчано в образах античних богів та інших персонажів), так і в пісні-оді Куракіну, вихваляючи цього царського сановника, Котляревський стоїть на гуманних засадах, дбає про соціальну справедливість (у межах чинного суспільного ладу – феодально-монархічного), піклується найперше про знедолених і соціально упосліджених:

Сєє не умре ніколи,  
Що ти робиш всім добро,  
Та і робиш з доброй волі,  
Не за гроші і сребро.  
Скільки удовам ти бідним,  
Скільки сиротам посліднім,  
Скільки, скільки сліз утер!  
Скільки взяв людей ти з грязі,  
І, як кажуть, аж у князі,  
Аж у князі їх упер. [17]

Ця пісня-ода за життя автора не друкувалася, мабуть, тому, що він вважав її не за офіційну, придатну для урочистих заходів, а за приватну, таку, що надається для виголошення у товариському колі. Віддавши данину заслугам «Олексія, любого пана» [3] перед царем («Знав і цар, з ким подружити, / На кого ярмо зложити, / Аж тепер і сам він рад» [5]), зобразивши Куракіна фанатичним, сла-

<sup>12</sup> Н. С. <Стороженко Н. В.> К истории малороссийских козаков в конце XVIII и в начале XIX века // Киевская старина. – 1897. – Кн. 6: Июнь. – С. 464–466; Шандра В. С. Куракін Олексій Борисович. – С. 511.

<sup>13</sup> Павловский И. Ф. Полтавцы: Иерархи, государственные и общественные деятели и благотворители. – С. 33–37.

волюбним трудягою («ярмо ти тягнеш / Не гнучись, як добрий віл» [6], «для слави лиш живеш» [16]), наголосивши на соціально-викривальних моментах, Котляревський змалював і суперечливий образ місцевого правителя, розірваного між державним обов'язком, з одного боку, та подружнім і сімейним – з другого:

А про жінку та про діти  
Думати тобі коли?  
<...>  
Жінку ти другу маєш,  
Дочки, син тобою забут.  
Жінка у тебе – Полтава.  
Син – Чернігов, честь же, слава  
Дочки – от весь рід твій тут.

Мов тобі чернець від миру,  
Одцуравсь ти од двора <...> [12–13].

Куракін «чернецтвував» у Полтаві, одірваний од сім'ї – дружина, дорослий син і дві доньки юнацького віку залишилися у Петербурзі. Попри те, Котляревський малює людяний образ князя-трудоголіка в домашній атмосфері (на той час Олексієві Куракіну виповнилося всього 45 років):

Попильнуй під старість дому,  
Бо у тебе вдома рай.  
Там всі, як на батька діти,  
Будуть на тебе глядіти,  
Та й ще чи не лучш, мабуть:  
Тут, по правді як сказати,  
Всі тобі, як Богу, раді,  
Всі тебе, як Бога, ждуть. [14]

Показово, що Котляревський звертає увагу не на матеріалізовані факти діяльності генерал-губернатора (їх, звісно, на кінець 1804 року ще стільки не було, як згодом перелічив І. Павловський), а на його загальнолюдські чесноти: працелюбність, самовідданість у роботі, справедливість, чесність, порядність, гуманність, добродійство.

З огляду на описані якості характеру «князя Олексія Куракіна» та його заслуги перед Полтавською і Чернігівською губерніями прикінцеве побажання йому: «І над нашим ще народом / Ще хоть трохи попануй!» [20] – сприймається не так як вірнопідданський жест і заклик до чужинця панувати над українцями, а як заохочення йому й надалі робити корисні справи для краю.

Котляревський – один із тих небагатьох українських письменників XIX ст., хто особисто знався з царськими губернаторами, був із ними в ділових, приятельських стосунках, належав до їхнього близького оточення, удостоювався їхньої ласки. Почасти такими ще можна назвати Григорія Квітку-Основ'яненка, Петра Гулака-Артемівського, Михайла Максимовича, Олексю Стороженка, який у 1850–1863 рр. служив урядовцем для особливих доручень при київському генерал-губернаторі. Натомість стосунки Леоніда Глібова з чернігівськими губернаторами склалися неоднозначно й часом драматично. В міру того як українські письменники за соціальним походженням і спрямуванням своєї творчості демократизувалися, вони духово й фізично віддалялися од губернаторів. Тож не дивно, що Тарас Шевченко у повісті «Близнець», написаній 1855 року, вустами ге-

роя – сотника Никифора Федоровича Сокири негативно відгукнувся про поширювану у списках «оду в честь к<нязя> К<уракина>», вважаючи її мовностильовим наслідуванням («сколком») «вінегретных песень» Сковороди – тобто штучним поєднанням елементів різних мов, з тією лише відмінністю, що Сковорода «как истинный философ, никому не льстил»<sup>14</sup>. Щоправда, пісню-оду написано загалом доброю українською народною мовою, цілі строфи позначені мовною чистотою, й лише де-не-де вкраплюються граматичні та лексичні русизми (*своей, на ней, якої, по ділам своїм, подимати, поздравляти, успіють* та ін.), дублету (за пічкою – тобою, гром – грімко); закрався і поодинокий полонізм (*стьонжками*).

Переважно негативно оцінив цю «похвальную оду», буцімто «наполненную грубою лестью»<sup>15</sup>, і Пантелеймон Куліш, який, однак, визнав, що «в этих уродливых, антинародных виршах», якими йому здалися бурлескно-гумористичні стилізації,

«высказывается, однако ж, добрая душа стихотворца: он не позабыл напомнить князю Куракину о последнем расхищении козацких займанщин <...>. Он справедливо хвалит князя Куракина за помощь вдовам и сиротам. Он противопоставляет его нашим панамчиновникам, хотя, разумеется, ему и в голову при этом не приходило взвесить на одних и тех же весах наживу по мелочам от судопроизводства и получение закулискими средствами аренд с полумиллионными доходами или крупных сумм на уплату безумных долгов»<sup>16</sup>.

Проникливий погляд Куліша сягав глибше, ніж Котляревського, який викривав (чи міг викривати у відкрито оприлюдненій оді) лише невеликі зловживання дрібних урядовців, тоді як Куліш звертав увагу на безкарну нелегальну наживу царських сановників на суми в сотні тисяч.

Попри неоднозначну оцінку цієї «Пісні...», Кулішеві закарбувався в пам'ять один афористичний вислів з неї. Про Куракина, вічно заклопотаного справами, Котляревський віршував:

Ніколи борщу хльобнути,  
Ніколи ж і всмак заснути, –  
Ти забув про хліб, про сон. [11]

Перші два рядки Куліш не раз повторював у листах до колег, мовлячи переважно про свою (зрідка – когось іншого) зайнятість нагальними справами<sup>17</sup>.

Гуманні соціальні акценти жартівливо-панегіричного славословлення Куракина надають «Пісні...» поважного характеру й сьогодні залишаються її перевагами та найсильнішими місцями.

<sup>14</sup> Шевченко Т. Близнецы // Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 4. – С. 26.

<sup>15</sup> Куліш П. Обзор украинской словесности. П. Котляревский. – С. 251.

<sup>16</sup> Там само. – С. 255–256.

<sup>17</sup> Див., наприклад, листи до Олександра Навроцького від 29 лютого 1856 р. і Миколи Даниловича Білозерського від 27 березня 1856 р. (Куліш П. Листи. – К., 2009. – Т. 2: 1850–1856 / Упорядкув., комент. Олесь Федорук. – С. 338, 349; у коментарях не зазначено, що джерелом цього, як сказано, «одного з улюблених прислів'їв Куліша», є ода Котляревського: Там само. – С. 597). Див. також Кулішевого листа до Василя Тарновського (молодшого) від 11 жовтня 1856 р. (Листи П. Куліша до В. Тарновського / Подав Є. Кирилюк // За сто літ. – К., 1930. – Кн. 6. – С. 148). Ці аплікації засвідчують, що не пізніше початку 1856 року Кулішеві уже була відома «Пісня на Новый 1805 год <...> Куракину». У листі до Михайла Юзефовича від 19 січня 1857 р., зацитувавши цей віршований афоризм, Куліш покликався на його автора, без зазначення твору: «мені тепер

Ніколи борщу хльобнути,  
Ніколи усмак заснути,

як казав той Котляревський» [Ред. Письма П. А. Куліша к М. В. Юзефовичу (1843–1861 гг.) // Киевская старина. – 1899. – Кн. 3: Март. – С. 316].

## Вірші російською мовою

Окремі твори Котляревський написав російською мовою. Один із них – «Малороссийских губерний общий хор», ода чи кантата (бо під текстом подано ноти) Олександрові І з нагоди переможного завершення війни з Наполеоном 1812–1814 рр. (опубліковано щойно 1918 року за рукописом, оздобленим віньеткою і гербами, намальованими аквареллю, та опрацьованим у розкішну шовкову обкладинку зеленого кольору; під текстом кантати й нотами підпис: С<очинил> И. Котляревский). Це було офіційне привітання цареві од дворян Полтавської та Чернігівської губерній (так званого Малоросійського генерал-губернаторства), на чие замовлення, очевидно, й написано вірша. Царфільський твір складається із трьох строф, до кожної з яких додано той самий приспів. У вірнопідданському дусі, згідно з одописною класицистичною традицією XVIII ст. та відповідно до замовлення, уславлюється «царь Александр», «монарх России богом данный», який

Тиранству положил предел;  
Европу спас от люта бедства,  
Попрал всеобщего врага,  
Очистил троны от злодейства,  
Гордыни сокрушил рога!

У конфлікті імператора Наполеона І з європейськими монархами Котляревський стає на бік останніх і підносить Олександра І як їх оборонця, переможця жажливого диктатора, а також як нібито визволителя народів од наполеонівського ярма, хоча, наприклад, поляки пов'язували з Наполеоном свої надії на національне визволення (це згодом відбилося у творчості Міцкевича), а частина європейських політиків і літераторів (як-от Гайне) – на повалення деспотичних монархічних режимів. Натомість Котляревський обстоює консервативні цінності – його «герой венчанный» іде «Россию вознести, прославить / И веру в Бога утвердить»<sup>2</sup>, тобто захистити релігію од французького просвітницького вільнодумства та революційного антиклерикалізму. Така патетика не суперечила поглядам Котляревського, висловленим в «Енеїді», де він підтримував монархічну форму правління, намагався поєднати російські великодержавні інтереси з українськими автономістськими та національно-культурними.

<sup>1</sup> Див.: Стебницький П. До біографії І. П. Котляревського // Наше минуле. – 1918. – № 2. – С. 166–167; Котляревський І. П. Малороссийских губерний общий хор // Котляревський І. П. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1952. – Т. 1. – С. 317–318; Кирилюк Є. Живі традиції... – С. 58–59.

<sup>2</sup> Котляревський І. П. Малороссийских губерний общий хор. – С. 317–318.

Олександр I знав і царськими указами вшановував заслуги Котляревського на військовій та цивільній службі. Про «монарші ласки» (подяки) та нагородження його орденом св. Анни за ратні подвиги йшлося вище. Навесні 1817 року (очевидно, 15 березня, коли йому було оголошено чергову «монаршу ласку»<sup>3</sup>) цар за поданням колишнього генерал-губернатора Якова Лобанова-Ростовського звелів подарувати Котляревському діамантовий перстень з імператорської скарбниці<sup>4</sup>. А під час перебування у Полтаві (з 14 вересня 1817 р.<sup>5</sup>) Олександр I відвідав Будинок виховання дітей бідних дворян і особисто познайомився з Котляревським. 5 жовтня того ж року за клопотанням генерал-губернатора Миколи Репніна і з наказу царя «за отличное усердие в службе и улучшение Полтавского Дома воспитания бедных» нагороджено Котляревського чином майора та довічною пенсією у сумі 500 карбованців асигнаціями на рік (понад одержувану платню)<sup>6</sup>. Тож не дивно, що у вітальні свого будинку письменник прикрасив стіни не лише своїм олійним портретом (на повен зріст) і гравірованими портретами своїх благодійників кн. Миколи Репніна та кн. Віктора Павловича Кочубея, одержаними від них особисто, а й олійним портретом (у натуральну величину) Олександра I<sup>7</sup>. До речі, інший полтавський поет, також патріот України, Василь Капніст теж склав цьому цареві хвалебну оду: «<Посвящение Александру I переводов од Горация>», а ще присвятив «Государю императору Александру Первому» свою збірку од, елегій та анакреонтичних віршів «Лирические сочинения» (Санкт-Петербург, 1806).

Водночас Котляревський як поет почував гордість од того, що видання його «Енеїди» привернуло увагу Наполеона й серед інших московських трофеїв було вивезене до Франції<sup>8</sup>. До слова, ця увага імперських самовладців до української трагедії «Енеїди» (Миколи I, Олександра I, Наполеона I) знайшла продовження у Володимира Леніна – поема Котляревського, випущена в київському видавництві «Криниця» 1919 року (за редакцією Олександра Дорошкевича), була в його особистій бібліотеці у Кремлі<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Див. формулярний список Котляревського: *Котляревський І. П.* Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 356–357.

<sup>4</sup> Див. листа М. Репніна до Котляревського від 11 травня 1817 р., а також примітки: *Ротач П.* Іван Котляревський у листуванні. – С. 111, 247–248.

<sup>5</sup> *Пааловский И. Фр.* Полтава в XIX столетии: (Очерки по архивным данным, с рисунками) // Киевская старина. – 1905. – № 11/12: Ноябрь/Декабрь. – С. 298.

<sup>6</sup> Див.: формулярний список Котляревського (*Котляревський І. П.* Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 356–357); *Стеблин-Каминский С.* Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 18–19.

<sup>7</sup> *Стеблин-Каминский С.* Воспоминания об И. П. Котляревском (Из записок старожил). – С. 7.

<sup>8</sup> «Котляревский говорил иногда, что его “Энеида” нашлась в библиотеке Наполеона I, завезенная им из Москвы, – факт вероятный, но, конечно, Наполеон не мог читать её» (*Стеблин-Каминский С.* Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 17).

<sup>9</sup> *Библиотека В. И. Ленина в Кремле: Каталог.* – М., 1961. – С. 498 (№ 6109). У робочому кабінеті Леніна цієї книжки не було (після її бібліографічного опису немає помітки від укладачів «Кабінет»); очевидно, книжка зберігалася на помешканні Леніна в Кремлі; могла належати й до бібліотеки Надії Крупської, адже до каталога Ленінової книгозбірні внесено всі книжки з бібліотеки дружини, видані до кінця 1923 року (*Там само.* – С. 28). Впадає в око, що ця «Енеїда» вийшла в серії «Шкільна бібліотека», а Крупська від 1917 року була членом Державної комісії з освіти. Наявність «Енеїди» в домашній книгозбірні Леніна й Крупської свідчить про їхній (або принаймні когось із них) інтерес до української поеми, бо частину літератури після перегляду вони віддавали до різних бібліотек, установ та організацій (*Там само.* – С. 9), та й книжки українських письменників у каталозі особистої бібліотеки Леніна трапляються зрідка.

\*\*\*

Котляревський переклав російською мовою славнозвісну пісню (теперішній фрагмент 31) давньогрецької поетеси Саффо – «Ода Саффо» («Счастлив, кто близ тебя и о тебе вздыхает!..») (першодрук в альманасі «Молодик на 1844 год», Харків, 1843). Цю пісню досить часто відтворювали російські поети XVIII–XIX століть (з'явилось понад двадцять перекладів, зокрема Олександра Сумарокова, Державіна, Рилєєва, Жуковського та ін.). Котляревський здійснив переклад не з грецького оригіналу, а з французького вільного перекладу Буало (три строфи замість чотирьох, наявних у грецькому тексті), при цьому дотримувався високого стилю російських перекладів пісні, на той час переважно класицистичних. Ба більше, перекладаючи Буало, Котляревський, очевидно, мав перед собою один із двох перекладів Державіна, власне, перший («Счастлив, подобится в блаженстве тот богам...»), зроблений ще 1780 року з того-таки французького перекладу й опублікований 1808 року. На таку залежність вказують текстуальні перегуки між перекладами Державіна й Котляревського: «Счастлив <...>, / Кто близ тебя сидит и по тебе вздыхает»<sup>10</sup> – «Счастлив, кто близ тебя и о тебе вздыхает»<sup>11</sup>; «Тончайший огонь и мраз [церковносл. мороз. – Е. Н.], из жил текущий в жилы» – «Палящий льётся огонь по жилам всем моим»; «В оцепенении едва дышу – и вдруг / Лишённа чувств, дрожу, бледнею, умираю» – «бледнею – чуть дышу, / В смятении страшусь – в беспамятстве дрожу, / И представляется, что смерть меня объемлет». Навіть якщо взяти до уваги, що обидва поети перекладали той самий текст Буало, все одно збіг окремих слів, словосполучень і навіть цілої фрази надто разуючий, аби бути випадковим.

З якої нагоди Котляревський зробив переклад – невідомо, але весняна дата в автографі («Полтава. Апреля 8 дня 1817 года») наводить на думку, що він неспроста переклав цю любовну оду навесні – можливо, під ту пору пробудження природи його охопив еротичний настрій, який міг мати свою конкретну причину в особі якоїсь симпатії (дівчини або жінки). В оді Саффо жінка звертається до жінки, так само – у перекладі Буало, в інших перекладах оди (часто вільних) – переважно мужчина до жінки або жінка до мужчини. Натомість, за спостереженням Павла Филиповича, «переклад Котляревського, лексично невиразний щодо цього, може передавати і жіноче, і чоловіче звертання до коханки»<sup>12</sup>. Ба більше: у перекладі Котляревського ні стать ліричного суб'єкта, ні навіть стать адресата лексико-граматичними особливостями не означено – це може бути як гетеросексуальна пара (мужчина – жінка, жінка – мужчина), так і гомосексуальна (жінка – жінка, мужчина – мужчина). Що вірш звернено до дівчини або жінки, дає зрозуміти тільки перша строфа, що натякає на любовний трикутник: у ній ліричний суб'єкт граматично означає чоловічу стать того уявного чи «дійсного» персонажа, який насолоджується чарами адресата пісні: «Счастлив» (а не «Счастлива»), «Бесмертных тот богов в блаженстве превышает» (а не «та»). З огляду на загальноприйнятту мораль, логічно вважати, що адресат пісні, який чарує мужчину (персонажа, а не ліричного суб'єкта), – особа жіночої статі. Те саме, до речі, впливає

<sup>10</sup> Переклад Державіна цитую за вид.: *Сочинения Державина.* – СПб., 1865. – Т. 2: Стихотворения. Часть II. – С. 39–44.

<sup>11</sup> Переклад Котляревського цитую за вид.: *Котляревський І. П.* Ода Саффо // *Котляревський І. П.* Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 243.

<sup>12</sup> *Филипович П.* Переклад Котляревського із Саффо // *Филипович П.* Літературознавчі студії. Компаративістика: Статті, рецензії. – С. 38.

зі згаданого першого перекладу Державіна, з тією, однак, відмінністю, що там і ліричним суб'єктом виступає жінка («вся млею, вся горю»).

У літературі українською мовою першу спробу дати свою версію цієї поезії Сафо зробив Опанас Шпигоцький, започаткувавши, таким чином, україномовну сапфіану (сонет «Тільки тебе вбачила, мій милий, коханий...», оприлюднений у московському журналі «Вестник Европы», 1830, кн. 5/6, під криптонімом Ш.). У його вільному перекладі чи переспіві (за визначеннями П. Филиповича, який і звернув увагу на зв'язок цього твору з одою Сафо<sup>13</sup>), дівчина звертається до коханого (як бачимо вже з першого рядка). В іншому вільному перекладі – «Богом той мені здається...» Людмили Старицької-Черняхівської, уміщеному в її «драматичній картині в одну дію» «Сафо» (першодрук у Франковому журналі «Житє і Слово»: 1896. – Т. 5. – Кн. 1, 2), – Сафо також звертається до коханого юнака.

Натомість український переклад Агатангела Кримського «Із Сафо», надрукований у першій частині його збірки «Пальмове гілля. Екзотичні поезії» (Львів, 1901), знов-таки був завуальований, як і в Котляревського: його мовні особливості допускають такі ж чотири варіанти образних ідентифікацій ліричного суб'єкта й адресата з особами жіночої та чоловічої статі. Тільки в цьому випадку варіант *мужчина – мужчина* вже не чужий для інтимної свідомості перекладача, радше навпаки – зумисне передбачуваний та імпліцитно сугестійований...<sup>14</sup> Кримський знав «Оду Сафо» Котляревського і, вважаючи, що «той переклад <...> батько нашого письменства зробив дуже зле», пропонував «порівняти м е р т в о т у російської мови Котляревського в “Оде Сафо” з живістю української його мови в “Пе-

<sup>13</sup> Там само. – С. 39–40. Щоправда, А. Шамрай убачав у цьому сонеті Шпигоцького «по суті, тільки варіацію на сонети Міцкевича», особливо на «текст другого сонету “До Лаури”», який починається словами: «Ledwiem siebe zobaczył...»: мовляв, «перша частина» сонету Шпигоцького, «крім аналогічності тематичної, дає окремі ремінісценції з цього Міцкевичевого сонету» (Шамрай А. Адам Міцкевич і Оп. Шпигоцький // Харківська школа романтиків. – Х., 1930. – Том 1 / Вступ. статті, редакція і прим. А. Шамрая. – С. 79–80). Насправді ж сонет «Do Laurę» («Ledwiem siebe zobaczył...»), написаний на еротичний мотив Петрарки, є першим сонетом Міцкевичевого циклу «Sonety» (1826). Самі ж ремінісценції з Міцкевичевого сонету у вірші Шпигоцького поодинокі та досить віддалені: «Ledwiem siebe zobaczył, jużem się zarłonił, / W nieznany oku dawnej znajomości rupał» («Цойно я побачив тебе, відразу почервонів, / У незнамому оці питав давнього знайомства») – «Тільки тебе вбачила, мій милий, коханий! / Тільки ясні оченьки ти до мене звів», «Паше з мене полум'ям»; «juzem łzu ugonił» («уже сльози я зронив») – «слізьми як заллюся»; «Twój głos wnikał do serca» («Твій голос проникав до серця») – «Серце мало б вирвалось». Сонет Шпигоцького більшою мірою є переспівом сюжетно-образних особливостей оди Сафо. Натомість із Міцкевичевим віршем «До Лаури» його в'яже переважно сонетна форма, яку український поет справді запозичив у польського, сонети якого знав і перекладав українською та російською мовами (див.: Шпигоцький О. Г. Поезії // Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. – К., 1968. – С. 487–500).

<sup>14</sup> Соломія Павличко проникливо з'ясувала приховану стать любовного адресата в циклі «Нечестиве кохання. Уривки з ліричного роману одного бідолошного дегенерата», що ввійшов до першої частини «Пальмового гілля»: «При всьому бажанні знайти жінку та її красу в “Нечестивому коханні” неможливо. Об'єкт кохання “професора” в жодному вірші не зраджує своїй статі, жодним словом не окреслена її чи його зовнішність. Немає жодного підтвердження, що цим об'єктом є жінка. <...> Але припустимо, що це був чоловік. Тоді стає зрозумілим, чому відкриття в собі цього почуття викликало в героя такі страшні муки, таку напружену й таку болісну саморефлексію, стає зрозумілим, звідки взялися самозвинувачення поета в аморальності, протиприродності, психопатії, дегенератстві, звідки абсолютна неможливість розв'язати своє почуття за винятком одного – сублімувати його, перетворити на творчу енергію, поезію, наукові тексти». Тож «об'єктом нечестивого кохання “професора” є чоловік» (Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. – Вид. 2-ге. – К., 2001. – С. 74).

релицьованій Енеїді”<sup>15</sup>. Це порівняння наочно показує, що Котляревський як поет різною мірою володів рідною українською мовою та опанованою пізніше російською. Водночас якщо порівняти переклад Котляревського з іншими тогочасними російськими перекладами, зокрема Державіна та Жуковського, то, як зауважив П. Филипович, висновок Кримського «треба визнати занадто суворим», адже «Ода Сафо» Котляревського щодо мови наслідує традицію високого стилю російських перекладачів і «мало чим одрізняється від неї»<sup>16</sup>. Переклад Котляревського з мовного боку навіть вдаліший од згаданого першого перекладу Державіна (хоча той точніше передає гендерні особливості любовного трикутника), проте поступається майстернішому та плавнішому перекладові Жуковського (натомість в останнього більший відступ од вихідної ситуації: жінка чітко звертається до мужчини).

З українських дореволюційних перекладів найближчим до грецького оригіналу став переклад Івана Франка «Видається мені, мов з богами рівня...», виконаний сапфічною строфою й уперше надрукований під назвою «Товарищі на прощання» (Літературно-науковий вістник. – 1908. – Т. 42. – Кн. 5). У тексті Франкового перекладу ліричного суб'єкта граматично означено як жінку («мене всю», «жовкну вся», «впаду мертва»), адресата ж еротичних переживань чіткіше вказано в назві першодруку та супровідному коментарі перекладача: «Про силу чуття, яке в'язало Сафону з її товаришками, свідчить отсей вірш <...>»<sup>17</sup>. Таким чином, позатекстуально (неавтентичною назвою вірша та його коментарем, що їх додав перекладач) виразно зазначено, що мовиться про інтимне звернення «ліричної героїні» до своєї подруги.

У пізніших перекладах Григорія Кочура («До богів подібний мені здається...») і Михайла Собуцького («Богові якомусь мені здається...») стать ліричного суб'єкта та предмета його уподобань не означено. У перекладі Андрія Содомори «Наче бог щасливим мені здається...» «лірична героїня» звертається до статево не означеної своєї симпатії, хоча в супровідному коментарі перекладач, як і Франко, зазначив, що йдеться про якусь «із подруг Сафо», котра, ставши нареченою, перед розлукою зі своєю наставницею-поетесою викликала в неї сильне душевне і фізіологічне збудження<sup>18</sup>.

Треба сказати, що в грецькому оригіналі Сафо стать особи, до якої звертається «лірична героїня», також не означено. Як адресатку її ідентифікують виходячи із ситуації, зображеної у вірші: «лірична героїня» називає щасливим мужчину, який милується кимось, хто сидить навпроти нього; «лірична героїня» й сама зачарована тою особою та переживає сильну пристрасть до неї. За найпоширенішим інтерпретаційним здогадом, ситуація цього вірша весільна: за давньогрецьким звичаєм, навпроти одне одного сидять наречений і наречена (бо ж одноставних шлюбів у Стародавній Греції не було). Звідси виходить, що «лірична героїня», означена граматично, звертається до особи жіночої статі, граматично не

<sup>15</sup> Кримський А. Ода Сафо в перекладі Ів. Котляревського // Літературно-науковий вістник. – 1906. – Т. 33. – Кн. 3. – С. 516–517.

<sup>16</sup> Филипович П. Переклад Котляревського із Сафо. – С. 36–37.

<sup>17</sup> Франко І. Алкей і Сафо // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 9: Поетичні переклади та переспіви. – К., 1977. – С. 373–374, 511–512. Подано за вид.: Алькай і Сафо / Тексти і студія д-ра Івана Франка. – Львів, 1913. У цій другій публікації перекладу його назву, відсутню у грецькому оригіналі вірша, знято.

<sup>18</sup> Содомора А. Жива античність. – Львів, 2003. – С. 56–57.

означеної, але ідентифікованої ситуативно<sup>19</sup>. Тож у перекладах гендерна проблема полягає в тому, чи ведеться виклад від імені «ліричної героїні» та чи достеменно відтворено весільну експозицію вірша. Цих умов дотримано лише в перекладах Франка і Содомори, які є найадекватнішими оригіналові<sup>20</sup>.

\*\*\*

У творчому доробку Івана Котляревського *перелицьованими* виявляються не лише «Енеїда» (що очевидно й загальновідомо), а й, по-своєму, «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник». Проведене дослідження дає змогу впевнитися, що «Наталка Полтавка» є своєрідним *палемічним перелицюванням* сюжетно-образної схеми «Козака-стихотворця» Шаховського, а «Москаль-чарівник» – *інваріантним перелицюванням* різних літературних та фольклорних розгалужень традиційного мандрівного сюжету. Риси українізованого «перевдягання» римських та російських од має «Пісня на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракину», яка водночас зберігає зв'язок із традицією українського віршованого травестування XVIII ст. Таким чином, *перелицювання є провідною рисою літературного таланту і письменницької манери Котляревського, наскрізною особливістю його творчої спадщини*. Взавшись за *літературні переробки*, він досконало опанував такі *різновиди наслідування-відштовхування, як травестія, бурлеск*, і здобувся на визначні успіхи у *мистецтві перелицювання, як комічного (бурлескного), так і поважного (палемічного або інваріантного)*. Є достатні підстави вважати Котляревського за визначного, а в українській літературі – найвищого *майстра перелицювання*.

Творчість Івана Котляревського розвивалася в єдиному європейському культурному просторі, головно під впливом тих літературних віянь, що йшли з Франції, Австрії та Німеччини другої половини XVIII ст. і що їх письменник освоював переважно опосередковано – за допомогою російських (а можливо, і польських) перекладів, переробок та наслідувань, а також театральних вистав. Вона виявляє характерні типологічні риси, що зближують її з прикметними явищами європейської літератури й театру доби Просвітництва, і водночас вирізняється сміливим новаторством, яскравою самобутністю, має глибоке національне коріння, зберігає тісний зв'язок з українським фольклором, а почасти й письменством і театральним мистецтвом XVIII ст.

<sup>19</sup> Див. грецький оригінал, його тлумачення та український дослівний (підрядковий) переклад: Лучук Т. Catullus versus Sappho: переклад поза контекстом гендерної лінгвістики // Сапфо: Збірник статей. – Львів, 2005. – С. 21–24, 37–38. Оригінал та прозовий переклад Тараса Лучука також див. у «Додатку 1» до цього збірника: Там само. – С. 176–177.

<sup>20</sup> Переклади О. Шпигоцького, І. Франка, А. Кримського, Л. Старицької-Черняхівської, Г. Кочура, А. Содомори, М. Собуцького, а також російські І. Котляревського, В. Жуковського та ін., а ще – польські, німецькі та англійські див.: Там само. – С. 178, 180–189.

## Епілог

### Іншомовні наслідування та переклади «Енеїди» Котляревського. Українські інсценізації та екранізації

Ось уже два століття, як твори Котляревського живуть не лише в читацькому та глядацькому сприйнятті, а й у наслідуваннях, переробках, перекладах, інсценізаціях, екранізаціях та звукозаписах.

За зразком поеми Котляревського побудована анонімна білоруська «Енеїда навьварат» – пародійно-бурлескний уривок обсягом понад 300 віршованих рядків, що складається з низки побутово-етнографічних картин із життя білоруського села (датується приблизно 1820-ми рр.; більшість дослідників за її автора вважає білоруського поета й драматурга Вікенція Ровінського). Під впливом, зокрема, «Енеїди» Котляревського в середині 1850-х рр. у білоруській літературі з'явилася наслідувальна сатирично-бурлескна поема «Тарас на Парнасе» Костянтина Вереніцина.

«Енеїда» Котляревського перекладалася різними мовами. Вийшли друком кілька російських перекладів, до того ж із перевиданнями: Іллі Бражніна (Москва, 1953; 1955), Костянтина Худенського (Калінінград, 1957; Харків, 1961), Віри Потапової (Москва, 1961; Москва; Ленінград, 1964; Київ, 1970), Дмитра Андреева (Київ, 1986). Найдовершенішим із них є переклад талановитої вихованки перекладацької школи Маршака Віри Потапової, який увійшов також до двох видань «Сочинений» Котляревського (Ленінград, 1969; 1986)<sup>1</sup>, а нещодавно передрукований до 200-річчя першого видання «Енеїди» (Санкт-Петербург, 2008; подарункове видання з додатком українського оригіналу)<sup>2</sup>.

Майже рівночасно з першим російським перекладом «Енеїди» Котляревського з'явився її повний чеський переклад – Марії Марчанової (переклала першу й

<sup>1</sup> В «Сочинениях» розміщено також переклад Віри Потапової «Песня на Новый год пану нашему и отцу князю Алексею Борисовичу Куракину».

<sup>2</sup> «Одні перекладачі переносили, так би мовити, українську поему в стилістичний план «Енейды» М. Осипова, гублячи національну специфіку, своєрідність інтонацій і фразеологізмів. Інші давали щось на зразок неточного підрядника, який перетворював твір Котляревського в нудну і незграбну віршову розповідь, в наслідування російських і іноземних травестій. В. А. Потапова <...>, на наш погляд, найвдаліше в порівнянні з своїми попередниками вирішила важке завдання збереження і комічного, і героїчного характеру «Енеїди» Котляревського. Думається, що її переклад – найбільш еквівалентний варіант українського тексту» (Білецький О. І. «Енеїда» І. П. Котляревського. – С. 124).

четверту частини), Яна Туречека-Ізерського (переклав третю, п'яту й шосту частини) і Зденки Ганусової (переклала другу частину) (Прага, 1955). За повний білоруський переклад «Енеїди» Котляревського (Мінськ, 1969), а також за переклади віршів і поем Лермонтова та «Пісні про Гаявату» Лонгфелло Аркадзь Куляшов здобув Державну премію Білорусі імені Янки Купали. За повний болгарський переклад (Софія, 1987) його автора Кирила Кадійського нагороджено Міжнародною літературною премією імені Івана Франка Спілки письменників України.

В «Антології української поезії» («Antologia poezji ukraińskiej», Варшава, 1976) було вміщено польський переклад першої частини «Енеїди» Котляревського (Єжія Єнджеєвича) і частин другої та третьої (Флоріяна Неуважного). Той самий польський переклад перших трьох частин (разом з їх українським оригіналом) передруковано у книжці «Твори – Utwoгу» Котляревського, що вийшла 2005 року у львівському видавництві «Каменярь». А 2008 року у видавництві Люблінського католицького університету з'явився повний польський переклад української трагедії – його зробив Пйотр Купрись (1933–2002).

Побачили світло денне й повні переклади нашої поеми іншими мовами: румунською – Аурела Ковача та Йона Ковача (Бухарест, 2001, заходами Союзу українців Румунії), німецькою – Ірини Качанюк-Спех (Мюнхен: Видавництво Українського Вільного Університету та німецького Університету Людвіга Максиміліана, 2003), англійською – Богдана Мельника, з паралельними текстами українською та англійською мовами (Торонто, 2004), грузинською – Амірана Асанідзе (Тбілісі, 2011)<sup>3</sup>. Видавання давніх і нових перекладів «Енеїди» Котляревського вже у XXI ст. (у Румунії, Німеччині, Канаді, Польщі, Росії, Грузії) свідчить про те, що поема й далі викликає інтерес у світі.

Наприкінці 1898 року Марко Кропивницький за твором Котляревського склав лібрето «комічної феєрії-оперети в 5 діях і 16-ти одмінах, в віршах» «Вергілієва “Енеїда”». Перелицьована з поеми І. Котляревського (датована 15 грудня 1898 р.). Рядки й цілі строфи, вибрані з усіх шістьох частин «Енеїди» Котляревського, він перемежував власними віршами. Цензурний дозвіл на постанову п'єси було дано вже 30 квітня наступного року<sup>4</sup>, згодом (1904 року) композитор Абрам Брандорф створив її оркестрування<sup>5</sup>, але, попри зусилля Кропивницького, йому не вдалося показати на сцені свою «Енеїду», текст і музика якої потребували доробки, а інсценізація – складної техніки й пишних декорацій. Лібрето (з деякими стилістичними та лексичними виправленнями проти первісного рукопису) вперше надруковано у третьому томі «Повного збірника творів» Марка Кропивницького (Харків, 1903). За первісним (підцензурним) рукописом, власне, авто-

<sup>3</sup> Порівняльний аналіз способів відтворення національно-культурної специфіки побутових реалій поеми Котляревського у перекладах Б. Мельника, І. Качанюк-Спех, П. Куприся, І. Бражніна та В. Потапової див.: Гаврилюк Х. Ю. Переклади «Енеїди» Івана Котляревського: інтерпретація національної та світової міфології. – Одеса, 2014. – 20 с.

<sup>4</sup> Копержинський К. Декілька джерел до вивчення історії постановки драматургічних утворів І. П. Котляревського // Червоний шлях. – 1924. – № 8/9: Серпень/Вересень. – С. 255; Далина П. Літературна спадщина М. Л. Кропивницького // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К., 1955. – С. 518.

<sup>5</sup> Див. листи М. Кропивницького, в яких він обговорював можливість поставити свою «Енеїду»: до українського режисера Онисима Сулова від 11 вересня 1904 р.; до українського антрепренера і режисера Лева Сабініна від 10 листопада 1908 р. (Там само. – С. 368, 375). Як видно з цих листів, Абрам Мойсейович Брандорф раніше навчався у Паризькій консерваторії й оркестрування «Енеїди» було його першою музичною композицією у українському репертуарі.

ризованим списком (1899), текст опубліковано у п'ятому томі «Творів» Кропивницького (Київ, 1959).

Свій варіант інсценізації «Енеїди» у формі комічної оперети склав 1901 року актор і драматург Павло Барвінський, який раніше навчався у Московській консерваторії (цензурний дозвіл на постанову дано 1903 року). У його спробі модернізовано образи: так, серед олімпських богів з'являється капіталіст Гер Банк, Аполлон пропагує декадентську поезію. Текст інсценізації рясніє розмаїтими вокальними номерами – сольними піснями, ансамблями, численними хорами<sup>6</sup>.

1906 року галицький композитор Ярослав Лопатинський (1871–1936) за мотивами поеми Котляревського створив комічну оперу «Еней на мандрівці». Лібрето написав поет і драматург Микола Курцеба. Прем'єра відбулася на аматорській сцені в Коломиї. Для віденського «Карлтеатру» лібрето було перекладено німецькою мовою (1909), але через брак коштів виставу не підготовано. У другій редакції, яку Лопатинський створив 1912 року, опера ввійшла до репертуару львівського театру «Руської Бесіди», того ж року її показано в Чернівцях. До Першої світової війни опера витримала 30 вистав (у Станіславові, Львові, Ярославі, Перемишлі), а 1914 року сцени з опери в концертному варіанті (без сценічної дії) силами львівської трупи прозвучали у Кракові. Того ж року вийшла платівка із записами фрагментів «Енея на мандрівці»<sup>7</sup>.

23 листопада 1910 р. в Театрі Миколи Садовського в Києві під орудою Ганса Єлінека вперше поставлено «Енеїду» Миколи Лисенка – лірико-бурлескно-комічну оперу з сатиричними рисами (у сценах з олімпською верхівкою, що втілює самодержавно-поміщицьке середовище). Лібрето (за мотивами першої частини поеми Котляревського, власне, роману Енея з Дидоною) склала Людмила Старицька-Черняхівська<sup>8</sup>. Цією оперою 9 березня 1926 р. відкрилася Українська музична драма імені М. Лисенка, а на початку 1941 року її побачили й почувли глядачі Дніпропетровського театру опери та балету. Від 1955 року опера сатира йшла на сцені Київського театру опери та балету в музичній редакції Бориса Лятошинського й літературній – Максима Рильського, а 1959 року була поставлена там-таки в оркестровій редакції Володимира Нахабіна.

За «Енеїдою» Котляревського Людмила Старицька-Черняхівська склала також драму-буф «Сватання у царя Латина», яку з успіхом показував український народний театр у Ніжині та Києві 1922 року<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Загайкевич М. Іван Котляревський і музична культура України // Слава сонцем засіяла: Відзначення 200-річчя з дня народження І. П. Котляревського. – К., 1972. – С. 250.

<sup>7</sup> Максим'юк Галина. Ярослав Лопатинський: життя між госпіталем і романсом // Галицький кореспондент [Чернівці]. – 2012. – № 4. – 26 січня.

<sup>8</sup> Це лібрето видано окремою брошурою: Енеїда: Музична комедія (оперета) на 3 дії (по Котляревському) / Уложив Микола Садовський; Музика Миколи Лисенка. Сезон 1910–1911. Київ. – К., 1910. – 16 с. На звороті титульної сторінки зазначено, що прем'єра відбулася 23 листопада 1910 р. в Києві. Автором лібрето вказаний М. Садовський, оскільки він іще в 1890-х рр. дістав цензурний дозвіл на інсценізацію «Енеїди» Котляревського і не мусив звертатися за новим дозволом (Скорульська Роксана. «Енеїда»: До авторства лібрето // Музика. – 2000. – № 6. – С. 28–29; Скорульська Р. Микола Лисенко і Микола Садовський // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – 2007. – Вип. 1. – С. 237–238). Лібрето перевидано у двадцятитомовому «Зібранні творів» М. Лисенка (К., 1955. – Т. 7).

<sup>9</sup> Раєвська Юлія. «Європейське обличчя» українського театру початку ХХ століття: Людмила Старицька-Черняхівська // Сучасне мистецтво: Науковий збірник. – К., 2004. – Вип. 1. – С. 196.



Майже 20 років, починаючи з 1986-го, не сходила зі сцени Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (м. Київ) бурлеск-опера «Енеїда» у постанові Сергія Данченка. Гастролі з нею відбувалися у багатьох країнах світу, сягнули Греції. Це була перша українська рок-опера (музику написав Сергій Будусенко), проте через упередженість тогочасних офіційних структур її подавали як «бурлеск-оперу». 2001 року аудіокомпанія «Ukrainian Records» випустила два компакт-диски з записом рок-опери «Енеїда» із зірковим складом виконавців (Еней – Володимир Удовиченко, Дідона – Таїсія Повалій, Венера – Лілія Сандулеса, Зевс – Віталій Білоножко, Охрим – Іво Бобул, Латин – Анатолій Матвійчук, Вулкан – Микита Джигурда, Юнона – Лідія Михайленко, Низ – Анатолій Хости́ков, Евріал – Богдан Бенюк, Сивіла – Наталя Сумська, Турн, Тибр, Харон – Сергій Будусенко, Лавінія – Ірина Грей, та ін.; текст від автора читає Богдан Ступка).

У Полтавському академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. М. В. Гоголя прижилася бурлескна феєрія «Енеїда» Василя Котляра, створена 1969 року за однойменною поемою Котляревського й уперше поставлена тут 1976 року. Тепер цей спектакль (легенда на дві дії) йде в режисурі відомого театрального діяча Юрія Кочевенка, який став і співавтором переробленого тексту п'єси, з оригінальною музикою Віталія Скакуна.

За мотивами поеми створено мультфільми «Пригоди козака Енея» Ніни Василенко (1969) та «Енеїда» Володимира Дахна (для дорослих, 1991). Випущено й аудіокнигу «Енеїда» (читає Борис Лобода; студія «Книга вголос», видавництво «Наш Формат», 2006).

## «Наталка Полтавки» і «Москаль-чарівник» на сцені та в кінематографі. Наслідкування, переробки і переклади

**З** появою на сцені Полтавського вільного театру «Наталки Полтавки» і «Москаля-чарівника» пов'язано *зародження українського національного професійного театру*. Уже з перших вистав цих п'єс почалася їх тріумфальна хода по Україні, а почасти й Росії. До українських «опер» Котляревського зверталися стаціонарні театри, мандрівні трупи та аматорські театральні гуртки. У 30–50-х роках XIX ст. обидві п'єси (в оригіналі) постійно входили до репертуару Харківського, Київського, Чернігівського, Катеринославського, Одеського та Симферопольського театрів, їм відводилося місце серед вистав Таганрозького, Ставропольського і Казанського театрів. Україномовна «Наталка Полтавка» була в репертуарі польського театру в Кам'янці-Подільському (1843)<sup>1</sup>. У вересні 1845 року її поставлено на сцені заснованого того ж року російського театру в Тифлісі, а 1849 року – на кону Мінського міського театру. Тифліські вистави «Наталки Полтавки» і «Москаля-чарівника» в 1845–1846 рр. відбувалися завдяки мандрівній трупі Івана Дрейсіга, який переконливо утілював на сцені образи виборного та Михайла Чупруна. У Дрейсігівій інсценізації «Наталки Полтавки» глядацькі симпатії здобула й учасниця його трупи, талановита актриса Тетяна Пряженківська<sup>2</sup> (раніше, як уже згадано, вона була першою виконавицею ролі Наталки Полтавки, а тепер перевтілювалася в образ Терпилихи; Наталку ж грала її донька, Пряженківська-молодша<sup>3</sup>). На початку 1860-х рр. «Наталку Полтавку» показували громадівські театральні трупи Полтави, Чернігова й Києва (у місті над Дніпром грали студенти Університету св. Володимира)<sup>4</sup>.

Хоч у водевілі «Москаль-чарівник» містилися досить гострі випадки проти зверхнього, недружнього ставлення росіян до українців та українські народні пісні вивішувалися над російськими, усе-таки в обох російських столицях на сценах імператорських театрів цю п'єсу в середині XIX ст. ставили навіть частіше, ніж «Наталку Полтавку», – втім, теж популярну там<sup>5</sup>. Михайло Щепкін, який

<sup>1</sup> Лобас П. До історії видання та постановки на сцені творів І. П. Котляревського // Архіви України. – 1969. – № 4. – С. 74–75.

<sup>2</sup> Охрименко П. П., Охрименко О. Г. І. П. Котляревський и мировая культура. – Минск, 1969. – С. 36, 39. Іван Християнович Дрейсіг (1791–1888) – український і російський актор, драматург. Від 1815 року грав у трупах І. Штейна, К. Зелінського. Автор п'єси «Два брати із Санжарівки, третій із Хорола» (1846) (Лобас П. О. Дрейсіг Іван Християнович // Українська Літературна Енциклопедія. – К., 1990. – Т. 2: Д–К. – С. 110; Дрейсіг Іван Християнович // Митці України: Енциклопедичний довідник. – К., 1992. – С. 227).

<sup>3</sup> Волошин І. О., Дібровенко М. Ф. Трупа Котляревського і Щепкіна // Український драматичний театр: Нарис історії: В 2 т. – К., 1967. – Т. 1: Дожовтневий період. – С. 85.

<sup>4</sup> Пилипчук Р. Я. Український театр. – С. 330–332.

<sup>5</sup> Стеблін-Каминський С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 26. Датовано: «1866 года, июня 10, Полтава» (Там само. – С. 32).

з величезним успіхом грав роль Михайла Чупруна<sup>6</sup>, створену спеціально для нього (як і роль виборного в «Наталці Полтавці»<sup>7</sup>), уперше репрезентував водевіль Котляревського у Великому театрі в Москві на свій бенефіс 9 лютого 1840 р. (там-таки 13 лютого відбулася повторна вистава)<sup>8</sup>. «Москаль-чарівник» ішов щороку по кілька разів протягом 1840–1864 рр. у Москві (у Малому театрі, де грав Щепкін, рідше – у Великому театрі) і протягом 1844–1866 рр. – у Петербурзі (на сценах Великого та Александринського театрів, театру-цирку та Маріїнського театру)<sup>9</sup>. Приїхавши на зустріч із Шевченком до Нижнього Новгорода, Щепкін наприкінці грудня 1857 р. зіграв Чупруна й на місцевій сцені у виставі «Москаля-чарівника», влаштованій спеціально для його участі та на його прохання і пропозицію Шевченка (роль Тетяни виконувала Катерина Піунова)<sup>10</sup>.

Найзнаменитіший свого часу український актор Карпо Соленик неперевірено грав виборного, возного й чумака впродовж своєї сценічної кар'єри (1832–1851 рр.) в театрах Курська, Києва, Воронежа, Одеси, а найбільше – Харкова. Три театральні сезони – у 1837–1840 рр. – він виступав у Кишиневі, завдяки чому місцевий театр наприкінці 1830-х рр. почав ставити «Наталку Полтавку» і «Москаля-чарівника» (у 50–70-х роках їх ставили в Молдові місцеві російські театральні трупи, аматорські гуртки, а в 70-х – українські гастрольні колективи)<sup>11</sup>. Шевченко, який 24 липня 1845 р., під час Іллінського ярмарку в Ромнах, уперше бачив його в ролі Михайла Чупруна<sup>12</sup>, згодом у щоденниковому записі від 20 липня 1857 р. із захватом згадав «гениального артиста Соленика»: «Он показался мне естественнее и изящнее неподражаемого Щепкина»<sup>13</sup>.

З ініціативи Семена Гулака-Артемовського, який також досконало виконував роль чумака, «Москаль-чарівник» у 1851–1859 рр. ішов у Петербурзі на сцені імператорського цирку, де давали також театральні вистави, а в 1861–1862 рр. – на сцені Маріїнського театру, де 19 вересня 1861 р. відбувся бенефіс Семена Гулака-Артемовського в ролі Чупруна<sup>14</sup>.

За припущенням Ростислава Пилипчука, першим композитором, що доклав зусиль до аранжування пісень, народних та авторських, уміщених у «Наталці Полтавці» та «Москалеві-чарівнику», міг бути капельмейстер Полтавського вільного театру Федір Петрович Данильченко<sup>15</sup>, про якого Абрам Щепкін згадував:

«<...> это был в высшей степени талантливый, деятельный и полезный артист. Он любил своё искусство до невероятности. На полтавском театре ставились многие оперы, как, например: “Водовоз”, соч. Керубини, “Севильский цирюльник”, “Деревенские певичцы”,

<sup>6</sup> Дуршлін С. М. М. С. Щепкін та І. П. Котляревський. – С. 99, 101–105.

<sup>7</sup> Стеблин-Каминский С. Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского. – С. 27.

<sup>8</sup> Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 272.

<sup>9</sup> Пилипчук Р. Я. Український театр. – С. 303, 317.

<sup>10</sup> Див.: запис Т. Шевченка в щоденнику від 30 грудня 1857 р. (Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5. – С. 138, 377), його статтю «Бенефіс г-жи Піуновой, январа 21, 1858 года» (Там само. – С. 210) та листа до М. Щепкіна від 4–5 грудня 1857 р. (Там само. – Т. 6. – С. 147); Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – С. 616.

<sup>11</sup> Киртока А. Иван Петрович Котляревский в Молдавии. – Кишинев, 1969. – С. 5, 6, 11; Охрименко П. П., Охрименко О. Г. И. П. Котляревский и мировая культура. – С. 38; А. Г. <Грин А.> Соленик, Карп Трофимович // Театральная энциклопедия: В 5 т. – М., 1965. – Т. 4. – С. 1030–1031.

<sup>12</sup> Пилипчук Р. Я. Т. Г. Шевченко в Ромнах // Радянське літературознавство. – 1979. – № 5. – С. 37.

<sup>13</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 5. – С. 63.

<sup>14</sup> Пилипчук Р. Я. Український театр. – С. 317–318, 325–326.

<sup>15</sup> Пилипчук Р. Хто був першим автором музики «Наталки Полтавки»? // Культура і життя. – 1994. – 12 листоп. – № 42. – С. 2.

“Наталка Полтавка” и многие другие, тогда как большая часть артистов вовсе не знали музыки <...>. А между тем оперы шли великолепно! <...> этим обязаны были Фёдорову Петровичу: он к каждому из артистов приходил на дом со скрипкой <...> и начинал играть партию его на скрипке, которая, в полном смысле этого слова, пела, а не играла, и, таким образом, повторяя беспрестанно одно и то же, заставлял невольно артиста заучивать свою партию <...>»<sup>16</sup>.

Щоправда, у спогадах Абрама Щепкіна йдеться лише про те, що Данильченко навчав акторів їхніх пісенних партій, а не сам творив музику до опер. Та й згадані, крім «Наталки Полтавки», три інші опери мали своїх авторів – італійських композиторів (А. Щепкін назвав одного з них – Луїджі Керубіні; два інші – відповідно Джоакіно Россіні та Валентіно Фйораванті). Тому гіпотеза про те, що Данильченко міг бути автором музики до «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника», є небезпідставною, але потребує перевірки іншими (передусім архівними) джерелами.

Один з перших відомих нам аранжувальників пісень із «Наталки Полтавки» – польський та український піаніст, композитор-аматор Адам Барцицький (?–1843), який працював учителем музики в Інституті шляхетних дівчат у Харкові, куди переїхав із Любліна 1816 року. Друга книжка харківського літературного альманаху «Утренняя звезда» (1834) містила ноти його обробок (для голосу з фортепіано) мелодій трьох пісень із цієї опери («Віють вітри», «Дід рудий», «Ой я дівчина полтавка»)<sup>17</sup>.

У нотній бібліотеці Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі зберігається оркестрування музики до «Наталки Полтавки» А. Колосова (дати виконання п'єси, що їх проставили оркестранти на окремих сторінках партій, засвідчують, що музику складено у 30-х роках XIX ст.)<sup>18</sup>.

Редакцію музики до полтавських вистав «Наталки Полтавки» здійснив у 1849–1855 рр. чеський та український піаніст, композитор і фольклорист Алоїз Єдлічка, учитель тутешнього Інституту шляхетних дівчат (на жаль, його музична редакція до нас не дійшла). У Єдлічково «Собрание малороссийских народных песен» увійшли й обробки пісень із «Наталки Полтавки»: «Видно шляхи полтавські» (Санкт-Петербург, 1858. – Часть 1), «Віють вітри, віють буйні» (Санкт-Петербург, 1861. – Часть 2). Плодом композиторського таланту Єдлічки стала й «Большая фантазия на мотивы малороссийской оперетты “Наталка Полтавка” (Воспоминания Полтавы)», створена на основі музичного матеріалу п'єси й окремо видана 1861 року (без зазначення міста)<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Щепкин А. С. Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще. – С. 250. Зазначивши прізвище капельмейстера «Данильченко», А. Щепкін застерігся, що справжнього його прізвища («настоящей фамилии») не пам'ятає, тож, очевидно, подав театральний псевдонім музиканта.

<sup>17</sup> Його прізвище подають також як Барціцький (польс. Barciński), Барцицький, Барсицький, а ім'я як подвійне: Адам Йоганн або Адам Ян; по батькові: Адам Іванович (Пилипчук Р. Відоме й невідоме про Адама Барцицького // Студії мистецтвознавчі. – К., 2008. – Ч. 2: Театр. Музика. Кіно. – С. 12–26). У деяких джерелах трапляється: Борецький.

<sup>18</sup> Лобач Олена, Душкова Світлана. По сторінках біографії «Наталки Полтавки» // Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення. – Полтава, 2009. – С. 246.

<sup>19</sup> Докладніше див.: Нахлік Є. Чернігівський та київський трикутники Пантелеймона Куліша: Біографічно-культурологічне дослідження // Нахлік Є., Нахлік О. Пантелеймон Куліш між Параскою Глібовою і Горпиною Ніколаєвою: Біографічно-культурологічне дослідження; 3 додатком невідомого листування / Монографічна розвідка Є. К. Нахліка; Упорядкув., текстолог. підготування листів та коментарі Є. К. Нахліка й О. М. Нахлік. – Львів, 2009. – С. 124–126; Лобач

Тим часом композитор німецького походження Йоганн (Ян) Ляндвер, капельмейстер садибного оркестру в маєтку графа Болеслава Потоцького в Немирові на Поділлі, склав партитуру для оркестру та увертюру з кількох пісень для трьох аматорських вистав «Наталки Полтавки», що їх влаштували у Немирівській гімназії у лютому й червні 1857 року та в грудні 1858-го старший учитель математики й фізики Ілля Дорошенко (був режисером) і молодший учитель географії Опанас Маркович, який разом із дружиною Марією (майбутня письменниця Марко Вовчок) підібрав мелодії народних пісень. А в лютому 1862 року «Наталку Полтавку» за партитурою Ляндвера з величезним успіхом поставив аматорський драматичний гурток у Чернігові під керівництвом тих-таки Іллі Дорошенка (тепер учителя Чернігівської чоловічої гімназії) та Опанаса Марковича, призначеного там уповноваженим від уряду на з'їздах мирових посередників<sup>20</sup>.

Гучний успіх «Наталки Полтавки» викликав появу оригінальних переробок її сюжету – оперет «Любка, або Сватання в с. Рихмах» Прокопа Котлярова (написана віршами у 1835–1836 рр.), «Чорноморський побит на Кубані в 1794–1796 рр.» Якова Кухаренка (написана 1836), а також переробки-наслідування – оперети «Тяня Переясловка» Степана Карпенка.

У Галичині «Наталку Полтавку» та «Москаля-чарівника» вперше поставила в Коломиї 1848 року аматорська трупа семінаристів під орудою отця Івана Озаркевича в його переробках під назвами «Дівка на відданю, або На миловане нема силуване» (перша вистава відбулася 27 травня / 8 червня, друга – десь до 10 вересня н. ст.) і «Жовнір-чарівник» (одна вистава до 12 жовтня н. ст.). Того ж року першу переробку було видано в Чернівцях окремою книжечкою латинськими літерами за польським алфавітом («Comedyo-Opera. Diwka na widdaniu, або Na myłowanie neta syłowanie. Złożona w Kołomyi»). Під час роботи Собору учених руських у Львові, засідання якого проходили у приміщенні духовної семінарії, Іван Озаркевич організував невеличку аматорську групу, до якої, крім семінаристів, увійшли священик і письменник Рудольф Мох та журналіст, співробітник «Зорі Галицької» Петро Головацький, і за тою книжечкою вивчив з ними текст переробки та показав її учасникам з'їзду на його завершення 26 жовтня н. ст. 1848 р. Переробки Озаркевича відіграли й перемиські аматори: у листопаді 1848-го – січні 1849 року – «Дівку на відданю», а 2 (14) і 6 (18) січня 1849 р. – «Жовніра-чарівника». Другу переробку Озаркевич теж підготував до друку (наступного, 1849, року), проте чомусь видати не зміг (текст зберігся в рукопису)<sup>21</sup>. Згодом на сцені Руського народного театру при товаристві «Руська Бесіда» у Львові уже в першому сезоні (1864) були показані автентичні «Москаль-чарівник» і «Наталка Полтавка»<sup>22</sup>.

З'явилося навіть продовження «Наталки Полтавки», яке написав Карл Зелінський під назвою «Сватьба Терпилихи з Тетерваковським, ілі Рудий Макогоненко старостою» (1844). Підзаголовок: «Вторая часть "Наталки Полтавки". Комедия

Олена, Чепіль Ольга. Діаманти братів Єдлічок в українській культурі // Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення. – С. 234–242.

<sup>20</sup> Докладніше див.: *Нахлік Е.* Чернігівський та київський трикутники Пантелеймона Куліша. – С. 88–95, 125.

<sup>21</sup> *Возняк М.* Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття: (Замітки й матеріали) // Записки НТШ. – Львів, 1909. – Т. 87. – С. 76–82. Уточнення дат та інших фактів див.: *Пилипчук Р.* Перше знайомство галичан з Котляревським // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 98–109.

<sup>22</sup> Див. повідомлення: Слово [Львів]. – 1864. – № 22. – 14/26.III; № 23. – 18/30.III; № 25. – 24.III/5.IV; № 26. – 28.III/9.IV; № 28. – 4/16.IV; № 29. – 8/20.IV; № 30. – 11/23.IV.

с куплетами в трьох действиях». Бувши антрепренером Ставропольського театру на Кубані (у 1846–1852 рр.), Зелінський ставив обидві п'єси двома частинами: у першій – твір Котляревського, у другій – своє продовження. «Сватьбу Терпилихи з Тетерваковським» показувала також трупа Івана Дрейсіга, з якою той виступав у Ставрополі (1845), Тифлісі (1845–1846)<sup>23</sup>.

Ще одне продовження «Наталки Полтавки» – переробку «Веселі полтавці», комедію в трьох діях, зі співами і танцями, скомпонував Кость Мирославський (відомий також як Мирославський-Винников; псевдонім: Винников), український драматург, актор та антрепренер. Її опубліковано в Одесі 1893 року двічі – окремою книжечкою та в «Збірнику творів» Мирославського, а 1920 року окремо перевидано в Нью-Йорку.

Румунський і молдавський письменник-просвітник Георгіє Асакі (1788–1869), який замолоду навчався у Львівському університеті, створив вільну адаптацію «Наталки Полтавки» молдавською мовою – п'єсу «Повернення верховинця з Англії» (1850), пов'язану з українською п'єсою спільністю сюжету, відповідністю дійових осіб і подібною кінцівкою<sup>24</sup>.

23 квітня 1939 р. театральна група європейського народного хору в Софії уперше поставила триактну оперну переробку «Наталки Полтавки», яку опрацював болгарською мовою Ж. Мошев. У переробку введено нових персонажів (сварливу жінку виборного Маню, Миколину кохану Мотрю, двох жінок-інтриганок, парубків і дівчат), а завершується дійство не лише шлюбом Наталки й Петра, а й несподіваним одруженням возного («сільського старости», «кметя») з її матір'ю<sup>25</sup>. Такий сюжетний поворот дає підстави гадати, що автор переробки скористався також продовженням «Наталки Полтавки» «Сватьба Терпилихи з Тетерваковським», яке написав Карл Зелінський.

В українській драматургії XIX ст. досить поширеним виявився мандрівний сюжет про жінку, яка за відсутності чоловіка частує залицяльника, а коли несподівано повертається чоловік, ховає страви й зальотника, а кмітливий захожий (переважно солдат, зрідка чумак), підгледівши це частування і відтак удаючи чарівника, дотепно видістає наїдки й напої та проганяє спокусника як нібито чорта. Крім «Москаля-чарівника» Котляревського, цей сюжет оригінально опрацьовано у створених незалежно один від одного водевілях: «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом» (1813–1814 або 1823–1825 рр.)

<sup>23</sup> *Лобас П.* До історії видання та постановки на сцені творів І. П. Котляревського. – С. 75. Карл (Кароль) Михайлович Зелінський (1803–?) – український, російський і польський письменник, актор, режисер, антрепренер. Народився у шляхетській сім'ї в Радомишлі на Житомирщині. Працював актором польсько-російсько-українських та російсько-українських труп Александра Ленкавського, Івана Штейна, Людвика Млотковського (у Києві та Харкові). З 1840-х рр. з власною російсько-українською пересувною трупкою гастролював в Орлі, Одесі, Катеринославі, Єлизаветграді, Миколаєві, Полтаві, Кременчуку та ін. Упродовж 1846–1852 рр. – антрепренер Ставропольського театру. Виконував ролі Прудіуса («Козак-стихотворец» О. Шаховського), виборного («Наталка Полтавка»), Чупруна («Москаль-чарівник») та ін. Автор водевілю «Женщина-патриот, или Полтавский парижанин» (1846; заборонена цензурою), драматичної переробки роману «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова...» Г. Квіткі-Основ'яненка (під назвою «Пригоди Столбикова») та ін. (*Лобас П. О.* Зелінський Карл Михайлович // *Українська Літературна Енциклопедія.* – Т. 2. – С. 261; Зелінський Карл Михайлович // *Мистці України: Енциклопедичний довідник.* – С. 265–266).

<sup>24</sup> *Охрименко П. П., Охрименко О. Г. И. П. Котляревский и мировая культура.* – С. 38–39.

<sup>25</sup> *Там само.* – С. 50–51. Текст оперного лібрето див.: «Наталка Полтавка» (Лібретто) // *Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях.* – С. 476–478.

Василя Гоголя, «Муж старий, жінка молода. Домовая забавка в одному дійстві, з громадських повісток уложена» (1830-і рр.) Стефана Петрушевича<sup>26</sup>, який зладив також польську переробку своєї п'єси – «Stary małż, młoda żona» (1849). У цьому ж ряду – «Чумак-чародій» (1834) українського і польського драматурга, антрепренера й актора Антонія Жмійовського (Змієвського)<sup>27</sup>. Жмійовський, очевидно, був обізнаний із водевілем Котляревського – у «Чумакові-чародію» помітні деякі сліди впливу «Москаля-чарівника» (на образі молодого ловеласа – станційного писаря Антоши Калакольчика, який говорить російською мовою). До наслідувань «Москаля-чарівника» належать також водевілі Дмитра Дмитренка «Кумірошник, або Сатана у бочці» (1840-і рр., не пізніше 1848), Аврамія Вельсовського «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай» (1850-і – 1860), Андрія Ващенко-Захарченка «Один порадував, другий утішив, ілі Хто лається, той кається», опублікований у збірці його п'єс «Театр» (Київ, 1857)<sup>28</sup>.

«Наталка Полтавка» стала найрепертуарнішим твором перших українських професійних музично-драматичних труп, які, мандруючи по містах, свої гастролі починали з вистави за п'єсою Котляревського. У супроводі музики театрального композитора-аматора й диригента Матвія Васильєва-Святошенка, створеної 1882 року й опублікованої 1887-го<sup>29</sup>, п'єса ставилася переважно у трупі Марка Кропивницького. З вистави «Наталки Полтавки», що відбулася у його режисурі на кону Зимового театру в Єлисаветграді 27 жовтня (8 листопада) 1882 р.<sup>30</sup>, почалася історія цієї першої професійної української трупи, а заодно й історія театру корифеїв. У виставі, що мала гучний успіх, у ролі Наталки дебютувала на професійній сцені Марія Заньковецька, Миколу зіграв Микола Садовський, а виборного – Марко Кропивницький. У серпні 1883 року одеською виставою «Наталки Полтавки» почав свою діяльність театр Михайла Старицького. Починаючи від листопада 1884 року, в молдовських містах (Кишиневі, Тирасполі, Бендерах, Сороках, Бельцях та ін.) щороку гастролювали професійні трупи театру корифеїв, ставлячи, зокрема, й п'єси Котляревського<sup>31</sup>.

За мотивами «Наталки Полтавки» до 70-річчя її сценічного втілення Микола Лисенко оформив однойменну оперу (1889), упорядкувавши традиційно виконувані музичні номери, уклавши фортепіанний супровід і написавши увертюру<sup>32</sup>. Проте до революції оперну версію Лисенка ставили зрідка<sup>33</sup>, за винятком

<sup>26</sup> Першодрук І. Франка 1899 року: Франко І. Галицький «Москаль-чарівник». – С. 366–376.

<sup>27</sup> Першодрук за чигиринським списком 1865 року (скорочено: з пропуском 5-ої та 6-ої яв): Лобас П. О. «Чумак-чародій» Антонія Жмійовського // Радянське літературознавство. – 1976. – № 6. – С. 74–81.

<sup>28</sup> Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. – 2008. – № 3. – С. 11–13; Пилипчук Р. Дмитро Дмитренко – маловідомий актор і драматург // До джерел: Збірник наукових праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. – К.; Львів, 2004. – Т. 2. – С. 465–486.

<sup>29</sup> Наталка Полтавка: Музика для фортепіано / Составил М. Т. Васильев. – СПб., 1887.

<sup>30</sup> Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького: (Матеріали до біографії) // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 390.

<sup>31</sup> Киртока А. Иван Петрович Котляревский в Молдавии. – С. 7–8.

<sup>32</sup> Котляревський І. Наталка Полтавка: (Перша українська оперета у 3-х діях) / Музику впорядкував М. Лисенко. – К., 1890. – 46 с. Перевидано в Києві у 1953-му і 1955 рр.

<sup>33</sup> Зазначивши, що в «поставі “Наталки Полтавки” у М. Л. Кропивницького» «музика була традиційна», колишній актор цієї трупи Іван Мар'яненко у спогадах зауважив: «Пізніше до “Наталки Полтавки” написав прекрасну музику М. В. Лисенко. Але театри нею цілком не користувалися з таких причин: по-перше, для виконання всієї музики був потрібен збільшений

трупи Миколи Садовського, яка здійснила прем'єрну виставу 11 жовтня 1889 р. в Кишиневі, 12 листопада 1889 р. – в Одесі<sup>34</sup>, а згодом показала її 31 серпня 1903 р. в Полтаві на урочистостях з нагоди відкриття пам'ятника Котляревському. «Москаль-чарівник» у театрі корифеїв також найчастіше виконувався у музичному опрацюванні Матвія Васильєва-Святошенка.

«Москаль-чарівник» прислужився юному Антонові Чехову для набуття драматургічного й театрального, передусім акторського, досвіду, адже серед домашніх вистав, що їх влаштовували в 1874–1875 рр. брати Чехови, була й постава водевілю Котляревського, про що згадував молодший брат знаменитого письменника, також літератор Михайло Павлович Чехов:

«Когда мы ещё жили в Таганроге всей семьёй, у нас часто происходили домашние спектакли, в которых Антоша-гимназист был главным воротилой. <...> Играли и на малороссийском языке про какого-то Чупруна и Чупрунику, где роль Чупруна исполнял всё тот же “увалень” Антоша»<sup>35</sup>.

Під час гастролей української мандрівної трупи Георгія Деркача до неї приєднався 1891 року вісімнадцятилітній Федір Шаляпін і впродовж року здійснив із цією «оперетковою» (музично-драматичною) трупю театральну подорож по Поволжі (Самара), Уралу (Бузулук, Оренбург, Уральськ), знову по Поволжі (Самара, Астрахань), Північному Кавказі (Петровськ, тепер Махачкала), Середній Азії (Кизил-Арват, Ашхабад, Самарканд) та Закавказзі (Баку). За спогадами знаменитого співака в автобіографії (1916), він навчився тоді цілком вільно говорити і співати українською мовою, з великим захватом виконував «славні», як писав, українські народні пісні, грав зокрема роль Петра в «Наталці Полтавці»<sup>36</sup>.

У грудні 1893 року – січні 1894-го вистави «Наталки Полтавки» (з музичним вирішенням Олексія Домерщикова на основі партитури М. Лисенка) пройшли у Парижі, Бордо і Марселі зусиллями трупи Георгія Деркача, яка гастролювала там. П'єсу, скорочену ледь не на половину, із введенням натомість різних музично-хореографічних дивертисментів, поставив режисер Онисим Суслов. Наталку зіграла блискуча актриса і співачка Єфросинія Зарницька, яка на сцені суперничала із самою Марією Заньковецькою і чарувала глядачів своїм голосом. Георгій Деркач виконав роль виборного. Перша вистава «Наталки Полтавки» у паризькому театрі Théâtre des Menus-Plaisirs пройшла зі значним успіхом<sup>37</sup>, але на-

і кращий оркестр та актори з хорошими вокальними голосами, тоді як виконавці Возного, Терпилихи, Миколи здебільшого не мали відповідних голосів; по-друге, за музику М. В. Лисенка треба було щоразу платити потрібний авторський гонорар, як за оперу, а цей накладний видаток лягав тягарем на і без того занадто скромний бюджет театру» (Мар'яненко І. М. Л. Кропивницький та його театр // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 268).

<sup>34</sup> Киртока А. Иван Петрович Котляревский в Молдавии. – С. 8–9.

<sup>35</sup> Чехов М. П. Об А. П. Чехове: Воспоминания // Новое слово. – М., 1907. – Кн. I. – С. 198; Летопись жизни и творчества А. П. Чехова / Составители: Л. Д. Громова-Опульская, Н. И. Гитович. – М., 2000. – Т. 1: 1860–1888. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/lc-abc/lc2/lc2-005.htm>; <http://chehov.niv.ru/chehov/bio/letopis/letopis-1874-1875.htm>.

<sup>36</sup> Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни // Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни; Маска и душа. – М., 1990. – С. 90–97.

<sup>37</sup> Див., зокрема, репродукцію програми вистави у паризькому Théâtre des Menus-Plaisirs 3 грудня 1893 р.: Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К., 1969. – С. 263. Жанр п'єси у програмі визначено звичним французьким терміном «opéra-comique populaire» («народна комічна опера»). Також див.: Полех В. Українська література у зарубіжній критиці і перекладах. – Івано-Франківськ, 1998. – Перша частина. – С. 142–145.

далі французька публіка не виявила інтересу до показу побутово-етнографічних вистав, схожих на театралізовані концерти, за п'єсою Котляревського та «Назарем Стодолею» Шевченка<sup>38</sup>.

Згодом директор паризького театру «Аполло» («Аполлон») французький композитор Клод Терас здійснив власну переробку «Наталки Полтавки» для постанови її в цьому театрі у літньому сезоні 1913 року<sup>39</sup>.

За лібрето Валентина Костенка й у його новій музичній редакції, у якій було вдало скомпоновано кілька коротких симфонічних картин на основі Лисенкової обробки народних пісень і розроблено нову інструментацію, «Наталка Полтавка» йшла в Харківському (1935) і Вінницькому (1936) театрах опери та балету.

1936 року «Наталку Полтавку» як «велику оперну виставу» з масовими хоровими й танцювальними сценами репрезентовано на підмостках Київського, Одеського, Дніпропетровського і Донецького театрів опери та балету (музика М. Лисенка, зі значними скороченнями, доповненнями та переінструментованою партитурою Володимира Йориша, обробка тексту Максима Рильського). Київський театр опери та балету показав цю виставу, під час гастролей, у Великому театрі в Москві 14 березня 1936 р.<sup>40</sup> Наступного року оперу М. Лисенка в модернізованій редакції В. Йориша (з текстовою обробкою М. Рильського) запропонував глядачам також Харківський театр опери та балету. На кону Великого театру у Львові оперу поставлено 1936 року з музикою М. Лисенка в інструментації Василя Безкоровайного. 1944 року в Київській опері відбулася прем'єра Лисенкової «Наталки Полтавки» в музичній редакції Всеволода Рибальченка та Бориса Лятошинського.

Однак згодом після цих музичних експериментів, особливо ж невдалого йоришівського, що був занадто пишним і громіздким, театри повернулися до неперевершеної авторської версії Лисенка. 17 квітня 1954 р. вона прозвучала в Київській опері, а 13 і 16 червня того ж року – в Московській філармонії, у Концертному залі ім. П. І. Чайковського (постановник і виконавець партії Петра – славнозвісний Іван Козловський, який дебютував у цій ролі ще 1919 року в Полтавському оперному театрі). Відтак партію Петра Іван Козловський виконував 1971 року на сцені Великого театру в Москві, де виступала з «Наталкою Полтавкою» полтавська трупа, і 1974 року – на полтавській сцені. 2012 року, до 170-річчя від дня народження М. Лисенка, в Національній опері України відбулася прем'єра нової, уже дев'ятої в історії театру, постанови «Наталки Полтавки», особливість якої у тому, що класичну лисенківську версію тривалістю три з половиною години стиснуто до двох дій по 45 хвилин (музична редакція Мирослава Скорика).

А 25 грудня 2012 р. в Національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької у Львові відбулася 250 вистава «Наталки Полтавки» (починаючи від прем'єрного показу 2 березня 1991 р.). Режисер-постановник цієї оперети на дві дії, з музикою М. Лисенка (однак за текстом Котляревського, а не лібрето, як в опері Лисенка), – Федір Стригун, художник-

<sup>38</sup> Див.: Коломієць Ростислав. Чому корифеї не поїхали до Парижа? // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2008: Альманах: Наук.-теор. праці та публіцистика. – К., 2008. – Вип. 1 (10). – С. 170–173.

<sup>39</sup> За повідомленням у петербурзькій газеті «Биржевые ведомости» (1913. – № 13625) (І. П. Котляревський у критичні та документах. – К., 1959. – С. 176).

<sup>40</sup> Див. лібрето: Наталка Полтавка: Оперне видовище на 3 дії / Текст І. Котляревського; Музика М. Лисенка і В. Йориша; Сценарій В. Манзія; Обробка тексту М. Рильського. – К., 1936. – 53 с.

постановник – Мирон Кипріян. Ювілейна вистава справила на глядачів незабутнє враження своєю незвичністю, адже одні й ті самі ролі виконували, непомітно змінюючи один одного в ході сценічного дійства, актори різних поколінь. Тож це була ексклюзивна репрезентація не так дійових осіб п'єси, як їх різних виконавців-заявців (Наталка – Олександра Люта, Валентина Мацялко, Людмила Нікончук; Терпилиха – Оксана Самолюк, Таїсія Литвиненко; Тетерваковський – Роман Біль, Богдан Козак; Макогоненко – Юрій Брилинський, Степан Глова, Федір Стригун; Микола – Назарій Московець, Орест Гарда; Петро – Роман Гавриш, Ярослав Мука)<sup>41</sup>.

Свою літературно-музичну редакцію «Москаля-чарівника» створив слобожанський композитор і фольклорист Олександр Стебляно (1896–1977), який працював над нею ледь чи не все доросле життя. Він значно розширив музичну структуру водевілю, збільшив кількість вокальних номерів до 26-ти, запровадив у дійство хори, ансамблі, додав картину вечорниць<sup>42</sup>.

Уже невдовзі після публікацій окремих пісень із «Наталки Полтавки» їх починають перекладати іншими мовами. Нас цікавлять переклади насамперед оригінальних, авторських віршів. Празький «Часопис Чеського музею» («Časopis Českého muzeum», 1833) опублікував пісню «Ой мати, мати! Серце не вважає...», яку переклав чеською мовою Франтішек Челаковський за першодруком у петербурзькому літературному альманасі «Северные цветы на 1830 год» (1829). Переклад під рубрикою «Maloguské písně» має підпис: *I. Kotlarewsky*.

Найбільшої ж популярності зажила пісня «Віють вітри, віють буйні...». Найперше з'явився її російський переклад – «Песня Наталки Полтавки. Дуют ветры» Ізмаїла Срезневського у московському журналі «Галатея» (1839. – Часть 6. – № 49). Відтак її переклав поет Микола Берг: «Веют ветры» («Веют ветры, веют буйны...») у журналі «Москвитянин» (1851. – Часть 1. – № 2; джерело перекладу: збірка М. Максимовича «Малороссийские песни», 1827). Переклад Берга передруковано у книжках «Поэзия славян. Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей» (Санкт-Петербург, 1871) і «Родная поэзия. Сборник лучших стихотворений русских поэтов» (Санкт-Петербург, 1905). Павло Грабовський зробив переклад цієї пісні («Веют ветры, веют буйные...»), а також пісні «Де згода в сімействі...» («Где радушие простое...») для укладеної ним 1898 року збірки своїх та чужих перекладів з української мови на російську «Песни Украины»<sup>43</sup>.

Чеський переклад вірша – «Vějí větry» («Vějí větry, vějí bujné...») – подав Франтішек Вимазал у першому томі впорядкованої ним збірки слов'янської народної та літературної поезії «Slovanská poezije» (Брно, 1874). Тут-таки вміщено згаданий переклад Челаковського («Píseň» – «Oj máti, máti, srdce nerokuje...»), а також переклад народної пісні «У сосіда хата біла...» («U souseda»), що його зробив Сімеон Карел Махачек. Зазначено, що це пісні з «Наталки Полтавки».

<sup>41</sup> Телевізійну версію вистави (ТРК Львів, 2013) можна переглянути в Інтернеті: перша дія: [http://www.youtube.com/watch?v=MFPng\\_2Z5ts](http://www.youtube.com/watch?v=MFPng_2Z5ts); друга дія: [http://www.youtube.com/watch?v=3xgBq\\_p4w04](http://www.youtube.com/watch?v=3xgBq_p4w04).

<sup>42</sup> Загайкевич М. Іван Котляревський і музична культура України. – С. 250.

<sup>43</sup> Збірка «Песни Украины. Переводы с малорусского. Собрал П. Арсеньев. 1898 г.» збереглася у рукопису. Переклади П. Грабовського з неї повністю опубліковані у вид.: Грабовський П. Песни Украины // Зібрання творів: У 3 т. – К., 1959. – Т. 2. – С. 7–100. «Веют ветры, веют буйные...». – С. 18–19; «Где радушие простое...». – С. 19.

У книжці «Die poetische Ukraine. Eine Sammlung Klein-Russischer Volkslieder. Ins Deutsche übertragen von Friedrich Bodenstedt» («Поетична Україна. Збірка малоруських народних пісень. У перекладі німецькою мовою», Штутгарт, Тюбінген, 1845) німецький поет Фрідріх Боденштедт опублікував пісню «Віють вітри, віють буйні...» у власному перекладі як народну<sup>44</sup>. Німецько-американська письменниця, перекладачка і літературознавець Тальві (Talvi; справжнє ім'я та прізвище, по чоловікові, – Тереза Робінсон), донька професора Харківського університету Людвіга Гайнриха фон Якоба, у своїй книжці «Історичний огляд мов і літератури слов'янських народів з нарисом їхньої народної поезії» (Нью-Йорк, 1850) вмістила власний англійський вільний неримований переклад цього романсу Котляревського (без зазначення його авторства) за збіркою Івана Сахарова «Пісні русского народа» (Санкт-Петербург, частина 4, 1839), під назвою «The Love-Sick Girl»<sup>45</sup>. Згодом свій переклад вірша «Віють вітри, віють буйні...» оприлюднила канадська англійська письменниця, журналістка й перекладачка української літератури Флоренс Лайвсей (Livesay) у збірці власних поетичних перекладів «Пісні України з русинськими віршами» («Songs of Ukraine with Ruthenian poems. Translated by F. R. Livesay» (Лондон, Париж, Торонто, Нью-Йорк, 1916)<sup>46</sup>. Невдовзі потому цю ж пісню було надруковано у збірці Флоренс Ботсфорд «Пісні багатьох народів з англійськими версіями американських поетів» (Нью-Йорк, 1921) – в оригіналі (також без вказівки про автора) та новому перекладі (віршованому парафразі) під назвою «The Winds Blow» американського поета Кристофера Морлі (Mogley), а також з нотами зі збірки Алоїза Єдлічки<sup>47</sup>. Там-таки подано обом мовами пісні з «Наталки Полтавки» (без згадки про п'єсу) «Сонце низенько» («The Sun Is Low», перекладача зазначено криптонімом Н. В.)<sup>48</sup> і «Дід рудий, баба руда» («Red-Headed Family») у перекладі Джекоба Робінса (Robbins)<sup>49</sup>.

Знаменитий американський співак Поль Робсон мав у своєму репертуарі україномовну пісню з «Наталки Полтавки» «Сонце низенько...», яку перейняв від Івана Козловського і виконував разом із ним у Москві 1951 року та в Ялті 1958-го<sup>50</sup>.

У перекладі болгарською мовою Бориса Струми пісні з «Наталки Полтавки» – «Віють вітри, віють буйні...» («Духат ветровете буйни, клоните превиват...»), «Видно шляхи полтавські і славну Полтаву...» («Виждат се полтавски друми, славната

<sup>44</sup> Полек В. Українська література у зарубіжній критиці і перекладах. – С. 161–162; Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі: <У 2 кн.> – Львів, 1998. – Кн. II. – С. 58–71.

<sup>45</sup> Talvi. Historical View of the Languages and Literature of the Slavic Nations; With a Sketch of Their Popular Poetry. – New York, M.DCCC.L. <1850>. – Р. 365–366. Також див.: Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. – Кн. II. – С. 393–407; Полек В. Українська література у зарубіжній критиці і перекладах. – С. 16, 17, 157–159.

<sup>46</sup> Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. – Кн. II. – С. 441–443.

<sup>47</sup> Folk Songs of Many Peoples, With English Versions by American Poets / Compiled and Edited by Florence Hudson Botsford. – New York, 1921. – Volume One. – Р. 114–115. Неточності, наявні у дослідженні Г. Нудьги (Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. – Кн. II. – С. 393, 483–484), виправлено: Ботсфорд насправді – не мужчина, а жінка Флоренс Гудсон Ботсфорд; у першому виданні її збірки (1921 року) пісню подано з музикою А. Єдлічки, а не М. Лисенка. Взагалі відомості щодо зарубіжних джерел і фактів, наведені у працях Г. Нудьги, потребують ретельної перевірки.

<sup>48</sup> Folk Songs of Many Peoples... / Compiled ... by Florence Hudson Botsford. – New York, 1921. – Vol. One. – Р. 113.

<sup>49</sup> *Ibidem*. – Р. 118–119.

<sup>50</sup> Козловський І. С. Із статті «Дуэт» // Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 174, 579 (першодрук: Огонёк. – 1951. – № 18); Охрименко П. П., Охрименко О. Г. И. П. Котляревский и мировая культура. – С. 52–53.

Полтава...»), «Ой доля людська – доля есть сліпая!..» («Ой, съдба човешка – сліпа и недрага...»), разом з уривком із «Енеїди», вміщено в антології «Українська класическа поезія» (Софія, 1959).

Узимку 1911–1912 року досить точний, хоча дещо скорочений, переклад «Наталки Полтавки» литовською мовою здійснив письменник Матас Григоніс, який і поставив п'єсу навесні 1912 року в Паневежисі, де вчителював. Відтак на прохання чиказького видавництва «Литва» Григоніс переробив переклад на «литовський лад», наситивши його місцевим колоритом і замінивши українські імена персонажів на литовські. Цей переклад-переробку під назвою «Настуте» («Nastute») опубліковано в Чикаго 1913 року. За цим перекладом-переробкою вистава уже з того-таки року неодноразово йшла в литовських аматорських театрах у Литві й Америці. 1930 року у Філадельфії видано новий литовський переклад, близький до оригіналу: «Natalka Poltavka (Let. Nastute Poltavete)» (автора перекладу не зазначено). А 1951 року Матас Григоніс зробив новий, притім повний переклад п'єси<sup>51</sup>.

1925 року «Наталку Полтавку» з успіхом поставив гурток румунських аматорів у Яссах під керівництвом актора Зимбінського, чий переклад п'єси румунською мовою, за повідомленням чернівецького тижневика «Хліборобська правда», вийшов «знаменитий, особливо пісні надзвичайно добре перекладені»<sup>52</sup>.

У болгарському перекладі Н. Самева «Наталку Полтавку» інсценізував 1936 року «Вільний театр» у Софії. А 1939 року в Новій Загорі вийшов окремою книжечкою переклад-переробка «Наталки Полтавки» болгарською мовою Ал. Зубенка та Ілії Пенева. Від 1948 року ця переробка йшла на сцені самодіяльного театру в Північній Болгарії (село Сухиндол, тепер містечко)<sup>53</sup>. 1947 року й потім 1954-го «Наталку Полтавку» ставив болгарською мовою (з музикою М. Лисенка) Смолянський музичний театр (тоді селище, тепер місто Смолян на півдні Болгарії)<sup>54</sup>.

У грудні 1948 року вперше озвучило «Наталку Полтавку» чеською мовою празьке радіо, яке відтак не раз повторювало цю передачу. Двічі виходив друком переклад-переробка «Наталки Полтавки» словацькою мовою. Його опрацював Юрій Шерегій, додавши нових персонажів – «сусідку Терпилихи», «дівчину з дитиною», кобзаря, «сусідів, парубків, дівчат», унаслідок чого замість двох дій

<sup>51</sup> Охрименко П. П. «Наталка Полтавка» серед литовців // Матеріали Котляревських читань 1967 року. – К., 1969. – Вип. 5. – С. 142–146; Охрименко П. П., Охрименко О. Г. И. П. Котляревский и мировая культура. – С. 40–42. Також див.: Григоніс М. Д. З листа до музею І. П. Котляревського від 20/VIII 1952 р. // Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 559.

<sup>52</sup> Хліборобська правда [Чернівці]. – 1926. – № 3. – С. 3. Також див.: Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі: <У 2 кн.>. – Львів, 1997. – Кн. I. – С. 357.

<sup>53</sup> Охрименко П. П., Охрименко О. Г. И. П. Котляревский и мировая культура. – С. 49–51. У статті Володимира Полека (Полек В. Дорогами «Наталки Полтавки» // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 151) рік виходу «Наталки Полтавки» в Новій Загорі подано неточно: 1937. У бібліографічному покажчику Мирослава Мороза дата точна (1939), але без зазначення авторів перекладу і сторінок видання (Іван Котляревський: Бібліографічний покажчик. 1798–1968 / Уклад М. О. Мороз. – С. 242. – № 2036), а це свідчить, що укладач його не бачив. Ось опис цього видання на сайті зведеного каталогу болгарських бібліотек: Наталка-Полтавка : Оперета в 3 д. : [Либретто] / Иван Котляревски; Прев. от укр. Ал. Зубенко, Ил. Пенев; Музыка наредена от М. Лисенко. – Нова Загора : Ст. Куюмджиев, 1939. – 32 с. (COBISS.BG Виртуална библиотека – България. – Режим доступу: <http://www.bg.cobiss.net/scripts/cobiss?id=1739014640232534>).

<sup>54</sup> Смолянски музикален театър // Уикипедия: Свободната енциклопедия. – Режим доступу: [http://bg.wikipedia.org/wiki/Смолянски\\_музикален\\_театър](http://bg.wikipedia.org/wiki/Смолянски_музикален_театър).

стало три («Natalka z Poltavy: L'udová hra so sprevní a tancami v 3 dejstvách», Братислава, 1950, пісні у перекладі Й. Городовського; Братислава, 1970, пісні у перекладі А. Душкової). Виставу за цим перекладом з успіхом ставив од 1953 року театральний колектив «Сокіл» у Пряшеві<sup>55</sup>.

У відтворенні узбецького поета Міртеміра «Наталку Полтавку» вперше поставлено на сцені Узбецького театру музичної драми й комедії ім. Мукімі в Ташкенті у грудні 1943 року (відбулося дев'ять вистав, а в наступні п'ять років її зіграно 66 разів)<sup>56</sup>.

Російською мовою «Москаля-чарівника» переклав кіноактор, режисер, сценарист і письменник Георгій Зелонджев (літературний псевдонім: Г. Шипов)<sup>57</sup>. Опісля обидві п'єси Котляревського побачили денне світло в російському перекладі поета Всеволода Рождественського<sup>58</sup>.

«Наталка Полтавка» з'явилася друком 1969 року в Кишиневі румунською мовою у перекладі молдовського поета, прозаїка і перекладача Віталіє Філіпа<sup>59</sup>, а 1971-го в Баку – азербайджанською мовою (переклад здійснив популяризатор і дослідник українського письменства, поет, перекладач і літературознавець Аббас Абдулла<sup>60</sup>).

«Наталка Полтавка» ставилася у Росії, Молдові, Грузії, Білорусі, Польщі, Румунії, Болгарії, Швейцарії (у Женеві<sup>61</sup>), США та Канаді мовою оригіналу, тривалий час звучала зі сцени українського театру в Пряшеві (Словаччина). Й досі «Наталка Полтавка» входить до репертуару провідних драматичних, музично-драматичних та оперних театрів України (у двох варіантах – театральньо-драматичному й оперному, як п'єса й опера). Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя незмінно починає свій театраль-

<sup>55</sup> Охрименко П. П., Охрименко О. Г. И. П. Котляревский и мировая культура. – С. 51; Иван Котляревский: Библиографичний покажчик. 1798–1968 / Уклад М. О. Мороз. – С. 253–254. – № 2172; Українська література в Словаччині / Укладач Г. М. Сиваченко // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т. – К., 1994. – Т. 5: Українська література в країнах Центральної і Південно-Східної Європи. – С. 480. – № 7271.

<sup>56</sup> З газети «Правда Востока». «Наталка Полтавка» на узбецькій сцені (Рецензія); Сила творчого співробітництва (Рецензія) // Иван Котляревский у документах, спогадах, дослідженнях. – С. 550–552; Охрименко П. П., Охрименко О. Г. И. П. Котляревский и мировая культура. – С. 43–44.

<sup>57</sup> Котляревский И. Солдат-чародей // Сборник украинских водевилей / Пер. Г. Зелонджева. – М.: Искусство, 1937.

<sup>58</sup> Котляревский И. Наталка Полтавка / Пер. Вс. Рождественского // Украинская классическая драматургия. – М.: Л.: Искусство, 1951. – Т. 1. – С. 1–37; Котляревский И. Наталка Полтавка: Комическая опера в двух действиях; Солдат-чародей: Комическая опера в одном действии / Пер. Вс. Рождественского // Украинская классическая комедия. – М.: Искусство, 1954. – С. 1–67. Передруковано у виданні «Сочинений» Котляревського (Л., 1969; 1986).

<sup>59</sup> Див. опис цього видання на сайті Національної бібліотеки Республіки Молдова: Biblioteca Națională a Republicii Moldova. – Режим доступу:

[http://cc.sibimol.bnrm.md/opac/bibliographic\\_view/119803?pn=opac%2FSearch&q=+Kotliarevski%2C+ivanescu#level=all&location=0&ob=asc&q=+Kotliarevski%2C+ivanescu&sb=relevance&start=0&view=CONTENT](http://cc.sibimol.bnrm.md/opac/bibliographic_view/119803?pn=opac%2FSearch&q=+Kotliarevski%2C+ivanescu#level=all&location=0&ob=asc&q=+Kotliarevski%2C+ivanescu&sb=relevance&start=0&view=CONTENT).

У покажчику (Бібліографія ювілейної літератури / Склав М. О. Мороз // Слава сонцем засіяла: Відзначення 200-річчя з дня народження І. П. Котляревського. – К., 1972. – С. 282) прізвище перекладача зазначено неточно: Філін. Літературно-біографічну довідку про нього див.: Vitalie Filip // Crispedia.ro. – Режим доступу: [http://www.crispedia.ro/Vitalie\\_Filip](http://www.crispedia.ro/Vitalie_Filip).

<sup>60</sup> Бібліографія ювілейної літератури / Склав М. О. Мороз. – С. 280; Мороз М. «Наталка Полтавка» азербайджанською мовою // Друг читача. – 1973. – № 26. – 28 червня. – С. 4; Мірошніченко М. М. Абдулла Аббас // Українська Літературна Енциклопедія. – К., 1988. – Т. 1. – С. 9.

<sup>61</sup> Палк В. Українська література у зарубіжній критиці і перекладах. – С. 145.

ний сезон «Наталкою Полтавкою» і закінчує нею. На базі вистави цього театру проводився завершальний тур республіканського (1969) і Всеукраїнського (1994) конкурсів на найкраще виконання ролі Наталки (відповідно до 200- і 225-річчя Котляревського). На початку третього тисячоліття Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка в Києві запропонував осучаснену виставу п'єси як «українське музично-драматичне рококо, теє-то як його, на 2 дії» (режисер-постановник – Олександр Ануров з Москви, мелодії М. Лисенка адаптував Олег Скрипка).

Ще на початках кінематографа, в епоху німого кіно на екрани вийшли «Москаль-чарівник» (1909, 1911) і «Наталка Полтавка», яку зняв у Катеринославі 1911 року оператор Данило Сахненко за виставою, що її поставила під час гастролей група Миколи Садовського з Марією Заньковецькою у головній ролі.

Згодом на основі музики М. Лисенка і В. Йориша Іван Кавалерідзе створив кінооперу «Наталка Полтавка» (1936), у якій титульну роль виконувала Катерина Осмяловська, а співала Марія Литвиненко-Вольгемут. Фільм демонструвався не лише в кінотеатрах усього Радянського Союзу, а й у ряді країн Європи, Азії та Америки. В еру телебачення з'явився телефільм «Наталка Полтавка» з музикою М. Лисенка (1978, режисер – Родіон Єфименко, в ролі Наталки – Наталя Сумська, співає Марія Стеф'юк, пісенні партії Петра виконує Анатолій Солов'яненко). 1995 року на Національній кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка режисер Микола Засєєв-Руденко зняв за водевілем Котляревського і власним сценарієм нову кінокартину «Москаль-чарівник» (композитор – Ігор Поклад; у ролі солдата – Богдан Бенюк, Тетяни – Руслана Писанка).

Створено і три науково-популярні, документальні фільми про письменника – всі під однаковою назвою «Іван Котляревський» (1967, режисер – Олександр Ігішев; 1978, режисер – Володимир Артеменко; 2002, автор сценарію та ведучий – Мирослав Попович, режисер – Олександр Фролов).

Така популярність п'єс Котляревського промовляє сама за себе. Вони не тільки започаткували нову українську драматургію та новочасний український театр, а й на кожному новому етапі історичного розвитку України викликають до себе чималий інтерес і досі залишаються живими й затребуваними явищами вітчизняної культури. Сценічний успіх «Наталки Полтавки» феноменальний і досі неперевершений: жодна інша українська п'єса не здобула такої тривкої театральної популярності в Україні та за кордоном.

Нові й нові покоління художніх та наукових інтерпретаторів актуалізують безсмертні твори Котляревського суголосно своєму часові, злободенним проблемам, зміненним уявленням про прекрасне та мистецьким смакам, відповідно до власного бачення й розуміння. Осягнення творчого феномена першого класика нової української літератури яскравіє розмаїтими гранями і триває, заповідаючи на нові несподівані відкриття.

Перелік ілюстрацій

234

щоб ота дѣла не збѣхъ,  
щоб и лѣвѣм не вѣ сѣхъ } 2

фрагмент.

Вѣсѣм теперѣ скану в сѣтѣ:  
вѣ прокѣ напойдѣмъ вѣо дѣтѣ  
хотѣ удастѣ вѣ одаѣ <sup>радь</sup>  
мѣдѣмѣ вѣ актѣ вѣсѣ. } 2

Вѣт.

мѣрѣ дѣтѣмъ вѣ лѣвѣмъ нѣмѣ мѣрѣ

метѣмѣ

нѣмѣмѣ вѣтѣрѣдѣмѣ  
не вѣлѣвѣмѣ вѣдѣлѣмѣ  
вѣ хѣмѣ лѣвѣмѣ вѣ сѣтѣмѣ ( <sup>радь</sup>  
мѣмѣ сѣтѣмѣ вѣ дѣлѣмѣ. ) 2

Вѣт.

мѣрѣ дѣтѣмъ вѣ лѣвѣмъ нѣмѣ,  
мѣрѣ мѣмѣ вѣтѣмѣ лѣвѣмѣ,  
щоб ота дѣла не збѣхъ,  
щоб и лѣвѣм не вѣ сѣхъ. } 2



Остання сторінка автографа п'єси «Москаль-чарівник»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 25 - 005)

Перша сторінка автографа чистої редакції шостої частини «Енеїди»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 2).....3

Сторінка автографа чистої редакції шостої частини «Енеїди»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 2).....4

Сторінка автографа чистої редакції шостої частини «Енеїди»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 2).....58

Сторінка автографа чистої редакції шостої частини «Енеїди»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 2).....60

Сторінка автографа п'єси «Полтавка»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 4).....356

Остання сторінка автографа п'єси «Полтавка»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 4).....358

Сторінка автографа п'єси «Москаль-чарівник»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 25).....428

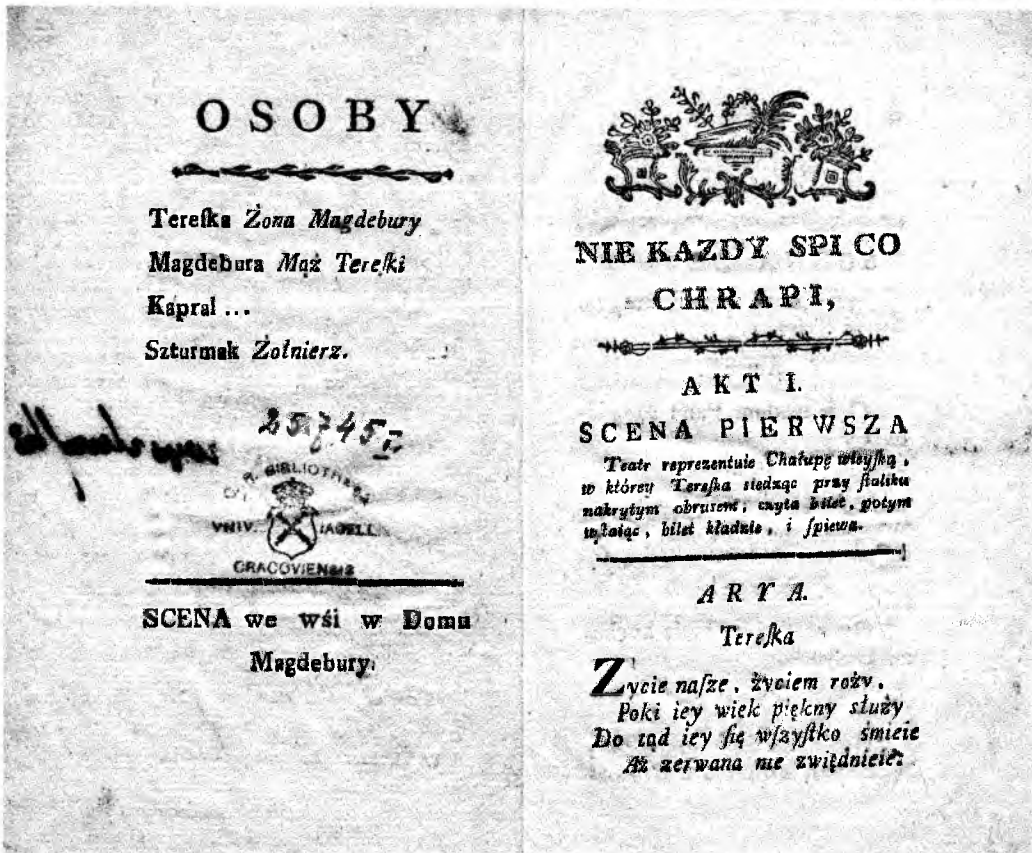
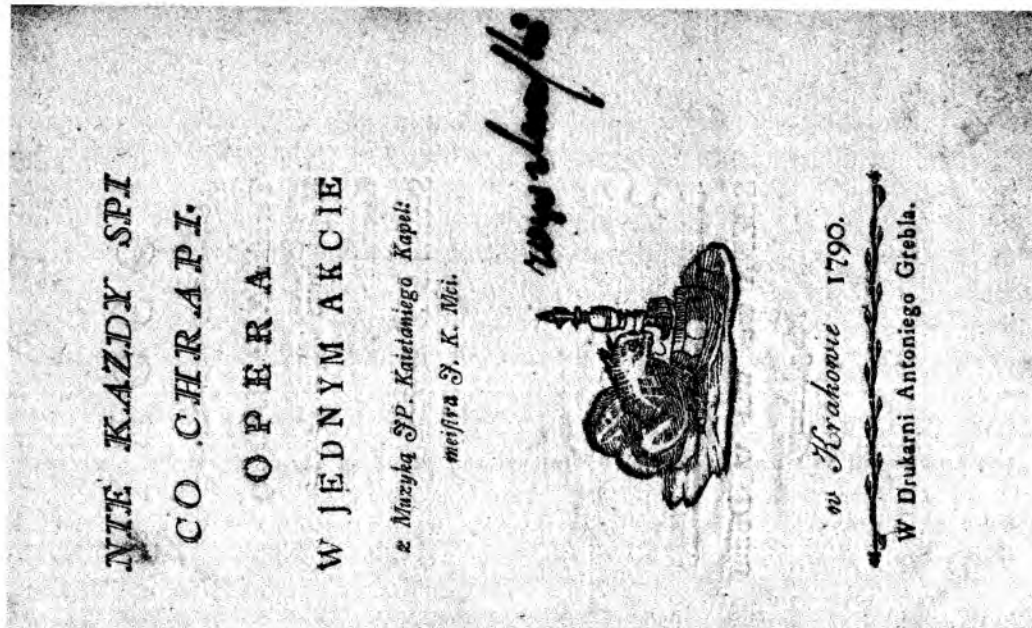
Будинок І. Котляревського у Полтаві.  
Літографія художника Р. Мелліна до публікації:  
Данилевский Григорий. Полтавская старина, в отношении  
ко времени Петра Великого // Журнал Министерства  
Народного Просвещения. – 1856. – Часть LXXXIX. –  
Кн. 2: Февраль.....492

Остання сторінка автографа п'єси «Москаль-чарівник»  
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 52. – Од. зб. 25).....524

Титульна, 2-га і 3-тя сторінки краківського видання  
комічної опери «Не кожен спить, хто хропе» Леона Перожинського.....526

Титульна, 3-тя, 5-та й остання сторінки видання  
анонімної комедії «Солдат на ночлеге».....543





Титульна, 2-га і 3-тя сторінки краківського видання комічної опери «Не кожен спить, хто хропе» Леона Перожинського

## Показчик осіб і творів невідомого авторства<sup>1</sup>

- А. Ж. 430  
 Абдулла, Аббас (справж.: Аббас Абдулла оглу Аджалов) 522  
 Абеляр, П'єр 397  
 Аблесимов, Олександр Онисимович 393  
 Августин, ієромонах 399  
 Аверинцев, Сергей Сергеевич 194  
 Айзеншток, Ієремія Якович 72, 74, 156, 181, 182, 192, 322, 324, 325, 372, 385, 391  
 Акимов, Е. 337  
 Александрі, Васіле 160  
 Александров, Степан Васильович 321, 322, 337  
 Алексеєва, актриса 371  
 Амлет, принц 75  
 Андреев, Дмитро Григорович 507  
 Андрухович, Юрій Ігорович 342  
 Анна Іоанівна, російська імператриця 20  
 Ансом (Anseume), Луї 430–435, 439, 440, 446, 448, 449, 451–453, 458, 459, 469, 472, 478, 484  
 Антонович, Дмитро Володимирович 385, 389, 395  
 Ануров, Олександр Олександрович 523  
 Аракчєєв, Олексій Андрійович 433  
 Арандаренко, Микола Іванович 490, 491  
 Артеменко, Володимир Микитович 523  
 Асакі (Asachi), Георгє (справж. прізви.: Асакієвич) 515  
 Асанідзе, Аміран 508  
 Афанасьєв-Чужбинський, Олександр Степанович 316  
 Бабкин, Дмитрий Семєнович 163, 386  
 Базилєвич, Анатолій Дмитрович 216  
 Байрон, Джордж Гордон Ноєл 160  
 Бандтке, Георг (Єжій Самуєль) 326, 327  
 Бантиш-Каменський, Дмитро Миколайович 165, 327, 369  
 Барабаш, Юрій Якович 414  
 Барак, Лев Григорьєвич 456  
 Барвінський, Олександр Григорович 317, 339  
 Барвінський, Павло Якович 509  
 Барков, Іван Семенович 256, 263  
 Барсов, Петро Єгорович 361, 362, 371  
 Барсуков, Николай Платонович 383  
 Барт (Barthe), Ніколя Тома 396  
 Барцицький (Барціцький, Барцицький, Барсицький, польс.: Barcicki; у деяких джерелах: Борецький) Адам (Адам Йоганн/Ян; рос.: Адам Іванович) 513  
 «Батрахоміомахія» 61, 322  
 Батюшков, Костянтин Миколайович 366  
 Баумейстер (Баумайстер), Фрідріх Християн 66  
 «Бачить же Бог, бачить Творець», народна колядка 31  
 Бєдусєнко, Сергій Валєнтинович 510  
 Бєзбородько, Олександр Андрійович 163  
 Бєзкороваїний, Василь Васильович 518  
 Бєклєшов, Олександр Андрійович 321, 322  
 Бєннігєсен (Бєнігєсен), Леонтій Леонтійович (нім.: Левін Август фон Бєннігєсен; Вєппігєн) 321  
 Бєнюк, Богдан Михайлович 510, 523  
 Бєрг, Микола Васильович 519  
 Бєрезовський, Іван Павлович 456  
 Бібікови, поміщики 369  
 Біблія (Святе Письмо, Старий Завіт, Новий Завіт) 38, 42, 44–47, 66, 87, 128, 142, 194, 307–309, 318, 346, 367, 399, 413, 471, 497  
 Також див. Давид; Ісус Христос; Йоан Хреститєль; Йосиф Обручник; Лука, євангєліст; Марія, Прєсв. Мати Ісуса Христа; Мойсєй, пророк; Петро, апостол; Соломон; Юда Іскаріот  
 «Біда», народні казки 455, 457  
 «Бідний клірик» («Бідний студент», «Le raucne Clerc») 430  
 Білєцький, Леонід Тимофійович 12, 74, 207, 208, 469–471  
 Білєцький, Олександр Іванович 74, 354, 507  
 Білєцький, Платон Олександрович 119  
 Білєцький-Носєнко, Павло Павлович 147, 316, 320, 321, 322, 337  
 Білик, Михайло Йосипович 15, 201  
 Білодід, Іван Костянтинівич 426  
 Білозерський, Микола Данилович 339, 500  
 Білоножок, Віталій Васильович 510  
 Білуха-Кохановський (Білуха), Павло Дмитрович 434

<sup>1</sup> Уклад Євген Нахлік.

Біль, Роман 519  
 Блюмауер (Блюмавер; Blumaue), Алоїз 62–65, 67–70, 72–74, 79–81, 88, 89, 128, 142, 192, 199, 203, 213, 240, 290, 297, 298, 314, 340  
 Бобул, Іво (справж.: Іван Васильович Бобул) 510  
 Бовсунівська, Тетяна Володимирівна 10, 89, 132, 171, 224, 267, 268  
 «Бог предвічний народився», церковна коляда 30, 32, 33  
 «Бог ся рождає», церковна коляда 33  
 Богданович, Іполит Федорович 64, 335–338  
 Богомолець, Францішек 482  
 Боденштедт (Bodenstedt), Фрідріх Мартін фон 520  
 Бодуэн де Куртенэ, Іван Александрович 87, 136  
 Бодянський, Осип Максимович 115, 122, 157, 160, 339  
 Бодянський, Федір Максимович 115, 122  
 Болховитинов, Євгеній (світське ім'я: Євфимій Олексійович Болховитинов) 71  
 «Больно сердцу мила друга не имеет...», пісня 462, 486  
 Бомарше, П'єр Огюстен Карон де 395, 512  
 Бондар, Микола Пантелеймонович 2, 11, 14, 325, 348  
 Бондаренко, Зоя Назарівна 434  
 Борзенко, Олександр Іванович 10, 74, 473, 478  
 Боровиковський, Левко Іванович 147, 159, 316, 327, 464  
 Ботев, Христо 160  
 Ботсфорд (Botsford), Флоренс Гудсон (дів. прізви.: Topping) 520  
 Боцяновський, Володимир Феофілович 454, 455  
 Бочкар'юв, Віктор Олексійович 374  
 Бражнін, Ілля Якович 507, 508  
 Брандорф, Абрам Мойсейович 508  
 Браницький, магнат 27  
 Брилинський, Юрій Богданович 519  
 Брокгауз, Фрідріх Арнольд 94, 273  
 Буало (Буало-Депрео), Ніколя 62  
 Буаробер (Boisrobert), Франсуа Ле Метель де 451  
 Будз, Іван Федорович 216  
 Буї (Bouilly), Жан Ніколя 395  
 Булаховський, Леонід Арсенійович 85  
 Булашев, Георгій Онисимович 466  
 Бурлака, Галина Миколаївна 13  
 Буряк, Юрій Григорович 466  
 Бурячок, Андрій Андрійович 425  
 Бучневич, Василь Євстафійович (рос.: Василий Евстафиевич) 434, 492  
 «В Вифлеємі новина», церковна коляда 33  
 «В славнім місті до Уманя з'їхали народи», пісня 26  
 Вагилевич, Іван Миколайович 56, 160  
 Вагнер, Гайнрих Леопольд 394  
 «Вакула Чмир», віршоване оповідання 52, 55  
 Ван Дейк, Антоніс 327  
 Ванька-Каїн (справж.: Іван Осипов Каїн) 93, 94, 217  
 Варварцев, Микола Миколайович 221  
 «Варшава», поема 322  
 Василенко, Ніна Костянтинівна 510  
 Васильєв-Святошенко, Матвій Тимофійович 516, 517  
 Ващенко-Захарченко, Андрій Єгорович 323, 516  
 Веклевич, унтер-офіцер 491  
 Веклевичева (Векливечива), Мотрона (Мотря) Єфремівна (дів. прізви.: Квасникова) 434, 491, 492  
 «Великодня вірша» («Нуге лиш беріте яйця!»), травестія 45–47, 263  
 «Великоруська й малоруська мова», анекдот 464  
 Величко, Самійло Васильович 62  
 Вельсовський, Аврамій Іванович 516  
 Вельяшев-Волинцев (Вельяшев-Волинцов), Дмитро Іванович 396, 442  
 Венгеров, Семён Афанасьевич 67  
 Венгерова, Зінаїда Афанасіївна 273  
 Вербицька, Євдокія Г. 267, 342  
 Вергілій (Віргіль; Публій Вергілій Марон) 9, 14, 15, 24, 51, 54, 61–66, 68–72, 74, 77–83, 94, 98, 110, 115, 119, 120–123, 127, 128, 134, 139, 140, 143, 144, 146, 147, 152, 156, 169, 170, 173, 185, 186, 188–190, 196–204, 206–208, 212, 215, 216, 223, 225–228, 232–240, 242–244, 247–249, 253, 257, 262, 272, 274, 278, 281, 284, 287, 289, 304, 311, 312, 320, 329, 335, 355, 414, 508  
 Вереніцин, Костянтин Васильович 507  
 Верешмарті, Міхай 160  
 Верига, Василь Іванович 164, 166, 220, 221  
 Вернигора, Мусій (Муйсій, Мойсей) 234, 235

Версавія (Ветсавія), дружина Урії, потім царя Давида 87  
 Верцман, Ізраїль Єфимович 399, 407  
 Вестрі (Vestri), Луїджі 451–453, 459, 472, 478, 485  
 «Виді Бог, виді Сотворитель», церковна коляда 30, 31  
 Виленкин, Н. М. див. Мінський, М. М.  
 Вимазал (Vumazal), Францішек 519  
 Виролайнен, Марія Наумовна 382  
 Вишневецький, Дмитро Іванович (Байда) 133, 160  
 Вишня, Остап (справж.: Павло Михайлович Губенко) 325  
 Віктор, архієпископ Малоросійський, Чернігівський 321, 322  
 Віленкін, М. М. див. Мінський, М. М.  
 «Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христо-во 1791 года» (інша назва: «Пасхальна вірша»), травестія 47, 48, 50–52, 56, 240, 496  
 «Вірша на Великдень» («Кажуть, будто молодіці...»), травестія 44, 47, 50, 263  
 «Вірша на Різдво Христове», травестія 46  
 «Вірша про Кирика» 52  
 Власова, Зоя Івановна 66  
 Вовчок, Марко (справж.: Марія Олександрівна Маркович; дів. прізви.: Вілінська; у другому шлюбі: Лобач-Жученко) 345, 514  
 Возняк, Михайло Степанович 85, 469, 471, 514  
 Войналович, Елена Викторовна 442  
 Войнаровський, Андрій Іванович 379  
 Волинський, Петро Костьович 71, 74, 115, 157, 267, 385  
 Волков, Анатолій Романович 75, 82, 381, 431, 477  
 Волохінов, Осип Антонович 78  
 Волошин, Іван Олексійович 511  
 Вольтер (справж.: Марі Франсуа Аруе) 65  
 Волянський, Павло 87  
 «Вояж по Малой России г. генерала от инфантерии Беклешова», поема 321  
 Врангель, Микола Миколайович 360  
 «Вселенная, веселися», церковна коляда 33  
 Вязмитинов (Вязмитінов), Сергій Кузьмич 364, 393  
 Гаватович, Якуб див. Гаватович, Якуб  
 Гаврилюк, Христина Юріївна 508  
 Гавриш, Роман 519  
 Гавришкевич, Сергій Миколайович 13  
 Гайне, Гайнрих 501  
 Галь, Богдан Олександрович 167  
 Ганусова, Зденка 508  
 Гарда, Орест Павлович 519  
 Гаркуша (Горкуша), Семен 93, 94, 217  
 Гаршин, Евгений Михайлович 366  
 Гаспаров, Михайло Леонович 273  
 Генглез (Hainglaise), Ж. Б. 24  
 Геннади, Григорій Николаевич 442  
 Генслер (Hensler), Карл Фрідріх 396  
 Гепфлер, актор 436  
 Гердер, Йоганн Готфрід 390, 480  
 Герц (Hertz), Вільгельм 431, 432  
 Герцберг, Евальд 116  
 Гитович, Ніна Ільїнічна 517  
 Гізель, Інокентій 261  
 Глазовий, Павло Прокопович 325  
 Глазунов, Іван Петрович 14, 76  
 Глібов, Леонід Іванович 499  
 Глібова, Параска (Параскева) Федорівна (дів. прізви.: Бордоніс) 513  
 Глова, Степан Іванович 519  
 Глушко, Михайло Степанович 30  
 Глушкова, Світлана Іванівна 513  
 Гнідич, Микола Іванович 73, 77, 116, 132, 369–371  
 Гоголь, Іван Васильович 471  
 Гоголь Микола Васильович 56, 103, 127, 130, 131, 165, 325, 332, 334, 337, 471, 472  
 Гоголь-Яновська, Марія Іванівна (дів. прізви.: Косяровська) 467, 468, 472  
 Гоголь-Яновський (Гоголь), Василь Панасович (Васи́лий Афанасьевич) 165, 369, 395, 446, 458, 466–473, 476, 478, 515, 516  
 Гозенпуд, Абрам Акимович 381  
 Голиков, Іван Іванович 373  
 Голіншед (Holinshed), Рафаел 75  
 Головатий, Антон Андрійович 24, 27–30, 55, 168, 346, 347, 349  
 Головацький, Іван Федорович 493  
 Головацький, Петро Федорович 514  
 Головацький, Яків Федорович (крипт.: Я. Г.) 56, 493  
 Гомер 61, 62, 196, 273  
 «Гомін, гомін по діброві...», народна пісня 424  
 Гончар, Олексій Іванович 74, 114, 133, 147, 257, 333, 385, 413, 424, 457, 462  
 Горацій (Квінт Горацій Флакк) 322, 323, 413, 502

Гординський (Гординский), Ярослав Антонович 12, 63, 69, 70, 81, 88–90, 128, 206–208  
 Горленко, Йоасаф (світське ім'я: Яким Андрійович Горленко) 18  
 Городенський, Микола Вакхович 361, 371  
 Городовський, Й. 522  
 Гофман, Франсуа Бенуа (François Vepoit Hoffmann) 395, 441  
 Грабович, Григорій Юлійович 10, 325, 334, 340, 341  
 Грабовський, Павло Арсенович (псевд.: П. Арсеньев) 519  
 Гребінка, Євген Павлович 56, 147, 316, 325, 327, 328, 345, 349, 367, 368  
 Грей, Ірина Валентинівна 510  
 Греч, Микола Іванович 25, 26, 372, 373  
 Грибоєдов, Олександр Сергійович 396  
 Гриньків, Квітлана 241, 262, 311  
 Гриц, Теодор Соломонович 360–362, 366, 371, 386, 393, 396, 442, 512  
 Грицак, Ярослав Йосипович 235  
 Грін (Грин), Арон Абрамович 366, 371, 430, 512  
 Грінченко, Борис Дмитрович 12, 46, 87, 347, 475, 496  
 Громова-Опульская, Лидия Дмитриевна 517  
 Грот, Яков Карлович 338  
 Грушевський, Михайло Сергійович 12, 414, 468, 469, 471  
 Гудзій, Микола Каленикович 347  
 Гузар, Ірина Юліянівна 148  
 Гулак-Артемівський, Петро Петрович (Артемівський; крипт.: -й-) 147, 223, 316, 322, 323, 325, 326, 345, 349, 395, 499  
 Гулак-Артемівський, Семен Степанович 512  
 Гундорова, Тамара Іванівна 10, 203, 324, 325  
 Гушалевиц, Іван Миколайович 493

Гаватович, Якуб 261, 347  
 Галаган, Григорій Павлович 392  
 Геммінген, Отто Гайнрих 394  
 Герстенберг (Gerstenberg), Йоганн Даніель 25  
 Гете, Йоганн Вольфганг фон 148, 326, 338, 340  
 Глінянович (Glinianowicz), Катажина 13  
 Григоніс (Grigonis), Матас (Матас Домінікович) 521

Давид (Божий цар-пророк), ізраїльський цар 46, 47, 87  
 Даль, Володимир Іванович 68, 87, 136, 242  
 Даниїл, біблійний пророк 142  
 Данилевський, Григорій Петрович 66, 67, 371, 492, 525  
 Данилевський, Петро 164, 321, 322  
 Данильченко, Федір Петрович 512, 513  
 Данисько, Олександр Йонович 429, 457, 486  
 Данкур (Dancourt, D'Ancourt), Флоран 430, 433, 451  
 Данченко, Сергій Володимирович 510  
 Дахно, Володимир Авксентійович 510  
 Дашкевич, Микола Павлович 12, 70, 83, 204, 206, 272, 330, 348, 372, 385, 388–391, 430–432, 435, 450, 455, 466, 468, 473, 479, 484  
 Делестр-Пуарсон (Delestre-Poirson), Шарль Гаспар 396  
 Державін, Гаврило Романович 115, 116, 335, 503–505  
 Деркач, Борис Андрійович 14, 235, 324, 325, 370  
 Деркач, Георгій Йосипович (справж. прізви.: Любимов) 517  
 Десницький, Василь Олексійович 271, 336, 337  
 Детуш, Філіп Неріко 395  
 Джигурда, Микита Борисович 510  
 Дзюба, Іван Михайлович 12, 13  
 Дзятківська, Ніна Пантелеймонівна 415  
 «Дивная новина», церковна коляда 30, 33  
 Дисський, Федір (Феодор) Іванович 415  
 Дитмар (Ditmar), Ф. А. 25  
 «<Діалог Енея з Турнусом>» див. «<Суперечка Турнуса з Енеєм>»  
 «Діалоги різдвяний та великодній» 52  
 Дібровенко, Микола Федотович 511  
 Дівович, Семен 57  
 «Дід рудий, баба руда...», народна пісня 424, 513, 520  
 Дідо (Didot), видавець 433  
 Дідро, Дені 394  
 Дмитренко, Дмитро 516  
 Дмушевський (Dmuszewski), Людвік Адам 439, 440, 446  
 «Добре чужую жінку любити», пісня 41  
 Довгалевський, Митрофан (світське ім'я: Михайло) 30, 55, 462  
 Довгий, Ольга Львовна 365  
 «Доказательства Хама Данилея Кукси потомственні», вірш 38, 39

Долгорукий, Петро 441  
 Долина, Павло Трохимович (справж. прізви.: Попиков) 508  
 Домерщиков, Олексій Миколайович (псевд.: Олексієнко) 517  
 Донцов, Дмитро Іванович 334  
 «Доповнення до Великодньої вірші» 49, 50, 263, 496  
 Дорофеева, Юлія Геннадьевна 335  
 Дорошенко, Дмитро Іванович 345  
 Дорошенко, Ілля Петрович 514  
 Дорошенко, Петро Дорофійович 171, 211  
 Дорошкевич, Олександр Костянтинівич 435, 502  
 Дотшамп, Жан Франк Луїс 217, 218, 440, 441  
 Драгоманов, Михайло Петрович 30, 32, 49, 50, 340, 347, 385, 387, 395, 455, 464, 465, 474, 475  
 «Драма про Олексія, чоловіка Божого» 410, 411  
 Дрейсіг, Іван Християнович 511, 515  
 Д'Увіль (d'Ouville), Антуан Ле Метель 450, 451  
 «Дума про бурю на Чорному морі» 106  
 «Дума про Олексія Поповича» 106  
 Думитрашко, Костянтин Данилович 322, 337  
 Дурилін, Сергій Миколайович 12, 372, 461, 462, 512  
 «Дурний Іван», народна казка 455  
 Душкова, А. 522  
 Дьяченко, Григорій 87  
 Дюбуа (Dubois), Жан Батист 396, 442  
 Дюкен (Duquesne), абат 66, 127  
 Дюкре-Дюменіль (Дюкре-Дюмініль), Франсуа Гійом 395  
 «Дяк Тит Григорович», народна оповідка 454, 455

Еврипид 15  
 «Ей у місті при лісочку, да славнім Гумані», пісня 26  
 Елоїза, учениця П. Абеяра 397–401, 403, 407  
 Емін, Федір Олександрович 400  
 Ернест (Ernest), Ж. (справж.: Жозеф Ернест де Клонар; de Clonard) 396, 441  
 Естрайхер (Estreicher), Кароль 435, 436

Євшан, Микола (справж.: Микола Йосипович Федюшка) 331

Едисан-Ногай, татарський рід 219  
 Єдлічка, Алоїз Венцеславович (В'ячеславович) 513, 514, 520  
 Єдлічка, Венцеслав Венцеславович 514  
 Єкельчик, Сергій Олександрович 116  
 Єлизавета Олексіївна, цариця 364  
 Єлизавета Петрівна (Перша), цариця 275  
 Єлінек, Ганс 509  
 Єнджеєвич, Єжій 508  
 Єнсен (Jensen, Ёнзен), Альфред 87, 134, 212, 320, 340  
 Єфименко, Олександра Яківна 43, 44, 347, 351  
 Єфименко, Родіон Родіонович 523  
 Єфремов, Сергій Олександрович (при народженні: Охріменко) 84, 151, 232, 324, 325, 348, 350, 414, 415  
 Єфрон (Ефрон), Ілля Абрамович 94, 273

Жандр, Андрій Андрійович 396  
 Жанліс, Мадлен Фелісіте Дюкре де Сент-Обен 395  
 Жевахов (грузин.: Джавахішвілі), Філіп Семенович 220  
 Жевахов, Николай Давидович 18  
 Житецький, Павло Гнатівич 17, 19, 20, 27, 53, 84, 89, 114, 189, 206, 265, 333, 348, 487, 488  
 Жміївський (Зміївський, Змієвський; польс.: Żmijowski, Żmijewski; рос.: Змиевский, Змиёвский, Жмиовский), Антоній (Антін; Антон Петрович) 516  
 Жуковський, Василь Андрійович (син Афанасія Буніна) 366, 388, 503, 505, 506  
 Жур, Петро Володимирович 434, 435

Заблоцький (Zabłocki), Францішек 437, 482, 483  
 Загайкевич, Марія Петрівна 441, 509, 519  
 «Загибель чотирьох попів», народна казка 473, 474  
 Зайцев, Александр Йосифович 312  
 Закладний, Віталій Петрович 10, 85–87, 92, 103, 104  
 Закладний, Максим Віталійович 10, 85–87, 92, 103, 104  
 Залашко, Анатолій Трохимович 19, 126  
 Залізник (Желізник), Максим 93, 217  
 Заньковецька, Марія (справж.: Марія Костянтинівна Адамовська, по чоловікові: Хлистова) 516, 523

«Завіт Авраама», апокриф 194  
 «Завіт Соломона», апокриф 194  
 Зарницька, Єфросинія Пилипівна (справж. прізвище, дівоче: Азгуріди) 517  
 Заря, Михайло 94  
 Засєєв-Руденко, Микола Вікторович 476, 523  
 Зелінський, Карл (Кароль) Михайлович 367, 368, 511, 514, 515  
 Зелонджев, Георгій Михайлович (псевд.: Г. Шипов) 522  
 Зеров, Микола Костянтинович 12, 70–75, 80–82, 177, 192, 193, 198, 212, 273, 315, 320, 322, 324, 325, 340–342, 372, 392, 395, 413, 414, 435, 436  
 Зимбінський, румунський актор і перекладач 521  
 Зінківський, Трохим Абрамович 347  
 Зубенко, Ал. 521

Іванов, Дмитрій Анатольєвич 364  
 «Икона Масляница», анекдот 465  
 «История русов» 57, 168, 315, 353, 354, 369

Івакін, Юрій Олексійович 147  
 Івашків, Василь Михайлович 12, 13  
 Івашків-Ващук, Орислава Василівна 13  
 Ігішев, Олександр Сергійович 523  
 «Із сиром пироги», народна пісня 478  
 Ільїн, Микола Іванович 395  
 Ільченко, Олександр Єлисейович 130  
 Імберг (Імберх), Олексій Осипович 361  
 «Інтермедія про Климка і Стецька >» (інша назва: «Продав kota в мішку») 347  
 «Інтермедія про Максима, Рицька і Дениса» (інша назва: «Найкращий сон») 261–263, 347  
 Іов (Иов), богослов 20  
 Ірванець, Олександр Васильович 342  
 Ірод I Великий 43, 45  
 Іскра, Іван Іванович 366  
 Ісус, син Сираха (Сирах) 413  
 Ісус Христос (Бог-син, Спаситель) 31, 33–37, 42–44, 46–48, 51, 56, 127, 240, 241, 260, 261, 265  
 Іфланд, Август Вільгельм 394

Йоан Хреститель (Іоанн; Jan Chrzciciel) 36, 261, 347  
 Йорданс, Якоб 327  
 Йориш, Володимир Якович 518, 523

Йосиф Обручник (Іосиф, Їсько) 33, 42, 43, 50  
 Йосиф II, імператор 63

Кабашников, Константин Павлович 456  
 Кавалерідзе, Іван Петрович 523  
 Кавос, Катерино 364  
 Кадійський (Кадийски), Кирил 508  
 Казакова, Любов Алексеевна 335, 336  
 «Казка про бабу Докію» 120  
 Калениченко, Ніна Луківна 147, 158, 269, 385, 413  
 Калиновська, Анна 359  
 Калиновський, Юзеф (Осип Іванович) 359, 441  
 Калнишевський (Калниш), Петро Іванович 165  
 Кальвос, Андреас 160  
 Каменецький, Данило Семенович 346  
 Каменецький, Йосип (Осип) Кирилович 76, 164  
 Камоєнс, Луїш ді 65  
 Капніст, Василь Васильович 57, 115, 116, 163, 164, 166, 385–387, 467, 502  
 Капніст, Микола Васильович, 163  
 Капніст, Петро Васильович, 163  
 Капністи, родина 386, 467, 470  
 Карамзін, Микола Михайлович 25, 116, 372, 374, 376, 387, 388, 400, 404  
 Карнович, Евгений Петрович 163  
 Карпенко, Григорій (Грицько) Данилович 323  
 Карпенко, Степан (Стецько) Данилович 323, 514  
 Картуш, Луї Домінік 93, 94, 217  
 «Касил, чорт меня носил», анекдот 465  
 Катаржі, Ілля Філіпович 218  
 Катерина (Екатерина) II, цариця 20, 24, 27, 28, 115, 116, 129, 163, 166, 206, 212, 250, 275, 335  
 Качанюк-Спех, Ірина 508  
 Каченовський, Михайло Трохимович 326, 327  
 Каширин, Василій Борисович 219  
 Квітка, Марія Василівна (дів. прізвище: Шидловська) 371  
 Квітка-Основ'яненко, Григорій Федорович 23, 29, 56, 66, 67, 127, 147, 148, 168, 257, 325, 327, 328, 345, 349, 351, 362, 368, 371, 499, 515  
 Керубіні, Луїджі 512, 513  
 Кипріяні, Мирон Володимирович 519

Кирилюк, Євген Прохорович 65, 74, 79, 109, 158, 205, 220, 243, 244, 269, 322, 324, 359, 362, 392, 414, 415, 424, 429, 433, 436, 440, 457, 473, 477, 480, 493, 500, 501  
 Киртока, Олександр Савельєвич 512, 516, 517  
 Кирчів, Роман Федорович 30, 32  
 Кірраль, Сидір Степанович 347  
 Кістяківська, Наталя Павлівна 53  
 Климентій Зіновійв 318, 379  
 Климовський (рос. також: Климов), Семен 24–26, 52, 55, 346, 347, 366, 368, 369, 372–380  
 Клочек, Григорій Дмитрович 13  
 Книга Товита 194  
 Княжнін, Яків Борисович 359, 393, 396  
 Кобів, Йосип Устимович 15  
 Коб'яков, Петро Миколайович 396, 441, 442  
 Ковач (Covaci), Аурел 508  
 Ковач (Covaci), Йон 508  
 Ковінька, Олександр Іванович 325  
 Козак, Богдан Миколайович 519  
 Козак (Kozak), Стефан 57, 157, 158, 164, 208  
 Козачковський, Андрій Осипович 31  
 Козловський, Іван Семенович 518, 520  
 Кознарський, Тарас 13  
 Козовик, Іван Якимович 312  
 Колен д'Арлевіль (Collin d'Harleville), Жан Франсуа 442  
 Коломієць, Віра Титівна 233  
 Коломієць, Ростислав Григорович 518  
 Колосов, А. 513  
 Комаринець, Теофіл Іванович 158  
 Кондратович, Кириак Андрійович 314  
 Кониський, Георгій (світське ім'я: Григорій) 30, 51, 52, 55, 275, 315  
 Кониський, Олександр Якович (крипт.: Маруся К.) 169, 385, 387  
 Копержинський, Кость (Костянтин) Олександрович 12, 435, 436, 441, 508  
 Коптілов, Віктор Вікторович 10, 317–319  
 Кореницький, Порфирій 322, 337  
 Коровин, Валентин Іванович 382  
 Корсаков, Алексей Николаевич 163  
 Корсаков, Олександр (по батькові: А., рос.) 396, 442  
 Корф, Федір Карлович 220, 359  
 Коряк, Володимир Дмитрович 435  
 Костенко, Валентин Григорович 518  
 Костенобль (Costenoble), Карл Людвіг 396  
 Костомаров, Микола Іванович 159, 160, 316, 343–345, 385, 390, 456

Котельницький, Олександр Михайлович 14–16, 64, 65, 67, 69, 71, 72, 74, 75, 79–81, 85, 88, 89, 119, 129, 134, 137, 138, 146, 149, 153, 161, 170–174, 181, 186, 190, 194, 196, 199–202, 204, 207, 215, 216, 225–229, 231, 258, 269, 270, 272, 274, 275, 279, 286, 287, 289, 290, 294, 295, 306, 307, 314, 318, 329, 335–338, 341, 434  
 Котляр, Василь Федорович 510  
 Котляревський, Олександр Олександрович (псевд.: Скубент Чуприна) 66, 67  
 Котляров, Прокіп Степанович 514  
 Коцебу, Август Фрідріх Фердинанд фон 394, 396  
 Коцюбинський, Михайло Михайлович 12  
 Кочевенко, Юрій Владиславович 510  
 Кочубей, Василь Леонтійович (Василій Леонтієвич) 366, 377, 420  
 Кочубей, Віктор Павлович 77, 167, 221, 333, 434, 502  
 Кочубей, Михайло Миколайович 12, 451  
 Кочубей, Семен Михайлович 77, 167, 440, 495  
 Кочур, Григорій Порфирович 505, 506  
 Кошиць-Квітницький, Григорій 164, 321, 322  
 Кравець, Ярема Іванович 13  
 Красіцький, Ігнацій 482  
 Краснопольський, Микола Степанович 396  
 Крилов, Іван Андрійович 315, 360, 441  
 Кримський, Агатангел Юхимович 504, 506  
 Криницький, Стефан 37  
 Кріль, Валентина Іванівна 13  
 Кропивницький, Марко Лукич 508, 509, 516, 517  
 Крупська, Надія Костянтинівна 502  
 Кулжинський, Іван Григорович 25, 327  
 Куліш, Пантелеймон Олександрович (псевд.: Панько Казюка; крипт.: Николай М.) 12, 23, 29, 56, 105–107, 147, 148, 150, 160, 161, 165, 172, 194, 208, 225, 286, 295, 307, 312, 316–318, 323, 326, 327, 329–332, 334, 338–340, 345, 346, 349, 351, 385–387, 390, 456, 463, 466, 468, 469, 472, 493, 500, 513  
 Куляшов, Аркадзь 508  
 Купала, Янка (справж.: Іван Домінікович Луцевич) 508  
 Купрись (Kurgys), Пйотр 508  
 Купчинський, Олег Антонович 11, 516  
 Куракін (Куракин), Олексій Борисович 6, 11, 14, 224, 321, 322, 325, 386, 493–500, 506, 507

Курганов, Микола Гаврилович 446–448, 450, 452, 478  
 Курцеба, Микола 509  
 Кутузов, Михайло Іларіонович 369  
 Кутузова, Катерина Іллівна (княгиня Смоленська; дів. прізвище: Бібікова) 369  
 Кухаренко, Яків Герасимович 322, 514  
 Куюмджиев, Ст. 521

Лазаревський, Олександр Матвійович (крипт.: А. Л.) 429, 467, 469  
 Лайвсей (Livesay), Флоренс Гамільтон Рендел 520  
 Лаллі, Джованні Батиста 62, 69, 88, 128, 203, 290  
 Ламберт, Яків Осипович де 434, 435  
 Ламонуа (La Mopoue), Бернар де 451  
 Ланжерон, Олександр (Луї Александр) Федорович 440  
 Ланкло, Нінон де 451  
 Лафонтен, Жан де 336  
 Лашосе, П'єр Клод Нівель де 395  
 Лебедев, Алексей Петрович 19  
 Левицький, Микола 25  
 Левицький, Модест Пилипович 418  
 Лелечиха, Варвара Федорівна (дів. прізвище: Красноштанова) 434, 491  
 Ленін, Володимир Ілліч (справж. прізвище: Ульянов) 502  
 Ленкавський, Александер 515  
 Ленський, Дмитро Тимофійович (справж. прізвище: Воробйов) 367, 368  
 Ленц, Якоб Міхаель Райнгольд 394  
 Лепеха, композитор 441  
 Лепкий (Іерку), Богдан Теодор Нестор Сильвестрович 130, 207, 385, 389  
 Лермонтов, Михайло Юрійович 326, 508  
 Лессінг, Готгольд Ефраїм 394  
 Лизанчук, Василь Васильович 18, 20  
 Лисенко, Микола Віталійович 78, 509, 516–518, 520, 521, 523  
 Лисенков, Іван Тимофійович 78  
 Лисиченко, Лідія Андріївна 296, 301  
 Лисяк-Рудницький, Іван Павлович 21, 53, 351, 352  
 Литвиненко, Таїсія Йосипівна 519  
 Литвиненко-Вольгемут, Марія Іванівна 523  
 Литвинова, Ольга Устимівна 441  
 Литовський статут 98, 402, 409  
 Лілло, Джордж 394  
 Лімборський, Ігор Валентинович 10, 107, 156, 241, 385, 409

Александра Невського кавалера, простими селянськими розговорами соображенные» 321, 322  
 Мамай, воєначальник Золотої Орди 93  
 Манзій, Володимир Данилович 518  
 Мандрен, Луї 94  
 Манжос, Іван 369, 370  
 Манжура, Іван Іванович 456, 465, 475  
 Манн, Юрій Владимирович 471  
 «Марія Діва», церковна коляда 33  
 Марія, Пресв. Мати Ісуса Христа 33, 42, 43, 50, 258–261, 319  
 Маркевич, Микола (Николай) Андрійович 85, 86, 94, 101–103, 327  
 Маркович, Опанас Васильович 111, 129, 463, 514  
 Марковський, Євген Михайлович 392  
 Марковський, Михайло Миколайович 12, 71–73, 75, 81, 128, 192, 208, 209, 240, 258, 259, 261, 265, 315, 322, 324, 372  
 Мартинов, Іван Іванович 66  
 Мартович, Лесь (справж.: Олекса Семенович Мартович) 12  
 Мартос, Іван Романович 467, 469  
 Марчанова, Марія 507  
 Марченко, Тетяна Миколаївна (по чоловікові: Пошивайло) 119  
 Маршак, Самуїл Якович 507  
 Мар'яненко, Іван Олександрович (справж. прізвище: Петлішенко) 516, 517  
 Матвійчук, Анатолій Миколайович 510  
 Матюк, Віктор Григорович 467  
 Матях, Валентина Миколаївна 116  
 Маха, Карел Гінек 160  
 Махачек (Macháček), Сімеон Карел 519  
 Махновець, Леонід Єфремович 26, 41  
 Махов, Олександр Євгеневич 365  
 Мацялко, Валентина 519  
 Медведєв, Петро Іванович 371  
 Меженко, Юрій Олексійович (справж. прізвище: Іванов) 516  
 Мейєндорф, Казимир (Гергард Конрад Казимир) Іванович фон 205, 206, 218, 219  
 Меллін (рос.: Меллин), Р. 492, 525  
 Мельгунов, Микола Олександрович 77, 78, 441  
 Мельник, Богдан 508  
 Мельникова, Олександра 434  
 Меншиков, Олександр Данилович 377  
 Мерсьє (Mersier), Луї Себастьян 394, 396  
 Метлинський, Амвросій Лук'янович 56, 316

Микола I, цар (Микола Павлович, великий князь) 166, 167, 187, 250, 337, 502  
 Мирний, Панас (справж.: Панас Якович Рудченко) 454, 455  
 Мирославський, Кость (Костянтин) Павлович (Мирославський-Винников; справж. прізвище: Мирославський; псевд.: К. П. Винников) 515  
 Миславський, Самуїл (світське ім'я: Семен Григорович Миславський) 18–20  
 Михайленко, Лідія Андріївна 510  
 Михайловський-Данилевський, Олександр Іванович 367  
 Михед, Павло Володимирович 469  
 Мишанич, Олекса Васильович 28  
 Мінський, Микола Максимович (справж.: Николай Максимович Виленкин; крипт.: Н. М. В.) 63–65, 67–69, 73, 385, 388, 389  
 Мірошниченко, Микола Миколайович 522  
 Міртемір (повне ім'я: Міртемір Умарбекович Турсунов) 522  
 Міхей (Михей), біблійний пророк 47  
 Міхельсон, Іван Іванович 205  
 Міцкевич, Адам 157, 160, 326, 501, 504  
 Млотковський (Млатковський, Молотковський), Людвик (Людвіг Юрійович) 367, 368, 515  
 Могильницький, Антін Степанович Любич 316  
 Модзалевський, Борис Львович 433  
 Мойсей (Мусій), біблійний пророк 47, 241, 334  
 Мольєр (справж.: Жан Батист Поклен) 363  
 Мордовцев (Мордовець), Данило Лукич 94  
 Морлі (Morley), Кристофер 520  
 Мороз, Мирослав Олександрович 10, 67, 359, 436, 521, 522  
 Москаленко, Михайло Никонович 74, 75  
 «Москаль», анекдот 463, 464  
 Москоvecь, Назарій Степанович 519  
 Мох, Рудольф Іванович 514  
 Мочульський, Феоктист (світське ім'я: Йоан Мочульський) 19  
 Мошев, Ж. 515  
 «Мужик, баба, піп, дякон і циган», народна казка 474  
 Мука, Ярослав Васильович 519  
 Мур, Едвард 394  
 Мурешану, Андрій 160  
 «Мысли украинского жителя о нашествии французов», ода 321, 322

«На Україні в Жаботині свивольні козаки», пісня 26  
 Навроцький, Олександр Олександрович 500  
 «Найкращий сон» – див. «<Інтермедія про Максима, Рицька і Дениса>»  
 Наливайко, Дмитро Сергійович 148, 150, 394  
 Наливайко, Северин 379  
 Нальотова, Катерина Василівна 360, 371  
 Нальотова, Надія Василівна (по чоловікові: Рева) 360  
 Наполеон Бонапарт 29, 163, 164, 205, 220, 221, 321, 322, 364, 369, 478, 501, 502  
 Нарушевич, Адам Тадеуш Станіслав 482  
 Нарьшкіна, госпожа 360  
 Науменко, Володимир Павлович 83, 126, 330, 346, 350  
 Наумов, Іван Мокійович 335–337  
 Нахабін, Володимир Миколайович 509  
 Нахлік, Євген Казимирович 9, 23, 57, 235, 279, 282, 286, 318, 329, 339, 340, 385, 413, 513, 514  
 Нахлік, Оксана Мирославівна 2, 14, 513  
 Нахлік, Ярослав Євгенович 14  
 «Не шуми, мати, зелена дубровушка», народна пісня 94  
 «Небо і земля нині торжествують», церковна коляда 30  
 Неборак, Віктор Володимирович 2, 9, 14, 81, 153, 178, 195, 198, 199, 215, 223, 243, 244, 270, 342  
 Негош, Петр Петрович 160  
 Неділько, Георгій Якович 189, 190  
 Некрашевич, Іван Георгійович 24, 34–38, 53, 318, 496  
 Неуважний (Nieuwazny), Флоріян 157, 508  
 Нечуй-Левицький, Іван Семенович 246, 325  
 Никитенко, Олександр Васильович 78  
 Никифор, архієпископ 66  
 Никон, патріарх 170  
 Ніколаєва, Горпина (Агрипина) Михайлівна (по чоловікові: Делинська) 513  
 Ніколенко, Ольга Миколаївна 11  
 Ніколев, Микола Петрович 393  
 Нікончук, Людмила Василівна 519  
 «Нова радість стала, яка не бувала», церковна коляда 30  
 «Новая радость світу ся з'явила», церковна коляда 30, 33  
 Новиков, Микола Іванович 25  
 Новиков, Михайло Миколайович 440  
 Новиков, Николай Владимирович 456

Нога, Геннадій Миколайович 49, 261  
 Номис, М. див. Симонов, М. Т.  
 Нудьга, Григорій Антонович 24, 26, 74, 322, 374, 520, 521  
 «О ты, всех прелестей палата!..», пісня 487  
 Овдій (Авдій), біблійний пророк 47  
 Овідій (Публій Овідій Назон) 335  
 Оглоблин, Олександр Петрович (народжений: Мезько) 51, 116, 165, 167  
 Огоновський (Огоновскій), Омелян Михайлович 69, 151, 339, 385, 388  
 Озаркевич, Іван Григорович 514  
 «Ой біда, біда мні, чайці небозі...», пісня 165, 327  
 «Ой був ляшок морквяний, коник буряковий», народна пісня 114  
 «Ой був та нема, да поїхав до млина», народна пісня 466, 486  
 «Ой лугом іду, голосок веду», народна пісня 387  
 «Ой на горі та жінці жнуть...», народна пісня 168, 171, 211  
 «Ой не відтіть віє вітер, відкіль мені треба...», народна пісня 486  
 «Ой не шуми, луже», народна пісня 387  
 «Ой одна я, одна, як билинонька в полі», народна пісня 387  
 «Ой під вишнею, під черешнею...», народна пісня 424  
 «Ой під городом Єлисаветом много орлів ізліталось...», пісня 27  
 «Ой сама ж я, сама, як билина в полі», народна пісня 387  
 Октавіан Август 61  
 Олександр (Александр) Македонський 93  
 Олександр Невський 321  
 Олександр Пересвіт 93  
 Олександр I, цар 116, 166, 205, 218, 219, 221, 367, 440, 498, 501, 502  
 Олексій Михайлович, цар 130  
 Олійник, Степан Іванович 325  
 Орлик, Пилип Степанович 235  
 Орлов, Павло Олександрович 392  
 Осипов, Микола (Николай) Петрович 13–16, 63–65, 67, 68, 70–77, 79–81, 85, 88, 89, 94, 95, 99–101, 106–108, 112, 116, 117, 120, 122–124, 128, 131, 132, 134, 138–145, 153, 162, 174, 177, 181, 185–189, 195, 196, 203, 204, 213, 214, 216, 221, 222, 230–249, 252, 254, 258, 263, 264, 268–272, 274, 277, 279, 283–

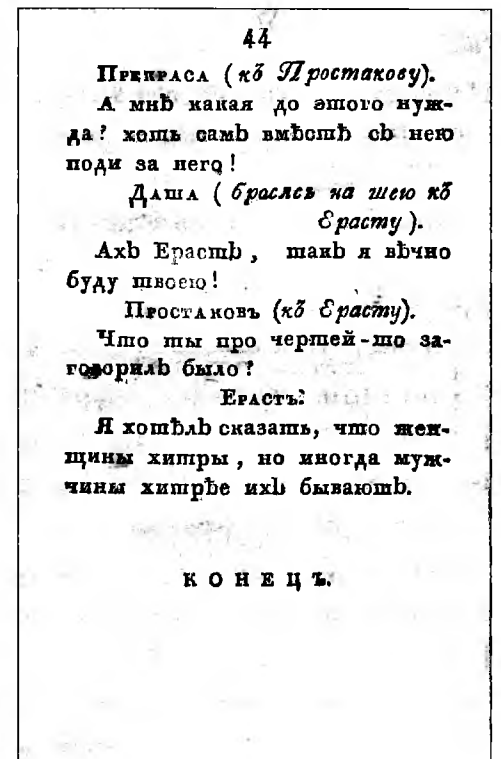
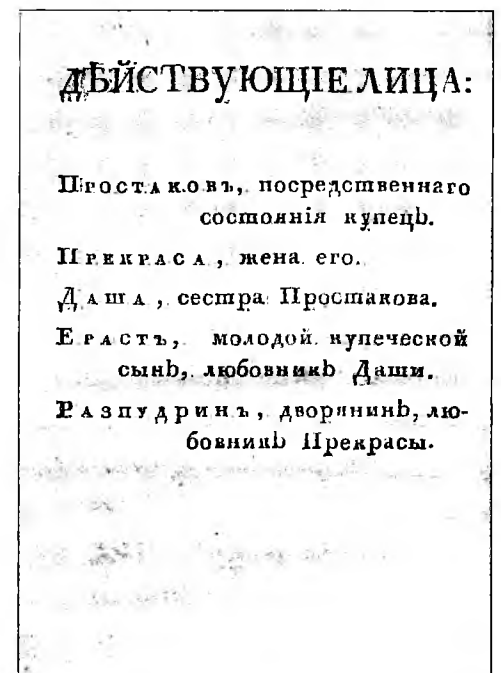
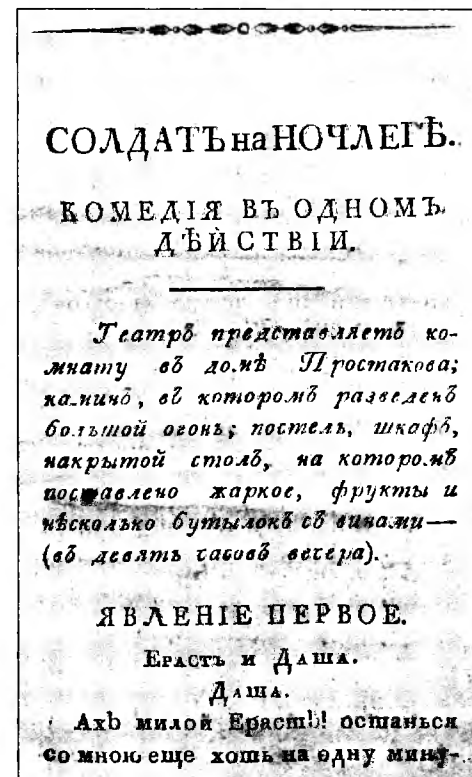
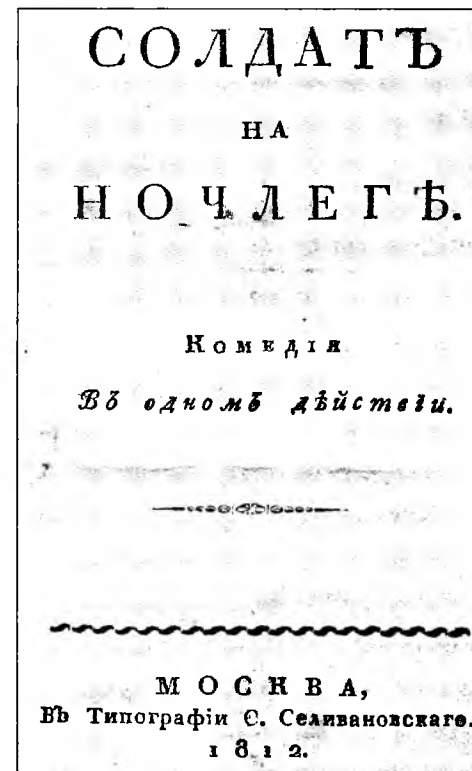
285, 290, 294, 297, 298, 300, 306, 309–311, 314, 315, 318, 329, 336, 337, 434, 490, 507  
 Осмяловська, Катерина Олександрівна 523  
 Оссолінські (бібліотека Оссолінських) 40, 523  
 Островський, Олександр Миколайович 430, 432  
 «Отець Негребецький», вірша 39, 40, 52, 263, 264  
 Охріменко, Ольга Григорівна 511, 512, 515, 520–522  
 Охріменко, Павло Павлович 349, 511, 512, 515, 520–522  
 Павличко, Соломія Дмитрівна 504  
 Павлишин, Марко 10, 212, 460  
 Павло I, цар 162  
 Павловський, Іван Францевич 218, 219, 221, 337, 370, 491, 494, 495, 498, 499, 502  
 Павловський, Олексій Павлович 52, 55, 109, 168  
 Палицин, Олександр Олександрович 399  
 Палієнко, Марина Геннадіївна 165, 166, 334  
 Паломба, Джузеппе 396  
 Панасенко, Василь В. 206  
 Панасенко, Тетяна Михайлівна 10, 11, 206  
 Панов, Сергій Игоревич 338  
 Панченко, Володимир Євгенович 2, 13  
 Панченко (так помилково названа Н. Педченко чи Педченкова) 491  
 Папазян, А. А. 309  
 Паранько, Ростислав 397  
 Параска, служниця Д. Трощинського, дружина челядника Романа 468, 469  
 Парпура, Максим Йосипович 76, 265, 351  
 Пасек (рос.: Пассек), Вадим Васильович 126, 354  
 Пачовський, Михайло Іванович 204, 206  
 Педченко, губернський секретар 491, 492  
 Педченко (Педченкова), Надія 491, 492  
 «Пекельний Марко», віршоване оповідання 10, 48, 49, 52, 55, 133, 211, 260, 261  
 Пенев, Лія 521  
 Пепловський (Perłowski, Schnür-Perłowski), Станіслав 441, 467  
 Пересвіт див. Олександр Пересвіт  
 Перетць, Володимир Миколайович 12, 26, 446, 488, 490  
 Перожинський (Pierozynski), Леон 435–439, 446, 452, 453, 459, 472, 526  
 Персі, Томас 390

Петефі, Шандор (справж. ім'я та прізви.: Александр Пётрович) 160  
 Петрарка, Франческо 504  
 Петренко, Євген Дем'янович 166, 220  
 Петренко, Михайло Миколайович 316  
 Петро, апостол 39, 49  
 Петро I (Великий), цар 18, 20, 94, 162, 364, 366, 367, 372–375, 377, 378, 421, 492, 525  
 Петров, Василь Петрович 66, 72, 115, 201, 335  
 Петров, Микола Іванович 12, 51, 67, 385, 387, 388, 390, 456, 469, 487, 488  
 Петроселліні (Petrosellini), Джузеппе 395  
 Петрушевич, Стефан 435, 458, 516  
 Пилипець, Віталій Андрійович 434  
 Пилипчук, Ростислав Ярославович 11, 359, 370, 467, 511–514, 516  
 Пипін, Олександр Миколайович 385, 387, 390  
 Писанка, Руслана Ігорівна (справж. прізви.: Писанко) 476, 523  
 Писаревський, Степан (псевд.: Стецько Шереперя) 112  
 Піго-Лебрен, Гійом (справж.: Шарль Антуан Гійом Піго де Л'Епінуа) 396  
 Пікар, Луї Бенуа 396  
 Піккіо, Рікардо 10, 203, 290  
 Пільгук, Іван Іванович 157  
 «Піп», народна казка 454  
 «П<іп>, молодиця та циган», народна казка 475  
 Піунова, Катерина Борисівна 512  
 Піхманець, Роман Володимирович 12  
 Плавильщиков, Петро Олексійович 394  
 Плевако, Микола Антонович 469  
 Плетньов, Петро Олександрович 338  
 Плющ, Павло Павлович 17, 20, 111, 146, 261, 267, 290–293, 295–300, 302, 304–306, 313, 348  
 «По всьому світу стала новина», церковна коляда 33  
 Повалій, Таїсія Миколаївна 510  
 «Повесть о удалом молодом солдате» 430, 446–453, 459, 472, 478, 485  
 Погодін, Михайло Петрович 78, 338, 382–384, 441  
 Погребенник, Федір Петрович 165  
 Поклад, Ігор Дмитрович 523  
 Полек, Володимир Теодорович 10, 517, 520–522  
 Поліщук, Ярослав Олексійович 12  
 Пономаренко, Людмила Григорівна 369, 381, 387

Пономарів, Олександр Данилович 312  
 Понте, Лоренцо да 396  
 Попов, Михайло Іванович 393  
 Попович, Мирослав Володимирович 523  
 Пор, цар Індійський 93, 240  
 Потапова, Віра Аркадіївна 162, 507, 508  
 Потоцький, магнат 27  
 Потоцький, Болеслав 514  
 Потоцький, Миколай 286  
 Потьомкін, Григорій Олександрович (прізвисько: Грицько Нечеса) 28, 49, 51, 163, 195, 196, 214, 240, 496  
 Потьомкін, Павло Сергійович 399  
 Прач (Ргас), Іван (Ян Богумір) 25  
 «Предвічний родився пред літи», церковна коляда 30  
 Приходько, Петро Григорович 175, 370  
 «Про жінку й солдата», народна казка 463, 465  
 «Про збурення пекла», апокрифічне оповідання 48  
 «Про руських», цикл анекдотів 465  
 «Про Хому і Ярему», народна пісня 121, 122  
 «Продав kota в мішку» – див. «<Інтермедія про Климка і Стецька >»  
 Прозоровський, Олександр Олександрович 205, 220  
 Прокопович (Procorowicz), Феофан (Теофан; світське ім'я: Єлезар) 62, 488  
 Проскурина, Вера Юрьевна 116  
 Протасова, Мотрона Герасимівна (Марія Григорівна) 367, 368  
 Прохасько, Юрій Богданович 13  
 Пряженківська, Тетяна Гнатівна 371, 511  
 Пряженківська-молодша, донька Т. Г. Пряженківської 511  
 Пуасон (Poisson), Раймон 430, 451  
 Пузина, Костянтин 322  
 Пулавський, магнат 27  
 Пушкін, Василь Львович 337  
 Пушкін, Олександр Сергійович 75, 316, 317, 338, 353, 365, 379, 433  
 Пушинський, П. 127  
 Рабле, Франсуа 131, 354  
 Радищев, Олександр Миколайович 388, 450  
 «Радость нам ся являє», церковна коляда 31, 33  
 Раєвська, Юлія Геннадіївна 509  
 Раєвський, Петро Іванович 325  
 Разін, Степан Тимофійович 94  
 Рак, Вадим Дмитрієвич 450  
 Рачинський, віршувальник 322  
 Репнін (Репнін), Микола Григорович (прізвище по матері, за царським велінням од 1801 р.: при народженні прізвище по батькові: Волконський) 66, 162, 166, 167, 221, 333, 334, 337, 359, 361, 362, 370, 371, 440, 502  
 Репніна (Репніна-Волконська), Варвара Олексіївна 66, 359  
 Ржевуський (Жевуський), магнат 27  
 Рибальченко, Всеволод Петрович 518  
 Рилєєв, Кіндрат Федорович 379, 503  
 Рильський, Максим Тадейович 509, 518  
 Рильський, Тадей (рос.: Фадей) Розеславович 127  
 Ришельє (Ришельє), Арман Жан дю Плєсі 451  
 «Різдвяна вірша» («Христос народився, щоб мир веселився...»), травєстія 43, 45, 46, 50  
 «Різдвяна вірша» («Чи чули ви, панове, зроду...»), травєстія 44, 45  
 Річардсон, Семюел 409  
 Робінс (Robbins), Джекоб 520  
 Робсон (Robeson), Поль Лерой 520  
 Ровінський (Ровинський), Вікенцій (Вікентій) Павлович (білорус.: Вікентій Паўлавіч Равінскі) 507  
 Рождественський, Всеволод Олександрович 522  
 Розковшенко, Іван Васильович 327  
 Розумовський, Кирило Григорович 51  
 Роман Іванович, челядник Д. Трошинського 468, 469, 471  
 Романови, царська династія 151  
 Романович-Ткаченко, Наталя Данилівна 418  
 Романьєзі (Romagnesi), Жан Антуан (Джованні Антоніо) 482  
 Ромодановський, Григорій Григорович 315  
 Ронсар, П'єр де 65  
 Россіні, Джоакіно Антоніо 513  
 Ротач, Петро Петрович 11, 66, 78, 126, 165, 220, 362, 441, 491, 502  
 Рубенс, Пітер Пауль 327  
 Руданський, Степан Васильович 325  
 Рудиковський, Остап Петрович 321  
 Рудченко, Іван Якович 455  
 Рулін, Петро Іванович 12, 360, 385, 389, 392, 436, 467, 487–489  
 Рум'янцев-Задунайський, Петро Олександрович 364

Русанівський, Віталій Макарович 17, 19, 22  
 Русо, Жан Жак 6, 390, 397, 401, 403, 407, 411, 412, 480  
 Русов, Олександр Олександрович 403–405, 408–410, 414  
 Рушишин, Ярослав Іванович 2, 14  
 Рыбакин, Анатолий Иванович 415  
 Рябинин (Рябінін)-Склярєвський, Олександр Олександрович 205, 440  
 Сабінін, Лев Родіонович (справж. прізви.: Теплинський) 508  
 Сагайдачний (Конашевич-Сагайдачний), Петро Кононович 114, 157, 168, 171, 211  
 Садовський, Микола (справж.: Микола Карпович Тобілевич) 509, 516, 517, 523  
 «Салдат Богу молиться», анекдот 464, 465  
 «Салдат молебень заказує», анекдот 465  
 «Салдат пшоно товче», анекдот 465  
 «Салдат та п'ятниця», анекдот 464, 465  
 «Салдата чорт посилає», анекдот 465  
 «Салдат-танцюра», анекдот 465  
 Салтикові, рід 359  
 Самєв, Н. 521  
 Самойлович, Іван Самійлович 346  
 Самолюк, Оксана 519  
 Сандулєса, Лілія Василівна 510  
 Сапфо (Сафо) 368, 369, 381, 503–506  
 Сарапін, Віта Василівна 10, 11, 13, 133, 211, 260, 322, 372, 495, 496  
 Сахаров, Іван Петрович 520  
 Сахненко, Данило (Данько) (Федорович?) 523  
 Сверстюк, Євген Олександрович 10, 151, 331, 351  
 Свин'їн (Свин'їн), Павло Петрович 19  
 «Святий Боже, святий кріпкий...», народна пісня 456, 457  
 Северін, Михайло Дмитрович 425, 490  
 Седен, Мішель Жан 394  
 Сєлівановський, Семен Йоаникійович (Сєлівановський, Семєн Иоанникиевич) 435, 441, 543  
 Семержинський, Яків 40, 41  
 Сервантєс Саавєдра, Мігель де 153, 193, 354  
 Серв'єр (Servières), Жозєф 396, 441  
 Серман, Ілья Захарович (Зєликович) 64  
 Сиваченко, Галина Миколаївна 522  
 Сиваченко, Микола Єфремович 93, 142, 249, 262  
 Симонов, Матвій Терентійович (псевд.: М. Номис) 111, 129, 463  
 Сирах див. Ісус, син Сираха  
 «Сказка о приключении любовника, посещавшего неверную жену» 455  
 Скакун, Віталій Михайлович 510  
 Скалон, Василь Антонович 163  
 Скалон, Софія Василівна (дів. прізви.: Капніст) 163–165, 467, 470  
 Скальковський, Аполлон Олександрович 56  
 Скарон, Поль 62, 63, 65, 69, 70, 72, 81, 88, 90, 128, 199, 203, 327  
 Скворода, Григорій Савич 19, 20, 22, 57, 318, 353, 354, 368, 408, 413–416, 424, 480, 485, 500  
 Скорик, Мирослав Михайлович 518  
 Скорина, Людмила Петрівна 81, 146, 196, 222  
 Скорульська, Роксана Микитівна 509  
 Скрипка, Олег Юрійович 523  
 Скрипник, Лариса Григорівна 415  
 Скріб (Scribe), Огюстен Ежен 396  
 «Слава Богу, того ми тепера дождались...», різдвяна вірша 42  
 Славейков, Петко Рачов 160  
 Словацький, Юліуш 160, 235  
 Слоньовська, Ольга Володимирівна 403, 408  
 Смаль-Стоцький, Стефан (Степан) Йосипович 151, 169  
 Смілянська, Валерія Леонідівна 267  
 Снайдерс, Франс 327  
 Снегірьов, Іван Михайлович 109  
 Собоуцький, Михайло Анатолійович 505, 506  
 Содомора, Андрій Олександрович 195, 413, 505, 506  
 Соколов, купець 434  
 «Солдат-злодій», анекдот 464  
 «Солдат і хазяйське дитя», анекдот 464  
 «Солдат на ночлеге. Комедія в одном действии» 430, 435, 441–446, 448, 449, 452, 453, 472, 478, 525, 543  
 «Солдат чаю просить», анекдот 464  
 «Солдат, що об'ївся», анекдот 464  
 Солєник, Карпо Трохимович 367, 368, 512  
 Солов'яненко, Анатолій Борисович 523  
 Соломон, ізраїльський цар 194  
 Соломос, Діонісіос 160  
 Сомко, Яким Семенович 160, 225  
 Сомов, Орєст Михайлович (псевд.: Порфирій Байський) 93  
 Софія Олексіївна, правителька 94  
 Спасович, Владимир Данилович 387

- Шевчук, Валерій Олександрович 9, 24, 26, 56, 62, 75, 116, 153, 158, 159, 208, 314, 325, 352, 381  
 «Шедше тріє царі...», вертепний кант 31  
 Шекспір, Вільям 75, 307, 338  
 Шерегій, Юрій 521  
 Шерідан, Ричард Брінслі 396  
 Шешковський, Іван Степанович 14, 124, 268, 336  
 Шиллер, Йоганн Фрідріх 340  
 Шильдер, Николай Карлович 367  
 Шип, Надія Андріївна 164  
 Ширинський-Шихматов, Сергей Александрович (иеромонах Аникита) 365  
 Шихматов див. Ширинський-Шихматов, С. А.  
 Шишков, Александр Семёнович 364, 365  
 Шнор, Йоган Карл 14  
 Шпигоцький, Опанас Григорович (крипт.: Ш.) 504, 506  
 Шпіс, Християн Гайнрих 359, 360, 396  
 Штаерман, Елена Михайловна 312  
 Штейн, Йоганн (Іван Федорович) 359, 361, 370, 511, 515  
 Шубравський, Василь Єфремович 383–385, 389, 390, 467  
 Шумлянський, Йосиф (Йосиф, єпископ; світське ім'я: Іван Євстафійович Шумлянський) 346  
 Щепкін, Абрам Семенович 360, 362, 363, 366, 371, 393, 396, 512, 513  
 Щепкін, Михайло Семенович 360–363, 366, 367, 371, 386, 393, 396, 430, 442, 462, 511–513  
 «Що настало тепер в світі, трудно спогадати...», пісня 27, 333  
 Щоголів, Яків Іванович 26  
 Щуровський (Szczugowski), Ігнацій 436  
 Юда Іскаріот 51  
 Юзефович, Михайло Володимирович 500  
 Юнг, Карл Густав 332  
 Юрковський, керівник канцелярії 205  
 Яворський, Стефан (світське ім'я: Симеон Іванович Яворський) 94  
 «Як жінки чоловіків дурять», народна казка 456, 457  
 «Як розживалась царська дочка за шевцем», народна казка 475  
 «Як руські по-нашому балакають вчилися», анекдот 465  
 «Як салдат спас царя», народна казка 465  
 Якимович, Сергій 109  
 Якоб (Jakob), Людвіг Гайнрих фон 520  
 Яковенко, Наталя Миколаївна 286  
 Янович, Степан Пилипович (справж. прізвище: Курбас) 210  
 Ярема (Єремія, Ієремія), біблійний пророк 47  
 Ярошевицький, Ларіон 62  
 Ярошенко, Тетяна Олександрівна 13  
 Ястребов, Володимир Миколайович 455  
 Яценко, Михайло Трохимович 3, 11, 74, 81, 119, 120, 122, 123, 130, 131, 147–150, 152, 159, 162, 163, 182, 190, 191, 196, 202, 208, 211, 224, 230, 261, 269, 330, 332, 333, 339, 348, 352, 394, 409, 410, 413  
 Achard, M. 431  
 Aleksandrowska, Elżbieta 437, 440  
 Cammaert, J. F. 432  
 Clément, Félix 433  
 Eybl, Franz M. 63  
 Frimmel, Johannes 63  
 GrebeI, Antoni Ignacy 437, 526  
 H. B. 520  
 Klimowicz, Mieczysław 482  
 Kriegleder, Wynfrid 63  
 Larousse, Pierre 433  
 Makowski, Stanisław 235  
 Neyts, Jacques Toussaint 432  
 Pawłowiczowa, Janina 437  
 Perłowski, S. 435, 441  
 Pullirsch, Ludwig 63  
 Scifoni, Felice 452  
 Sergey UA, фотограф 14  
 Talebard, Michel 450  
 Worp, J. A. 432



Титульна, 3-тя, 5-та й остання сторінки видання анонімної комедії «Солдат на ночлеге»



Наукове видання

Нахлік Євген Казимирович

**Перелицьований світ Івана Котляревського:  
текст – інтертекст – контекст**

Комп'ютерна верстка і дизайн обкладинки Ярослава Нахліка

В оформленні обкладинки використано з дозволу автора Sergey UA електронну фотографію пам'ятника І. Котляревському в Полтаві (знято 30 липня 2011 р.; режим доступу: <http://www.panoramio.com/photo/56801101>)

Оригінал-макет підготовано  
в ДУ «Інститут Івана Франка НАН України»  
79005, м. Львів, вул. Драгоманова, 18  
Тел.: (032) 261 13 90

Підписано до друку 14.01.2015. Формат 70x100 1/16.  
Гарнітура Swift Pro. Папір офсетний. Друк офсетний.  
Умовн. друк. арк. 44,20. Обл.-вид. арк. 41,38. Наклад 300 прим.

Надруковано у Видавництві Львівської політехніки  
79013, м. Львів, вул. Ф. Колесси, 4, корп. 23А  
Тел.: (032) 258 22 42

**Нахлік Є. К.**

**НЗ4** Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст / Євген Нахлік ; Наук. ред. В. Панченко ; НАН України. ДУ «Інститут Івана Франка». – Львів, 2015. – 543 с. – (Серія «Літературознавчі студії» ; вип. 21). ISBN 966-02-2625-X (серія) ISBN 978-966-02-7491-4 (вип. 21)

У комплексній синтетичній монографії переосмислено, узагальнено й підсумовано основні дотеперішні (двохсотлітні) здобутки й дискусійні питання в освоєнні та дослідженні літературної спадщини Івана Котляревського. Систематизація набутих попередників поєднується із критичним підходом до їхніх спостережень та висновків, принагідними уточненнями та власними новаторськими інтерпретаціями, скрупульозна фактографія – з осмисленням та переосмисленням фактів і явищ, занурення у деталі – з концептуальними узагальненнями. В центрі дослідницької уваги – художній світ Котляревського, перелицьований з інших літературних явищ. Розгляд творчості письменника поставлено в широкий західно-, центрально- і східноєвропейський контекст. Більшу увагу, ніж доти, звернуто на національну проблематику творів, їх політично-історичне тло. Книжка слугуватиме надійним і цікавим путівником по творах І. Котляревського.

Призначена для фахових читачів гуманітарного профілю (літераторів і літературознавців, фольклористів, мовознавців, компаративістів, етнологів, істориків, мистецтвознавців, театрознавців, університетських викладачів, студентів, учителів), а також для всіх допитливих, хто хоче більше і глибше пізнати художній світ першого класика нового українського письменства.

УДК 821.161.2.09"17/18"І.Котляревський:7.049.1/2

ББК Ш5(4Укр)5-4І.Котляревський4/5

НБ ПНУС



798578