

УДК 78.27

*Марта Кароль***«ЕНЕЇДА» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ТА ОПЕРА М. ЛИСЕНКА:
ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ БУРЛЕСКНОЇ КУЛЬТУРИ**

«Енеїда» І. Котляревського здійснила вагомий вплив на розвиток української культури. Значна кількість інтерпретацій цього твору представниками різних галузей мистецтва дозволяє простежити, чи отримали свій розвиток основні ідеї поеми. У зв'язку з цим у статті подається спроба порівняльного аналізу поеми І. Котляревського «Енеїда» та однойменної опери М. Лисенка з метою визначення специфіки втілення авторами основного формотворчого елемента поеми – народної бурлескної культури.

Ключові слова: *«Енеїда» Котляревського, сміх, бурлеск, опера Лисенка.*

Поема «Енеїда» І. Котляревського має особливий статус не тільки в українській літературі, але й культурі загалом. Цей твір привертав увагу науковців, починаючи від часу його публікації. Завдяки цьому сьогодні існує цілий пласт ґрунтовних досліджень поеми, її літературного й історичного контексту, літературних попередників і передумов виникнення цього етапного твору. Це дозволяє сучасникам глибоко зануритися у проблематику питань, пов'язаних з «Енеїдою»,

однак водночас обмежує коло тем для подальших досліджень цієї поеми, ставлячи під сумнів їх імовірну новизну.

Природньо, що писати про «Енеїду» сучасному науковцю достить важко, адже виникає суттєвий ризик вдатися до мимовільних повторів. Однак навіть сьогодні існують недосліджені грані твору І. Котляревського. На нашу думку, ці білі плями мають насамперед контекстуальний характер. Так, враховуючи особливе становище «Енеїди» І. Котляревського у розвитку української культури, її колосальний вплив на суміжні галузі мистецтва, важливо встановити, яким чином ідеї, закладені І. Котляревським у його опус магнум, втілилися у численних переспівах «Енеїди» авторами інших сфер культури. Не менш важливо визначити, чи було втрачено якісь із цих ідей з плином часу й різноманітних мистецьких течій. На нашу думку, ґрунтовне порівняльне дослідження поеми І. Котляревського та написаної за її мотивами опери «Енеїда» М. Лисенка дозволяє наблизитися до відповіді на сформульовані нами вище питання. Цим зумовлюється актуальність нашої роботи.

«Енеїда» І. Котляревського – твір, літературну та історичну значимість якого важко перебільшити. Сучасний читач сприймає цю знамениту поему як класичний твір української літератури, як поворотний момент і поштовх для подальшого розвитку українського письменства. Така точка зору вже давно є загальноприйнятою. Однак при цьому історія дослідження, наукових бачень та осмислень «Енеїди» є надзвичайно бурхливою.

Упродовж тривалого часу науковці вели дискусії щодо приналежності цього твору до того чи іншого напрямку чи течії, мистецтва доби Бароко та епохи Романтизму, знаходили в ньому риси різних художніх методів тощо. Проте найвагомішим для нас аспектом вивчення поеми постає проблема зв'язку художнього методу «Енеїди» з народною творчістю, а зокрема з *народною сміховою культурою або ж народним бурлеском*.

Так, дослідник М. Яценко вважає, що одним з головних факторів, які в «Енеїді» руйнували «статичність і умовність класицистичного мислення, стала народна сміхова культура» [11, с. 25]. Згідно з його твердженнями, якщо сміх у низьких жанрах класицизму мав книжний, штучний характер, був раціоналістично визначений правилами, то «Енеїда» Котляревського виразно протистоїть таким тенденціям, відкидає поетику класицизму як таку, що неспроможна естетично правдиво змалювати буття народу. Художній світ поеми наповнений описами побутових епізодів з життя персонажів твору, пронизаний дотепним гумором, життєрадісним сміхом, сміховими характеристиками простих людей і небожителів. Як вважає М. Яценко, тут гумор співвідноситься з народною сміховою культурою; яскраво виявляється особистість наратора у творі, колоритність його стилю, що насичений народними жартами, веселістю та іронією. Подібної позиції притримується і дослідник М. Ткачук, який стверджує, що сміх в «Енеїді» Котляревського виростав з джерел народної творчості, а також з гумористично-пародійної літератури в Україні XVII–XVIII ст. [8].

Процес зближення «красного письменства» з народною культурою був зумовлений історично. У XVIII столітті в усіх європейських країнах відбувалося зближення літератури з усною народною творчістю. В Україні уже в XVII–XVIII ст. фольклор проймає пародії, інтермедії, вірші мандрівних дяків, стає зразком для

формування справді літературного стилю. Фразеологічні звороти, глузування, кепкування, жарти, почерпнуті з фольклору, пронизують творчість багатьох митців XVIII століття. Внаслідок цього їхні твори виражають народний погляд на явища дійсності, стають своєрідною національною оцінкою існуючих в Україні порядків, соціальних і побутових умов життя. Гумор утверджував моральну перевагу українця, який в умовах панування Російської імперії і Речі Посполитої на його батьківщині був позбавлений національної і політичної свободи, елементарних людських прав.

Подібні процеси не оминули й написання І. Котляревським «Енеїди». Поет повною мірою використав потенціал національного гумору як основу творчого методу поеми.

У зв'язку з історичними умовами гумор українця сприяв самозбереженню його особи як людини поневоленої країни; був виявом національної гідності – сміхової культури народу. З сім'юсфери твору випливає, що сміх був породжений «лихою долею» українського народу внаслідок його бездержавності. Сміх – це усвідомлене лихо, а отже – переможене в духовному плані, тобто сміх над злом, але й сміх над самими собою, над руїною Трої – Гетьманщини. В цьому, зокрема, проявляється змістова *амбівалентність* народної сміхової культури, яка своїми засобами одночасно звеличує і висміює українців. Отже, органічне поєднання принципів Бароко, зачатків Романтизму і самобутнього народного бурлеску «були тією художньою моделлю, що виявила свою продуктивність і в «Енеїді» Котляревського, але у збагаченому митцем вияві» [8, с. 115].

Сміх в «Енеїді» Котляревського є важливим системо- і жанровотворчим фактором, що дає ключ до розуміння багатьох проблем твору. Микола Костомаров у статті «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» (1843) захоплювався українським поглядом на явища дійсності, незрівняним гумором, з яким автор змалював вади й смішні сторони життя свого народу, але вважав, що «Енеїда» є твором перехідним від класицизму до романтизму, коли все огидне й непривабливе піддається осміянню [4, с. 380]. «Незрівняним у народній гумористиці» назвав Котляревського Я. Головацький.

Однак у ту ж історичну епоху існували й діаметрально протилежні оцінки твору Котляревського. Так, тип народної сміхової культури, значною мірою реконструйований Котляревським, виявився чужим для романтичного світобачення зрілого Т. Шевченка й П. Куліша. У передмові до нездійсненого видання «Кобзаря» 1847 року Т. Шевченко зауважував, що «Енеїда» добра, а все-таки сміховина на московський кшталт» [10, с. 427]. У свою чергу П. Куліш називав поему «бурлацьким юродством» [5, с. 430]. Д. Чижевський вважав природними такі твердження П. Куліша початку 60-х років: на думку вченого, «цілком послідовно з погляду романтичної ідеології – «Енеїда» лише пародія на побут та навіть мову селянина, пародія, що показує «відсутність поваги» до свого народу» [9, с. 349]. Треба мати на увазі і те, що Кулішева критика «Енеїди» на початку 60-х років була зумовлена актуальною потребою боротьби проти засилля так званої «котляревщини» в новій українській літературі.

Шевченкову й Кулішеву оцінки цього бурлескно-травестійного твору підтримав Є. Маланюк. Описуючи цілий літературний потік, який породила «Енеїда»,

він писав: «Пародія й комедія робляться в українському письменстві найулюбленішою формою. Осміювання самих себе, висміювання власної історії, власного народу, його культури й міфів – при одночасній присутності сталого персонажу – безконкурентного Москаля-Чарівника, – це був проклятий психологічний шлях філоросійського ренегатства» [7, с. 52–53].

Проте сучасне українське літературознавство все ж розглядає сміхову специфіку «Енеїди» Котляревського у більш широкій перспективі. Сміх поеми визнається надзвичайно багатограним і неоднозначним явищем, що поєднало в собі риси «високого» і «низького» стилів, вченого й народного начал.

Є. Кирилюк, М. Ткачук, Т. Бовсунівська відзначають спорідненість сміху «Енеїди» з народним карнавальним сміхом, який перебуває в постійній динаміці, змальовує не просто негативні аспекти дійсності, а витворює цілісну амбівалентну картину світу. У цьому контексті слухним є зауваження М. Бахтіна, який відзначав певну рівновагу суперечностей карнавального сміху: «Вільний рекреаційний сміх бурсака був споріднений з народно-святковим сміхом, який звучав у «Вечорах на хуторі...», і в той же час цей український бурсацький сміх був віддалений київським відлунням західного «*gisuspashalis*» (пасхального сміху)» [1, с. 17]. На думку М. Ткачука, такою є і природа сміху в «Енеїді» Котляревського. Цей сміх розгортається і як комічне, і як серйозне явище. І в трактуванні Котляревського він набуває яскравого національного колориту, його козаки-троянці споріднюються з героями творів мандрівних дяків, персонажами інтермедій і вертепної драми.

Основою карнавальної амбівалентності сміху постає так зване поняття меніппеї – специфічна універсальна риса творів серйозно-сміхового спрямування, «що у своїй жанровій структурі несуть особливі топоси, зміщення планів зображення світу, його сакрального і профанного начал, утворюють особливу естетичну реальність» [1, с. 13]. Так, дослідник О. Сеньковський, спираючись на таке розуміння сміху, вбачає в «Енеїді» Котляревського дискурсивні ознаки меніппеї, що тісно пов'язуються з карнавальною природою сміху, його універсальністю, «переплетеннями» серйозних та комічних елементів, пародії та гротеску, застосуванням химерних, фантастичних сюжетних прийомів, зокрема сходження персонажів у потойбіччя, оживлення «царства мертвих» тощо. З цими твердженнями погоджується також М. Ткачук, який пише, що домінантною ознакою сміху «Енеїди» є його карнавальність, універсальність, за допомогою якої досягаються різні грані буття. І саме з усієї багатогранності явища меніппеї впливають головні сміхові засоби поеми – іронія, гротеск тощо.

Науковці, що вивчали у ХХ столітті сміховий світ «Енеїди» Котляревського, одним з домінуючих сміхотворних факторів визначали іронію. А. Бергсон вважав іронію ораторським стилістичним прийомом, в основі якого лежить «згущене красномовство», де протиставляється видимий і прихований зміст, що створює ефект насмішки. За Ю. Боревим, іронія – це тонке гумористичне сприймання певної непослідовності, в якій з контексту чітко простежується твердження, що відтінює інший сенс події. У семантичному просторі тексту Котляревського іронія стає визначальним чинником, як і бурлеск і травестія, пародія і гротеск, впливаючи з меніппеїної природи поеми.

Олекса Мишанич писав, що іронія Котляревського має глибоке національне коріння, базується на щедрих семантичних ресурсах української мови. Науковець

стверджує, що в тексті поеми присутня іронія-запитання – улюблений антифразис Григорія Сковороди. Буйне матеріально-тілесне начало, культ усіх земних і плотських утіх також зближує поему з різдвяними та великодніми віршами мандрівних дяків. З цими творами Котляревського зближує традиція пародіювання «високого» й опускання його до «низу», іронія й народна дотепність.

Ще однією важливою складовою меніппейного дискурсу поеми протягом історії її вивчення поставало поняття гротеску. В «Енеїді» поетиці гротеску як формі фантастичної зображальності відводиться особлива функція, яка в свою чергу також зближує твір з народними сміховими традиціями. Як писав В. Гіппіус, народна основа сміху, «свобода в поведженні з канонічними святинями, веселість, яка однаково переповнювала не тільки землю, а й пекло й небеса, – були першо-основою для свободи, з якою Котляревський перелицьовував богів і героїв» [2, с. 30].

Як вважає М. Ткачук, «гротескно-смішне у поемі не є вторинним щодо етико-соціальних прикмет її героїв. Часто у поемі «низьке», введене у твір відповідно до законів жанру, виявляється «низьким» тільки у порівнянні з класичним каноном, а відтак – не «низьке», а «земне», яке діє у творі як позитивне життя Олімпу» [8, с. 141].

Особливу точку зору на характер сміху підтримував М. Яценко. Поклавши в основу типологічне вивчення явищ культури, науковець прагнув знайти внутрішні чинники сміху Котляревського. Спираючись на праці В. Гіппіуса про Миколу Гоголя і М. Бахтіна про Франсуа Рабле, дослідник вважав, що життя у середовищі народних мас будується як своєрідна пародія, як «світ навиворіт», у якому ритуальне, все високе, офіційно освячене, сакральне переходить у знижено-матеріальний план, спровокованої [11, с. 40].

Цінними для нашого дослідження загалом, і для трактування специфіки поеми «Енеїда» зокрема, є твердження сучасної української дослідниці Т. Бовсунівської. Узагальнивши значний масив думок щодо сміхових особливостей поеми, базуючись на ґрунтовних працях М. Бахтіна, вона вжила термін «народне бурлескне світобачення». Саме цей термін, на її думку, найповніше виражає специфічне культурне явище, яке одночасно стало і формотворчим фактором і поясненням багатьох суперечливих епізодів поеми. За умови детальнішого вивчення очевидними стають прояви у творі характерного сміхового зображення усєї сюжетної лінії, яке поєднується з комплексом з народної міфології, світогляду, морально-етичних норм та естетики – усі ці поняття є складовими народного бурлеску. Т. Бовсунівська вважає «Енеїду» Котляревського твором, у якому бурлескне світобачення отримало найбільш яскраве втілення серед творів класичної літератури. Таке твердження дослідниці видається цілком справедливим: на нашу думку, саме в «Енеїді» свого розквіту досягли процеси, що були започатковані в барокову добу у сфері мандрівних бурсаків та творчості позашкільного середовища.

Як відомо, «Енеїда» І. Котляревського мала значний вплив на розвиток української культури. Цілком природньо, що ця поема зацікавлювала авторів, які працювали в різних галузях мистецтва. До музичної інтерпретації поеми звернувся і М. Лисенко, який 1910 року написав оперу «Енеїда». Твір поставав предметом досліджень таких науковців, як Л. Архимович, М. Гордійчук, Т. Булат, А. Муха, Л. Корній. Тому здійснювати детальний опис і музично-теоретичний розбір твору вважаємо недоцільним. Однак в контексті нашого дослідження актуальним вияв-

ляється питання про те, чи мав на меті М. Лисенко втілення музичними засобами того особливого бурлескного настрою, яким просякнута поема І. Котляревського.

1909 року корифей українського театру М. Садовський запропонував М. Лисенкові створити оперу на основі знаменитої поеми І. Котляревського. Як стверджує А. Муха, лібрето «Енеїди» М. Садовський написав задовго до цього, обравши за основу сюжету лише довільно обрані епізоди з першої частини поеми. Праця над оперою просувалася дуже швидко і вже за рік відбулася прем'єра. Матеріали київської періодики свідчать про те, що прем'єра Лисенкової «Енеїди» пройшла з великим успіхом¹ і твір не сходив зі сцени протягом шести років.

Однак невірно було б сприймати цю оперу як пряму музичну «транскрипцію» твору І. Котляревського: маємо всі підстави стверджувати про велику самобутність і самостійність опери стосовно оригінального тексту поеми. Сьогодні важко сказати, чи є це заслугою лише Садовського як автора лібрето, чи Лисенка як композитора. Та попри все, важливим є той факт, що опера «Енеїда» може зацікавити навіть слухачів, які не знайомі з оригінальним текстом однойменної поеми. Ґрунтовне дослідження та порівняльний аналіз обох цих творів дозволяє відповісти на актуальні для мистецтвознавців питання. Адже проблема співвішення літературного джерела та його музично-драматичної інтерпретації кожного разу постає у нових ракурсах. А звідси логічно випливає питання про актуальність дискурсу, наданого письменником певної епохи, для інтерпретаторів, які належать до епохи дещо пізнішої. Такий аналіз проливає світло також на те, чи мали на меті автори опери зрозуміти, зберегти і ретранслювати для слухачів той філософський зміст «Енеїди», який був закладений І. Котляревським. Та найважливішим є те, що подібний підхід значною мірою стосується актуального питання про специфіку саме музичної інтерпретації певного джерела.

На нашу думку, відповіді на актуальні для нас питання можуть лежати у площині лібрето. Це зумовлено тим, що робота над оперою розпочалася саме з написання Садовським її словесної основи. Тому доцільно припускати, що й особливості музичної мови опери значною мірою перебували в залежності від заданих Садовським орієнтирів.

Вже сам початок опери задає вектор розвитку, цілком відмінний від загального тону поеми: автор лібрето відкриває дію опери зі сцени з богом Еолом, який прокидається після гучної гулянки: «Ну й здорово ж бенкетували! / Учора Бахус з перепою / Дійшов до того, що хотів / Іти один палити Трою!» [6, с. 13].

М. Лисенко музичними засобами зображує перед слухачем безтурботного п'яничку: в темпі поко адажію, у розмірі на три чверті. З використанням уривчастого і близького до речитативного типу викладу мелодичної лінії, Еол розповідає про свої нічні пригоди. Про те, що перед нами один з олімпійських богів, кожен з яких наділений владою і честолюбством, нагадують хіба що кварткові висхідні ходи в його партії.

Та настрої персонажа, а разом із ним і його музичної мови різко й кардинально міняється, варто йому лише згадати про те, як Зевс збирався підписати наказ про заборону пияцтва: / «На небі Зевс мав халазію, / Щоб люд горілки не вживав, / Зевес бумагу підписав» [6, с. 13].

¹ *Киевская мысль* (1910/25 ноября).

Гармонічна мова арії одразу значно ускладнюється: для змалювання щирого жаху Еола в партії оркестру Лисенко використовує довгі послідовності висхідних секвенцій із розкладених септакордів, які не отримують свого розв'язання – своєрідні еліптичні звороти. Таким чином композитор акцентує увагу на найбільш характерних рисах персонажа: для Еола заборона пияцтва стала б катастрофою, а надмірне вживання алкоголю є надзвичайно характерною для світу народного бурлеску.

Різко контрастує з попередніми частинами арія Еола, в якій розповідається про знищення Трої. Настрій від помпезно-комічного трансформується в трагічно-скорботний: в оркестровій партії звучать одноманітні похоронно-маршові ритмічні послідовності, при цьому музичне полотно розгортається в низькому регістрі і в уповільненому темпі. В цьому епізоді бачимо, на нашу думку, особисте ставлення до цієї ситуації М. Лисенка. Адже боги в І. Котляревського до перипетій людського життя (у тому числі й до знищення Трої) ставляться зверхньо і з насмішкою – це для них своєрідна розвага. Проте Еол з опери «Енеїда» щиро переживає спалення міста як власну трагедію. Варто зазначити, що цей епізод контрастує із загальним підходом авторів твору до змалювання олімпійських богів, які протягом дії опери зображуються цілком байдужими й далекими від земних справ.

Характерно, що М. Садовський в лібрето «Енеїди» часто уникає використання епізодів поеми, які в І. Котляревського мають яскраве сміхове забарвлення. Так, у тому ж початковому епізоді першої дії опери лібретист не включив у дію яскравий епізод з поеми, у якому подається комічний опис Еолових вітрів: «Борей недуж лежить з похмілля, / А Нот поїхав на весілля, / Зефір же, давній негодай, / З дівчатами заженився, / А Евр в поденщики найнявся, – / Як хочеш, так і помишлай!» [4, с. 37].

У цих рядках І. Котляревський використовує той специфічний прийом, якому «Енеїда» завдячує своїм безсмертям: поет наділяє усіх без винятку персонажів рисами українського простолюду, тим самим вирівнюючи їх перед об'єктивом сміху. Натомість М. Садовський виключає з лібрето цей епізод, використавши замість нього досить детальний опис дівчини, яку Юнона обіцяє «подарувати» Еолові, якщо той допоможе потопити Енеєві човни: «Рятуй, рятуй мою біду. / За те тобі, як добра мати, / Дівча гарненьке я приведу» [6, с. 9].

Очевидно, лібретист продовжує створювати образи богів у критичному ключі, демонструючи своє негативне ставлення до цієї спільноти. Підтвердженням цієї тези служить епізод, в якому Еол збирає своїх вітрів і наказує їм знищити човни троянців: «Поїхать треба до Нептуна, / Та поки море колихне / Борей – ми в гості до Нептуна, / А там, як чарку ще хильне, / Нептун забуде й про Борей. / А той тим часом Енея / Чортам на снідання пошле» [6, с. 10].

Цей епізод в опері є досить розгорнутим, у той час, як І. Котляревський у своїй поемі приділяє йому всього лише три рядки: «Еол, zostавшись на господі, / Зобрав всіх вітрів до двора, / Велів поганій бути погоді» [4, с. 38].

Як бачимо, вже сам початок опери є досить містким на характерні особливості твору. Натомість І. Котляревський розпочинає свою поему знаменитими рядками: «Еней був парубок моторний / І хлопець хоть куди козак, / Удавсь на всеє зле проворний, / Завзятіший від всіх бурлак» [4, с. 36].

Характерно, що найразючіший контраст між героями літературного джерела і характеристиками дійових осіб опери проявляється в зображенні образу Енея.

У поемі Еней відіграє не лише роль головного героя сюжетної лінії, але й значно важливішу – роль основного носія найбільшої концентрації характерних рис бурлескного світобачення. Перш за все це проявляється через постійні акценти на гіпертрофованих проявах тілесного начала, а також через специфічне сміхове світосприйняття.

Натомість Еней М. Лисенка – М. Садовського належить до образної сфери, для якої подібне семантичне навантаження є цілковито чужим. Образ головного героя твору цілком можемо назвати завершеним зразком героїчно-ліричного персонажа. Уже сама ця характеристика безмежно віддаляє такого Енея від засад народного бурлеску, яким настільки багата «Енейда» І. Котляревського.

Вперше цей герой постає перед слухачем як особа, що усвідомлює свою відповідальність за троянців. Він цілком позбавлений тієї безтурботності, властивої Енеєві з поеми. На нашу думку, лисенкового Енея можна впевнено назвати музичним інтровертом. Адже в його партії переважають різноманітні модифікації своєрідних музичних внутрішніх монологів. Тож він реагує на перешкоди, які одна за одною з'являються на його життєвому шляху. Вперше в такому світлі він постає перед слухачами у першій дії, де зі словами «О боги, боги, порятуйте!» з відчаєм молиться про припинення морської бурі. У цій арії Еней яскраво експонується в образі мудрого керівника, тут проявляється героїчний бік його характеру. Так само, як і протягом усієї опери, в його партії використовуються помірні темпи, мінорні тональності, вольові квартові ходи, часто мелодична лінія набуває декламаційних рис.

Експозиція його образу відбувається в епізоді морської бурі. Тут перед нами постає «оперний» Еней, образ якого наділений пафосом глибокої стурбованості за своїх троянців і за їхню спільну справу. В тексті лібрето реакція Енея на бурю досить розгорнута: «О боги, боги! Порятуйте! / Вітри скажені погамуйте! / Мочіте весла, соколята, / Не слід нам в морі потопать, / Наляжте дужче, миле браття, / Щоб човен к берегу пригнать!» [6, с. 13].

Головний герой опери експонується тут як людина серйозна і сповнена твердих моральних принципів. У той час, як І. Котляревський у цьому епізоді обмежується короткими, але значно місткішими за змістом рядками: «я Нептуну півкопи грошей в руку суну, / Аби на морі штурм утих» [4, с. 38].

З цих слів одразу ж стає очевидною різниця між трактуваннями образу Енея: автор поетичного джерела не має наміру ідеалізувати головного героя поеми. Він змальовує свого персонажа, надаючи йому рис, притаманних людині, що здатна вдаватися до будь-яких засобів задля досягнення своєї мети, у тому числі й до хитрощів і підкупу.

Варто зазначити, що сцена морської бурі в опері подана у значно більшому обсязі, ніж в поемі. Еней закликає своїх побратимів помолитися Богу і в опері цей епізод втілено у вигляді хору троянців. Однак створений Садовським та Лисенком образ троянців значною мірою контрастує з образом троянців Котляревського: якщо в поемі це безтурботні й життєрадісні бурлаки, то в опері троянці наділені тим же патріотичним пафосом, що й образ Енея. Так, у хорі з першої дії троянці скаржаться на свою важку долю: «На працю тяжку знов вставати, / Важкими веслами махати, / І знов у те ж безкрає море, / Те ж саме невимовне горе!» [6, с. 14].

У поемі «Енеїда» слів троянців, забарвлених таким патетичним настроєм, не знаходимо – Котляревський одразу переходить до стислого опису їхнього бенкету, влаштованого за наказом Енея з нагоди благополучного завершення бурі: «Тут з салом галушки лигали, / Лемішку і куліш глтали / І брагу кухликом тягли; / Та і горілочку хлитали, – / Насилу із-за столу встали / І спати послі всі лягли» [4, с. 39].

У музичному плані протягом усієї опери партія троянців своєрідно відтіняє партію Енея: при збереженні загального патріотичного пафосу опери, троянці все ж мають більш оптимістичний погляд на світ у порівнянні з їхнім ватажком. Оскільки це збірний образ певної спільноти, то для їхньої характеристики Лисенко використовує хоріві сцени. Тут знову відчувається суб'єктивне бачення автора, адже у партії троянців протягом всієї опери звучать типово українські наспівні інтонації, з паралельним рухом терцій у мелодичній лінії. Характерно, що для цього Лисенко обирає переважно мажорні тональності.

Центральною з точки зору концентрації змістового навантаження є друга дія опери, яка присвячена розгорнутому зображенню бенкету богів на Олімпі. Словесна основа цієї дії значно відрізняється від тексту літературного джерела. Загалом друга дія опери повністю побудована на сценах за участю богів, їхніх сварок, розваг і бенкетів. Тоді як у Котляревського цьому епізоду приділяється зовсім небагато уваги. В цій дії зосереджено максимальний комічний потенціал опери. Однак цей комізм за своїм забарвленням відрізняється від комізму поеми.

Початок другої дії опери побудовано на основі авторського тексту Садовського: лібретист додав досить значний за обсягом епізод, який детально описує пишний бенкет богів на Олімпі. Саме матеріал другої дії опери дослідники опери вважали найбільш новаторським та значущим для загальної драматургії твору. Серед музикознавців поширеною є теза про те, що в цій частині опери сконцентровано основну ідею твору – сатиричне висміювання тогочасного режиму імперської Росії шляхом підміни персонажів тогочасної правлячої верхівки на античних богів. Її дотримувалися Л. Архимович, М. Гордійчук, Л. Корній. Таке трактування, на нашу думку, є цілком слушним. Музична мова другої дії опери «Енеїда» отримала належне наукове висвітлення у роботах музикознавців, тому вважаємо недоцільним детальний опис її особливостей.

Проте з точки зору особливостей інтерпретації літературного джерела є значні відмінності між цими двома творами. Саме ця частина твору, на нашу думку, найбільше віддаляє його від загального настрою поеми Котляревського. Як вже згадувалося, експозиція образу спільноти богів проводиться ще в першій дії. В другій дії продовжують свій розвиток ті характерні риси, якими автори опери наділили богів в особі Еола. Однак у змалюванні комічних образів богів автори опери не дотримуються того серйозно-сміхового настрою, створеного Котляревським.

Для нашого дослідження особливо цінним є епізод сварки між Юноною та Венерою, який є надзвичайно багатим на специфічний народно-бурлескний гумор, яким просякнута «Енеїда» Котляревського:

Венера: «Сама ти, клята пашекуха, / Гадюка перша всіх гадюк, / Дурисвітка лиха, брехуха. / Ой, не втечеш ти моїх рук. / За кучму як вхоплю велику, / Такого дам ляца у пику, / Що тут тебе злизне і чорт!» [6, с. 21]

Цей яскравий епізод відіграє важливу роль для розуміння бачення загальної ідеї опери перш за все Лисенком. Адже сцену сварки між богинями, введена в дію Садовським, композитор залишає у вигляді розмовної сценки. З невідомих причин композитор уникає музичного втілення невеликого за обсягом, але важливого для розуміння специфіки твору епізод.

Серед іншого, ця дія містить важливий для загального сприйняття пафосу опери епізод, якого не знаходимо в тексті поеми: Садовський вкладає до вуст Зевса надзвичайно характерні рядки, якими той намагається припинити сварку між Юноною та Венерою. Не знаходячи іншого способу, верховний бог Олімпу «лякає» богинь такими словами: / «Для вас, сорок, я кару знаю, / побачите, як покараю. / Пошлю вас в Запорозьку Січ. / Там наших каверз не вважають, / всіх на тютюн нас проміняють». [6, с. 21].

Очевидно, що автори опери мали на меті якомога яскравіше змалювати два протилежні табори – богів (себто представників царського режиму) і троянців (маючи на увазі українців як борців за національне відродження). При цьому Садовський та Лисенко втратили (а можливо, й не намагалися її дотримуватися) ту об'єктивність і відстороненість автора, якою позначена поема Котляревського.

Третя дія опери служить центром концентрації ліричних настроїв твору – перед слухачем постає типовий драматургічний конфлікт між особистим та обов'язком. В тексті лібрето Енея зображено переповненим ніжних і високих почуттів до Дідони. У той же час він глибоко переймається необхідністю виконання Зевсового наказу – заснувати нове царство. Головний герой опери буквально розривається між цими двома сильними почуттями: «Чогось мені неначе нудно, / На серцеві моєму трудно, / Так, буцім я оце знов жду, / Яку-небудь тяжку біду! / Чи не прийдеться забиратись / Звідсіль, з Дідоною прощатись? / Віщує серце мні біду!» [6, с. 34].

У тексті Котляревського бачимо багатий опис безперервних пиятик і розваг троянців та Енея в гостях у карфагенянок. І лише невеличка ремарка нагадує читачеві про важливу Енееву місію: «От так Еней жив у Дідони, / Забув і в Рим щоб мандровать. / Еней в гостях прожив немало [...], – / Що з голови йому пропало, / Куди його Зевес послав» [4, с. 45, 46].

Різкий контраст між текстом опери та поеми засереджено в епізоді, де Еней покидає Карфаген. В поемі він буквально ганебно втікає звідти і в цьому епізоді І. Котляревський використовує яскраві епітети: «Еней піджав хвіст мов собака, / Мов Каїн затрусивсь увесь; / Из носа потекла кабака: / Уже він знав, який Зевес» [4, с. 47].

Садовський в лібрето опери подає реакцію Енея цілком протилежно: його герой страждає від перспективи розлучитися з коханою Дідоною: «Ох, чуло серце, зранку нило, / Біду, знать, нишком говорило! / Ох, не вражай мене так важко, / Бо серце рве і жаль і сум!» [6, с. 25].

Очевидно, поряд із героїчною, провідною в характеристиці Енея є лірична лінія, присвячена висвітленню його любовних відносин з Дідоною.

Реакція Дідони на звістку про розлуку також суттєво різниться між оперою та поемою. Так, Дідону Садовського переповнюють глибокі почуття кохання і в той же час відчаю через усвідомлення швидкої розлуки з коханим. Вона з ніжністю й

благанням просить Енея залишитися в Карфагені: «Ти ж знаєш, як тебе кохала, / Все віддала тобі, тобі! / Невже ж тобі і сліз цих мало? / Не віриш ти моїй журбі! / Ти був моїм єдиним, любим, / Ти панував в душі моїй!» [6, с. 25].

Цілком інакше реагує на цю звістку Дідона з поеми Котляревського: «Постій, прескурвий, вражий сину! / Зо мною перше розплатись; / От задушу, як злу личину! / Ось ну лиш тільки завертись!» [4, с. 48].

Як бачимо, зображені Садовським та Лисенком персонажі опери значною мірою контрастують з однойменними персонажами з поеми «Енеїда». Але саме в цих відмінностях лежить ключ до розуміння того, якою бачили свою оперу її автори. Так, вже сам її початок містить високу концентрацію тих ідей, які відіграють для неї важливу роль. Як і перші рядки поеми, так і «зачин» опери рівноцінно виконують формотворчу функцію. Адже таким чином кожен з авторів по своєму задає загальний тон і розставляє змістові акценти: у Котляревського саме Еней виступає не тільки головним героєм, а й носієм особливого синкретичного світогляду (у тому числі він постає й головним персонажем-носієм сміхового навантаження). Натомість у Лисенка й Садовського відразу задається та змістова тональність, яку буде витримано до кінця опери: автори експонують перед нами образ п'янички Еола, у словах якого стисло описується спосіб життя та поведінка жителів Олімпу. Цей образ цілком очевидно наділений значним сміховим навантаженням, однак більш однозначним, ніж образ Енея з поеми І. Котляревського. В образі Еола – першого представника олімпійських богів в опері – відчувається та заангажованість й особисте ставлення авторів опери, якими буде позначено увесь музично-драматичний твір. Простіше кажучи, М. Садовський і М. Лисенко сміються над богами Олімпу. У той час, як І. Котляревський сміється над усіма своїми персонажами, починаючи з Енея.

Аналіз опери відкриває чітке усвідомлення провідної думки, закладеної авторами. М. Лисенко та М. Садовський сприймали поему «Енеїда» з позиції людини, захопленої романтичними ідеями національного відродження. Невірно було б стверджувати, що І. Котляревський не закладав зачатки цих ідей в основу свого твору. Однак ці думки в тексті поеми провадяться непомітніше, відходять на другий план, відтіняючи загальний бурлескно-сміховий настрій твору. Автори ж опери вирішили сконцентрувати дію навколо зародків національної ідеї, які видалися їм найважливішими і вартими сценічного втілення серед інших образних сфер «Енеїди».

Такий вибір авторів опери не тільки визначив загальний розвиток усіх образних сфер опери, а й віддалив оперу від бурлескного світобачення, які яскраво проявилися в поемі. Так, М. Садовський і М. Лисенко постійно проявляють свою особисту позицію стосовно тих чи інших сценічних ситуацій. Та найважливіше, що автори ділять персонажів на протилежні табори, кожен з яких наділений сталими характерними рисами. Ці риси послідовно розвиваються протягом усієї опери. Автори опери також поділяють цих персонажів на таких, з кого сміятися можна, і тих, хто зображається в серйозному тонусі і є недосяжними для висміювання. Згадані вище особливості опери суттєво віддаляють її образне забарвлення від настрій, що панують у поемі «Енеїда».

Ще одним важливим для розуміння авторського бачення опери є епізод сварки Юнони та Венери, відтворений у формі розмовного діалогу. Ця невеличка

сцена опери проливає світло на те, як М. Лисенко трактував музичні втілення сміхових епізодів тексту. Очевидно, композитор не вважав за потрібне надавати музичного обрамлення гостро-комічному епізоду тексту. Можемо припустити, що М. Лисенко не зумів знайти відповідних музичних виразових засобів, та більш імовірно, що композитор вважав «вартими музичного втілення» лише ті епізоди опери, які несуть у собі елементи загальної ідеї твору і є важливими для драматургічного розвитку. Очевидно, яскравий бурлескний епізод сварки богинь видався М. Лисенкові не настільки значущим.

Звичайно, у 1910 році перед митцями поставали інші насущні питання. І специфічне бурлескне світобачення, яким просякнутий твір І. Котляревського, дещо контрастувало з тим баченням «народного начала», яке було актуальним на межі ХІХ–ХХ століть. Можливо, такий ракурс опери був продиктований її авторами через внутрішній протест проти засилля так званої «котляревщини» в українській культурі ХІХ століття. Однак це жодним чином не кидає тіні на особливу атмосферу поеми «Енеїда», а лише свідчить про її своєрідне трактування.

Marta Karol. "Aeneid" by I. Kotlyarevskiy and the eponymous opera by M. Lysenko: differences in the implementation of the principles burlesque culture. Kotlyarevskiy's "Aeneid" made a significant impact on the development of Ukrainian culture. A significant number of interpretations of his work by the various branches of art can show, if the main ideas of this poem were developed. In this regard, the article gives a comparative analysis attempt of Kotlyarevskiy's poem "Aeneid" and the eponymous Lysenko's opera to determine the specific each author's embodiment of the of the main formative element of the poem - burlesque folk culture. Several episodes of the opera show how Lysenko interpreted musical embodiment of comic elements of the text of the Kotlyarevskiy's poem. Apparently, in 1910, artists stood before other issues. And burlesque specific outlook of Kotlyarevskiy's poem somehow contrasts with the vision of "national principles", which was on the verge of importance in nineteenth and twentieth centuries. Perhaps the vision of the opera "Aeneid" was motivated by its authors through internal protest against the dominance of the so-called "kotlyarevshyna" in Ukrainian culture of the nineteenth century. However, this fact doesn't cast a shadow on the special atmosphere of the poem "Aeneid" and only indicates its incorrect interpretation.

Keywords: "Aeneid", laughter, burlesque, objectivity, I. Kotlyarevsky, M. Lysenko.

Література

1. Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва 1990. 475 с.
2. Гиппиус В. «Вечера на хуторе близ Диканьки» // *Труды отдела новой русской литературы*, т. 1. Москва 1948. С. 25–41.
3. Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // М. Костомаров. *Твори у двох томах*, т. 2. Київ: Дніпро 1967. С. 360–398.
4. Котляревський І. Енеїда // Іван Котляревський. *Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / упоряд., прим. М. Т. Максименко*. [=Бібліотека української літератури]. Київ: Наукова думка, 1982. С. 36–210.
5. Куліш П. Передне слово до громади (Погляд на українську словесність) // Пантелеймон Куліш. *Твори у двох томах*, т. 2. Київ, 1989. С. С. 256-263.
6. Лисенко М. *Зібрання творів у 20-ти томах*, том VII: *Енеїда*, опера на 3 дії. Київ: Мистецтво, 1955. 258 с.

7. Маланюк Є. Три літа // Є. Маланюк. *Книга спостережень. Проза*, у 2 двох томах, т. 1. Торонто, 1962. С. 29–74.
8. Ткачук М. *Творчість І. Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси* : Монографія. Суми: Вид-во СумДУ, 2009. 216 с.
9. Чижевський Д. *Історія української літератури від початків до доби реалізму*. Нью-Йорк: УВАН, 1956. 511 с.
10. Шевченко Т. *Повне зібрання творів*, у 12 томах, т. 1. Київ: Наукова думка 2001. 736 с.
11. Яценко М. *На рубежі літературних епох: «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі*. Київ: Наукова думка, 1977. 277 с.

