

М. ЗЕРОВ

---

НОВЕ  
УКРАЇНСЬКЕ  
ПИСЬМЕНСТВО



**М. ЗЕРОВ**

**НОВЕ УКРАЇНСЬКЕ  
ПИСЬМЕНСТВО**

**ІСТОРИЧНИЙ НАРИС**

**ВИПУСК ПЕРШИЙ**

**[diasporiana.org.ua](http://diasporiana.org.ua)**

**ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ**

**1960**

**М Ю Н Х Е Н**

MYKOLA ZEROW

DAS NEUE UKRAINISCHE SCHRIFTTUM

HISTORISCHER ABRISS

Обкладинка: Я. Гніздовський

3 кооперативної друкарні «Ціцера» в Мюнхені, Цеппелінштр. 67

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Перший випуск історичного нариса «Нове українське письменство» вийшов з друку 1924 року в Києві, як публікація видавництва «Слово». М. Зеров присвятив його добі Котляревського-Квітки. Другий випуск, як заповів автор у своїй передмові, мав охопити добу романтизму та початки реалізму. В третьому випуску М. Зеров плянував зайнятися дальшим розвитком реалізму та модерними течіями, і виклад мав закінчитися «на самім порозі сучасности».

Але випуски другий і третій не появились, і ми не знаємо, чому підприємства не було закінчене.

Проте свій намір дати повний огляд нової української літератури М. Зеров здійснив пізніше. Цей огляд являє собою курс його лекцій, читаних у Київському Інституті Народньої Освіти в другій половині 20-тих років. У спогадах п. н. «М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара», друкованих у мюнхенській «Українській літературній газеті», Г. Костюк у числі 12 (54) за грудень 1959 року розповів про те, як був цей курс укладений і виданий:

„На другий рік, коли загальний курс факпрофосу (факультету професійної освіти) розподілився на відповідні фахові відділи, Микола

Костьович почав читати для нашого мовно-літературного відділу вже спеціальний курс історії української літератури. Він провів з нами нараду, на якій сказав, що, оскільки університетського курсу історії української літератури ще немає, він пропонує нам записувати його лекції, потім давати йому на остаточний перегляд, а опісля друкувати матеріал частинами, обмеженим тиражем, на циклостилі. Ми прийняли цю пропозицію з ентузіазмом.

„Робота пішла споро і солідно. Кожний з нас протягом двох років записав три-чотири лекції. Уважно переписавши занотований матеріал, ми вручали його Миколі Костьовичу. Він вносив у наші записи свій «дух» і стиль, уточняв виклад, додавав джерела і, дістаючи кожного разу дозвіл від окрліту (тобто від цензури), здавав їх до друку. І коли лекції закінчилися, всі ми мали на руках товстезний (якщо пам'ять не зраджує, понад 500 сторінок машинопису) курс історії нової української літератури, від кінця XVIII століття починаючи і кінцем XIX століття кінчаючи. Хоч виданий він був на циклостилі, але виглядав дуже пристойно, а головне — це був перший справжній університетський курс нового українського письменства. Тираж був, здається, всього 300 примірників”.

Уже з огляду на те, що цей курс є повним, його годилося б перевидати в першу чергу. Але нам не пощастило знайти його по цей бік кордонів ССРСР.

А втім потреба перевидати і перший випуск

„Нового українського письменства” була гострою. Адже він появився 36 років тому, і на західно-українських землях його друком не повторяли. Без перебільшення можна сказати, що у специфічних умовах нашого культурного життя на еміграції він буде сприйнятий як невідома досі публікація.

До нашого видання „Нового українського письменства” ми додали чотири роботи М. Зерова, які були написані ним після укомплектування збірника „Від Куліша до Винниченка” (вийшов 1929 року) і були опубліковані в київському журналі „Життя й революція”, а саме: „Квітка й пізніша українська проза” (кн. XII, 1928), „Літературна позиція М. Старицького” (кн. VI, 1929), „Іван Белоусов, російський перекладач «Кобзаря»” (кн. III, 1930) і „У справі віршованого перекладу” (кн. IX, 1928).

Ці чотири статті являють собою лише частину літературно-критичного доробку М. Зерова, створеного ним наприкінці 20-тих років. Зокрема ми не могли знайти його студії про поетів пошевченківської пори, яка з'явилася при виборі з них, виданому „Книгоспілкою” в 1930 році, і статті „Коцюбинський і Чехов”, надрукованої в третьому томі книгоспілчанського видання творів М. Коцюбинського.

---

Нове видання цих праць М. Зерова уможливили кошти, що їх збирано серед українського громадянства „Товариство приятелів творчости М. Зерова в Австралії”. Невдовзі після того, як

старанням товариства вийшов „Corollarium” М. Зерова, управа товариства, очолена І. Сторожуком-Вознюком, прийняла мою пропозицію перевидати „Нове українське письменство” і цим відзначити 70-ліття з дня народження його автора (26 квітня 1890 року). І. Сторожукові-Вознюкові, відданому прихильникові М. Зерова, не судилося дожити до здійснення цього плану: він помер 27 грудня 1959 року. Вислів теплої подяки йому, відійшлomu, має стояти на першому місці серед тих, що створили змогу опублікувати цю книгу. Складаю сердечну подяку також новому голові товариства, д-рові І. Ващишинові, заступникові голови Д. Нитченкові, організаційно-фінансовому референтові К. Каздобі, секретареві управи Ю. Словачевському, членам товариства і всім жертводавцям.

М. Орест

## ПЕРЕДМОВА АВТОРА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

*Не претендуючи на ролю підручника, на широкого читача розрахований, цей «Нарис нового українського письменства» має охопити найголовніші історично-літературні факти всього ХІХ-го та перших двох десятиліть ХХ віку і закінчитися на самім порозі сучасності.*

*Весь матеріал його розподілено на три випуски: перший містить вступні міркування та огляд доби Котляревського — Квітки (псевдоклясицизм, романтизм); другий торкається романтичної пори та початків реалізму; третій — поглиблення реалізму і модерних течій.*

*В періодизації я додержувався принципу зміни літературних поглядів та уподобань. Періодизацію соціологічного типу я вважав неможливою з різних причин, — між іншим, і тому, що покищо вона не має стійкої опори в спеціальних дослідах та статтях. Щодо другої і головної, по-моему, вимоги соціологічної методи — розглядання літературних з'явищ в їх історично-соціальної обставині — то весь час я мав її на увазі. Ні на хвилину я не спускав з ока клясового, групового обличчя українського письменника і українського читача. Мені цікаво і важливо було стежити за змінами в цьому обличчі і в наслідок цього за змінами в тих літературних «замовленнях», які ставали перед українськими авторами.*

*Такої настанови основного історично-літературного інтересу, гадаю, не може нехтувати ні один історик письменства.*

**Вступні уваги. Періодизації і схеми нового українського письменства. Напрямки і течії в новому українському письменстві. Застереження й уваги.**

§ 1. **Вступні уваги.** Початковою датою нового українського письменства вважається звичайно рік 1798-ий, коли в Петербурзі, коштом конопського дворянина Максима Парпури, з'явилися на світ перші три частини «Перелицьованої Енеїди» Котляревського.

Але, розуміється, як усі подібні дати, цей рік має значення приблизне й умовне: характеристичні ознаки нової літературної доби почали намічатися за кілька десятиліть перед Котляревським та Парпурою. Поперше, стала виразно змінитися соціальна база українського культурного життя. Старе українське духовенство і старшина козацька, що були творцями і споживачами літературних цінностей у XVII і в першій половині XVIII в., помалу-малу починають утрачати своє національне обличчя. Київ губить своє значення «руського Парижу» і розсадника архирейів; регламентуються і забороняються українські церковні друки; обмежується спеціальними штатами дяківство, виводиться дяківське й школярське мандрування, зникають старі відносини серед духо-

венства, а натомість запроваджуються звичаї і побут російської церкви. — Старшина козацька, що нещодавно додержувалась автономічних поглядів і мріяла про набуття шляхетських привілеїв на польський кшталт, тобто певної дози самоурядування і політичних прав, щодалі то все частіш починає оглядатися на «вольности» російського дворянства, а з часів Рум'янцева, «главного малороссийского командира» в 60-х — 80-х рр. XVIII ст., бере остаточну орієнтацію на Росію, посуваючись до повного злиття з привілейованими групами російськими. Подруге, з анепадає літературний центр, старе огнище української культури — Київська Академія. Патріярхальна обстановою, схоластична напрямком, вона перестає задовольняти духові запити української молоді, що хвилюю відтоді розливається по закордонних університетах, по петербурзьких та московських школах. Разом з Академією анепадає і стара, слов'яно-українська книжна мова. Георгій Кониський, архієпископ Білоруський (1717 — 1795) у своїх духовних драмах, писаних у середині XVIII століття, ще недалеко одходить од мови Теофана Прокоповича. Але Сковорода, молодший од нього всього на кілька років (1722 — 1794), розгортає перед нами картину певного розкладу старокнижної мови: він перемішує слов'яно-українські вирази та звороти з великоруськими та українськими народними, і то в найхімерніших, часом потворних сполученнях. Щодо третього видатного на той час вихованця Академії — Самуїла Миславського, то цей тала-

новитий і гнучкий князь церкви, знаменує собою вже повний занепад старої мови. Попрощавшись в 60-х рр. з Києвом задля духовної кар'єри в Великоросії, він узяв там участь у роботі над утворенням літературної мови російської, став письменником, «изобильнымъ въ знаніи русскаго слова», а коли повернувся р. 1783 до Києва на митрополичу катедру, то перш за все наказав студентам і професорам Академії «изучать російскій языкъ и произношеніе». Біограф і панегірист Самуїла в солодких словах, під якими не тяжко розпізнати сувору і шорстку правду, зазначає: «Самые дети не были оставлены без внимания ревнительным архипастырем. Он учредил особого репетитора в бурсе . . . для обучения живущих там мальчиков русской грамоте, подтвердив и ему, как можно стараться о правильном выговоре. Настойчивость Самуила была так велика, что некоторые наставники откровенно отнесли к нему с представлением о своей неспособности строго исполнить его волю, извиняясь тем, что они никак не в состоянии переменить своего малороссийского выговора»<sup>1)</sup>).

В таких рисах обмальовується перед нами друга половина XVIII століття. Це є доба рішучої, невільної і доброю волею, русифікації привілейованих українських груп. Усе, що було на Україні видатного й талановитого, все те, здавалося, потягло до столиць, дослужуючись там

<sup>1)</sup> В. Аскоченскій. Кієвъ съ его древнѣйшимъ училищемъ Академією, II, стор. 343.

до високих становищ (міністри Завадовський, Кочубей, Трощинський, канцлер Безбородько) або пристаючи до російського літературного та наукового життя, як літератори Емін та Рубан, архівіст Бантиш-Каменський, учений медик Амбодик-Максимович. Вслід за старшинськими дітьми йдуть діти духовенства та козацтва. Русифікація переходить з вихованців петербурзьких та московських шкіл на академічну молодь провінції — Харкова та Києва. П. Житецький у своїй розправі про «Енеїду» Котляревського та її зв'язки з літературою XVIII в. наводить назви двох книжок, що мали спеціальним завданням полегшити вихованцям місцевих шкіл важку науку російського правопису й вимови. Одна з цих книжок з'явилась у 1772 році; зветься вона: «Правила о произношеніи русскихъ буквъ и объ исправномъ гѣхъ же въ новѣйшемъ гражданскомъ письмѣ употребленіи, или о правописаніи, собранныя изъ российскихъ грамматикъ». Її автор перелічує в ній низку помилок — фонетичних, морфологічних та стилістичних, якими грішать, орудуючи російською мовою, українці, і особливо рекомендує їм, в інтересах хорошої вимови, ознайомитися «съ московскимъ нѣжнѣмъ выговоромъ». Другу таку книжку видано десятьма роками пізніше в Харкові. Її назва: «Краткія правила російскаго правописанія, изъ разныхъ грамматикъ выбранныя и по свойству малороссійскаго діалекта для употребленія малороссіянамъ дополненныя».

Поруч такого роду підручників на українсь-

кій провінції поширювалася зневага до української мови — старої літературної і живої народної, — а разом з тим і до всієї народньо-поетичної традиції, як до чогось дикого, варварського, не позначеного «чистим смаком». В одній провінційальній епіграмі, — коли тільки можна незугарний вірш на двадцять важких рядків назвати епіграмою, — писаній з приводу провінційальної ж оди на смерть Рум'янцева, автор епіграми так звертається до автора оди:

Ах, есть ли б ты не пел героев,  
Но славу пел одних ослов,  
И был правитель кобзы строев,  
Изобретатель грубых слов!..  
Ты б лучше пел в шинке мещанам  
Козацки подвиги и труд,  
Вознес бы в них любовь к стаканам, —  
То шаг тебе за то дадут.

«Кобза» трактується тут, як щось безмірно нижче від солодкомовної клясичної ліри, а «грубые слова», якими можна писати хіба тільки про «козацки подвиги», на міщанські копійки рахуючи, — це, очевидно, українська старолітературна і народня мова.

З усім тим на Україні деякі особи і навіть групи zostалися осторонь од цього потужного русифікаційного руху. Це люди, що їх виховання проходило, а життєва обстановка складалася в затишних старосвітських закутках, далеко від новочасних впливів; люди, для яких не втратили ще свого чару «грубі слова» і «козацькі подвиги», одбиті в кольоритній пісні народній: сіль-



ські священики, для яких непереможні труднощі становило «великоросійське произношеніє», дрібновласницьке дворянство, провінціальне чиновництво. Недарма ж Некрашевич — не єпископ, як попередні Барановичі та Кониські, а священик, — і армійський офіцер, потім дрібний губернський урядовець, Котляревський займають тепер передній кін літературний.

Іван Некрашевич, академічний вітій за ректорства Самуїла Миславського, «вицвічоний» в латинських та слов'яно-українських ораціях, починав іще творами схоластичного змісту, писаними старою книжною мовою (діялог «Споръ души съ тѣломъ»), але, переходячи до сюжетів, як тоді говорилося, «підлих» — з селянського побуту, він звертається до народньої мови північно-українського типу, але значно чистішої, ніж мова інтермедій Кониського. Щождо Котляревського, то для нього, що зріс у добу повного занепаду старої літературної мови, ніяких хитань межі мовою книжною і народньою не могло бути. Перед ним лежав один шлях — шлях пристосування до літературної творчості живої української говірки.

Але це був крок занадто сміливий. Народня мова дуже далека була од високих і тонких матерій, які трактувала тогочасна клясична література. Українська традиція давала тільки один зразок використання «підлої» мови — інтермедію чи то інтерлюдію до поважної, «високого стилю» релігійної або історичної драми. Тільки на інтермедію та ще на примітивну півнародню творчість різдвяних та великодніх віршів і мог-

ли спертися Котляревський та його сучасники<sup>2)</sup> в своїх літературних плянах. Безперечно, вони почували певну ніяковість на саму думку про живу народню мову, як орган «високої» літератури, і тому у власній творчості спинялися на формі жартівливої, перелицьованої поеми, що не так гостро різнилася з традицією. На той самий шлях наvertала українського письменника і російська література, що мала на той час кілька творів стилю burlesque, де широко використовувала народню мову і давала зразки грубого побутового писання.

Таким чином, наприкінці XVIII стол. визначилися всі характерні риси нової літературної

<sup>2)</sup> Говорю: сучасники, бо Котляревський, очевидно, не був самотній у своєму новаторстві. Автор першої ґрунтовної історії українського письменства XIX в., академік М. І. Петров знайшов лист від Панаса Лобисевича, б. виховання Київської академії, до Георгія Кониського. В цьому листі Лобисевич звертається до Кониського з проханням прислати йому свої інтерлюдії, зазначає, що «во всякомъ нарѣчїи языковъ есть своя красота», а надто для тих, хто вміє «подъ корою просторѣчїя» знаходити «драгоцѣнности мысли»; він з похвалою згадує «славнаго Танскаго», «природнаго стихотворца во вкусь площадномъ, во вкусь Плавтовомъ», і на зразок власної творчості посилає Кониському «Вергілієвихъ Пастуховъ въ малоросійській кобенякъ переодѣтыхъ». Самих «Пастуховъ» знайти не пощастило, але оскільки можна догадуватися з назви, то була переробка Вергілієвих «Буколій», виконана в той самий спосіб, яким Котляревський перелицьовував «Енеїду». Дата «Пастуховъ», на думку Петрова, може припадати на десятиліття 1767—1776 рр., тобто випереджає працю Котляревського якимись 20-ма роками. Порівн. Н. Петровъ. Одинъ изъ предшественниковъ Котляревскаго, Аф. Кирил. Лобисевичъ. Сборникъ по славяновѣдѣнію, I, Спб., 1904.

доби: 1) русифікація вищих верств української суспільності, в наслідок якої продуцентом української літератури і споживачем її стали середні верстви — дрібне поміщицтво, провінці-яльне чиновництво та духовенство; 2) занепад давнішої літературної мови, слов'яно-української, занепад, що, з одного боку, одкривав певний простір для мови російської, а, з другого, підказував бажання використати народне просторіччя, очистивши його фонетично та удосконаливши стилістично; 3) деяка несміливість літературного почину, що, спинившись вибором на живій народній розмові, не наважився проте розірвати з традицією, обмежився «підлим стилем» і бурлескною формою, єдиними, де народня мова допускалася тогочасними теоріями, і 4) безперечний вплив російської культури, що з середини XVIII в. все виразніше починає одбиватися на українським житті й творчості<sup>3)</sup>.

Першим літературним твором, що з'явився за списаних обставин і носить на собі всі перелічені вище ознаки, є для нас — покіль не знайдено «Пастухів» Лобисевича та писання інших діячів «во вкусѣ площадномъ» — розпочата виданням наприкінці XVIII віку «Енеїда» Котляревського.

**§ 2. Періодизації і схеми нового українського письменства.** Розпочинаючи свій виклад з 1793 року, наші історики в поняття нового українсь-

<sup>3)</sup> Пригадаймо хоча б професорів Київської Академії, що мусіли, з наказу митрополита Самуїла, навчати піітики «по правиламъ поэзи, напечатаннымъ въ Москвѣ», і ораторії (реторики) — «по правиламъ господина Ломоносова».

кого письменства включають усю літературну продукцію XIX і перших двох десятиліть XX віку. Маємо таким чином великий протяг часу в 125 років, одзначений найрізноманітнішими постатями, напрямками та літературними творами. На перегоні цих 125 років значно відмінняється соціально-психічний уклад українського літератора, поширюється і збагачується коло читачів, у літературний оборот втягається велика сила ідей, одбиваючись на виборі сюжетів і дієвих осіб, позначаючись на методах і засобах художнього пізнання. Письменники ставлять перед собою все ширші і ширші завдання, а в залежності від них розвивають і збагачують літературну мову: жартівлива, трохи шаржована в трагестіях, вона пристосовується до сантиментального патосу Квітки, набуває гнучкості, ніжності і сили в Шевченковій ліриці, розцвітає медовими квітами в романтичних повістях Марка Вовчка, а в Кулішевих перекладах пробує подолати західньо-європейських поетів і вийти на широкий шлях засвоєння найкращих здобутків світового письменства.

Які ж періоди можна намітити в історії нового українського слова?

Акад. М. І. Петров, що писав у 80-х рр. і доволі повно використав усю попередню літературу оглядів, поділив весь розвиток українського письменства на шість періодів. Котляревського і Гулака-Артемівського він включив у перший період, який назвав періодом псевдокласицизму та реакції проти нього, добою поем-пародій, од, комічних опер. Квітка-Основ'янен-

ко з своїми повістями розпочинає, на його думку, другу добу, добу сантименталізму. Третій період, період «романтично-художньої літератури», що «постала під обопільним впливом російських та польських поетів-художників: Пушкіна, Міцкевича та інших», обіймає творчість Метлинського, Забіли, Афанасьєва-Чужбинського. IV-й період — то є період «національної літератури», яка, на думку Петрова, в свій час трактувалася, як «поєднання клясицизму та романтизму в принципі народности, а на правду була відбитком темних слов'янофільських стремлінь». Сюди він відносить Максимовича і Бодянського, збирачів етнографічного матеріалу, що стоять власне поза межами художньої літератури, Миколу Гоголя і Гребінку, обох, головним чином, як історичних повістярів, не зважаючи на те, що їх історичні повісті писані російською мовою, Олексу Стороженку і бездарного, без найменшого літературного хисту, оповідача «малоросійських анекдот» Петра Раєвського. V-ий період виступає у Петрова під назвою українського слов'янофільства: тягнеться він з кінця 40-х рр. до початку 60-х і характеризується зв'язками з слов'янофільством російським та ворожнечею до «польської ідеї»; його представниками названо Костомарова, Куліша і Шевченка. Нарешті з 60-х років починається для Петрова період «найновішого українофільства», що відзначається своїм «демократичним напрямком», «рішучою опозицією польському шляхетству» та літературними зв'язками з російською реалістичною школою. В кінці

схеми — застереження: в більшості випадків українських письменників тяжко однести до тої чи іншої групи цілком. Бистра зміна літературних понять і смаку, що пояснюється властивою українському письменству рисою несамостійности та наслідування («подражательности»), приводила до того, що часом один і той самий автор пробував свої сили «в різних родах і напрямках літератури» і тому може бути віднесений «до кількох періодів одночасно».

Не можна сказати, щоби спроба періодизації акад. Петрова була дуже влучною. Перше, що доводиться їй закинути, це безперечна дрібність поділу: в періоді так званої «національної літератури», коли виключити звідти Максимовича та Бодянського, як діячів науки, а Гоголя-сина, як письменника російського, зостануться лише дві постаті літературні, мало чим подібні одна до одної — Гребінка і Стороженко, — анекдотист Раєвський, очевидночки, на рахунок іти не може. Виникає питання, чи ж варт для двох другорядних письменників утворювати спеціальну рамку? Друга хибка Петрова — це неясність (і незграбність) історично-літературної термінології. Що значить, наприклад, термін «література романтично-художня»? Невже те, що література інших напрямків не була художньою? Або що це за означення: національна література? І чому до неї віднесено Гребінку та Стороженку і не віднесено Куліша, Костомарова, Шевченка? Далі — третє непорозуміння: який принцип покладає проф. Петров в основу

свого поділу? Спочатку може здатися, що йому йдеться про зміни «літературних понять і смаку»: він говорить про періоди псевдоклясичний, сантиментальний, романтичний. Але вже назва четвертого періоду — період національної літератури — з поясненням, що під цією назвою треба розуміти панування «темних слов'янофільських стремлінь» — видається вельми підозрілою; вона примушує думати, що автора цікавлять не зміни смаку, але зміни громадських настроїв. Щодо назви останнього, шостого періоду — «Найновіше українофільство», то вона, хоч як намагається Петров вложити в неї історично-громадський зміст, має характер чисто хронологічний і тим остаточно позбавляє схему всякої видержаності логічної. Хронологічні рамки періодів у проф. Петрова так само непевні і невиразні. Досить того, що в однім періоді у нього творять Гребінка, розцвіт якого припадає на 30-ті роки, Стороженко, «Українські оповідання» якого вийшли р. 1863, і Петро Раєвський, що почав свою quasi-літературну працю лише в 70-х рр.

Далеко більше має рації друга — «географічна» точка погляду на українську літературу, про яку згадує М. І. Петров у вступі до своєї книги і якої додержуються часом і пізніші дослідники, зосібна проф. О. С. Грушевський у книзі «З нового українського письменства». Переломи і повороти в історії українського письменства, згідно з цим поглядом, стоять у певній зв'язку з тим, де міститься літературний осередок і звідки йдуть культурні впливи. Котлярев-

ський і Квітка, Костомаров і Метлинський зв'язані виключно з лівим берегом Дніпра і перебувають у сфері головним чином російських впливів. Їх діяльність виповнює I-ий Полтавсько-Харківський період українського письменства, що тягнеться від 1798 р. до початку 40-х рр. II. Переїзд Костомарова до Києва і організація київського центру одкриває короткий, але блискучий перший Київський період, часи Кирило-Методіївського братства та буйного розцвіту творчості Шевченка. Далі йдуть: III-ий період Петербурзький, період «Основи» і гегемонії Куліша, що обіймає так зв. шістдесяті роки, коротку добу ліберальних настроїв та ліберальних реформ між севастопільською війною і першими подихами реакції (1856—1863); IV. Другий Київський період, що тягнеться з початку 60-х рр. до Емського наказу 1876 р., до адміністративних переслідувань, що зробили неможливим видання української книжки по цей бік кордону, і V-ий період Київсько-Львівський з перевагою Львова (1876—1906), коли вся майже продукція літературна емігрує за кордон, зосереджуючись то коло Драгоманова та радикальних закладів, то коло «Зорі Галицької», то коло т-ва ім. Шевченка та «Літературно-Наукового Вістника». Революція 1905 р., що полегшила умови українського друку в межах Росії, та високе мито, що зробило неможливим поширення галицьких видань на Наддніпрянщині, вводять нас у VI-ий період — Київсько-Львівський з перевагою Києва. Його межі установ-

люються, з одного боку, перенесенням «Літ.-Наук. Вістника» в Київ (кінець 1906 р.), а, з другого — занепадом київського центру в 1919—1920 рр.

Цей погляд на українську літературу — «географічний», як називає його проф. Петров — має ту слушність, що дає змогу охопити в одній схемі всі найголовніші з'явища т. зв. літературної історії — організацію гуртків, громадські об'єднання, розвиток журналістики, взаємостосунки письменника і читача, — але і він потребує цілої низки корективів та додатків, особливо коли ми торкнемось основного предмета історично-літературних студій — зміни напрямків, еволюції літературних понять та художніх засобів. Так, приступаючи до Полтавсько-Харківського періоду 1798—1845 рр., ми повинні будемо додати, що з погляду стилю він виразно розпадається на дві доби: добу грубуватого бурлеску та сантиментальної повісти і добу романтичних тем та форм. Заговоривши про Київсько-Львівський період 1906—1920 рр., ми маємо підкреслити, що з погляду вузько-літературного він не має єдності, бо перші його роки характеризуються витонченням реалістичної манери в прозі (Коцюбинський), середні — поворотом у бік романтичних настроїв та сюжетів («Лісова пісня» Л. Українки, Олесь, Кобилянська), а останні — певними шуканнями в галузі символізму та футуризму.

Щоб покінчити з періодизаціями і схемами, згадаємо ще дотепну, хоч і не розвинену, на

жаль, думку, яку кинув в одній із своїх газетних статей А. Василько (А. В. Ніковський). Ніковського цікавлять, головним чином, ті ступені, що їх перейшла українська література, «втягуючись в оборот усесвітнього письменства». Характерним і многозначним видається йому той факт, що нова українська література розпочинається не чим іншим, як спробою одягти в своєрідну національну одіж твір європейської ваги літературної, зразок багатьох новочасних епопей, «Енеїду» Вергілія. Але в «перелицьованій Енеїді» Котляревського маємо не переспів і не переробку, а пародію, «скромну усмішку над поважним сюжетом, перенесеним на ґрунт нашого здрібнілого життя». За пародіями настала черга перекладів. Починаючи з 70—80-х рр., Біблія і Гомерові поеми, Софоклові і Шекспірові трагедії, Гете і Шіллер поволи стають здобутком українського слова. Нарешті Леся Українка розпочинає собою третій період, період власних композицій на всесвітні теми. Це справжня вершина, на яку українська поезія виходить з «Камінним господарем», «Кассандрою», Юдою («На полі крови») та прометеївськими «Катакомбами». В глибині погляду Ніковського лежить тонке і вірне спостереження: травестія, переклад і нарешті оригінальне розроблення загальнолюдського сюжету — це справді три етапи в розвитку українського поетичного стилю. Але всієї різноманітності літературних фактів цей погляд, розуміється, не охоплює. Охопити їх може тільки схема, збудована на основі зміни літературних напрямків,

тобто зміни не тільки стилю, але й літературних ідеологій<sup>4</sup>).

**§ 3. Напрямки і течії в новому українському письменстві.** Подібно до нового російського або нового польського письменства, українська література на протязі XIX—XX століть являє картину послідовного панування п'яти літературних течій — клясичної, сантиментальної, романтичної, реалістичної та новоромантичної. Але в характері цих течій, їх потужності й тривалості, в розвитку відповідних ідеологій та способів писання у нас були деякі своєрідні риси. Одні течії з'являються у нас з запізненням і переходять, не викристалізувавшись; інші, навпаки, виявляються сильно й різко, тримаються довго і потім якийсь час переживають себе в застиглих, скам'янілих формах.

<sup>4</sup> На окремому місці слід поставити періодизацію української літератури XIX—XX в. у С. О. Єфремова, в його великій «Історії письменства». Подібно до популярних оглядів російської літератури, С. О. Єфремов дає чисто механічний розподіл письменників по десятиліттях. Цей спосіб періодизації не належить до числа щасливих. Можливо, він ще до речі в російській літературі, де кожному десятиліттю звикли надавати свого особливого кольориту, де 40-ві роки звичайно мисляться, як доба виключного впливу гегелівського ідеалізму, критики Белінського та перших початків реалістичної повісти, 60-ті — як доба позитивізму, матеріалізму та «розвінчання естетики», а 90-ті — як пора тривіального «чехівського присмерку» та завзятих герців межи народниками й марксистами... Але що робити з ним у літературі українській? Границі десятиліть у нас, здається, ніколи не мали значення ідеологічних етапів. Наші «шістдесятники» і соціальним своїм становищем, і своєю психікою зовсім не так уже одмінні від «людей 40-х років», і різниця, напр., між Антоновичем і Кулішем далеко не така кардинальна, як між Чернишевським і Герценом. Немає у нас і глибокого розко-

Вже на самому початку XIX в. ми зустрічаємося з таким характерним для нашого письменства з'явищем, як співжиття трагестійної поеми, тобто літературного роду, який по інших письменствах давно перебув свою золоту добу, з сантименталізованою комедією, як «Наталка-Полтавка», і сантиментальною повістю, як «Маруся». В Росії мода на трагестії минулася разом

дження межи літературними стилями десятиліть. У російській літературі варто взяти двох типових представників, скажімо, 40-х і 70-х років, і ми одразу відчуємо одмінність стилю, в першій випадку — супокійного, стислого, з відблиском пушкінської строгости й простоти, в другій — многословного, з вивертми, езопівсько-щедрінського стилю, — «стиля выдохшейся и изношенной по фельетонам гоголевщины». У нас, всупереч авторитетному твердженню М. І. Петрова, літературні манери тримаються довго й уперто, часами по тридцять і сорок років. Між повістями Квітки-Основ'яненка і повістями Куліша немає майже ніякої різниці щодо тону і життєвої їх філософії (недурно ж і в критичних своїх статтях Куліш так незмінно виступав панегіристом Квітки), а повістярські засоби доволі свіжою для 90-х років молодого Коцюбинського нічим не різняться від епічної манери сімдесятника Левицького «з її описовою деталізацією та позверхово зачерпненим побутом».

Незручність періодизації С. О. Єфремова побільшується ще тим, що, розподіляючи письменників по десятилітніх періодах, він виходить звичайно з дати їх першого — друкованого або прийнятого до літературного канону — твору. Таким чином він немов накидає читачеві враження, ніби Леся Українка є найхарактернішою представницею поезії 80-х, а Коцюбинський — найтипівшим репрезентантом української прози 90-х рр. — тим часом як Коцюбинський став письменником своєрідної сили тільки через дванадцять-п'ятнадцять літ після свого дебюту, написавши «Fata morgana» та «Intermezzo», а найбуйніший розцвіт поетичного хисту Українки припадає на добу «Кассандри» та «Лісової пісні», тобто на останні роки її життя.

з XVIII віком, з «Душенькою» Богдановича та «Елисеєм» Майкова; «Енеїда на изнанку» Осіпова-Котельницького, яку взявся переробляти Котляревський, для свого часу була вже анахронізмом. В українськiм письменствi, наслідком специфічних умов його розвитку і перш за все провінціального його характеру, трагедія вийшла на сцену з «Пастухами» Лобисевича та «Енеїдою» Котляревського на самiм переломі XVIII і XIX століть. Натрапивши на місцеву традицію «студних кантів», жартливих, півкнижних-півнародних віршів, вона придбала симпатії широкого кола читачів і — послідоком псевдоклясичної форми — стала одним з улюблених жанрів і зоставалась таким до кінця 30-х рр., приблизно по рік смерті Котляревського. Вона зберегла популярність поруч сантиментальної повісті і, поділивши з нею літературний успіх, мала досить великий вплив навіть на прозовий стиль доби. «Енеїда» Котляревського для перших десятиліть XIX в. — найбільше і найважливіше явище літературне, значніше, ніж «Маруся» Квітки, і тому цілком справедливо буде цю добу назвати добою класичної трагедії та сантиментальної повісті (спочатку трагедії і потім повісті).

Романтична течія з'явилася у нас наприкінці 20-х рр. — почасті під впливом наукових студій над народньою творчістю, а почасті під впливом читання російських та польських романтиків. Байрон і байронізм, що такий розкішний ужинок зібрали у росіян та поляків, в українськiм письменствi не збудили жадного відго-

мону, коли не брати на увагу кількох перекладів Костомарова з «Гебрійських мелодій» («Журба єврейська», «Місяць», «Погибель Сенахерибова»). Трохи більшу роль відіграли Жуковський і Козлов, перший своїми баладами, а другий — елегіями. Впливали, розуміється, Пушкін і Лермонтов, а з поляків — Міцкевіч, що позначився на Шевченковому «Сні» та на Костомарівськiй «Книзі битія українського народу» з її «євангельським демократизмом», місяньською ідеєю та історичними пророцтвами. — Романтичні настрої та теми додержались у нас до 60-х років; вони пробиваються крізь реалістичний замисел Кулішевої «Чорної Ради», забарвлюють оповідання Марка Вовчка, поезію Щоголева та Руданського і тільки поволі поступаються місцем етнографічному реалізму Нечуя-Левицького та П. Мирного.

За тих же самих 60-х років, коли Марко Вовчок писала свої сантиментально-романтичні оповідання, розпочинається у нас і своєрідна етнографічно-реалістична течія, яка і тягнеться приблизно до середини 90-х років. Пробивається вона неопублікованою у свій час повістю Свидницького «Люборацькі», розвивається в писаннях Нечуя-Левицького та П. Мирного. Лише в кінці 70-х і на початку 80-х рр., під впливом критичних уваг Драгоманова, ця течія наївного, зовнішньо-описового реалізму потрапляє у глибше ідеологічно річище. Молоді галицькі радикали Павлик і Франко (особливо останній у своїх «Бориславських оповіданнях») засвоюють позитивістичний по-

гляд на літературу, як на «художнє громадознавство», як на «соціологію в образах», і цим наближаються до позицій французького натуралізму. В поезії сімдесятих і вісімдесятих років ще держаться романтичні теми, але згодом і вони зникають у горожанським патосі Старицького та соціальних мотивах «Вершин і низин» Франка.

Середина 90-х років принесла українському письменству новий похил в обсягу художньої прози. В 1896 р. у фейлетонах «Буковини» з'явилась повість О. Кобилянської «Царівна». Героїня цієї повісти, що нудиться в рамках філістерського життя галицької сім'ї, читає Ніцше і поривається до літературної творчості, одкриває собою цілу галерію ідеальних жіночих постатей, українських Нор, глибоких і витончених, що провадять уперту боротьбу за індивідуальність. Взагалі з Кобилянської — письменниці, не позбавлена реалістичного дару: картини міщанського життя Івановичів у «Царівні», такі оповідання, як «Банк рустикальний», і повісті, як «Земля», виразно про це свідчать. Але внутрішнє тяжіння у неї — до вершин, до тонкої психології вибраних, виїмкових натур, до легенди. В одній із своїх повістей — «В неділю рано зілля копала» — вона рішуче одвертається од дрібного, буденного життя. Горді, первісно-свіжі характери, незаймані смерекові ліси, глуха й кривава пісня з старовини, ворожба і таємний голос передчування — от зміст повісти. З інших прозаїків цієї ж доби — Яцків, талановитий і невірноважений, хитається між край-

нім натуралізмом і крайнім символізмом; Кочубинський, Стефаник і Винниченко певно і глибоко ведуть лінію натуралізму. Подібно до Франка, вони не бояться спиняти увагу на найтемніших сторонах життя, особливо Стефаник, глибокий обсерватор мужицького горя, але повістярська їх манера одмінна од Франкової, частіше-густо позначеної протоколізмом: усі троє удосконалюють свою письменницьку техніку, користуючись імпресіоністичними засобами, з словом поводяться економно, уміють дбати про ритм і музичність фрази. Ті самі читання між новим — витонченим — реалізмом та новоромантизмом позначаються і в галузі поезії — на творчості Лесі Українки, галицького гуртка «Молодої Музи», Олеса, Філянського та інш. Ця діяرخія, це двовластя в літературі неореалізму та неоромантизму (з одного боку — зріст футуризму, революційної поезії харків'ян, проза Хвильового, з другого — символістична манера Тичини, Загула, Савченка, Михайличенка) характерні і для нашого дня.

Отже, підставляючи в нашу схему хронологічні дати, маємо таку таблицю:

I. Доба клясичних пережитків та сантимаенталізму (травестії, сантимаентальної оперети та сантимаентальної повісти) — з 1798 р. до кінця 30-х рр. ХІХ стол.

II. Доба романтичних поглядів і форм (фантастична та історична повість, балада, романс) — з кінця 20-х рр. до кінця 60-х.

III. Доба наївного реалізму, побутово-описо-



вого, наостанку з нахилом у бік натуралізму — з кінця 60-х рр. до середини 90-х.

IV. Доба неореалізму та неоромантизму — з середини 90-х рр. до наших днів.

§ 4. Застереження й уваги. Але й цієї схеми не можна прийняти без кількох обмежень та уваг.

Перша з них стосується до галицького письменства початків ХІХ віку, передшашкевичівської доби — до літературної діяльності Осипа Левицького, Симеона Лисенецького та інших. Сучасники Котляревського, Гулака-Артемовського, Квітки, ці письменники пишуть ще старою слов'янською мовою, засміченою польонізмами та германізмами, репрезентуючи приблизно ту саму стадію її розкладу, на якій у нас перебував Сковорода. Літературні форми — панегірична ода, «визерунок цнот» та бурсацька вірша «на випадок» — так само переносять нас у ХVІІІ в. Про ідейні обрії і говорити нема чого. Тільки хронологічні дати в'яжуть такі твори, як «Домоболіє» (Heimweh — туга за краєм) Ос. Левицького та «Воззр'яніє страшилища» С. Лисенецького, з ХІХ століттям: з огляду на внутрішній зміст — це схоластична поезія попередньої доби, часів Теофана Прокоповича або Митрофана Довгалевського, і тому цілком справедливо буде лишити її поза розглядом.

Взагалі, явище запізнювання, відставання — і не тільки від сусід, а і від свого брата, від українських письменників, що ведуть перед, — це характерна риса нашого літературного розвитку. Коли ми придивимось до творчості багатьох

наших авторів, ми помітимо, що, вступаючи в літературу, вони показувалися в ній величезним, часом зворушливим навіть анахронізмом. Прикладом для нас можуть стати Стороженко з своїми «Українськими оповіданнями» і особливо поемою «Марко Проклятий» — наприкінці 60-х рр., Щоголів з старомодно-романтичними баладами «Ворскла» та «Слобожанщини» в 80—90-х рр., Панас Мирний з своєю «Дурницею», «Повією» та «За водою» — в «Літер.-Наук. Вістнику» 1908—1919 рр. Пояснюється це явище тим ненормальним становищем, в якому перебувало наше письменство і яке надавало нашому літературному життю нерівного, переривчастого характеру. Різні «бичі й скорпіони» — Кирило-Методіївський процес 1847 р., Валуївський циркуляр 1863, Емський наказ («Юзефовичів закон») 1876, цензурні репресії 80-90-х рр. — становили величезні перешкоди нашому літературному розвитку, інколи надовго його перепиняючи. В результаті таких перебоїв письменники, що їх літературні погляди і стиль установилися в попередню добу цензурних полетностей, мусіли замовкати, затаївши в собі давні літературні пляни, човавши або надалі відложивши розпочату працю. Коли ж знову наставала година пільги, і вони знов діставали змогу появитися друком, то дуже часто виявлялося, що їх теми і художня манера перестаріли, стали чимсь чужим і непотрібним для нових читачів. — Так, з Ол. Стороженка (1805 — 1874), наприклад, був явний, «природжений» романтик. Його літературний смак зформувався під

впливом гоголівських «Вечорів» та «Миргорода». Його цікавили історичні перекази, народні повір'я: «Наша чудова українська врода», — писав він, — «нагрітая гарячим полудневим сонцем, навива на думи насіння поезії й чар; як пшениця спіє на сонці і складається у копи та скирти, так і воно, те насіння, запавши у серце і думку, спіє словесним колосом, складається у народні оповідання та легенди». Завданням письменника, на його думку, і було обточити, обробити ті народні перекази й легенди, надавши їм артистично-викінченої, ефектної форми. Усі оповідання Стороженка — гумористично-жанрові, фантастично-казкові, історичні — мають таку народньо-поетичну основу. Як у Гоголя, у нього найхимернішим способом сплітається фантазія і дійсність; як у Гоголя, вражає надмірність комізму й кольориту, і — розуміється — з'явись ці оповідання в 30-х, навіть в 40-х роках, їх спіткав би безперечний літературний успіх. Але етнограф-аматор і романтик Стороженко був разом з тим совісним урядовцем окрайнього типу, спочатку в Києві, а потім у Варшаві, при генерал-губернаторах, і, як звичайний урядовець, до хоробливости чутливо реагував на урядові нагінки та підзорливі погляди високослужбових кіл. Катастрофа 1847 р., свідком якої він був у Варшаві (арешт і висилка Куліша), зробила на нього велике враження. Тільки в 1861—1862 р. з'являється він в «Основі» з своїми українськими оповіданнями. Але на той час цікавились ним мало: «Куліш, Костомаров, Білозерський і tutti quanti» — як сам він скар-

жився — «вихваляли Марка Вовчка», і його оповідання в очах українського читача могли зайняти тільки другорядне місце. В них не знайшли ні артистичної глибини, ні етнографічної точности. І коли найкращий твір Стороженків, поема «Марко Проклятий», зосталася нескінченою, то причиною тут було не тільки те, що «на нас накинувся Катон (тобто Катков, реакційний публіцист російський) і добрим намірам нашим надав гідке значення сепаратизму, а наслідком того «скрізь виявилась якась байдужість до рідної мови», — була й інша причина, а саме: та образлива холодність, з якою поставилися сучасники до його кольоритних, але старомодних писань. Тільки одного захопленого читача знайшов собі «Марко Проклятий»; але то був читач, в «минувшем веке запоздалий». Існує переказ, ніби старий Гулак-Артемівський, перечитавши Стороженкову поему в рукописі, в захваті написав на білому полі: «Зроду нічого луччого не читав і до смерти вже не прочитаю». Молоде покоління, певно, думало інакше. Воно могло віддавати належне хистові, але для себе потребувало реалістичної повісти.

Ще в більшій мірі запізніним письменником був Яків Щоголів. Коли літературний розвиток Стороженка затримало його урядовецьке сумління, що не дозволило йому провадити підозрілу з погляду влади письменницьку працю, то Щоголів зламав своє перо, спіткавшись з недоброчислою критикою. Перерви в його творчості тривали по кілька років; найбільша з них тяглася щось коло сімнадцяти літ. Щоголів сам

розказав нам, як, раз назавжди покинувши писати вірші, він випадково почув покладену на музику свою пісню: «Гей, у мене був коняка» і, вражений несподіваною популярністю твору, рішив поновити своє віршопописання. Але, тільки покинувши службу і одійшовши «на покой» коло 1880 р., він зібрав свої давні поезії і, долучивши до них кілька свіжо написаних, виготував до друку свій перший збірник «Ворскло» «долг памяти и благодарности поэтической реке, вспоившей» його «детство и юность... и вдохнувшей первые поэтические мечты». Зміст «Ворскла», як і пізнішої «Слобожанщини», становлять пісні та балюди, засновані на народніх піснях та переказах і присвячені здебільшого тій переходній добі, коли стара козацька психологія вимирала, а народжувалась нова, гречкосійська («Золота бандура», «Барвінкова Стінка», «У полі», «Бабусина казка», «Хортиця», «Опізнівся», «Остання Січа», «Кобзар» etc.). Розуміється, для тогочасних читачів, вихованих на поезії Некрасова, приваблених горожанською нотою у віршах Старицького, це був матеріал занадто старосвітський. Щоголів їх не зворушував; книжки розходились поволі («Слобожанщину» не тяжко було дістати в 1917—1918 р.), а сам поет počував себе «самотнім лебедем», «непривітаним співцем»:

Так в той час, як настагає  
В самоті його кінець,  
Гордовито умирає  
Непривітаний співець.  
(«Лебідь»)

Запізнені і непривітани письменники, як наслідувач раннього Гоголя, Стороженко або захоплений співець романтичної «Слобожанщини» Щоголів — це тільки один наслідок трудних обставин, в яких жило й розвивалось українське письменство. Другим наслідком їх було довге, уперте переживання літературних стилів на провінції, в розповсюдженій і часто рукописній «літературі читача»<sup>5)</sup>. Кволість наших літературних центрів і майже цілковита відсутність періодичних видань (своїх журналів до виходу «Основи» у нас не було, а збірники, як «Сніп»

5) Цей термін належить харківському проф. О. І. Білецькому. До української літератури з ним підходить І. Айзеншток у статті «Изучение новой украинской литературы» — «Путь Просвещения», 1922, № 6. На думку Айзенштока, більшість ранніх українських творів XIX в. — «Енеїда» Котляревського, «Оди» Гулака-Артемовського, а надто так звана «котляревщина» (Порфир Кореницький, П. П. Білецький-Носенко, Думитрашко, Олександрів) — якнайкраще з'ясовується психологією читача. Всі наступники Котляревського характеризуються у нього, як «читатели, взявшиися за перо». На доказ своєї думки І. Айзеншток цитує початок «Вовкулаки» Олександрова, але чи не яскравіше цей «читачівський» приступ до сюжету виступає з перших строф «Горпиниди» Білецького-Носенка:

Гей, музо! ке мені бандуру.  
Горпину хочу величать,  
Дівчину гарну, блокуру,  
Як вчив її Плутон кохать!...  
Смієшся, жвава Шеридо,  
Дмухни в мене той самий жар,  
З яким співалась Енеїда...

Білецький-Носенко признається, щиро й одверто, що, власне, читання «Енеїди» спровадило його на письменницький шлях.

або «Ластівка», з'являлися рідко) привели до того, що на провінції встановлювалося своє ставлення до українського слова, свій погляд на його завдання, своя літературна манера, що відтворювали стиль і засоби пережитої в центрі доби. На той час, як передня лава письменників переходила до історичних драм і поем, романсів та балад, на провінції, «по селах та хуторах» все ще процвітали травестія та водевіль, а «Енеїда» з «Наталкою-Полтавкою» вважалися неперевищеними зразками української творчості. Для прикладу згадаймо кубанського старшину й кубанського патріота Якова Кухаренка, що, наслідуючи «Енеїду», написав «Харка, запорозького кошового», а наслідуючи «Наталку» — «Чорноморський побит»; так само і український театр, що в величезній мірі був теж виплодом стихії та провінції, надовго зберіг наївно-реалістичну манеру та етнографізм Нечуя-Левицького, що давним-давно віджили свій вік у повістярстві; а народньо-поетична символіка та героїчний патос à la Шевченко додержалися навіть до друкованих збірників революційного часу. — Наша схема вимальовує тільки ту лінію розвитку, яка окреслюється діяльністю літературних корифеїв. Великий гурт письменників провінціальних — а нехтувати ними історик українського письменства не завжди має право — ішов позаду на якийсь десяток, а то і два десятки літ, виливаючи свою творчість в архаїчні, старосвітські форми.

Все це конче повинно пам'ятати, говорячи про зміну напрямків у нашій письменстві.

## II

**Котляревський. Біографічні дані. Котляревський і Осіпов. «Енеїда»; її літературний жанр. Герої «Енеїди». Художнє виконання «Енеїди». Вірш і мова «Енеїди». Драматичні твори Котляревського. Література про Котляревського.**

§ 1. **Котляревський. Біографічні дані.** Перший, відомий нам твір нового українського письменства — «Енеїда» Котляревського — переносить нас на саму межу XVIII та XIX століть. Дві історичні доби виразно позначаються на ній: стара Гетьманщина, з її старосвітським життям, якою була вона до Рум'янцевських реформ («Так вічної пам'яті бувало — у нас в Гетьманщині колись»), і та нова Україна, що настала з губернськими установами та поширенням на українське шляхетство «жалованої» грамоти дворянству. З одного боку, троянський кіш, козацькі звичаї Енеевих супутників, боги і богині в старозацьких убраннях; з другого — кріпацтво, селяни «панські і казенні», тиск чиновництва, «судді і стряпчі безтолкові, повірені, секретарі»... І не тільки «Енеїда», сам Котляревський теж був продуктом переходової доби, — з живими симпатіями до кольоритного минулого він сполучав уважне прислухання до нових культурних та літературних смаків, що йшли з російських центрів.

Першими роками життя і першим вихованням він міцно був зв'язаний з культурною українською старосвітчиною. Народився він восени 1769 року в глухий провінціальній Полтаві, його батько був маленький магістратський урядовець, дід належав до духовного стану; першу науку він дістав старовинним звичаєм у дяка. Але дедалі то все сильніше озиваються до нього впливи російські. Року 1783—1784 його віддають до Словенської, пізніше Катеринославської семінарії, що саме на той час перебувала в Полтаві. Що являла собою ця семінарія, можна гадати різно. З одного боку, в ній повинно було щось зостатися давнього, традиційного, спільного з тими «училищними колоніями», які пішли від Київської Академії; з другого — на неї положив, мабуть, свою печать тогочасний архієпископ Словенський Никифор Теотокі, людина великої, і не тільки богословської освіти. Відомо, що програма Словенської семінарії була поширена; крім давніх мов, введено нові: французьку й німецьку; можливо, звернуто було увагу і на російську словесність. Вийшовши з семінарії, Котляревський якийсь час жив на селі, учителюючи по поміщицьких домах. Тут він, як свідчить біограф, «бывал на сходбищах и играх народных и, сам переодетьи, участвовал в них, прилежно вслушивался в народный говор, записывал песни и слова, изучал язык, нравы, обычаи, обряды, поверья и предания украинцев, как бы приготовляя себя к предстоящему труду». Але характерно, що цей самий «труд» виникає під впливом російського твору, а форма його

стоїть у зв'язку не з Кониським та Некрашевичем, не з силабічним їх віршем, а з чотиристовим ямбом російських поетів.

Дальша кар'єра Котляревського ще більше втягає його в оборот російського культурного життя. В 1796 р. він вступає на військову службу, бере участь у Молдавським поході 1806—1807 р., а в наступному році виходить уже в одставку, щоби через два роки перейти на службу гражданську, зайнявши посаду надзирателя в Полтавському домі виховання дітей бідних дворян. Ця служба, сама по собі незначна, ввела Котляревського в круг губернського чиновництва та дворянства і допомогла йому зайняти в цих колах помітне місце, завдяки своєму «уму и талантам». Він зійшовся з тодішнім ген.-губернатором Малоросійським, кн. Лобановим-Ростовським, був його співробітником у справі організації козацького ополчення 1812 р., а потім, в обставинах мирного часу, одним з найвидатніших аматорів полтавського театру, при чому дуже вдатно виконував комічні ролі в п'єсах популярного тоді російського драматурга Княжнина. Ще більше, як висловлюється біограф, «любил и ласкал» Котляревського наступник Лобанова-Ростовського на генерал-губернаторстві, кн. Репнін, людина широких і ліберальних поглядів, той самий Репнін, що під час польського повстання 1831 р. проектував відродити козацтво, доповідаючи Миколі I, що «малороссийские крестьяне» поневолені силоміць «происками царедворцев и малороссийских старшин, пожертвовавших счастьем родины

для своїх вигод». Для нього Котляревський написав свою «Наталку-Полтавку», а для його дружини, що була кураторкою дівочого інституту, «предпринял огромный и напрасный труд», переклавши з французької мови «Размышления о расположении, с каким должно приступать к чтению... св. Евангелия от Луки». В той самий час він належав до Полтавської філії Біблійного товариства і був членом масонської ложі «Любви к Истине», що проіснувала в Полтаві вісімнадцять років, до закриття всіх масонських організацій наприкінці царювання Олександра I-го. Який був з Котляревського масон і яким чином взагалі можна погодити його тверезий, трохи скептичний розум з масонською містиккою — це питання досить цікаве. На думку П. Житецького, масонство могло хіба тільки «укріпити Котляревського в його недовір'ї до філософської мудрости, що спирається на студіюванні природничих наук», і ще почасти в «його опозиційному відношенні до духовенства, з яким масони не згоджувались у багатьох релігійних питаннях». Але чи не помилково буде виключно на рахунок масонських поглядів віднести численні випадки «Енеїди» проти духовенства і вчених, «попів і філозопопів» і той знаменитий образ ученого в пеклі, що в товаристві «сутяги» і «мартопляса»

фізику провадив

І толкував якихсь монадів,

І думав, звідки взявся світ.

Як би там не було, але масонство і театраль-

не аматорство, знайомість з драматичною літературою росіян і приналежність до «Товариства любителів російської словесности», державна служба і російська лектура — все це в великій мірі ослабило в Котляревському голос попередньої української традиції. Переглядаючи «Москаля-Чарівника», ми легко можемо побачити обличчя Котляревського, російського чиновника і «службіста». Один з персонажів п'єси, Михайло Чупрун, чумака, з великим патріотизмом відповідає москалеві на його приказку: «Хохлы никуда не годятся, да голос у них хорош»: — «Ні, служивий, така ваша пословиця тепер нікуди не годиться... Тепер уже не те, що давно було... Ось заглянь у столицю, в одну і другу, та заглянь і в сенат, та кинься по міністрах, та тоді й говори, чи годяться наші куди чи ні?» Що це таке, як не простодушна гордість провінціального чиновника, що пишається високозаслуженими земляками? — А от іще приклад. Біограф поета, уже цитований, С. П. Стеблин-Каменський оповідає про те, як зустрічав Котляревський російських літераторів. «Все почти посещавшие Полтаву путешественники и литераторы бывали у него (припоминаю Свиньина, Измайлова, Погодина, Маркевича, Гоголя); в подобных случаях Котляревский говорил немного, но все сказанное им было полно живого интереса и глубокомыслия». Що це таке, як не пієтет провінціального літератора перед найжджими з столиці гостями? І хіба не характерне це стремління Котляревського підтримати свою гідність, не принизити репутації, не випасти з

тону? Хіба перед нами не живий образ українського письменника — представника російської літературної провінції? — Таким Котляревський в дійсності й був — і тому, може, його «Енеїду» раціональніше розглядати в зв'язку з російським травестуванням, аніж з великодніми та різдвяними віршами, а «Наталку-Полтавку» та «Москаля-Чарівника» зіставляти не з інтермедіями та інтерлюдіями, а з драматичною творчістю тогочасних російських авторів — «колкого» Шаховського та «переимчивого» Княжніна...

В 30-х роках Котляревський вважав своє діло закінченим і сам немов підводить підсумки своїй сороклітній праці: переглядає і виправляє востаннє «Енеїду», яку передає для друку харківському книгареві Волохинову, наділяє Срезневського текстом «Наталки-Полтавки», закінчує свій переклад «Евангельських размышлений». На початку 1835 р. він звільняється від обох посад, які займав — надзирательства в домі виховання дворянських дітей та попечительства над «богоугодным заведением» і скоро після того — восени 1838 р. умирає, одпустивши на волю кілька душ своїх кріпаків.

Смерть Котляревського, як людини, причетної до російського літературного життя, одмічено було кількома некрологами в російських часописах.

§ 2. Котляревський і Осіпов. Ми вже стрівалися з твердженням, що творчість Котляревського найкраще з'ясовується з погляду психології читача. І це в великій мірі так. Котляревсь-

кий не належав до письменників з покликання, для яких все життя полягає в їх літературній праці; непереможна потреба ділитися своїми думками з широким світом не була йому відома, принаймні в тій мірі, як її знали Шевченко, Франко, Леся Українка. Його твори всі постали немов випадково, не з внутрішньої потреби вислову, але з якогось зовнішнього підгону, і являють собою коректив, а то і простий відгук на відповідні твори російські. «Мирный обыватель», «любимец публики», «веселый рассказчик, душа дружеских компаний, остроумный балагур, чтимый... за свою приветливость и хлебосольство», — Котляревський писав пома-лу, в хвилини відпочинку од службових та товариських обов'язків, писав для розваги, не надаючи своїй праці якогось більшого значення, не поспішаючи з друком, задоволений аудиторією кількох приятелів та знайомих.

Все це в достатній мірі з'ясовує, чому найбільший його твір — «Перелицьована Енеїда» — писалася на протязі цілих тридцяти літ. Існує переказ, ніби Котляревський розпочав її ще на семінарській лаві, отже перед 1789 роком, і що саме за неї дістав він од шкільних своїх товаришів назву «рифмача». Але текстові порівняння<sup>1)</sup> дають нам підстави гадати, що «Енеїду» до-

<sup>1)</sup> Після того, як ці рядки було написано, до Києва дійшов лист Котляревського до Гнедича з дня 27 грудня 1821 р., опублікований в Петербурзі і раніше відомий з короткого переказу П. І. Зайцева (в статті «Свідомість чи стихія», з приводу 150-их роковин народження Котляревського, «Книгар», 1919, ч. 25-26, стор. 1657-1662). Лист цікавий тим, що в ньому сам

правди було розпочато пізніше, десь коло 1794 — 1795 р., уже після того, як з'явилися в світ перші частини російської «Енеїди, вивороченої на изнанку» Осіпова та Котельницького. З цією датою сходиться і твердження біографа, що, живучи на селі, по виході з семінарії, Котляревський ще тільки «готувався до майбутньої праці». Закінчено «Енеїду» на початку 20-х років<sup>2)</sup>.

З перших же рядків поеми Котляревського виявляється, що це твір не цілком оригінальний, що його замисел, композиція і навіть художні засоби запозичено з чужомовного зразка. Таким зразком для Котляревського була «Енеїда» Осіпова, твір не першорядної ваги літературної, але популярний і жвавий, широко закросний і не зле, як на свій час, виконаний. Як і оскільки Котляревський користується Осіповим, який справжній взаємостосунок обох «Енеїд» — це питання ще не вирішене остаточно.

Котляревський подає початкову дату своєї праці над «Енеїдою»: «Я над малороссийскою Энеидою 26 лет баюшки баю», — пише він. Одрахувавши від 1821 р. двадцять шість літ, маємо рік 1795-й.

<sup>2)</sup> В дев'яностих роках Котляревський мав викінченими лише три частини. Ці три частини і з'явилися друком у першому Парпуриному — в 1798 і в другому — передрукованому з Парпуриноного — виданні 1808 р. Четверта частина з'явилася тільки в третьому виданні, авторовому (1809 р.). Цілковито ж уся «Енеїда» вийшла в світ уже по смерті автора, в харківському виданні Волохинова (1842). Волохиновський текст нещодавно передруковано під редакцією В. Щурата: І. Котляревський. Віргілієва Енеїда. Передрук першого повного видання з 1842 р., накладом книгарні Наукового Товариства ім.

но. Акад. Петров<sup>3)</sup> гадав, що Котляревський запозичив в Осіпова «самую идею перелицованной Энеиды»; а його критик, київський проф. Дашкевич, вагався, чи не слід навіть Осіпова вважати наслідувачем Котляревського і, коли кінець-кінцем не пристав на те, то тільки зважаючи на «более раннее появление Осипова в печати», при повній неможливості припустити його знайомство з рукописом Котляревського. Не бракує й інших, більш складних і плутаних поглядів. Але досить поверхового розгляду, щоб установити велику залежність української «Енеїди» Котляревського од російської — Осіпова та Котельницького. Поперше — що торкається плану поеми. Як відомо, Осіпов, одкинувши славнозвісний вступ Вергілія з його «*Arma virumquecano*» («співаю, славлю») та «Музою» («*Musa, mihi causas memora*»), розпочинає свою поему, як і його зразок, німецький травеститор

Шевченка. Львів 1918. З новіших видань найкраще — видання «Віку»: Твори Івана Котляревського, під редакцією, з переднім словом та примітками Сергія Єфремова, Київ 1909 (1 вид.), 1917 (2 вид.). Спеціально для школи текст Енеїди (скорочений) випустило в-во «Криниця»: Іван Котляревський, Енеїда з примітками та критичними статтями. Шкільна бібліотека під редакцією Олександра Дорошкевича, № 1, Київ 1919.

<sup>3)</sup> Книга проф. М. І. Петрова: Очерки украинской литературы XIX столетия, Киев, 1884, була першим більшого розміру оглядом нового українського письменства (стор. 457 + XII). М. П. Дашкевич на загод Російської Академії Наук написав на книжку Петрова докладну і ґрунтовну рецензію. Видрукувано її в «Отчете о 29 присуждении наград гр. Уварова», прилож. к LIX т. Записок Акад. Наук, Спб. 1888, стор. 37, 301.



Блюмауер, безпосередньо з характеристики героя:

Эней был удалой детина  
И самой хватской молодец.

Крок за кроком він іде за Вергілієм, на свій копил переробляючи кожен його епізод, обертає його «погудку» на жарт, повертає її «на руської лад», не пропускаючи нічого більш-менш важливого, не минаючи «ні титла, ніжé тії коми». Котляревський в основу свого твору покладає плян Осіпова, вслід за ним він починає своє оповідання характеристикою Енея:

Еней був парубок моторний  
І хлопець хоть куди козак

і далі всі головні епізоди Вергілієвої поеми переказує за Осіповською поемою: нема ні одної Вергілієвої риси, яку б він вніс у своє оповідання незалежно од російської «Енеїди». Юнона та Еол, буря на морі, роман Енея й Дідони, посольство Меркурія, втеча Енея, прощальна сцена, докори та смерть Дідони — в I-ій частині; поминки Анхіза в Сіцилії, поєдинок Ентелла й Дареса, пожар Троянської фльоти, промова Енея до богів, смерть Палінура — в частині II-ій; зустріч з Сівіллою, сцени в підземному царстві, картини пекла і раю, висадка в Ляції, троянське посольство в Латина, розрив дипломатичних зносин між народами через хатнього цуцика, що належить «царської мызнице» чи то царській «няньці» — все це Котляревський подає нам у тій версії, в тому гумористичному освітленні,

яке він знайшов в Осіпова. В Осіпова він запозичає і більшу частину своїх характеристик: «не плоху» Дідону, її сестру й порадицю Ганну («навсправжки дівку хоть куди»), олімпійського гінця Меркурія, такого подібного своїм виглядом до російського поштаря, «балагура» й гуляку Палінура-«поромщика», перевізника Харона, засмальцьованого, але зарозумілого («раздутой, будто бы павлин»), миролюбного царя Латина, що знав одну тільки війну — «со вздорливой своей женою» і Латинову дочку Лявінію, «девку, отменную от прочих всех», що стала яблуком незгоди поміж Енеєм і Турном<sup>4)</sup>. І не тільки характеристики, не тільки гумористичні коментарі з приводу тих чи інших епі-

<sup>4)</sup> Для прикладу порівняймо характеристику Лявінії. У Котляревського:

Дочка була зальотна птиця,  
Іззаду, спереду й кругом;  
Червона, свіжа, як кислиця,  
І все ходила павичом;  
Дородна, росла і красива,  
Приступна, добра, не спесива,  
Гнучка, юрлива, молода.

В Осіпова:

Но дочь сия была и девка,  
Отменная от прочих всех,  
Резвится с нею не издевка,  
Отведает всяк с горем смех.  
Она была как холь и нега:  
Лицо ее белее снега,  
А щечки точно маков цвет,  
Росла, стройна, свежа, красива,  
Приступна всем и не спесива,  
И было уж осьмнадцать лет.

(ч. IV, п. VII, 30).

зодів, але й окремі вирази, порівняння, влучні афоризми, кмітливі спостереження, веселі «словоизвятия», макаронічні промови — багато дечого, що ставиться на кошті стилістичного хисту Котляревського, часто-густо показується звичайним собі перекладом з Осіпова. — В російській «Енеїді» знайдемо ми і характерне, глибоко-сухопутне міркування троянців про те, що «в бурю морем їхать слизько, човнів ніхто не підкуе»<sup>5)</sup>, і цей образ ходового вітру, вітру «в потилицю» («А вітри ззаду все трубили В потилицю його човнам»<sup>6)</sup>, і жаргоновий вступ до IV-ої частини — «Борщів як три не поденькуеш»<sup>7)</sup>, і такі навіть дрібненькі рисочки, як плач «гуртових» дітей у пеклі, що кричать і репетують, нарікаючи на своїх паньматок<sup>8)</sup>.

Але, наслідуючи Осіпова, переказуючи і пе-

5) Порівн.: А в бурю морем ехать склизко... (ч. II, п. V, 7).

6) Порівн.: А ветры между тем подули  
В затылок сильно кораблям... (ч. II, п. IV, 7).

7) Порівн.: Как едки трои не присутчишь,  
Так на тошне заживотит;  
На всем нытье ты зажелудчишь  
И на ворчале забрюшит... (ч. IV, п. VII, 1-3).

8) Порівн.: ...Высокой небольшой пригорок  
Уставлен был в три полосы  
Красавицами площадными,  
Любовницами заводными  
И подмастерьями мужей  
С толпами щоголей нахальных  
И кучей девок театральных,  
И обших даровых детей. (ч. III, п. VI, 33).

рекладаючи його, Котляревський ніде не стає слугою свого літературного зразка. Він поводиться з ним, як рівний з рівним. В одних випадках, де його зразок занадто багато слів витрачає на фактичне оповідання, Котляревський стискає його і з 5-6 строф робить щонайбільше три-чотири — порівн. строфи, присвячені першим враженням троянців від Тібра та латинської землі (Осіпов, ч. III, 19-26; Котляревський IV, 16-18). У других випадках, де Осіповська канва дає простір його уяві, він залюбки поширює рамки оповідання, вносячи в нього силу живих, конкретних подробиць<sup>9)</sup>. У третіх (на жаль, це трапляється не часто) він цілком покидає свій зразок, а з ним і традиційні, Вергілієві або з Вергілієм зв'язані образи, віддаючися потужній течії власної образотворчості, і тоді складає свої найяскравіші, найталановитіші

<sup>9)</sup> Так, напр., у III частині, де описується відплиття Енеєвої фльоти од берегів Сіцилії, Осіпов зазначає коротко:

На палубе гребцы рассевишь  
И будто белены об'евшись,  
Кричали песни, кто что знал.

Котляревський цим не задовольняється і додає цілу строфу, точно й докладно зазначаючи «репертуар» троянців:

Про Сагайдачного співали,  
Либонь, співали і про Січ;  
Як в пікнери набирали,  
Як мандрував козак всю ніч.  
Полтавську славили Шведчину... і т. д.

«В Осіпова тільки натяк, — пише з цього приводу Житецький, — у Котляревського — цілий малюнок, повний спогадів про минуле, які й по сей час лунають в народніх піснях» (Енеїда Котляревського в зв'язку з літ. XVIII в., укр. перекл., стор. 100).

сторінки. До них безперечно належать описи пекельних мук — у третій частині (строфи 69-80, 83-101) і почасти — воєнних зборів у Латинській землі (IV, 101-122). Тут матеріял Котляревському дали його юнацькі етнографічні студії, його широке й докладне знайомство з народнім світоглядом.

Взагалі виклад у Котляревського яскравіший, ніж в Осіпова. У нього єсть мистецтво згустити враження, підкреслити думку, ретушувати готувий уже негатив. Пам'ятаєте муку невдатних піітів у підземному царстві? Про неї докладно говорить Осіпов, але як слабо:

Писатели стихов негодных,  
Которы в свете живучи,  
Всех слушателей благородных,  
Как ночью мерзкие сычи,  
Всегда стихами заглушали  
И до зарезу досаждали  
Читанием Парнасских дел, —  
От всех здесь во презренье были  
И никого не находили,  
Кто бы послушать их хотел.

Котляревський додає до рисунка всього двітри лінії: злегенька зідхає напочатку, трохи іншу, суворішу кару добирає та ще в кінці ледведле, півнятьком торкається себе самого — і як оживає, як міниться від того весь образок.

Гай, гай!.. та нігде правди діти,  
Брехня ж наробить лиха більш:

Сиділи там скучні пііти,  
Писарчуки поганих вірш.  
Великії терпіли муки:  
Ім зв'язані були і руки, —  
Мов у татар терпіли плін.  
От так і наш брат попадеться,  
Що пише... Не остережеться —  
Який же втерпить його хрін?..

Котляревський взагалі переважає свого російського попередника літературним хистом. Але хист у нього своєрідний. Він не вільний од деякої грубости: його «Енеїда» сміється часом надто голосно і безпардонно. Він не вмів або лінується на власну руч розробляти сюжет: плян його «Енеїди» запозичений, і художні засоби, мотиви, більшість картин — чужі, взяті напрокат, але зате в чужих рамках і по чужому контурові він умів покласти густі фарби, дати живі й теплі кольори. Котляревський яскравіший од Осіпова в побутових картинах, багатший на живі деталі в оповіданні, правдивіший у психології; майстерно і дотепно зумів він переповісти свій літературний зразок. Такий уже був у нього дар — спеціально до лицювання та переробки.

**§ 3. „Енеїда“; її літературний жанр.** Літературний жанр, до якого належить «Енеїда» Котляревського, звичайно зветься трагестованою поемою або травестією, «изнанкою», як говорили тодішні теоретики літератури, розуміючи під цим словом «описание шуточным и даже низким слогом тех самых происшествий, кои преж-

Великий і завзятий рід;  
Всім світом буде управляти,  
По всіх усюдах воювати,  
Підверне всіх собі під спід.

Крім патріотичних тирад та історичних екскурсів у формі пророцтв, у Вергілієвій «Енеїді» певне місце займають численні топографічні та генеалогічні вказівки й натяки. До них належать: смерть Палінура, що має пояснити назву Палінурового мису на півдні Італії, смерть і похорон сурмача Мізена (од нього — мис Мізен в околиці Неаполя), спогад про Каету, мамку Енеєву, що, померши, передала своє наймення одному з прибережних міст Кампанії. Навіть імена сподвижників Енея — Сергеста, Мнестея, Кльоенція та інш., введено не спроста: наймення Сергеста дає змогу поставити в зв'язок з патріотичною легендою аристократичний рід Сергіїв, наймення Мнестея — рід Мемміїв, а наймення Кльоанта — рід Кльоенціїв. Те саме значення має й ім'я Капія, осадчого Капуї. Це «той, — говориться про нього, — що наймення своє передав кампанському місту» (Вергілій, Енеїда V, 117 sqq.). У Котляревського замість цього весела неохайність і в іменах, і в генеалогічних тонкощах. Йому однаково назвати Палінура — Палінуром і Тарасом; Люцетій легко перетворюється в нього на Лутеція, а троянець Серест показується в рутульській лаві і на додачу попадає в руки Енеєві, який тут же — не знаючи, що він робить — і забуває його на смерть:

Погиб тут также храбрый Нума,  
Убив Сереста, його кума...

Взагалі все, що в Вергілієвій «Енеїді» є специфічно римського, становить її римську душу — її патріотична ідея, археологічні екскурси, її генеалогічні догадки — все це у Котляревського жадного відгуку не знаходить<sup>11)</sup>.

Інакше ставлення у нього до епічної манери Вергілія. Власне манера Вергілія не належить йому самому. Вона — традиційна і виросла на ґрунті визнання Гомерівських поем творами канонічними, зразками, від яких не може відходити ні один поет-епік. Закликання муз, многословні й докладні, так звані епічні порівняння і подвійне мотивування подій: одно натуральне, з психології дійових людей, а друге надприродне, через втручання в людські справи богів — от головні характерні ознаки вишуканої і штучної манери, якої додержувались римські поети і якої великим майстром був Вергілій. Син скептичного віку, він, розуміється, був дуже далекий од наївної віри Гомерівських поем в Аполлона та муз, богинь співу та поезії; його звертання до муз було наскрізь літературним засобом, — але цим засобом він користався часто й охоче. Так, на початку I-ої книги він просить музу викласти причини Юнониної ненависти супроти Енея, а на початку книги VII-ої, де починається оповідання про війни в Ляції, «римська Іліяда» — розповісти йому про становище італійських племен під час Енеєвої вивадки. В середині тієї ж книги музи мають

11) В Осіпова часами виявляється.

де по важности своей были описаны слогом высоким». Так само визначає свій твір і Микола Осіпов — у присвятному листі до свого мецената, Шешковського:

Я, выбрав древнюю побаску,  
Скропал из ней смешную сказку,  
По новому совсем одел;  
И обернувши на изнанку,  
Как будто свойскую землянку,  
На новый лад в стихах запел.

Цими формулами цілком визначається стосунки поеми Котляревського до Вергілієвої «Енеїди». Це не пародія, бо «пародия состоит в применении того же сочинения к другим происшествиям и другим лицам с переменной некоторых выражений», і разом з тим не переклад, навіть не «переклад з перекладу», бо переклад прямує до найточнішого відтворення тону і «духу» першовотвору, а тон і стиль «Перелицьованої Енеїди» часами просто протилежні тонові Вергілієвої поеми.

Твір Котляревського являє собою короткий<sup>10)</sup> і стислий, зумисне одмінний щодо тону, переказ фабули латинського першовотвору, з пропуском багатьох характерних і важливих епізодів останнього, — і при тому переказ, зроблений не з оригіналу, а з далекої своїм духом од нього переповідки.

<sup>10)</sup> У Котляревського — 6 частин і 7500 ямбічних рядків супроти 12 пісень і 10 тисяч гексаметрів Вергілія.

Вергілієва поема була великим патріотичним твором, що давав вислів римським національним гордошам, зв'язуючи Рим з давньою і на всі віки славетною Троєю (Рим — друга Троя) і зодягаючи в стислі і красні формули тодішнє переконання у світовій місії Римської імперії. З цього погляду центральне місце в поемі належить таким епізодам, як пожежа Трої і вихід Енея звідти, з батьком на плечах та статуями богів-заступників (II-III пісні); та ще — так зване пророцтво Анхізове в кінці VI-ої пісні, те місце, де батько Анхіз в Єлісейській долині показує нероджені душі нащадків, оповідає про майбутню їх долю та заслуги перед державою і закінчує своє оповідання такою характеристикою національного генія Риму:

Інші зручніше, як ти, одливатимуть статуї з міді  
І з мармурової брили живі різьбитимуть лица,  
Краще в судах промовлятимуть і докладніше від тебе  
Сферу окреслять небесну і зір кругове обертання:  
Ти ж пам'ятай, громадянине римський, як правити сві-  
[том.  
От де мистецтво твоє: в супокій тримати народи,  
Милувать щирих підданців і вкрай довойовувать гор-  
[дих.

У Котляревського оповідання про пожежу Трої пропущено зовсім (в Осіпова воно займає весь кінець I частини), а красномовне пророцтво Анхіза зведено до розміру двох неповних строф:

Енею годі вже журитись,  
Од нього має розплодитись

пригадати всіх ватажків, що виступили в похід проти Енея.

Ви бо богині і знаєте все, — а до нас долетіли  
Лиш відгомони слабенькі переказів тих героїчних.

Трапляються ще звертання до муз у піснях IX і X-ій, кожного разу на початку якогось нового епізоду. Із цих п'яти вступних закликів Вергілія Котляревський (вслід за Осіповим та Котельницьким) зберігає три останні, але всі переводить з «високого» стилю в низький, уявляючи поважну музу в образі старої провінціальної панни, «од старости сварливої», з якою ніхто «не женихавсь, не жартував»:

Ох, скільки муз таких на світі  
У кожному городі й повіті —  
Укрили б зверху вниз Парнас.  
Я музу кличу не такую —  
Веселу, гарну, молодую:  
Старих нехай брика Пегас.

Переходимо до інших особливостей епічної манери Вергілія, до подвійного мотивування подій. Втручання богів у людські справи — друга риса цієї манери — зберігається у Котляревського не завжди. Поет задовольняється іноді природним лише мотивуванням. Зразком може послужити згаданий уже епізод смерті Палінура. У Вергілія цей головний керманіч троянської фльоти гине від руки самого бога сну:

Темрява ночі уже досягала середини неба;  
Тяжко стомились плавці і — знесилені — кинули весла  
Та на помості мулкім та по лавах твердих полягали.

На той час з високого етеру злітає на корабель бог сну; він приймає на себе вигляд одного з товаришів Палінурових, намагається вирвати у нього з рук кермування, але досвідчений стерник не дається, не пускає кормила

І не одводить очей од зір на високому небі.

І тільки коли бог бере в руки галузку, окроплену водами підземних рік, старий досвідчений слуга Енеїв западає в сон.

Знявшись угору тоді і на керму упавши звисока,  
Бог одриває стерно і стерничого в море скидає.  
Марно кричав Палітур, на поміч супутників кликав, —  
Бог легкокрилий, як птах, злетів і щез у повітрі.  
Мирно тим часом пливли кораблі по широкому морю,  
Мирно дрімали плавці, забезпечені словом Нептуна,  
І наближались уже до бескетів сирен, до тих білих  
Скель лиховісних, засіяних густо кістьми мореходців,  
І зачували здалека, як бухає море об камінь, —  
Глянув до керми Еней і побачив: нема Палінура;  
Сів до стерна і повів корабель свій по темрявих водах,  
Тяжко зідхаючи й сльози ллючи над недолею друга:  
«О Палітуре, для чого повірив ти небу і морю?  
Будеш лежать, непохований, ти на пісках невідомих!»

У Котляревського смерть приходить по керманіча в інших обставинах і з іншої причини. Прощаючися з сіцилійцями, старий Палітур «нахлистався горілочки» «по саме нільзя». Завваживши небезпеку (п'яний коло стерна), Еней наказує забрати його з чардака:

Но видно, що пану Тарасу  
Написано так на роду,

Щоб тільки до цього він часу  
Терпів на світі цім біду, —  
Бо, розхитавшись, бризнув в воду,  
Нирнув, і, не спитавши броду,  
Наввиринки пішла душа.

В інших випадках втручання богів зберігається, але характер йому надається різко гумористичний. От, напр., епізод з бурею в Середземнім морі, що з нього розпочинається «Енеїда». У Вергілія цю бурю підіймає Еол, бог вітру, з наказу цариці богів Юнони, що намагається одвернути ненависних троянців од улюбленої Картагени. Те саме і в Котляревського, за винятком дикої, ефектної обстанови, в яку вводить нас латинська поема: ні дощового острова серед морської пустині, ні високої скелі, де на троні сидить з берлом у руках владика вітрів, ні замкненої печери, де ті вітри бурхають — перед нами звичайна хата з лавами коло стін, заможний хазяйський двір; і вітри у Котляревського просто ледачі та вайлуваті наймити, і сам Еол у нього неспроможен одразу вволити богинину волку: вся його челядь розбрелася з двору —

Борей недуж лежить з похмілля,  
А Нот поїхав на весілля,  
Зефир же, давній негодай,  
З дівчатами заженхався,  
А Евр у винники найнявся, —  
Як хочеш, так і промишляй!

Буря скінчилася. У Вергілія морський бог Нептун, з тризубцем у руках, проноситься в колісниці по самій поверхні вод; у Котляревського він з'являється не в колісниці — ні!

... миттю осідлавши рака,  
Схопивсь на нього, як бурлака,  
І з моря вирнув, як карась...

Або от іще приклад, останній, з VII книги Вергілієвої поеми: початок війни в Ляції. Мотивування подвійне. Війна розгоряється тому, що 1) Юнона викликає з пекельної темряви фурію Аллекто, якої страшиться сам Плутон і якій до душі «лише сумна війна та гнів, та злочинне підступство»; Аллекто ходить поміж троян та рутульців, одвідує сім'ю Латинову, Турна і скрізь запалює серця ворожнечею, 2) троянці порушують права полювання: син Енеїв Асканій-Іул ранить на влогах прирученого оленя, що належить латинянові Тіррові. Котляревський зберігає обидва моменти. Але у нього фурія Тізіфона мало чим нагадує Вергілієву Аллекто. І хоч вона так само люта й несита, «яхидніша од всіх відьом», але в її появи нема нічого імпазантного: в дім царя Латина вона «вкочується клубочком», а смертельну ненависть до троянців розпалює звичайними баб'ячими нашенпами й намовами. Щождо історії з Тірровим оленем, то її перетворено (вслід за Осіповим і німецьким травеститором Блюмауером) в найвеселіше оповідання про «няньчиного цуцика», що дочасно загинув од троянських хортів і своїми обгризе-

ними й обсмоктаними кісточками прислужився як привід до першого «штурхобочного бою».

І так всюди. З зовнішнього боку поетичні засоби Вергілія застаються ніби непорушеними: втручання богів, закликання муз, навіть широкомовні, картинні порівняння (див. V, 93 — 94), — але тон взято діаметрально проти лежний: де у Вергілія — драматизм, героїзм, урочиста мова, зворушливі сцени, там у Котляревського — фарс, весела легковажність і влучні, хоч не завжди високої проби дотепи.

Але вся сіль «Перелицьованої Енеїди» — не тільки в цій різкій невідповідності гумористичного стилю поважному, оточеному певним пієтетом сюжетові, але і в тому, що намагався показати в своїй, російській, трагедії Осіпов — в умінні надати своєму гуморові національного характеру, накласти на вчинки Енея й троянців густий український кольорит. Перше, що використовує в цьому напрямку Котляревський, це імена. Ми бачили вже, як в епізоді з Палінуром троянського керманіча названо Тарасом. В іншому місці перед нами троянський ворожбит Невтес, «пройдисвіт і непевний», спеціаліст «гати́ть греблі». Про нього читаємо:

Невтесом всі його дражили,  
По-нашому ж він звався Охрім.

Ще приклад. Еней сходить до пекла побачитися з батьком Анхізом і по дорозі зустрічаєть-

ся з «громадою знакомих душ», з усіма тими троянцями, що загинули в дорозі. Всі «троянські душі» носять суто українські імена:

Педька, Терешка, Шеліфона,  
Панька, Охріма і Харка,  
Леська, Олешка і Сизьона,  
Пархома, Іська і Феська.

Пісні цих троянців, забави і психологія, їх убрання і звички — все чисто українське. Пливуть вони морем десь коло Сіцилії — співають пісень «козацьких, гарних, запорозьких», приїздять до Картагени — розважаються на дозвіллі «хрещиком і горюдубом», «візком» і газардовою грою «в сім листків»; прибувають до царя Латина і приносять старовинним звичаєм «на ралець»

Пиріг завдовжки із аршин  
І соли — кримки і бахмутки...

Старовинний побут, старосвітське життя всюди влітається в поетичну тканину греко-римської легенди. Двір царя Латина, обсаджений клечанням, світлиці, пооббивані шпалерами, заслані килимами та рядняними доріжками, обвішані портретами «всіх багатирів», уявляються нам як зможна домівка провінціального полупанка; троянське плем'я, що обливається потом над латиною, старанно виробляючи латинські т м у, м н у, з до, т л о, переносить нас в обстановах старої української школи, з її «Піяр-



ською граматкою» та неминучими «субітками»; а опис учти у царя Латина або картини раювання праведників у Єлісейських полях знайомлять нас з усіма розкошами традиційної української кулінарії: «отрібками та шарпанинами», «ганусівками та калганівками», «варениками пшеничними білими та пухкими до кав'яру буханцями». До цього приплітається безліч натяків і образів, узятих з живої сучасності або недавнього минулого. Троянці, «закуривши» — розгулявшись в Сіцилії, справляють на богів враження села, понятого жахом перед татарами:

В Сіцилії таке твориться,  
Що вам би треба подивиться:  
Там крик, мов підступа орда.

Еней, зустрічаючись з Аркадським царем Евандром, рекомендується йому: «я — кошовий Еней троянець»; Евріял заспокоює свого бойового товариша Ніза, посилаючись на свого батька:

Мій батько був сердюк опрічний...

І навіть Латин, мирний, старий царок, «серцем і душею далекий од війни», і той у розмові згадує про нашу Січ. А порівняння: «Не так розсердиться добродій, коли пан в о з н и й п о з о в д а с т ь», а мрійні зідхання за старовиною: «Так вічної пам'яті бувало» — все це не тільки смішить читача, але й зацікавлює, заінтриговує, не тільки на гумористичний лад переробляє поважну клясичну фабулу, але й животворить її, вправляючи в її рамки широко схоплену і правдиво змальовану картину укра-

їнського побуту. Цей етнографічний реалізм «Енеїди» і єсть третя характеристика риса травестійної манери Котляревського. До того самого, видима річ, змагав і Осіпов, надаючи своїй Дідоні та її картагенському дворові кольориту російської поміщицької старосвітчини, коли ще процвітали «барские барыни» та «сенные девушки», а «кокошник» та «телогрейка» не були ще вижиті «ветреной французской модой», — але його реалізм бідніший на фарби; йому не завжди вдається повернути Вергілієву «погудку» на такий бажаний йому «русской лад». І як не звучить перебільшенням фраза О. Я. Єфименко, що «„Енеїда“ Котляревского относится к „Энеиде“ Осипова как живой цветок к жалкому тряпичному изделию» — в глибині її лежить вірне спостереження; поряд з живими картинами Котляревського справді може здатися, що Осіпов та Котельницький, у своїм стремлінні відтворити великоросійський побут, «только сочиняют — грубо-прозаически, тускло и многословно».

§ 4. Герої „Енеїди“. Далеко менше мистецтва у Котляревського в характеристиках дієвих осіб. Тут Осіпов значно переважає його витриманістю образу і тону. Пригляньмося хоча б до головних персонажів Котляревського: його трактування Зевса та олімпійців, Енея і троянців увесь час змінюється. На нім одбиваються то Осіпов, то Котельницький, то намагання Котляревського протиставити їм свої образи, виплоди українського ґрунту. Його каприз травести-

тора підказує йому все нові й нові повороти в порівняннях та епітетах, не оглядаючись на те, оскільки вони в'яжуться з попередніми характеристиками.

Еней Котляревського, розуміється, не має нічого спільного з блідим, пасивним героєм Вергілія: він не ставить, як той, своїх вчинків у залежність од волі богів, виявленої в пророцтвах та таємних познаках. У перших чотирьох частинах, де Котляревський переробляє Осіпова, це активний, жвавий, «моторний» «парубок», удатний «на все злес», що завзято «садить гопака» в Картагені, зводить з ума Дідону, «купається в бразі», бурлака «веселого кшталту», що ні над чим не задумується і в якого навіть смерть Дідони не викликає нічого, крім цинічного:

...Нехай їй вічне царство,  
Мені же довголітнє панство  
І щоб друга вдова знайшлась!

В частині V і VI ми бачимо Енея далеко поміркованішим у пияцтві, розсудливим і обачним. Він складає договори, розпоряджається військовими частинами і цілком поважно бере свою місію осадчого нової Трої. Давня характеристика, повторена в VI-й частині:

Еней пройдисвіт і не промах,  
В війні і зріс, і постарів,  
Привідця був по всіх содомах,  
Ведмедів бачив і тхорів —

видається тепер несправедливою і неслухною. 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 Паллянта, VI, 81); в ньому багато самоповаги; тепер він лицар, «к добру з натури склонний», він намагається перепинити непотрібну бійку, бо — «про що всіх сангвіс проливать?» ... одно слово, це вже не перший-ліпший бурлака, а мудрий та розважний батько козацький, на зразок сучасних Котляревському кубанських та наддунайських отаманів, що так уперто домагались на чужині нових земель для козацької колонізації.

Так само нелегко на суцільну постать складаються і ті окремі риси, що мають схарактеризувати Венеру. Венера з'являється в поемі кілька раз: інтригуючи на Олімпі в синових інтересах, вона то накладає з Зевсом, то робить вихватки проти нього. В кінці II-ої частини вона виїздить з візитою до Нептуна. Її зовнішній вигляд — постава, поведження, убір — свідчить про певну витонченість. Вона має власний ридван і сидить у ньому, «мов сотника якогось пані»; її коні править «машталір», одягнений, як належить панському машталірові:

Була на ньому біла свита  
Із шаповальського сукна... і т. д.

І раптом в VI-ій частині, в яскравій сцені божевської наради, ми знаходимо нову — цілком одмінну — характеристику богині:

Венера — молодиця сміла,  
Бо все з воєнними жила

І з ними бите м'ясо їла,  
І по трактирах пунш пила,  
Манишки офіцерські прала,  
З стрючком горілку продавала...

Що б тут не було — запозичення в Котлярівського чи власний каприз Котлярівського, навіяний офіцерськими спогадами, — але перед нами не український, хуторський, а російський «армійський» побут, не поважна сотничиха, а жвава маркітантка, що торгує в поході і «трясется» в обозі за військом.

Більше витриманості в другорядних поста-  
тах поеми — мирному Латинові, характерній  
Аматі, войовничому Турні з його звичками «од-  
ставного военного», цьому аматорові «охтир-  
ського меду» та «чаю з горілкою», взагалі в усіх  
тих постажах, що характеризуються в одному-  
двох місцях і «короткими ударами».

Правда, і тут трапляються часом художні по-  
милки. Так, безперечно невдатною вийшла у  
Котлярівського мати Евріяла. Сцена її плачу  
над сином належить до найфальшивіших сцен  
«Енеїди». В іншому місці, де перед Котлярів-  
ським була подібна ситуація — смерть Паллян-  
та і «батьківська печаль» Евандра, він наперед  
одмовився од опису і сам навів тому мотиви:

Та ба! Не всякий так змудрує,  
Як сам Вергілій намалює,  
А я до жалю не мастак.

Нездатність Котлярівського до «жалю» вияв-  
ляється тут повною мірою. Після стриманого

оповідання про подвиги й смерть Евріяла та Ні-  
за, травестованого з певним артистичним так-  
том, так неприємно читати про Евріялову матір,  
що вона, зачувши про смерть сина, —

Кричала, гедзалась, качалась,  
Кувікала, як порося...

Неправдоподібно, по-балаганному трагічно,  
звучать і її прокляття рутулам:

А ви, що Евруся убили,  
Щоб ваш пропав собачий рід!...  
Ох, чом не звір я, чом не левця,  
Чом не скажена я вовчиця,  
Щоб мні рутульців розірвать,  
Щоб серце вирвать з требухою,  
Умазать морду їх мазкою,  
Щоб маслаки їх посмоктать!...

Антихудожність цієї сцени прекрасно відті-  
няється поетичним плачем Евріялової матері у  
Вергілія. Там, приголомшена горем, вона не зна-  
ходить сили для проклять; вона вся розлива-  
ється в тужливих скаргах: нехай рутульські  
стріли і в неї одберуть непотрібне їй життя, а  
великий батько богів змилосердиться над нею,  
пославши їй смерть і право увійти в Тартар.

§ 5. Художнє виконання „Енеїди“. Поруч не-  
видержаності характерів на карб «Енеїди» тре-  
ба покласти ще загальну недодержаність тону.  
«Перелицьована Енеїда», що торкається вико-  
нання, твір дуже і дуже нерівний. Причини та-  
кої нерівності стануть для нас ясні, коли ми  
пригадаємо, що «Енеїда» писалася на протязі

цілих тридцяти літ і що на протязі цих тридцяти літ змінювалися смаки, повіви і впливи, громадянство й побут, змінювався нарешті сам автор, його погляди, оцінки, його ставлення до громадянства, до власної своєї творчості і до знаряддя тієї творчості — народньої мови. Як же зберегти єдність тону в поемі, розпочатій за молодих літ, а закінченій на порозі старости!

З погляду стилю й виконання «перелицьована Енеїда» представляє три варіації травестійної манери. Перші дві частини вражають грубим, але щирим, непідробленим комізмом, подібним до комізму бурлескних віршів XVIII в. В частинах III — IV-ій гумор автора витончується, оповідання стає докладнішим, Котляревський дозволяє собі все більше й більше відступати од первотвору, докладно розробляючи окремі епізоди, забарвлюючи їх нотками громадської сатири. Останні дві частини показують певну втому автору; Котляревський, видимо, поспішає закінчити розпочату працю, переказує в одній частині по 2 — 3 пісні Вергілія; оповідання ведеться сухо, вироджуючися часами в якусь реляцію про успіхи і втрати троянської ватаги. Сам автор признається, що йому тяжко стало писати:

Тепер без сороба признаюсь,  
Що трудно битву описать,  
І як ні морщусь, ні стараюсь,  
Щоб вірші гладко шкандувать, —  
Та бачу по моему виду,  
Що скомпонуя панахиду... і т. д.

І справді: варт розгорнути V-ту частину, прочитати її початок «Біда не по деревах ходить» і порівняти його з початковими строфами III або IV частини, щоб побачити, як тон оповідання стає вимушено реторичним, а живі деталі заступаються млявими промовами та втертими розумуваннями<sup>12)</sup>, так зв. «загальними місцями»:

О, сон! з тобою забуваєм  
Все горе і свою напасть,  
Чрез тебе сили набираєм,  
Без тебе ж мусіли пропасть.  
Ти ослабівших укріпляєш,  
В тюрмі невинних утішаєш,  
Злодійв снищами страшиш... і т. д.

Тільки в двох сценах останні частини «Енеїди» підіймаються на висоту попередніх — в на раді богів на Олімпі («Олімпська карвасарь») та Паллянтовому похороні. Чи не наводить це на думку, що Котляревський сам прохолов під кінець до своєї поеми? Стеблин-Каменський принаймні свідчить нам, що в 20-30 рр. він «трудно соглашался» читати «неотпечатанные еще V и VI-ую части» «Енеїди», так що йому, синові давнього приятеля поетового, тільки одного разу й довелося почути авторове читання.

<sup>12)</sup> Порівн. у Н. М. В. (Мінського): „Главный недостаток «Энеиды» — это отсутствие цельности в замысле и исполнении: народная поэма была написана с целью позабавиться на счет народа! Цельность поэмы страдает и от того, что последние песни, когда отношение Котляревского к народу стало изменяться, написаны в другом тоне, нежели первые“. «Новь», 1885 р., № 4, стор. 708.



«Кочующие караваны В пространстве брошенных светил» або Жуковського: «Как об- лачко при ясном дне Затерянное в вы- шине И в солнечных его лучах Ненужное на небесах»<sup>15</sup>).

Взагалі, з ритмічного погляду вірш Котлярев- ського багатий і різноманітний. Позичивши у росіян їх чотиристоповий ямб, він одразу дорів- нявся їм технічною досконалістю свого ямба і своєї «децими». В «Енеїді» можна вказати ці- лу низку прекрасно збудованих, бездоганних щодо ритму, строф. Такі в III-й пісні строфи 79, 80, 82, в IV-й — 101, 114 («Гуде в Латії дзвін ві- щовий»), 118 («Були златії дні Астреї»), 122 («Не хмара сонце заступила»). Трохи гірше стоїть з евфонією: в «Енеїді» не виімок зустріти спо- лучення звуків, які з великим трудом надають- ся до вимови («К чортам і щоб і дух не пах», I, 2, або «Як галич в врем'я непогодне», IV, 28).

<sup>15</sup> Цікаво порівняти вірш Котляревського з віршем Осіпо- ва. Для Осіпова так само і в тій же мірі характерні і сполучники в середині рядка («Но в баньке чтоб замерзлы кости Распарить добрым чередом», «Как овцы в тесном де загоне, Квасная гуца как на дне») і пірихії в 2 та 3 стопі чотиристопового ямба («Красавицами площадными, Любовни- цами заводными»; «Причалилися не спросяся», «Простительно и подивиться», «Приклеивая, прибывая», «Поморщился и по- чесался» і т. д.). Навіть одно і те саме розміщення слів в до- даткових реченнях; в Осіпова: «На палубе гребцы рассев- шись», у Котляревського: «Послухавши Еней Охрімас. Мо- же, звідси, з Осіпова та російської версифікації XVIII в., че- рез Котляревського, походить і Шевченкове: «Розбивши вітер чорні хмари, ліг біля моря одпочить», і нема підстави вважати цей зворот особливою народньою синтаксис, як це робили Куліш та Грінченко.

Мова «Енеїди», так само, як і вірш її, були для свого часу величезної ваги придбанням. Давніші письменники, що послуговувалися на- родньою мовою в інтермедіях та побутового змі- сту віршах, брали цю мову в її північно-укра- їнських діалектичних формах. Звідси у Кони- ського, Довгалевського і в інших авторів такі форми, як «плуд» зам. плід, «віт» (війт) і «вуйт», дуйдуть зам. дійдуть, орюм і сіюм зам. оремо і сіємо, кажють зам. кажуть, «пойшол» зам. пі- шов і т. д. У Котляревського українську мову ми чуємо в її центральній, полтавсько-київсь- кій говірці, яка з того часу і входить у літера- турний ужиток. Остаточно утвердив її, як ос- нову літературної мови, Шевченко.

Українська народня мова у давніших авторів не визначалася чистотою словника. В ній повно було польських, слов'янських і навіть латинсь- ких слів. Лексичний матеріал Котляревського далеко чистіший, хоч і в нього трапляється до- сить старослов'янських, польських («цера», «прасунок», «ізвомпити») і особливо російських елементів («храбрый», «хвастун», «исполин», «гонить ахинеї», «судеб по волі» etc.). Але не в чистоті справа; найбільша заслуга мови Кот- ляревського — це надзвичайне багатство її слов- ника. «Енеїда» зафіксувала і донесла до нас си- лу прекрасних архаїзмів, провінціалізмів, тех- нічних виразів. Котляревський знав ціну своїм скарбам і любив їх показувати. Осіпов у своїй «Вывороченной на изнанку Энеиде» часто пи- шається багатством своєї мови, пересипається синонімами, кохається в епітетах (порівн. ха-

рактистику Лявінії його і Котляревського на стор. 49). Але Котляревський ніде не хоче поступитися йому місцем. От характеристика його Дідони:

Розумна пані і моторна,  
Для неї трохи цих імен:  
Трудяща, дуже працювана,  
Весела, гарна, сановита... (I, 21).

«Або от опис тієї муки, якої завдавала грішним у пеклі фурія Тізифона:

Вона без всякого обману  
І щиро, без обиняків,  
Робила грішним добру шану,  
Ремнями драла, мов биків,  
Кусала, гризла, бичувала,  
Кришила, шкварила, щипала,  
Топтала, дряпала, пекла,  
Порола, корчила, пиляла,  
Вертіла, рвала, шпигувала  
І кров із тіла їх пила.

З художнього боку ця мова занадто конкретна, груба, хоча влучна й образна. От як, напр., «наочно» показано авторитет Турна в Італії:

Та й видно, що не був в зневазі,  
Бо всі сусідні корольки  
По прозьбі, ніби по приказі,  
Позапаляючи люльки,  
Пішли в поход з своїм народом,  
З начинням, потрухом і плодом...

Порівняння Котляревського прекрасно віддають народню психологію: їм властива промовиста ляпідарність приказок. Море обридає троянцям, «як чумакам дощ восени». Еней, перелякавшись, труситься од страху, «мов сидя охляп на коні»; благодатна теплінь і щасливе дозвілля раю нагадують про сіряк і великодні свята:

Ні холодно було, ні душно,  
А саме так, як в сіряках;  
Не весело і так не скушно,  
На великодніх як святках.

А поява ранішньої зорі викликає образ пшеничної варениці:

Уже світова зірниця  
Була на небі, як п'ятак  
Або пшенична варяниця,  
І небо рділося, як мак.

Ця конкретність виразу, що часто-густо переходить у вульгарність, прекрасно відповідала формі травестійної поеми, з її нахилом до карикатури, з її тяжінням у бік шаржовано-реалістичного відтворення життя. Котляревський був великим майстром «травестійної» мови і на довгий час утвердив її в українській літературі.

§ 7. Драматичні твори Котляревського. Крім «Енеїди», Котляревський лишив після себе тільки дві речі більшого розміру — двоактову оперету «Наталка-Полтавка» та одноактовий водевіль «Москаль-Чарівник». Писано їх одночасно

во з V—VI-ю частинами «Енеїди», десь коло 1819 р., а видрукувано значно пізніше: «Наталку-Полтавку» — в «Українском Сборнике» Срезневського за 1838 р., а «Москаля-Чарівника» — там же, але через три роки по смерті автора, в кінці 1841 р.

Утворено їх для Полтавського театру, де Котляревський один час завідував репертуаром: в його посмертних паперах знайдено власноручно переписаний для вистави текст однієї з Криловських комедій. Репертуар Полтавського театру складався з популярних тоді російських п'єс Крилова, Княжніна, кн. Шаховського. Одна з комедій останнього — «Казак-Стихотворец», виставлена в Харкові і в Полтаві, п'єса, не позбавлена хисту, але позначена поверховим і трохи карикатурним трактуванням українського життя, і спричинилася до написання «Наталки-Полтавки». В одній із сцен «Наталки» знаходимо виразну на це вказівку. Виборний Макогоненко розпитує Пєтра про Харків, харківські новини і харківський театр:

Виборний. Скажи ж, братіку, яке тобі лучче всіх полюбилася, як каже пан возний, лицемірство?

Возний. Не лицемірство, а лицедійство!...

Петро. Мені полюбилася наша малоросійська кумедія. Там була Маруся, був Климовський, Продиус і Грицько.

Виборний. Розкажи ж, що вони робили, що говорили?

Петро. Співали московські пісні на наш голос. Климовський танцював з москалем, а що говорили, то трудно розібрати, бо цю штуку написав москаль по-нашому і дуже поперевертав слова.

Виборний. Москаль? Нічого ж і говорити. Мабуть, вельми нашкодів і наколотив гороху з капустою.

Розмова точиться далі, але Виборний ніяк не може заспокоїтись:

Виборний. От то тільки нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду краю і не знавши звичаїв і повір'я нашого<sup>16)</sup>.

---

<sup>16)</sup> «Казак-Стихотворец», як назвав його Шаховської, «анекдотическая опера-водевиль», написаний в 1812 році і тоді ж уперше виставлений на сцені. Його сюжетна канва і ситуації у великій мірі використані в «Наталці» Котляревського. Героїня «Казака» Маруся, дочка вдови Добренчихи, любить Климовського, «хорошого стихотворца, храброго воина», але, скоряючись матері, дає згоду вийти за козацького тисяцького (?) пана Прудіуса. З Прудіусом заодно працює і Грицько, «повітовий писар», Макогоненко «Наталки». Прудіус впевняє Марусю, що її милий загинув на війні (дія пристосована до 1709 р.), а коли Климовський тут же повертається з-під Полтави, обидва приятелі намагаються довести, що Климовський злочинно розтратив царські гроші, які мали піти на відшкодування мирного населення. Але князь, що береться за розслідування справи, і його чесний денщик Демин виводять лиходіїв на чисте, а Марусю з'єднують з Климовським.

Українська мова Шаховського справді жахлива, хоча російські автори, вводячи українські фрази для місцевого колориту, і тепер пишуть не краще.



Автор, видимо, хоче протиставити «Казаку» свою «Наталку», давши в ній правдиву картину українського «звичаю».

Як же виконав Котляревський це своє завдання?

Знання українського побуту було в нього різноманітне і глибоке (це ми знаємо з «Енеїди»); не бракувало йому й тверезого, спостережливо-го розуму, що вміє розпізнати і відтворити життєву правду. Мова дійових осіб безперечно віддає тогочасну живу розмову, навіть у репліках Возного, не вважаючи на деяку їх штучність.

От приклади. Маруся співає:

— Коли на війни вин ляже,  
Куля серденько пробьєть,  
Умиравши, вирно, скаже:  
Милая за мной умреть.

Прудюс. А вот же ни; умир то вин умир, и того не сказав.

Маруся (почти падая). Вин умир!

Прудюс. А що же ти, змилуйся, не валися. Сядь же тут на приізбок.

Ще кращий дует Прудюс-Грицько:

— Гей, гей, Грицько!

— Що там за крик?

— Гей, гей, Грицько!

— А, пане! — вмиг!

— Довго ждять мни не годится,

Треба зараз здись явиться.

Ну же скорій! Ну же скорій! Поскорій!

— Тотчас иду!

— Гей, торопись!

— Тотчас иду!

— Зараз явись!

— Вздить жупан я тороплюся,

И як раз к тебе явлюся...

Вот я и здись, вот я и здись, я и здись!

У характеристиках немає жадних прибільшень. «Халун і завзятий юриста» Возний, хитрий, як лис, Виборний, що «де не посій, там і вродиться», Терпилиха, Микола — це все «по благодати Всевишнього люди», з усіма людськими чеснотами і хибами. Виборний, при всій своїй запобігливості перед сильним, не позбавлений почуття справедливості: він не вагається оддати належне Петрові, коли той дарує Наталці всі свої заробітчанські гроші. Навіть хабарник Возний «от рождения расположен к добрым делам» і, коли досі їх не робив, то виключно за «недосужностью по должности». Менше живого й характерного в «позитивних» постатях — Наталці й Петрові, але нічого неправдоподібного, надуманого немає і в них.

Єдине, що ослабляє реалізм «Наталки-Полтавки», — це її запозичена з сучасного російського письменства форма оперети: оте розбивання живої розмови вокальними нумерами, що робить діалоги занадто штучними, та ще сентиментальне забарвлення романсів, які автор вкладає в уста героїні:

Чи щаслива та билина, що росте у полі,

Що на полі на пісочку, без роси на сонці?

Тяжко жити без милого і в своїй сторонці...

Ой, мати, мати! серце не вважає,

Кого раз полюбить, з тим і помирає.

У свій час це справляло враження. «Многие места оперетты», — писав рецензент «Северной Пчелы», — «согреты непринужденной теплотой

чутства и истинно могут тронуть хотя несколько чувствительное сердце». Для сучасного читача ці «зігріті почуттям» місця, чулі монологи Петра та Наталки, солодкі романи та злегка підправлені народні пісні, дидактичні репліки в розв'язці («Наталко! Тепер ми ніколи не розлучимось. Бог нам допоміг перенести біди й напасті. Він допоможе нам вірною любов'ю і порядочною жизнію»... і т. д.) — становлять найслабшу сторону «Наталки». Ці риси сантиментальної манери заглушають реалістичний тон п'єси, справді далекий в цілому од «солоденького переборщеного сантименталізму, який знаємо, напр., з Карамзіновських оповіданнів» (Сфремов).

«Москаль-Чарівник» з художнього боку значно поступається «своїй знаменитій літературній сестрі». «Наталка-Полтавка» майже бездоганна в розумінні архітекτονіки та художньої економії. Дія в ній розвивається швидко; всі повороти інтриги мотивовані — ніщо не загромаджує простого і ясного пляну. Навіть розумування героїв, крім одного, що торкається харківського поставлення «Казака-Стихотворця», внутрішньо зв'язані з дією. В «Наталці-Полтавці», — писав проф. О. О. Котляревський, — «много жизни, простоти и драматичности», «все совершается... в обыденной сфере, без всяких запутанных завязок и развязок», «все полно малороссийской природы и юмора». В «Москалі-Чарівнику» українського кольориту менше, гумор елементарніший, дія розвивається не так майстерно, діалоги не такі яскраві. Вся перша

сцена, до появи на кону москаля, розтягнена; дещо в ній видається ненатуральним і зайвим, — наприклад, полеміка між Тетяною і Фитиком стосовно Іосифа Прекрасного. Занадто карикатурно звучать пісні: москалева «Девчина моя переяславка... Родная меня чуть не ушибла» — і Финтикова:

Перо ти лебедине,  
Хрустальний каламар...

Елемент дидактизму займає в «Москалі» далеко більше місця, ніж у «Наталці». Сентенції сиплються, як із міха: «В свете часто случается, что и добродетель кажется подозрительной», «Не будьмо неумолимі для других, одним собі зазорного не прощаймо», «Шутка, кстати сделанная, больше делает пользы, чем строгие наставления» і т. д. Моралізує не тільки москаль, що немов спеціальність має виголошувати повчаючі речі, але і Михайло, і Тетяна, і навіть Финтик, коли, виведений на чисту воду, обіцяє стати прикладом «ко исправлению всех и каждого».

При всім тим з «Москаля-Чарівника» водевіль талановитий і жвавий, без різкого фальшу і надмірної карикатури.

Єдиний, хто не погоджувався з цією оцінкою, був Куліш. Оглядаючи українське письменство на сторінках «Основи», він закинув п'єсі її крайню неправдоподібність, яка, на його думку, полягає найголовніше в тим, що в ролі одуреного чоловіка в Котляревського фігурує чумака: чумаки ж, як відомо, належать до найроз-

виненіших елементів людности, і трудно пристати на думку, щоб бувалий чумак повірив таким наївним чарам і закляттям, як москалеві.

Міркування Куліша, як завжди, сторонничі і несправедливі. Варт порівняти «Москаля-Чарівника» з усією водевільною літературою, не минаючи легкого типу комедій, як Винниченкова «Панна Мара», і нам стане ясно, що художні хиби «Москаля» — шарж, пересада — властиві всьому цьому літературному жанрові, а його сильні риси, як кольоритна мова і жвавий діалог, повинні бути поставлені на кошт літературного хисту Котляревського.

**§ 8. Література про Котляревського.** Письменницька діяльність Котляревського і значення її в історії літературного відродження стали предметом найжвавішого і найрізногоголосішого обміркування в науковій і критичній літературі.

Перший, хто спробував оцінити літературне надбання Котляревського, був Костомаров. Його стаття: «Обзор сочинений, писанных на малороссийском наречии» уміщена під псевдонімом Ієремії Галки в альманасі «Молодик» на 1844 р. Значення Котляревського, на думку І. Галки, полягає в тому, що він перший угадав «потребность времени», повставши проти клясицизму і виявивши українську народність в оригінальним утворі раніше, аніж появились перші видання пісень. Протест проти клясицизму та інтерес до народньої своєрідности визначили зміст і форму його літературної діяльності. «Во время упадка

классицизма и вторжения в европейские литературы романтических идей, — писал Костомаров, — вкус общества принял самое странное направление: не смели расстаться с верою в заветные предрассудки, не смели принять форм нового рода, казавшихся еще дикими, смеялись над тем и другим; плодом такой нерешительности явился особый род сочинений... Писатель брал предметы классические, одевал их в романтическую одежду и таким нескладным рядом смешил публику». Весь эффект «Енеїди» і полягає в різкій невідповідності клясицистичної фабули та її української рамки. «Чего лучше? Малороссийский язык — самая романтическая форма. „Энеида“ — самое классическое содержание». Але тепер (тобто в 40-х рр.) доба трагедій минулася — «роматическая форма стала нам нечужда, а классическому содержанию мы возвратили должное уважение». Значення Котляревського і його творчости від того однак не зменшилося. Втративши своє значення як трагедія, «Енеїда» (Костомаров головним чином говорить про «Енеїду») набула нової ваги, як перший реальний побутово-описовий твір народньою мовою. «Мы видим в ней... — писал Костомаров — 1) верную картину малороссийской жизни: автор хорошо знал Малороссию, жил в ней и с нею, пользовался всем, что было у него перед глазами... 2) Она драгоценна для нас по неподражаемому юмору, с которым автор изображал пороки и смешную сторону своего народа. Стоит только вспомнить описание ада: все грешники носят на себе черты малорос-

сийские и даже осуждены на такие муки, какие только придут в голову малороссиянину. 3) Язык его, правильный, блестящий, народный в величайшей степени, останется самым лучшим памятником, и надобно сознаться, что едва ли у кого он достигает такой правильности и непринужденности речи».

В 50-60-х роках для Котляревського настала пора різких негативних оцінок. Перша з них належить с кубентові Чуприні (проф. О. О. Котляревському, «Моск. Ведом.», 1856, ч. 41). Скубент Чуприна виводить з-під свого удару «Наталку-Полтавку» (його високу оцінку останньої ми бачили вище), але з тим більшим запалом він нападається на «Енеїду». «Енеїда», на його думку, «не была вызвана потребностями украинского общества», вона була «плодом современного направления русской словесности», а для автора її «не более, как шуткою, забавою». «При всей выдержанности в изображении малороссийского характера в „Перелицованной Энеиде“, мы не можем назвать это произведение вполне народным; уже одно то, что оно было явлением случайным, в значительной степени уменьшает его народность; далее, вглядываясь в него пристальнее, мы не встречаем того милого простодушия, того природного юмора, который составляет коренную черту природного малороссийского характера. Взгляд автора, имеющий целью смешить своих читателей во что бы то ни стало, выставляющий потех ради, воочию мира, все со смешной стороны, совершенно про-

тивен коренным чертам малороссийского характера».

Те, що у скубента Чуприни висловлено обережно, стримано і стосується виключно до «Енеїди», в Куліша переходить у справжній акт обвинувачення і поширюється на весь літературний набуток Котляревського. На погляд Куліша, літературна діяльність Котляревського — одна з форм українського ренегатства. В українськiм житті завжди боролися дві стихії: міста та шляхетські маєтки, що раз-у-раз одривалися од народньої основи, — і села та хутори, що вірно при тій основі зоставалися і які Куліш називає «миром свіжим, полным юношеских великодушных стремлений и поэтических грез». Під ту добу, коли Котляревський вийшов на «літературну ниву», тобто в кінці XVIII — на початку XIX віку, верхи українського народу відділилися од простого люду і являли зразки антинароднього смаку і побуту, бо набували народність великоросійську, великоросійське культурне обличчя; низи, маси лишилися вірні старовині, але втрачали свідомість, безсилі були на своїх речників здобутися. Нещастя Котляревського в тім, що він поплав за течією і в своїх творах висловив те презирство й глум, з яким вершки одвертали од народнього життя. Як людина талановита, Котляревський не міг zostати сліпим до тих скарбів, які таїв у собі люд, але, не маючи здібностей геніяльних, він не подужав стати понад поняття свого віку і дати народньому світоглядові і народньому побутові правдивий, не карикатурний вираз. Він

з легким серцем пішов слідами українських анекдотистів, яких багато було в дворянському і недворянському товаристві. «Троянський герой в виде украинского бродяги смешил товарищей Котляревского до слез, і рукопись его начала ходить по рукам. Помещики украинские рассмеялись над «Энеидой» не хуже офицеров, расхотались над ней и их лакеи, уже не похожие на тех, от кого они были оторваны дворовой жизнью... Одни простолюдины не смеялись, — им было не до „Энеиды“». — Висновки Куліша дуже суворі. В мові Котляревського він бачить «кабацкую речь», в «Енеїді» — «бурлацкое юродство», в «Наталці-Полтавці» — афектовано-фальшиву оперету, вокальні нумери якої недалеко одійшли од перебільшено сантиментальних романсів XVIII в. У Котляревського не було поважання ні до себе, ні до народу, ні до народньої мови: «самая мысль написать пародию на языке своего народа показывает отсутствие уважения к этому языку». І тільки в одному добачає Куліш право Котляревського на деяку пільгу — в тому, що він сам «смутно почував беззаконие своего смеха и под конец смеялся уже без искренности».

Сімдесяти-вісімдесяти роки — доба певної «реабілітації» Котляревського в критичній літературі. Сюди стосуються: оцінка Костомарова в його статті про українську поезію в хрестоматії Гербеля («Поэзия славян», 1871 р.), стаття-передмова Катранова до видання 1874 р., «Відчити з історії українсько-руського письменства» О. Кошового в закордонному «Світі», 1881, 1-2

(з характерною оцінкою, діаметрально проти-лежною присудам Куліша: «Ми наперед усього в писаннях Котляревського бачимо його г л и б о к у с к о р б про народню долю») і нарешті стаття Н. М. В. (відомого російського поета Н. М. Мінського) в «Нови» за 1885 р. — Навіть Куліш у цю пору відходить од свого давнішого погляду і в передмові до своєї «Хуторної поезії» (Львів, 1882) визнає за творами Котляревського певне художнє і навіть громадське значення: «В ній побачили земляки своє поспільство, побачили хоч з вивороту, та все ж таки не сліпуючи, як сліпували, захилившись до чужомовної книжки». Щодо свідомости Котляревського Куліш зостається давнішої думки: «Котляревський покорявся невідомому велінню народнього духа, був тільки сліпим знаряддям українського світогляду» і тому «сам не знав добре, що він робить».

В науково-критичній літературі 90-х рр. — в загальних оглядах і спеціальних розвідках — розпочинається уже детальне вивчення літературних джерел Котляревського (М. П. Дашкевич: К вопросу о литературном источнике «Москаля-Чарівника», Малорусская и другие бурлескные «Энеиды» — «Киевская Старина», 1893, XII і 1898, IX).

З загальних питань наукових дослідників цікавить найбільше одно: оскільки органічною ланкою входить Котляревський, як автор «Енеїди», в розвиток українського письменства і чи не в тіснішому зв'язку стоїть він з сучасним йому російським літературним рухом. Цьому пи-

танню П. Житецький присвятив спеціальну працю: «Энеида Котляревского и древнейший ее список в связи с общим обзором малорусской литературы XVIII века», Киев, 1900 (український переклад — Київ, 1919). Всупереч попередникам, Петрову та Дашкевичу, Житецький пробує довести, що «Енеїда» Котляревського виросла безпосередньо з української традиції XVIII в. З цією метою він підкреслює одміни в тоні й виконанні в Осіпова і Котляревського і розглядає «Енеїду» останнього як особливий, своєрідний тип травестії. Поема Осіпова, на його думку, є пародія «виключно літературна»; її роля — дискредитувати старий набридлий літературний напрям, — тим часом як Котляревський «не має жадного наміру втручатися в боротьбу з псевдоклясичним напрямком, боротьбу, що кінець XVIII століття виникла в московській літературі, — так само вірші-пародії, що користувалися біблійними та євангельськими оповіданнями, зовсім не мали на увазі підкопуватися під їх авторитет». «З цього погляду Енеїда Котляревського є органічне продовження місцевих віршів, на які багата була українська література в XVIII столітті».

З пізніших статей найважливіші дві, діаметрально протилежні висновками: «Котляревський» С. О. Єфремова, передне слово до видання «Віку», і «Іван Котляревський в світлі сучасного йому російського письменства» М. Євшана (Федюшки) — в «Сборнике Харьковского Историко-филологического О-ва», т. XX. Єфремов поділяє з Житецьким його пе-

реконання, що Котляревський «міцним корінням держиться» в українському минулому, що попередники його «Енеїди» — це інтермедії та інтерлюдії, вертеп та творчість невідомих на ймення мандрованих дяків, «українських бардів, що, юродствуючи, несвідомо робили великої ваги діло, кладучи перші підвалини народного письменства». М. Євшан, навпаки, певен, що літературна діяльність Котляревського є лише відгук сучасного йому російського літературного життя з усіма характерними для останнього поглядами та засобами.

На статті Єфремова лежить виразна печать того загального погляду, яким перейнята його велика історія письменства: для нього все нове українське письменство має одно обличчя — визвольне, народолюбне, демократичне, а український письменник за нечисленними виїмками повторює один і той самий тип гуманіста-демократа. Цей погляд затирає певні границі між психологією поколінь і постаті Котляревського, «інтелігента своїх часів, сковородинця і масона», надає рис українського інтелігента 90-900-х рр. В освітленні С. О. Єфремова Котляревський не тільки свідомо приступає до своєї літературної праці, але й формою своєї свідомости наближається до нас. Його метою нібито було поставити перед «равнодушные очи» гірке народне життя споневаженого українського «смерда»; його фрази про колючу мужицьку правду і на всі боки гнучу панську були не просто стилізацією під народні приповідки, які йому доводилося чути на селі, але безперечним

голосом його справжнього переконання; його вихватки проти старих муз, проти старих панянок:

Я музу кличу не такую,  
Веселу, гарну, молодую:  
Старих нехай брика Пегас —

таять у собі натяк на «ідею оновлення», з якою він «заходжувався коло літературної ниви», а його картини «абсолютистично-бюрократичного Олімпу» та земних палаців являють собою гостру сатиру на тогочасний соціально-політичний лад. — А в Євшана? В Євшана Котляревський людина, що виросла в поняттях XVIII в., з його погордою до народу; людина з вузьким світоглядом і суто офіцерським ставленням до «таких речей, як честь, мораль та інше». Громадської сатири в «Енеїді» він не бачить і тіні. Як назвати сатириком письменника, який не має, в усякім разі не вміє «показати суспільності своїх ідеалів», який сам розкошує з своїх «бридких та стидких сцен» і «в боротьбі з неморальністю являється занадто уступчивим»? Патріотизму та національної свідомости Котляревського Євшан так само не бере поважно. Коли б поет був патріотом або мав живе почуття традиції, то не казав би про Січ, що там «вдень п'яні сплять і крадуть вніч», не називав би шведів при згадці про Полтавську битву «прочварами». І далі в молодечім захваті критик повертає до Куліша і повторює його давнє твердження, що Котляревський творив несвідомо. «Що надає

такого значення творові Котляревського, що він викликав нову епоху в українській літературі? Нових ідей він не мав — лиш ті, які були утерті, не був він жадним дороговказом на будучність... Мова його робила новим, слово!» Але... «сам Котляревський не був свідомий величини того історичного факту, і скажемо, що не Котляревський воскресив українське слово (бо воно жило в народі), — а слово цілого українського народу винесло Котляревського».

Такі в короткому викладі головні критичні оцінки літературного надбання Котляревського. Як бачимо, всі вони кружать коло трьох основних питань: 1) яке становище займає Котляревський супроти української традиції XVIII в. і сучасного йому російського письменства, 2) оскільки він є громадським сатириком, а його «Енеїда» поважним, ґрунтовно задуманим побутоописовим твором і 3) оскільки сам Котляревський був свідомий справжньої ваги розпочатої ним праці. Відповіді, які дають на ці питання окремі автори, розбивають їх на дві розбіжні течії: одна підносить Котляревського як великого художника слова і добачає в ньому свідомого своєї мети сатирика і оновителя української літератури — іде вона од Костомарова, поймає Кошового та Житецького, а найкрасномовніший вираз знаходить у С. О. Єфремова; друга намагається умалити письменницький хист Котляревського, бере під сумнів його українську свідомість літерата і громадянина, добачає в його творчості запізнений відгук російського літературного життя — ця течія, що пли-

не від Шевченківської характеристики «Енеїди», як «сміховини на московський кшталт», панує в українській критиці з Кулішевими статтями в 60-х рр., а р. 1909 дає себе знати різкою статтею М. Євшана.

Щодо праць біографічного змісту, то їх дуже небагато: життя Котляревського ще вимагає пильних студій — праця І. М. Стешенка — «И. П. Котляревский, автор украинской Энеиды», Киев, 1902, хоча й має підтигульну кваліфікацію «критическая биография», але містить у собі досить непереверених даних і явних вигадок (напр., з повною вірою переказану анекдоту про зустріч Котляревського з козаками, що, дізнавшись про його авторство «Енеїди», запрошують його до себе за старшого). Цікавий портрет Котляревського на тлі історичних обставин дає О. Я. Єфименко (Єфименко А., Котляревский в исторической обстановке», збірник «Южная Русь», 1905, т. II). Котляревського в обстанові побутової малюють артистичні етюди Горленка, «Воспоминания» Стеблина-Каменського (Полтава, 1883) та документи І. Ф. Павловського — в книзі «Полтава», історический очерк... 1802—1856 рр. (Полтава, 1910).

Літературу до окремих питань див. у великій «Історії українського письменства» С. О. Єфремова та в бібліографічному показнику Комарова з Єфремовським додатком.

### III

**Травестія після Котляревського. Білецький-Носенко. Гулак-Артемівський. Переклади-травестії: Гулак-Артемівський, Гребінка. Травестійний стиль у прозі: Квітка та інші. Травестія в 40—50-х рр.: Олександрів, Копитько, Кухаренко.**

§ 1. **Травестія після Котляревського. Білецький-Носенко.** На початку XIX в. Котляревський, безперечно, центральна постать в українській літературі, єдиний учитель і єдиний зразок для всіх, хто намагався писати «на наській мові дідовської». Його слідами пішов цілий гурт більших і менших літературних діячів. Його вплив, широкий і сильний, виявився не тільки в галузі двох літературних форм, зразки яких він показав, — травестованої поеми та комічної оперети (оперети-водевіля), — а і в галузі байки, оди, послання-«писульки» і навіть повісти. Але найбільшу кількість наслідувань викликала його творчість травеститора. В цій галузі його діло продовжували Білецький-Носенко, Артемівський-Гулак, Порфир Кореницький, Степан Олександрів, Копитько-Думитрашков, Яків Кухаренко, почасти Квітка та Гребінка, не кажучи вже про велику силу невідомих авторів, що полишили нам свої твори, не залишивши власних наймень.



З огляду на хронологічні дати творів, усіх названих письменників можна розвести на дві групи: до однієї стануть сучасники Котляревського, його літературні однолітки, творчість яких припадає на двадцяті-тридцяті роки; до другої — травеститори пізніші, що вийшли на літературний шлях уже по смерті Котляревського, коли в Харкові склався гурток етнографічно-романтичний, а на петербурзькій обрії стала поволі підніматися літературна слава Шевченка. Перші писали в ту пору, коли жар-твіливі поеми та оди звучали молодо, виглядали непоношено, являючи вдячне поле для письменницької праці; другі виступили з своїми працями тоді, коли все живе й талановите перейшло до інших жанрів, і мало не з першого ж свого кроку ставали анархонізом. Всі вони, і перші й другі, раніші й пізніші, за винятком одного хіба Гулака-Артемовського, не піднялися на висоту Котляревського. Не маючи ні його хисту, ні його широких все таки обріїв, громадських та літературних, не зрозумівши духу і напрямку «Енеїди», вони стали копіювати саму зовнішню сторону поеми Котляревського і «вкинулися в надзвичайну часом утрировку та безглузду карикатурність». «Своїми спробами вони довели до того, що на все українське письменство встановився був погляд, як на грубе варнякання», пристановище «малоросійських жартів», так що справжні творці тоді ж таки «мусіли не жартома доводити, що українська мова здатна і до серйозної творчості та поважних творів» (Єфремов).

Творчості цих дрібних і здебільшого малоталановитих літератів звичайно надається титул котляревщини.

С. О. Єфремов у своїй «Історії письменства» характеризує котляревщину, як «обивательську літературу» на «всякі злоби дня та біжучі справи». Він указує на її подібність до старих, ще з XVIII в., віршів, сатир та «пашколів», що виходили з «письменних кругів народу» і являли собою відгук на різні події, що так чи інакше будили думку, зворушували уяву широких мас людности: і там, і тут за перо брався «обиватель» — розуміється, в російському, а не польському значенні слова — і орнаментував свій маленький літературний замисел під якийсь визнаний і популярний твір<sup>1</sup>). — Цей «обиватель», цей тихий і мирний провінціал, озивається часом і в Котляревському, в його тирадах про «Полтаву-матушку», про «битую копійку», цю «прелестницю-злодійку» та в елегійних спогадах про те, «як в армії колись велося»; але в авторі «Енеїди», поруч з ним, раз-у-раз вставляв, мовляв за Єфремовим, «сковородинець і масон», письменник широких інтересів та широкої сприйнятливості і не давав своєму літературному творові упасти на дно провінціальної графоманії. В котляревщині «обиватель» запанував цілком і надовго. Думка С. О. Єфремова, ніби всі оті невдатні наслідувачі Котлярев-

<sup>1</sup>) Порівн. з цими формулами Єфремова характеристику ранніх українських письменників XIX в. в Айзенштока. Нашої книги стор. 37.

ського з їх грубо гумористичним тоном, зневажливим трактуванням народнього побуту та карикатурно-«кабацкой українской речью» були в нашій письменстві з'явищем випадковим, скороминущим — ця думка навряд чи може назватися слушною. Котляревщина була довгою і впертою хворобою українського слова. Проф. Дашкевич справедливо зазначає, що «комически-карикатурное изображение народа продолжалось еще в 50-х годах», і на доказ своєї думки посилається на твори Ващенко-Захарченка, Г. і С. Карпенків та інших. Щождо зумисно простацького стилю котляревщини, то він — правда поза межами літератури — доховався в цілості до найостаннішого часу в газетних фейлетонах та агітаційних листках<sup>2)</sup>.

Таким чином маємо: 1) провінціально-обивательську природу письменника, 2) грубо гумористичне трактування народнього побуту і 3) образну, конкретну, з нахилом до вульгарности мову. Ці три риси визначають літературне обличчя всієї котляревщини, а зосібна і одного з найперших її представників — Павла Павл. Білецького-Носенка.

П. П. Білецький - Носенко народився і виріс у Прилуцькому повіті на Полтавщині.

<sup>2)</sup> Порівн. «Лист до батька Петлюри», видання Революційної військової ради 12-ої армії 1920 р. Петлюрівські військові відділи в цій листівці так таки й названо — «тройняцями»:

Позбирай своїх троянців,  
Гайдамаків, стрільців-ланців  
Та тікай в Галичину  
Або краще на луну.

Замолоду служив у війську, в 1794 р. під командою Суворова штурмував Прагу; потім, вийшовши в одставку, став за «штатного смотрителя» в Прилуцькій повітовій школі. Один час утримував у Прилуці приватний пансіон, де сам викладав усі предмети — реторику, поезію, мітологію, гражданський та военний устав, старі й нові мови, історію та географію, а «для преуспевших», крім того, артилерію та фортифікацію. — Людина старосвітського, консервативного типу, він міцно стояв на сторожі основ тодішньої суспільности, між іншим, доказував законність і державну рацію кріпацтва. «Как бедна, — писав він, — та монархия, где подданные своевольны! Как призрачно она соединена! Мы видели из переворотов империй, сохранных нам историей, и малых владельцев, которые воздвывают свои поля наемниками. Такой владелец подобен главе какой-то демократической республики... подчиненные его не страшатся, ибо они, когда захотят, могут его отставить. Напротив того, помещик, имеющий своих собственных крестьян, подобен монарху в благоустроенном государстве. Не на этой ли благодетельной власти... малых монархов отчасти покоится непоколебимо деятельное могущество и слава России».

Живучи в своєму провінціальному закутку, цей політичний мислитель і наставник дворянської молоді з найбільшою охотою займався на дозвіллі наукою: підтримував зносини з ученими інституціями, розв'язував завдання, писав преміяльні твори, а то й цілі наукові трактати

на найрізноманітніші теми — економічні, літературні, агрономічні... Але, треба думати, його наукові писання були дуже невисокої вартости; слави своєму авторові вони не придбали. «Только глубоким стариком, — говорить М. І. Петров, — в 1855 г. Белецкий-Носенко удостоился сочувственного печатного отзыва о своих историко-литературных трудах».

До «малороссиянизма» Білецький спочатку — під час своєї служби в війську — мав певну нехоть; пізніше, отаборившись в Прилуці, він сам став до гурту прихильників українського слова; але навіть і тоді жартливу «Горпиниду» не брав так поважно, як свої наукові праці.

Покуда годі, Музо жвава,  
Повісьмо кобзу на гвіздок!...  
Се од безділля лиш забава;  
Прощай до будущих святок!  
Бач, я приймаюсь знов за діло.... (III, 48).

«Горпинида» була для нього лише розвагою, лише веселим *intermezzo* між науковою розprawою «про Державина и Ломоносова, величайших лириков российских» та «Пасечником или опытным пчеловодством в южной полосе России».

Розуміється, таке ставлення до справи не обіцяло ніякого заглиблення в сюжет, не свідчило про найменше бажання артистично його обробити. «Горпинида, чи вхопленая Прозерпина» справляє супроти «Енеїди» враження надзвичайно мізерне — і не тільки тому, що поетичний хист Білецького-Носенка дуже дрібний проти

хисту Котляревського, але й тому, що її не досить було продумано і не досить оброблено.

Подібно до Котляревського, автор «Горпинида» травестує російський твір. Його зразком було «Похищение Прозерпины», поема Котельницького (1795 р.), — античний міт, перенесений на ґрунт російського життя, «стара брехенька, за новину» видана — як атестував її в своїй переробці сам Білецький.

Українська переробка поеми невелика розміром, має всього 3 пісні, 133 десятирядкові строфи; розповідає вона в 1-ій пісні про гулянку Горпини з подругами в гаю, в другій — про виїзд Плутона з підземного царства і його зустріч з Горпиною, в третій — про журбу Церери, її примирення з Плутоном та Горпинине весілля.

Залежність літературної манери Білецького од «Енеїди» впадає в око відразу, починаючи з українізації латинського імени героїні:

Піп дав їй ім'я Прозерпина;  
Що ж? люди, звикши лицювать,  
Переіначили: Горпина,  
І мні нельзя вередувать. (I, 11).

Про цю ж залежність говорять і окремі образи та порівняння: смерть, що віддає Плутонові честь косою (II, 10); москаль, що мутить на селі («Буває інколи, з дороги Заверне в хутора москаль», I, 35)<sup>3)</sup>; ніч, що «напнула на розпашку На мир, як смоль, свою запаску» (II, 17)<sup>4)</sup> і т. д.

<sup>3)</sup> Порівн. у Котляревського в характеристиці Енея: Мутив, як на селі москаль...

Але загальний тон поеми Білецького значно грубіший: їй бракує того іскристого дотепу, який у Котляревського примушує забувати брутальність багатьох сцен; немає в ній і тієї етнографічної та психологічної правильности, яка і в гіперболічних описах не порушує пропорцій реального. У Котляревського Дідона, загулявши з Енеєм, розбиває горщик з варенухою («Дидона кріпко заюрила, Горщок з вареною розбила», I, 31), але це зовсім не типовий малюнок жіноцького проведення часу: троянки у нього весь день сидять при кораблях, не беручи жадної участі в бешкетах своїх чоловіків. По шинках вони не ходять. А в Білецького-Носенка це явище звичайне. Він пише так:

Коли у свято із скрипичей  
Дівчата цілою веренишей,  
Гукаючи, бредуть в шинок (I, 13)

і в результаті дає те, що Куліш називав «насилъственной карриатурой». Картини пекла введені немов нарочито для того, щоб відтінити різницю межі письменником талановитим і бездарним. Не кажучи вже про якийсь сатиричний замисел (як у Котляревського), їм бракує навіть простої вимовности народніх малюнків пекельної пащі<sup>4)</sup>.

4) У Котляревського:

Як ніч покрила пеленою...

5) Багатий на живі деталі опис раю, але й йому бракує малювничости, тонкої психологічності Котляревського:

Де глянь — кумедї, розривки.  
Мов в ярмарок о проводах...

Мова «Горпиниди», хоч як її автор намагався писати чисто («на гарній мові України», I, 2), важка і неправильна. У Білецького-Носенка зустрічаємо не тільки скорочені форми (їсть, зам. їсти, прикован зам. прикований, маніей зам. манією, з тобою, з ней, мні зам. мені), у нього трапляються гріхи проти найосновніших законів української фонетики, яких годі й шукати у Котляревського («Нажерся блискавок і грима», «Насупився чорніше нічі», Губки, ніби угорки-сливи, Да, як дуга московська, бриви»). Вірш незграбний. Окремі вдатні вирази, окремі музичні рядки (напр., «Земля плугатирям бенкета Не хоче ставити восени» або: «Но де! Нема про неї й чутки... Якось то Пан, божок гаїв, Шукав для семерної дудки У болотах очеретів») трапляються де-не-де, немов ті «рідкі плавці у морській пучині». На величезній більшості строф лежить печать повної версифікаторської безпорадності.

§ 2. Гулак-Артемівський. Білецький-Носенко з своєю «Горпинидою» та ще два анонімні твори того ж часу («Вояж по Малой России г. генерала Беклешова» і «Вакула Чмир», видрукуваний в додатку до «Грамматики малороссийского наречия» Олексія Павловського, стор. 93-106), являють собою перший початок котляревщини.

Все грица: ті гуляють в кепа,  
Ті в ятці около вертепа;  
Ті реготять коло циган;  
Ведмеда з трубами спинають  
І пісні під цимбал співають.  
Так весело, куди не глянь!

Всі вони — «Горпинида», і «Вояж», і «Вакула Чмир» — невисокої художньої вартості і стоять на самім порозі літератури. Найбільш талановитого, «найлітературнішого» представника котлярівщина придбала в особі П. П. Гулака-Артемівського.

Петро Петрович Гулак-Артемівський (1790-1865) народився на Правобережжі, в м. Городищі, Черкаського пов., де його батько був священиком; учився в Київській академії; після академії учителював у польських поміщицьких сім'ях, а р. 1817, за протекцією гр. Северина Потоцького, куратора Харківської шкільної округи, перейшов до Харківського університету одночасно вільним слухачем і лектором польської мови; з 1818 р. був учителем дівочого інституту; з 1820 — професором, в рр. 1841—1849 і ректором Харківського університету.

Професор з Гулака-Артемівського був невисокої і, так мовити б, офіційної марки. Своєї науки — він читав російську історію — як факхівець він не студіював зовсім, але зате довго і красномовно міг вихваляти Карамзіна «Историю государства российского», потріпувати нові історіографічні праці і особливо широко розводитися про славу та велич Росії. Спогади слухачів одностайно малюють його як блискучого промовця, великого майстра до фрази, що своїм потужним, «ораторським» голосом вивопнював найбільші університетські аудиторії, але знань давав мало, зоставляючи «своих слухателів в полнейшем невежестве по отечественной истории».

Як усі люди, що власними зусиллями самі протоптали стежку до високого службового становища, Гулак-Артемівський був людиною зручною, з великим практичним тактом; умів набути і підтримати потрібні для служби зв'язки, з'єднати ласку впливової людини, підкреслити, де треба, своє «вірнопідданство» та свій патріотичний настрій. Останній цілі він дуже часто примушував служити і своє українське перо, і треба визнати, що не завжди все те виходило на добре. В його випадках проти «Клеветников России» немає й найменшої гідности поета-громадянина. Його вірші про Палмерстона, англійського прем'єра часів Кримської війни, ліберала та імперіяліста —

Не спить він день, не спить і ночі...  
А що найбільше дошкуля  
Його і шилом коле в очі,  
То слава білого царя —

по суті повні того самого «квасного» патріотизму, що й тогочасний російський «лубок»:

Вот в воинственном азарте  
Воевода Пальмерстон  
Поражает Русь на карте  
Указательным перстом.

Але чи не найкраще характеризують Гулака його поезії, присвячені одержанню орденської звізди. Кожен їх рядок повен такого наївного культу ранги та ордену, такої дрібно-урядовець-

кої психології, що трудно собі навіть уявити автора поважним і заслуженим університетським професором.

І на радощах серденько  
Під звіздою б'ється, —  
Що аж стрічка та частенько  
На грудях трясеться...

Перед нами обиватель з вузьким крайобразом, консервативний, небайдужий до урядової ласки, оборонець існуючого ладу, російський патріот офіційного гатунку, одно слово, перед нами те саме обличчя, що вже глянуло на нас з писань Білецького-Носенка.

Розуміється, літературна праця для Гулака-Артемівського, так само, як і для Білецького, була нічим іншим, як тільки розвагою. «Артемівський не был то, что называется человеком литературным», — спогадує про нього М. Де-Пуле. Далекий від думки присвятити себе виключно літературі, він у письменстві був лише аматором. Де-Пуле гадає навіть, що коли б Гулак вирішив зосередитися виключно на літературній праці, він навряд би став писати по-українськи. «Он с одинаковым совершенством владел языками русским, польским и малорусским и, как человек очень умный и практический, едва ли отдавал предпочтение последнему». На щастя, Гулак займався літературою тільки «межи ділом», одпочиваючи од ректорських та професорських обов'язків, і тут на дозвіллі українська мова привабила його своєю свіжістю, відсутністю в

ній робленого, штучно-піднесеного стилю, в якому він вів свої університетські лекції, привабила його тим, що давала вихід гумористичній стороні його натури та його українському, крайовому патріотизмові. Бож при всьому своєму кар'єризмі і «казенного образца» лекціях російської історії, Гулак був щирим українським патріотом, аматором і добрим слугою українського слова, і, хоч радив Кулішеві «не слинитися», «козацьку матір» оплакуючи, але разом з тим сам у 1860 р. закликав своїх знайомих до підтримання «Основи», небайдужий до перспектив дальшого розвитку «рідненької мови».

Писати Гулак почав ще на академічній лаві. Але його перший твір — переробка поеми Буальо «Le lutrin» («Аналой»), скерована проти чиновницького хабарництва, написана була церковно-слов'янською мовою. Українські його твори з'явилися пізніше, вже після російських; перші з них датуються 1817, останні 1860-ми роками. Все, що становить літературну славу Гулака — байка «Пан та собака», «Гараськові пісні», «Рибалка» — все те вийшло друком у першу половину його літературної діяльності, між 1817 та 1833 роком. Писанням його старих літ звичайно надають менше значення, хоча й серед них трапляються цікаві й талановиті речі.

До школи Котляревського Гулака-Артемівського відносять перш за все «Гараськові пісні», його переробки Горацієвих од. Вони не всі однакового характеру і однакової артистичної вартості. Одні стислі, короткі і зостаються в тісних рамках Горацієвського вірша (такі перероб-

ки од II, 3, I, 23, почасті I, 11); інші (I, 34, II, 9, II, 14) докладні, розведені водою і відступають від пляну свого первотвору, являючи по суті низку варіацій на Гораціївську тему.

Найбільшою популярністю серед Гараськових од користується перша ода до Пархома. У Горація її заадресовано до Деллія, другорядного памфлетиста і політичного агітатора перших часів Августового правління. Горацій рекомендує в ній своєму приятелю зрівноважений спокій філософа, аequam mentem:

В години розпачу умій себе стримати  
І в хвилі радости заховуй супокій,  
І знай: однаково прийдеться умирати,  
О Деллію коханий мій, —

Чи весь свій довгий вік провадитимеш в тузі,  
Чи, лежачи в траві, прикрашений вінком,  
Рої понурих дум на затишному лузі  
Фалернським гнатимеш вином,

Цю саму думку повторює і Гулак-Артемівський, але в іншому тоні та іншими образами:

Пархоме! в щасті не брикай,  
В нудзі — притьмом не лізь до неба;  
Людей питай, свій розум май,  
Як не мудруй, а вмерти треба, —  
Чи короташ вік в журбі,  
Чи то за поставцем горілки  
В шинку нарізують тобі  
Цимбали, кобзи і сопілки.

Його засоби передачі латинського оригіналу ті самі, якими користувався і Котляревський: 1) «високий» тон первотвору замінюється «підлим» (зам. Фалерну — поставець з горілкою, зам. затишної луки — галасливий шинок) і 2) клясичній темі надається українська орнаментация, — як Котляревський переіменував на український лад своїх троянських героїв, так і Артемівський латинське ім'я Горацієвого адресата замінює на українське наймення Пархома, італійський пейзаж — на український, римську приміську обстанову на українську сільську. У Горація читаємо:

Бо прийде, прийде час: покинеш поле й луки,  
І віллу, і сади, де Тібр тече мутний,  
І на усі скарби пожадливі руки  
Наложить спадкоємець твій.

А в Артемівського:

Покинеш все: стіжки, скирти,  
Всі ласощі — паслін, цибулю...  
Загарба інший все, — а ти  
З'їси за гірку працю дулю.

І смерть наприкінці оди з'являється у нього в образах, витворених народньою уявою. У Горація — підземні ріки, Харонів човен і вічне вигнання у царство тіней:

І всі ми будем т а м. Надійде мить остання  
І в човен кине нас, як діждемо черги, —  
І хмуρο стринуть нас довічного вигнання  
Понурі береги.

А в нього смерть приходять до людини на піч і не потребує ні урни з жеребками, ні човна через ріку, щоби віддалити свою жертву від живих:

«Чи чіт чи лишка» — загука.  
Ти крикнеш чіт. — «Ба, брешеш, сину!»  
Озветься паплюга з кутка  
Та й зцупить з печі в домовину.

В цей же спосіб перелицьована в Гулака і знаменита Лермонтовська «Дума» («Печально я гляжу на наше покоління»); в її тоні, грубо жартівливому, трудно відчуті високе піднесення патетичного Лермонтовського ямба:

Так тощий плод до времени созрелый,  
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,  
Висит между плодов, пришлец осиротелый,  
И час их красоты — его паденья час...  
И прах наш с строгостью судьи и гражданина  
Потомок оскорбит презрительным стихом —  
Насмешкой горькою обманутого сына  
Над промотавшимся отцом.

Замість тривоги сучасника за своє покоління, покоління «без честі і поваги», без громадських ідеалів, у Гулака-Артемівського добродушна посмішка людини старшої генерації над генерацією молоді, щось на зразок многословної балаканини сільського дідка, глибоко впевненого, що за його молодощів і люди були здоровіші, і земля родила краще:

І марно як жили, так марно і помруть, —  
Як ті на яблуні червиві скороспілки,

Що рано одцвіли та рано й опадуть;  
Ніхто по їх душі та й не лизне горілки.  
І років через сто на цвинтар прийде внук,  
Де грішні кості їх в одну копицю сперли;  
Поверне череп їх та в лоб ногою — стук!  
Та й скаже: «Як жили, так дурнями і вмер-  
[ли!»

Обидва вірші, розглянуті вище, репрезентують ту старотравестійну манеру Гулака, яка у нього спільна з Котляревським і всією котляревщиною. Але поруч неї єсть у нього й інша манера, далеко шляхетніша, що становить власне перехід од травестії до перекладу. В цій «новотравестійній» манері видержано дві переробки — «Рибалка» з Гете та вірш «До Любки» («До Хлої») з Горація (ода I, 23).

Горацієва поезія «До Хлої» — одна з перлин його лірики, справжнє диво лаконізму й стислості. Подаю її в перекладі, по змозі точнішому:

Чому від мене так ти утікаєш, Хлоє?  
Мов сарна молода, що в горах — боязька —  
Страшиться вітрику і тиші лісової,  
І матері шука.

Відновлена весна прогомонить гаями,  
Зелена ящірка в кущах зашелестить, —  
Вона жахається і дивиться без тям,  
І вся тремтить, тремтить...

Таж я не лютий тигр, і вийшов не на згубу;  
Я не гетульський лев, щоб сарни розривать...  
Пора вже дівчині, що виросла для шлюбу,  
Од нені одставать.



Що ж робить з цією п'есою Гулак-Артемівський? — Перш за все він вносить до неї нові деталі і з дванадцяти рядків розтягає її на вісімнадцять. (Все, що український автор додає від себе, відзначаю розбивкою).

На що ти, Любочко, козацьке серце сушиш?  
Чого, як кізонька маненька та в бору,  
Що — чи то ніжкою сухенький лист зворушить,  
Чи вітерець шепне, чи жовна де кору  
На липі подовбе, чи ящірка зелена  
Зашелестить в кущі, вона, мов тороплена,  
Дрижить, жахається, за матір'ю втіка:  
Чому, як та, і ти жажлива така?  
Як уздриш, то й дрижиш! Себе й мене лякаєш!  
Чи я до тебе — ти, як від мари, втікаєш.  
Та я ж не вовкулак, та й не ведмідь-бортняк  
З Литви; вподобав я не з тим твою уроду,  
Щоб долею вертить твоєю с'як і так  
І славу накликають на тебе і невзгоду.  
Ой, час вже дівчині дівочку думку мати:  
Не вік же ягоді при гільці червоніти,  
Не вік при матері і дівці дівувати;  
Ой, час теляточко від матки одлучити.

Ця розтягненість переказу зменшує артистичну вартість Гулакової переробки. У Горация мало не все очарування п'еси міститься в її недосказах: у нього зазначено лише кілька головних моментів, решту читач повинен доповнити сам. У Гулака, навпаки, все з'ясовано до краю. Там, де в першовторі образ намічений пунктиром — «я не лев, щоб розідрати тебе» — у нього три рядки коментарів: «Вподобав я не з тим

твою уроду, Щоб долею вертить твоєю с'як і так І славу накликають на тебе і невзгоду». — Місцевий кольорит покладено доволі густо: лютого тигра перетворено на вовкулаку, гегулійського лева — на бортняка-ведмедя «з Литви». Але другої характерної для травестії риси немає: немає навмисного передражнювання тону, навмисної зміни в освітленні теми. Ліричний вузол п'еси — спокійна ніжність поважної літньої людини, оте милування молодю — дикою — вродю зоставлено не порушеним, не перев'язаним на новий лад. І коли переробці бракує властивої першовторові закінченості, то самі її хиби — необробленість віршу, необточеність фрази — надають їй своєрідної ласкавости. Ласкавість видається ще трохи грубуватою, але це тільки тому, що сама українська мова ще не досить витончена, подібна до натрудженої й шорсткої хліборобської руки.

Травестії Гулака-Артемівського знайшли собі високу оцінку в українській критиці. В цьому розумінні їх авторові повелося краще, ніж Котляревському: правда, його не підносили на ступінь основоположника нового письменства, але йому не довелося витримувати і стільки шалених наскоків та атак. — Перший із присудів належить Костомарову і міститься в його «Обзорі сочинений, писаних на малоросійськом наречіи», 1843 року. Цей присуд Костомаров кілька раз повторяв і в пізніших своїх статтях. «Артемівський-Гулак, — писав він, — был редкий знаток самых мельчайших подробностей народного быта и нравов и владел народною речью

в таком совершенстве, выше которого не доходил ни один из малорусских писателей». Костомарову вступивши в Чуприна (проф. О. О. Котляревський). Не заперечуючи пародійного характеру окремих творів Гулака, скубент Чуприна вважає, що в нього «пародія являється більше зовнішнім образом, як форма». Зміст став не той, і «стоит сравнить „Перелицованную Энеиду“ Котляревского с переделками Горациевых сатир (помилка: од!) г. Артемовского, чтобы увидеть всю разницу между ними... Вы не встретите в них (Гулакових переробках) ни одной черты, которая могла бы обличить их немалороссийское происхождение... Под бойким пером его латинский наряд пришелся по вкусу малороссийской литературе. Она в нем немного странна на первый взгляд с ее философскими увещаниями оставить жизнь и смерть в покое, да подумать о том, есть ли горелка... Но все это искренно и чуждо цинических проделок предшествующей литературы». І навіть сам Куліш, що з таким завзяттям нападав на травестійний гріх Котляревського, ласкаво прийняв Гулака під свою руку, доглянувши в нього і повагу до народу, і різноманітність відтінків у мові, і чималу її гнучкість, і велику її міць.

Все це одгонить певним перебільшенням. Варт лише перегорнути дві-три сторінки Гулакових творів:

Чого ви, пранці, розсвербілись?

Який вас гаспид розчесав?...

Той дурень, хто іде дурним панам служити,

А більший дурень — хто їм дума угодити!

Годив Рябко їм, мов болячці й чиряку.

А що за те Рябку? — Сяку мати та таку!

Цинізму в Гулака ніяк не менше, ніж у Котляревського, а прославлена різнобарвність його мови не що інше, як легенда, утворена критичними оцінками Чуприна та Куліша: мало не над усією літературною спадщиною Гулака стоїть досить виразний душок тієї «кабацкой речи», яку ставлено колись на рахунок Котляревському.

Ну ж! цуп останню ти гривняку з капшука,

Поки стара пере ганчірки;

Бо вже як вернеться, то думка, бач, така,

Що помремо ми без горілки...

Коли Кулішеву характеристику стилу та мови Гулака і можна прийняти, то тільки з певним обмеженням, віднісши її до трьох-чотирьох виїмкових його творів, зокрібно до півтравестованої «Любки» та перекладеного з Гете «Рибалки».

**§ 3. Переклади-травестії: Гулак-Артемовський, Гребінка.** «Рибалка» належить до нечисленних перекладів Гулака-Артемовського; травестійного в ньому небагато, хоча в його підзаголовку ми й читаємо: українська баляда.

Травестія у нас з'являлася звичайно в тих випадках, коли автор хотів сказати щось своє власне, але разом з тим не наважувався одступити од твору, який вибрав собі за зразок, завоював його плян, його засоби, всю його

концепцію і новий, свій зміст формував по давній і чужій колодці. В своєму «Рибалці» Гулак-Артемівський вочевидячки намагається якнайточніше передати чужий зміст, чужу манеру. — З усім тим «Рибалка» не цілком і переклад. Невиробленість української поетичної мови, незвичка до лаконічного вислову не дали Гулакові змоги втиснути Гетевський матеріал у 8 строф, складених з коротких чотири- та три-стовпних ямбів; у нього і рядки довші (од 4 стіп до 6-ти), і кількість строф більша (10 зам. 8) — взагалі рамки оповідання значно поширені. Беру прикладом початок балади. У Гулака:

Вода шумить!... вода гуля!...  
На березі рибалка молоденький  
На поплавець глядить і промовля:  
«Ловіться, рибоньки, великі і маленькі».

Що рибка смик, то серце тьох!  
Серденько щось рибалочці віщує:  
Чи то тугу, чи то переполох,  
Чи то коханнячко? ... Не зна він, а сумує.

Сумує він, аж ось реве!  
Аж ось гуде — і хвиля утікає!  
Аж гульк! — з води дівчинонька пливе,  
І косу зчісує, і бровами моргає.

В новому українському перекладі Дм. Загула:

Вода шумить, вода гуде.  
На березі рибак  
На вудку дивиться і жде —  
Спокійно, сумно так.

Сидить і дивиться, і враз  
Розбіглася вода,  
І з хвилі вирнула в той час  
Русалка молода.

На цілу строфу коротше! Друга риса Гулакового перекладу — її вже ми бачили у вірші «До Любки» — це навантажування поезії деталями, і до того ж деталями, відсутніми в первотворі. У Гете русалка виринає з хвилі

І каже голосом дзвінким:  
Чом вабиш ти мій плід  
Зрадливим підступом людським  
В смертельно душний світ?

А в Гулака —

Вона м ор га, вона й співа:  
«Гей-гей, не надь, рибалко молоденький,  
На зрадний гак ні щуки, ні лина,  
Нащо ти нівечиш мій рід і плід любенький?»

Оповідання обростає цілим рядом конкретних подробиць, які помітно затримують його темп. — І ще одна увага. П'єса Гете — балада. Коли Гулак брався її перекладати, баладного стилю в українській поезії ще не існувало — була народня пісня, яку допіру почали збирати й вивчати, і була травестія, що мала уже за собою деяку поетичну традицію. Гулак скористувався засобами тієї й другої: від народньо-поетичної традиції він узяв здрібнілі форми слів: дівчинонька, коханнячко, любенький, веселенький, брівки, ніженьки; разом з тим він не визволився і від деяких зворотів травестійного характе-

ру і цим сполученням трагестійного з пісенним позбавив свою п'есу стилістичної суцільності. Справді, дивне враження у нього справляє така, напр., строфа:

Коли б ти знав, як рибалкам  
У морі жить із рибками гарненько,  
Ти б сам пірнув на дно к линам  
І парубоцькеє оддав би нам серденько.

Це «пірнути на дно к линам» видається певним дисонансом у фразі, як літера іншого шрифту в складі. Воно мимоволі нагадує Паліурову смерть з «Енеїди»:

Еней велів його прийняти,  
Щоб не пустивсь на дно ниряти  
І в луччій місці щоб проспавсь...

Перекладом мала бути, але стала по суті трагестією і Пушкінська «Полтава» під пером Євгена Гребінки (Опыт перевода «Полтавы», поэмы А. С. Пушкина).

Гребінка належить до покоління, що прийшло на зміну поколінню Гулака-Артемівського (народився він в 1812 р.). Але літературне обличчя, стиль і мова Гребінчиної «Полтави» не являють ні одної нової риси проти Гараськових пісень або «Енеїди». Це й зрозуміло: переклад «Полтави» Гребінка розпочав в 1831 р. ще студентом Ніженської гімназії вищих наук кн. Безбородька, тільки приступаючи до літературної праці і, як кожний початкуючий автор, використовуючи уже готовий, зформований стиль. Перекладаючи Пушкіна, він спромігся передати його лише в тонах «Енеїди».

Досить порівняти хоча б один уривок російського первотвору з його українською передачею, щоб побачити, як мало «спроба» Гребінки може називатися перекладом. Беру з «Полтави» характеристику історичної доби, на тлі якої розгортається фабула.

Была та смутная пора,  
Когда Россия молодая,  
В бореньях силы напрягая,  
Мужала с гением Петра.  
Суровый был в науке славы  
Ей дан учитель: не один  
Урок нежданый и кровавый  
Задал ей шведский паладин.  
Но в искушеньях долгой кары,  
Перетерпев судеб удары,  
Окрепла Русь. Так тяжкий млат,  
Дробя стекло, кует булат.  
Венчанный славой бесполезной,  
Отважный Карл скользил над бездной:  
Он шел на древною Москву,  
Взметая русские дружины,  
Как вихорь гонит прах долины  
И клонит пыльную траву.

У Гребінки ця характеристика доби читається:

За білого царя Петра —  
Колись давно робилось дуже,  
Він був розумний, гарний, дужий,  
Шмигляв в шатро (?) і із шатра  
За тридев'ять земель в чужині,

Дививсь на дивовижі там  
І те заводив в Московщині,  
Що льготою було людям.  
Попавсь небіжчик в анацію,  
Як швед крутив, бач, веремію,  
В Москву гнав військо звідусіль,  
Поки не вивчивсь воювати  
Петро, та й дав поганцям знати,  
Оддякував за хліб, за сіль,  
Вершляг, хоч шклянку розбиває,  
Та штуку з криці вибиває.

Карл, постягавши німців силу,  
Ішов войною на Москву,  
Змітавши москалів дружини,  
Як вихор пил жене з долини  
І на облозі гне траву.

Пушкіна в цих двох абзацах майже не зосталося. Перш за все Пушкін дуже далекий од думки ототожнювати Петрові реформи з льготою людям: вивчаючи добу з документів, він прекрасно знав, що народнім масам реформаційні заходи Петра принесли не пільгу, але новий тягар. Він тонко характеризує різницю між законами Петра, що були виразом його реформаційної програми і визначалися мудрою поміркованістю, і його наказами, жорстокими і дикими, «писаними батогом»; а коли і прославляє Петра, то, головним чином, за його роллю будівничого «в гражданстве северной державы», а не за милосердя і полегкості народові.

Поруч з таким переключенням Пушкінського

погляду на Петра та його добу, ми бачимо в Гребінки доволі грубе підробляння під народне розуміння, удавану наївність, для якої шведи і німці те саме («Карл, постягавши німців силу...»), розтягненість (в наведеному уривкові, біднішому на зміст, аніж оригінал, 21 рядок зам. 18-ти Пушкінових) і цілу низку запозичених у Котляревського образів, зворотів та епітетів. «Білий цар» Петро у нього шмигляє в шатро і з шатра, немов «Енеус, магнус панус»; Мазепа для нього — пресучий гетьман (епітет Сівілли); Карл XII — «хлопець нібито проворний, До різанини геть моторний, Речеться проти гармат» і т. д. Описуючи Мазепині інтриги по чужих державах, Гребінка цілком впадає в тон IV частини «Енеїди» з її описом протитроянської коаліції:

Заворушились Запорожці,  
Загомоніли Чорноморці,

яких тоді не було й імени, і навіть —

В Очакові, в землі турецькій,  
Зібралась щось не по-братецьки  
Песиголовців череда.

Ці незугарні песиголовці, яким рішуче нема чого робити в поемі, заснованій на історичній традиції, становлять явну паралелю до диві-царя Камілли Котляревського (Енеїда, IV, 131-132).

Тон Пушкінської поеми то тут, то там підпадає жорсткому пародіюванню. Романтичне ко-

ханья одного з «Полтавских казаков», змалку закоханого в Марію Кочубеївну, що «уныл и сир», одійшов од неї, —

Когда наехали толпою  
К ней женихи...

особливо постраждало від того. Пушкінське оповідання —

Когда же вдруг меж казаков  
Позор Мариин огласился,  
И беспощадная молва  
Ее со смехом поразила, —  
И тут Мария сохранила  
Над ним привычные права.  
Но если кто, хотя случайно,  
Пред ним Мазепу называл,  
То он бледнел, терзаясь тайно,  
И взоры в землю опускал...

набирає у Гребінки якогось неприємного, вульгарного відтінку:

Найкращий був між козаками  
Один ще молодий козак,  
І цей з другими парубками  
Гарбуз ісхрумав, неборак...  
Ім'я пресучого гетьмана,  
Мов жид якесь ім'я Гамана,  
Кусавши чорний вус, ворчав...

Але що особливо цікаво, це те, що Гребінка не відчув українсько-історичного кольориту

«Полтави». Пушкін, прославляючи державні заслуги Петра і його знамениту «вікторію» над шведами, як подію, що забезпечила успіх його реформаторським плянам, зумів проте зрозуміти і, під впливом автономічно-шляхетського памфлету кінця XVIII в., т. зв. «Історії Русів», зформулювати настрої українських патріотів Мазепинських часів.

Без милой вольности и славы  
Склоняли долго мы главы  
Под покровительством Варшавы,  
Под самовластием Москвы —

говорить у нього Мазепа. — Гребінка був українським патріотом такого ж обивательського типу, як і Гулак-Артемівський. Його український патріотизм подібний був до узору, вишитого на канві щирої відданості російській офіційній програмі самодержавія, православія і народности. При меншій дозі сервілізму та «облесного роялізму», як у Гулака, він еднав у собі дві любови. З одного боку —

Измлада, от самой моей колыбели,  
Мне грустно стенали пастушьи свирели;  
Печаль разливалась в песнях родных.  
Рыдая, я слушал унылую Чайку;  
Мне пели, как ляхи сожгли Наливайку.

З другого:

...Царство без границы  
Надвинулось на многие моря.

И запад, и восток, и юг, и север  
В одно слились. Везде — язык славянский,  
Везде святая праведная вера,  
И правит им один великий царь.  
И царство то чудесное — Россия.

З цими речами, вложеними в уста Богданові Хмельницькому, з цими поглядами політичними, Гребінка постарався зламати вістря занадто різким незалежницьким заявам Пушкінського Мазепи:

Давно, без дідівської слави,  
Ми, як воли, в ярмі жили  
У підданстві або Варшави  
Або великої Москви.

Настрої козацької молоді, сповненої певности, що коли б на її чолі стояли «старый Дорошенко или Самойлович молодой», «Тогда в снегах чужбины дальней Не погибали казаки, И Малороссии печальной Освободились бы полки», — тратять у нього щонайменше половину своєї енергії:

Тоді в снігу в лихій годині  
В Москві не дошли б козаки,  
І скрізь по селах України  
Рушали сотні і полки.

Гребінці явно не пощастило передати в своїм перекладі тон і стиль «Полтави». Брак художнього хисту, що міг би сам, власними силами, потрапити на шлях перекладу — при повній відсутності в українській літературі поетичних

зразків нетравестійного типу — не дав йому змоги утворити відповідну оригіналові художню форму; а російський патріотизм провінціального гатунку, що не насмілився піти далше від банальних славословій Петрові та банального портретування Мазепи, ослабив у його переказі прекрасну концепцію Пушкінської поеми: протиставлення дрібних нібито ватажків українського партикуляризму та героїчної постаті творця російської державности —

В гражданстве северной державы,  
В ее воинственной судьбе,  
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

У своєму освітленні Петрівсько-Мазепинської доби український письменник початків XIX в. не доріс ні до політичної свідомости українських автономістів XVIII ст., ні до Пушкінського трактування ролі Петра і Петрівської реформи. Всупереч усім доброзичливим сподіванням Квітки<sup>6)</sup>, Гребінчина «Полтава» вийшла твором грубим і ординарним, безсилим привабити читача своєю ідейною стороною та художніми заслугами<sup>7)</sup>.

<sup>6)</sup> «Нехай же і пан Гребенкин викине Полтаву, що переробляє з Московської; нехай, кажу, не боїться нічого, та, як кажуть, іздасть типом; так там і таке буде, що хоч не хочеш, а заколупне тебе за душу, а де й серденько защемить; буде й таке, що, читаючи, сліззоньки тільки кап-кап!» (Супліка до пана издателя).

<sup>7)</sup> Чистий переклад, без домішки травестії, не завжди вдався у нас і пізніше, в 60-их, навіть 70-80-их рр. Для прикладу

**§ 4. Травестійний стиль у прозі: Квітка та інші.** Наскільки травестійна манера була на той час популярною і наскільки до смаку припадала вона українській публіці, можна бачити хоч би з того, що до неї звертаються не тільки поети,

пошлося на Софоклову Антігону, в перекладі П. Ніщинського (1832 — 1896), одного з найкращих і найдосвідченіших тодішніх перекладачів. Хіба в знаменитому Софоклівському хорі, що має прославити геній людини, ми не читаємо в нього:

Ревуть звірі, шумлять води, буйний вітер дуге,

А над ними, над усіма чоловік царствує...

Вітер гне-ламає верби, а йому й байдуже...

Сидить собі та й співає: Ой, не шуми, луже!

Точнісінько так, як троянці Котляревського, що, від'їжджаючи од Сіцилії, затягають пісень — «козацьких, гарних, запорозьких».

Варт порівняти переклад Ніщинського (Байди) з російським перекладом проф. Зелінського. Вірш 320 у Зелінського:

Болтать на диво мастер ты, я вижу.

В українському перекладі:

Гай-гай, вітряком ти десь певно вродився, та й мелеш.

Вірш 326 — 327 у Зелінського:

А не найдеш виновного, узнаешь,

Как горек гнусного стяжанья плод...

В українському перекладі:

... А як винуватого зараз

Мені не найдете, побачите ви, вартові!

Яку можна цяцю за продану душу купити (в. 365—366).

Вірш 572 — у Зелінського:

И ты постыла, и любовь твоя.

У Ніщинського, в його українському тексті:

Обридла мені ти з весіллям своїм аж до чорта (в. 623).

Подібно до «Рибалки» Гулака або до Гребінчиної «Полтави», «Антігона» Ніщинського значно довша од свого грецького оригіналу.

але й прозаїки, утворюючи форму травестованого оповідання, грубо гумористичного, з карикатурним трактуванням народного побуту, на запозичений і по-своєму перекроєний сюжет.

Такий характер має одно з перших оповідань Квітки-Основ'яненка, його «Салдатський патрет» (уміщений в харківському альманахові «Утренняя звезда» на 1833 р.).

Найкраще означення оповідання належить самому авторові: це — «латинська побрехенька, по-нашому розказана», одна з славнозвісних, давніх, як світ, греко-римських анекдот, перенесена в українську життєву обстанову. Оповідіє вона про славетного грецького маляра Зевксіса, який так правдиво потрапив змалювати китицю винограду, що птиці зліталися до його картини і дзьобали ягоди. У Квітки замість Зевксіса фігурує Кузьма Трохимович, майстер з Курської Борисівки, відомої своїми «богомазами та малярами». І відповідно до місцевих умов малює Кузьма не винограду, а «салдатський патрет»; на замовлення пана, великого ама-

Недалеко од Ніщинського одходять і переклади Старицького (1840 — 1904). Старицький з великими труднощами бореться з конкретністю української мови, з матеріальністю її словника і дуже часто в тій своїй боротьбі зостається переможеним. Відома свого часу анекдота, ніби в його перекладі з Шекспіра монолог Гамлета: «Бути чи не бути, от в чому питання!» перекладено словами: «Бути чи не бути, от в чім заковика», — дійсності, розуміється, не відповідає, але по-своєму доволі тонко окреслює ту небезпеку, що загрожувала в той час кожному перекладачеві на трудному шляху пристосування народньої мови до архитворів європейського письменства.



тора горбів, має він зробити москаля та такого, щоб «як живий був, щоб і горобці боялися»... Портрет готовий — «пикатий, мордатий, та з здоровенними вусами, що не тільки горобцеві, а й чоловікові страшний»... «Як задивишся на нього, так, бачиться, вже й ворухиться, і усом морга, і очима поводить, і руками дьорга, і ногами дрига... от побіжить... от битиметь!» Робота майстерна, ілюзія повна, але сумлінний майстер везе його на ярмарок, бажаючи почути про себе людську критику.

При цій нагоді Квітка розгортає перед нами широку картину українського ярмарку — тон оповідання зумисне простакуватий, манера широкомовна, трохи шаржована. Читача вона, безперечно, втомлює, особливо там, де описуються численні непорозуміння, які виникають на ґрунті приймання «парсуни» за живу людину.

Після довгої низки непорозумінь до портрета надходить гурт парубків з шевцем Терешком на чолі. Терешко скидає шапку і ввічливо вклоняється москалеві, а коли товариші підіймають його на глум, починає гостро критикувати портрет, назираючи на різні дефекти в змалюванні чобіт на солдатів. Кузьма Трохимович поправляє чобіт. Тоді насмілений Терешко починає вказувати помилки і в змалюванні одязі, але його уваги, яким на цей раз бракує авторитетності фахівця, викликають з боку маляра гостру одсіч: «Швець знає своє шевство, а в краєцтво не мішайся». — Ця частина оповідання перелицьовує другу, теж клясичну, анекдоту про маляра Апеллеса. Роздратований претенсійною

критикою шевця, Апеллес у латинській версії анекдоти відповідає йому: *Ne sutor ultra speridam* — «Не далі чобота, шевчику».

Таким чином у «Салдатському патреті» маємо не що інше, як сполучення двох клясичних анекдот, обставлених низкою побутових подробиць і переказаних у широкомовній, трохи скарикатуреній «для ефекту» народній манері; те, що можемо назвати оповіданням-травестією в повнім розумінні цього слова. Інші гумористичні повісті Квітки — «Пархімове снідання», «Підбрехач», «На пуцання як зав'язано», «Купований розум» — належать до цього жанру лише почасти. Травестії в тісному розумінні, як перелицьовування чужого сюжету, в них немає, але карикатури і шаржу більше, ніж досить. Усі вони являють собою переробки народньо-анекдотичного матеріалу. «Пархімове снідання» засноване на анекдоті про дурного чоловіка, що накупив собі на сніданок хрину («Бачили очі, що купували, їжте, хоч повилазьте»); «Підбрехач» — на переказі про немудрого старосту, що пішовши «підбрехувати» за жениха, перебільшив не тільки його позитивні риси, але і його хиби; «Купований розум» — на байці про недолугого школяра, що скільки не їздив по чужих сторонах, а нічого, крім сорому на себе і своїх батьків, не виїздив, і т. д., і т. д. Ампліфікації в цих оповіданнях менше, дія розвивається темпом дещо швидшим, — але розумування ті самі, те саме загравання з читачем, те саме підробляння підрозуміння і фразеологію простої людини. Своім корінням ця Квітчина манера заходить

до російського фейлетона тих часів, дечим запозичається у молодого Гоголя, як автора «Вечеров на хуторі близ Диканьки»; в дальшій своїй розвитку вона дає на українському ґрунті гумористичні оповідання Стороженка («Вуси», «Голка», «Не в добрий час»), Нечуя-Левицького («Баба Параска і баба Палажка», «Жовті гуси»), Г. Коваленка та ін.

Проза 30-40 років подає нам і найгірші зразки цієї манери в писаннях Гребінки. Невміння додержати міри в звертаннях автора до читача, надуманість дотепів, невдатні підроблення під селянський смак і вислів — от чим характеризується Гребінчине оповідання «Так собі до земляків», уміщене в альманасі «Ластівка» 1841 року.

Уже я так думаю, що нема й на світі кращого місця, як Полтавська губернія. Боже ти мій милостивий, що за губернія! І степи, і ліси, і сади, і байраки, і щуки, і карасі, і вишні, і черешні, і усякі напитки, і воли, і добрі коні, і добрі люди — усе є, усього багачко! А тих, мовляв, дівчат і молодичь... Не проти ночі згадуючи! О, бодай їх! досі з думки не йдуть. Одну списав покійничок Котляревський, «Наталку-Полтавку», та увесь світ звеселив; усі наші, і москалі, і німці, і турки — не нахваляються: «спасибо», говорять, «хоть хохол, а выкинул штуку знатную!» Що ж би було, якби всіх списать!

Добродушна балакучість Квітки, непереможний комізм молодого Гоголя в цих надуманих рядках вироджуються в широке і порожнє просторікування.

Ця зумисне простацька манера переходить і в епістолярний стиль тих часів. Варт передивитися «Супліку» Гулака-Артемовського до Квітки, Квітчину «Супліку до пана іздателя» (приложеноу до «Салдатського патрета»), приватне листування Квітки, Гребінки, Гулака-Артемовського — скрізь і всюди ми побачимо цю ніби народню розмову. От, напр., Квітка. В теплому, зворушливому листі до Шевченка, розповідаючи про своє перше враження од «Кобзаря»: «Я його притулив до серця, бо дуже шаную вас і ваші думки крепко лягають на душу», — він нараз прохоплюється:

Ні вже так, що ваші думки! Прочитаеш і по складам і по верхам, та вп'ять спершу. А серце так і йока.

От «писулька» Гулака-Артемовського, — ще грубіша:

Йовграпе! Бажав еси казки: от тобі «Солопій та Хивря!» Не здивуй сам, та нехай вибачить і громада, коли казка не дошмиги. Сам бачив еси, та деяким і не повилазило, що я захирів так, що й голови не підведу, та ще й доведеться вистояти добрий калантир у домовині!

Але рекорд і тут побиває Гребінка. От як переказує він старому Квітці враження од його повістей:

Давно, дуже давно я вас знаю, добродію, не один раз я одводив душу, балакаючи з вами, не раз плакав від щирого серця, слухаючи ваших казок, або реготавсь, як той козак, донезмогу — от що!

А ви цього й не знаєте! Ще недавно оце я вам казав, та й не я один, а всі наші — превелике спасибі за «Козир-дівку»; з біса була десь гарна дівчина! Я читав таки ваше рукописне у цензурі; прочитав та аж облизавсь!

А от з другого листа — перша звістка про перші віршовані спроби Шевченка:

А ще тут є у мене один земляк Шевченко, що то за завзятий писать вірші, то нехай йому сей та той! Як що напише, тільки цмокни, та вдар руками об поли!...

На зразок таких листів-«писульок» склалися і авторські передмови до збірників та окремих публікацій, напр., «Децо про того Гараська» Гулака-Артемовського. І навіть поважна, далека од травестійного жанру, муза Шевченкова часами ступала на цей шлях. Прочитаймо передмову до «Гайдамаків»:

По мові передмова, можна б і без неї. Так ось бачите що: все, що я бачив надрукованого (тільки бачив, а читав дуже небагато), всюди є передслово, а в мене нема. Якби я не друкував своїх «Гайдамаків», то воно не треба передмови, а коли вже пускаю в люди, то треба й з чим, щоб не сміялись на обірванців, щоб не сказали: «От який! хіба діди та батьки дурніші були, що не пускали в люди навіть граматки без предисловія!» Так, далєбі, так, вибачайте, треба предисловія...

Децо облагороджена, перейнята високою думкою про те, що «житом-пшеницею, як золотом покрита, нерозмежованою зостанеться од

моря і до моря слов'янська земля», — ця передмова все таки повторює не одну гримасу Гулаківсько-Гребінчиного стилю.

Такі були перші кроки української прози. Її форми становлять певну паралелю формам поетичним. Перша спроба українського оповідання, «Салдатський патрет» Квітки — є суто трагедія, цілком подібна до «Енеїди» Котляревського, «латинська побрехенька, по-нашому розказана». Пізніше оповідання — це переробка народньої анекдоти, видержана теж у бурлескному стилі. З оповідання бурлескна манера переходить на епістолярну літературу: приватне листування авторів, супліки, передмови і навіть критичні замітки (останні досить часто мають форму листів до редакції). Держитись вона тут у 40-х і навіть 50-х рр. Пригадаймо: О. О. Котляревський, один з тих, що нападалися на бурлескні твори, хіба не підписав свого огляду українського письменства бурлескним псевдонімом с к у б е н т а Чуприни?

**§ 5. Травестія в 40—50 рр. Олександрів, Копитько, Кухаренко.** Після короткочасного піднесення в писаннях Гулака-Артемовського травестійна творчість, так звана *к о т л я р е в щ и н а*, знову спускається на щабель малохудожніх, а то й зовсім нехудожніх «проб пера» провінціальних літератів.

«Перелицьовану Енеїду» Котляревського професор Дашкевич визначив, як «сочетание бурлеска и пародии с более глубокими мыслями»; інші дослідники додали до того, що

це «сочетание» з художнього боку обставлено дуже непогано — випуклі постаті, влучна мова, кольоритно змальований побут. Гулак-Артемовський потрапив піднести на висоту «Енеїди», лише як твору художнього: «более глубоких мыслей» в його переробках з Горація і Лермонтова («Кінець віку») не знайти. Щождо творів провінціального аматорства 40-50-их років, то вони просто вражають вузькістю ідейного засягу і безсилістю виконання.

Одним із таких творів був «Вовкулака» Степана Олександрова, уміщений в «Южном Русском Сборнике» А. Метлинського 1848 р. — Степан Олександрів був сільський священик, родом з Цареборисівки, Ізюмського повіту на Харківщині, вихованець Харківського колегіюму; в літературі він появився людиною уже літньою, маючи добрих чотири десятки за плечима. Серед літературних творів, які захопили його до віршування, поруч «Енеїди» Котляревського та «Салдатського патрета» Квітки, були речі іншого гатунку, писані не для розваги, не для жарту, і в тому числі «Кобзар» Шевченків:

Дванадцять літ прожив я в бурсі,  
Та й не прийшло тоді в догад,  
Що наша кобза в Петенбурсі  
Колись то буде грати в лад.  
Тепера ж, як в мое віконце  
Пісень знайомих з п'ять прийшло, —  
Мені здалося, наче сонце  
Посеред ночі ізійшло.

Але та, іншого гатунку, література на поемі Олександрова не відбилася. Його незугарний, немотивований психологічно «Вовкулака», хоч і заснований на народнім переказі, але далекий од тієї побожності, з якою ставились письменники 40-х рр. до народньої творчости. Зміст поеми становить трилітнє блукання вовкулакою героя Володьки, покараного закляттям відьми. В кінці оповідання мораль:

... Не треба ворога клясти —  
Його без тебе Бог накаже,  
А ти не лайся, а прости.  
Так Бог усім велить робити,  
Хто нам яке подівав зло,  
За те Його вже діло мстити,  
А ти роби йому добро.

Другий із доволі численних творів тих часів і того ж жанру — «Жабомишодраківка» К. Думитрашкова (Копитька), видана в Петербурзі р. 1859. «Війна жаб і мишей» — ця стародавня грецька поема — в переробці Думитрашкова «з гречеського лица на козацький виворот перештопана», до того перештопана не без наміру надати їй алегоричного характеру. Під жабами Думитрашків розуміє запорожців, під мишами — поляків. Юпітер у нього держить за жабами, лякає мишей блискавкою, а коли блискавки показується мало, насилає на них раків, під якими треба розуміти російську армію, що розв'язала довгу польсько-українську зваду. В гексаметрах поеми багато вульгарних форм,

грубих фразеологічних зворотів: хвабрий, муниця (амуніція), страженіє, шкадрон (ескадрон), Явропа, «м'яса чорт має зверху», «дав дуба», «ніг до стогаспида мали» і т. д.

Ще нижче стоять твори анонімні, з якими ми вступаємо в царину літератури суто обивательської. В цих творах немає ні історичних картин, у позичену рамку вправлених, ні на свій лад перероблених народніх повір'їв: приїзд губернатора або архиєрея, смерть місцевого нотабля, якийсь губернський, а то й повітовий скандал — такий їх зміст. Важкий, незграбний, насичений провінціалізмами вірш, повний ремінісценцій з Котляревського — така їх форма. От одна з цих поем. Оповідає вона про смерть генерала Завадовського, «палача Кавказа», що, командуючи Кубанською пограничною лінією, руйнував аули горян. Безоглядний кар'єрист і свого роду «свобідний мислитель», генерал Завадовський, мабуть, глибоко обурив своїми думками і поведженням провінціальне сумління, і воно помстилось на нім легендою. У хвилину смерті до генерала являється «владика Тартару» і забирає його з собою, як запеклого і непокаяного грішника. Поему написано двома мовами. Священик, що приходить сповідати Завадовського, демон і сам автор поеми користуються російською мовою; Завадовський же, як «закоренельї малоросс», усі свої добродушно цинічні репліки подає по-українськи, приправляючи їх приказками і порівняннями. І навіть тоді, коли демонські слуги тягнуть його до пекла, прощається з цим світом і маетками українською фразою:

Ой, братіки, пропав я з вами,  
Прощай, Платонівка, прощай!...

«Вовкулака» Олександрова, «Жабомипшодраківка» Копитька, анонімні «Последние минуты Завадовского» — все це різні точки на похилій площі, якою пішла котляревщина в період нових літературних настроїв, в добу по смерті Котляревського. Але тоді ж, у 40-х рр., зроблено було й спробу піднести травестію на ступінь цілком поважного літературного жанру. Спроба ця належить, як довів І. М. Стещенко, Якову Кухаренкові, отаманові Кубанського війська, наслідувачеві Котляревського і приятелєві Шевченка († 1862). Її назва — «Харко, запорозький кошовий». Її завдання — змалювати початок Кубанського війська і перші кроки української колонізації на Кубані — прихід запорожців та втікачів-селян з старої України.

На цю думку навів Кухаренка його кубанський патріотизм (всі його твори прославляють Кубань і кубанців), а зразок для Харкової поєстаті дав йому Котляревський своєю характеристикою Енея, тільки не бурлаки, не «парубка моторного, удатного на всеє зле», яким Еней являється в перших частинах, а кошового, розважного ватажка козацького, що «умом і храбрістю своєю»

В опрічнеє попав число (V, 36),

що один за всю свою ватагу відповідає і за думками не спить цілі ночі (VI, 31). Цей Еней справді нагадує відомі нам постаті основопо-

ложників нового козацтва, і проф. Дашкевич цілком слушно підкреслює його історичність: «Эней и его спутники — это как бы казачество, бродившее по свету после разрушения Сечи». Що в Котляревського сталося само собою, і то не зразу, те Кухаренко ставить перед собою свідомо, як певне літературне завдання. Він хоче дати поетичну обробку справжньої історії Кубанського війська. Але це завдання вимагало од нього — розірвати з усіма засобами травестійного письма, дати історичну поему такого типу, як Пушкін у своїй «Полтаві». На такий крок у Кухаренка не стало сміливости. Поперше, він зберіг псевдоклясичний плян травестійної поеми, в більшій мірі навіть, як сам Котляревський. Свого героя він показує нам на середині його повного пригод шляху, in mediis rebus; ми бачимо Харка, що блукає в нетрях, у невідомій стороні і скаржиться на долю, аж поки не потрапляє в яму, викопану на вовків. З вовками він сидить там цілу ніч, а вранці другого дня його визволяють звіди звіролови, що приходять по здобич. Такий зміст 1-ої пісні. У дальших піснях дається експозиція: Харко, подібно до Енея у Вергілієвій поемі, в довгій промові оповідає своїм господарям свою попередню історію, як став він запорозьким кошовим, які робив походи, як боровся з польонофільством родової старшини. В цій довгій і плутаній, повній анахронізмів оповісті, де згадуються, як сучасники, всі помітні історичні діячі двох століть — XVII-го і XVIII-го (польський король Владислав, Катерина II, Виговський, Конец-

польський і Кальнишевський з Глобою), зорієнтуватися дуже нелегко. Та автора, видно, і не обходить повна історична точність. Його Виговський, Чаплінський та ін. — постаті схематичні, що позначають собою різні політичні програми, популярні серед козацької старшини. В кінці IV розділу Харкове оповідання перериває господина дому, що дала захист кошовому в «країні імперетин»; вона веде його в пущу, купає в багні, бо так заповідала їй мати Харкова, колишня її приятелька, показує йому в чарівному люстрі славу долю Кубанського війська:

Слобідок було хоть мало  
І не встроєні були,  
Но Харкові легше стало,  
Бо щасливо там жили:  
Рибу по морях ловили,  
Бога у церквах молили,  
Щоб Господь вмилостивлявсь;  
Табуни, отари ходять,  
Череда скотини бродять, —  
Наш Харко аж засміявсь.

Далі знову продовжується оповідання Харкове, і на цей раз доходить до зруйнування Січі. Чутка про Харка досягає імперетинської царичі Ганни (Дідона «Енеїди»), але тут на порозі роману Харко—Ганна поема уривається. Сплянвана дуже широко, вона розгортається поволі, обростає непотрібними деталями, погрожує стати «позмой песен в двадцать пять».

Друга риса травестійного стилю, яку повинен

був і якої не зміг стерти Кухаренко, це численні описи гулянок та пияцтва, нудні й розтягнені, позбавлені кольоритности «Енеїди»:

Випили вони по чарці,  
Трохи згодом по другій;  
З'їли м'яса по ковбатці,  
Як ось гульк — іде Сергій  
Сват, за ним кума і сваха;  
Шурин Дорош, Клим, Домаха,  
Пимен, Васька і Улас;  
«Будьте-здрасуйте», — сказали,  
Тай і хліб на стіл поклали.  
«Дякуем! сідайте в нас» і т. д., і т. д.

Сцена частування розтягається на цілих десять строф, доміщуючи в історичну поему чужі щодо тону і непотрібні для неї побутово-описові елементи. І це на протязі всіх 7 розділів. У результаті трудно зрозуміти, що саме являє собою «Харко». Для бурлеску в ньому занадто багато історії, імен і подій, які трактуються поважно, не без патріотичного часом захоплення (коли авторові хочеться посміятися, для чого заходжуватись коло таких важких речей, додержуватись такого широкого, складного і штучного плану?). Для історичної поеми в ньому занадто багато побутових, по-бурлескному освітлених сцен, занадто горілки і пияцтва. І що це за історична поема, з якої вигнано, витравлено все суто історичне, де в одно обличчя зливаються два різні століття, де панує цілковитий непорядок в іменах і дійових особах, де твориться недвозначне насильство над історією?

Поетичний хист у Кухаренка невеликий. Це одразу видно з його кострубатого, важкого на ходу віршу, з невиразности героїв, засмічення поеми зайвими іменами, зайвими деталями. Але Кухаренкова спроба пристосувати трагедійну форму до поважного сюжету не вдалася не тільки через брак або недостатність його таланту: головне значення мала тут різка невідповідність між історично-патріотичним змістом і трагедійною, для інших предметів утвореною, формою. Нове вино вимагало і нових міхів.

#### IV

Драматична література 20—30 рр. Байкарі: Гулак-Артемовський, Боровиковський, Білецький-Носенко, Гребінка. Сантиментальна повість; Квітка-Основ'яненко. Повісті Квіткині: «Маруся», «Щира любов». Загальний характер раннього українського письменства.

Драматична література 20—30 рр. Українська драматична творчість 20—30 рр. вся в тій чи іншій мірі зв'язана з темами і літературними формами Котляревського. Степан Писаревський, Квітка, Гоголь-батько, Я. Кухаренко — всі вони стоять на ґрунті комічної оперети та оперетиводевіля і розробляють по суті один і той самий сюжет. «Наталка-Полтавка», ця, як висловився Куліш, «копія чужеземних оперет», та веселі «Москаль-Чарівник» стали для свого часу зразками драматичної творчості і заохотили до писання кількох авторів «в разных, далеко отстоящих друг от друга, пунктах земли украинской». Найталановитішим із цих авторів був Василь Яновський-Гоголь, батько російського письменника Гоголя Миколи.

Од Гоголя-батька дійшла до нас одна комедія — «Простак или хитрость женщины, пережитренная солдатом», написана невдовзі після «Москаля-Чарівника» і видрукувана в «Основі» за 1862 р. Друга комедія, «Собака-вівця» загинула, мабуть, безповоротно. Все, що зосталося од

неї, це короткий переказ змісту в Кулішевих «Записках о жизни Н. В. Гоголя» та ще кілька фраз в епіграфі «Сорочинской ярмарки». Писалися обидві п'єси для домашньої сцени в Кишинях (маєтку одставного на той час міністра юстиції Д. П. Трощинського), а приблизна дата їх написання — роки 1822-1825 (на 1822 рік припадає переїзд Трощинського до Кибинець, в р. 1825 Гоголя-батька вже не було на світі).

Сюжет «Простака» цілком тотожний з сюжетом «Москаля-Чарівника». І хоча, з одного боку, Куліш доводить, що Гоголь писав з натури, і герої його комедії — «немудрий Роман та дотепна Параска» — справді належали до двірської служби Трощинського; а, з другого боку, біограф Котляревського Стеблин-Каменський твердить, що зміст «Москаля-Чарівника» — полтавського походження («из местных преданий») «и происшествие с Финтиком есть действительное событие, несколько переименованное автором», — проте, правильніше буде гадати, що схожість «Москаля-Чарівника» і «Простака» лежить не в подібності кибинецького та полтавського «происшествия», а в тім, що обидві п'єси являють собою два варіанти одного мандрівного мотиву. Найближче джерело «Москаля-Чарівника» уже знайдено: це — французький водевіль „Le soldat magicien“; джерела Гоголівської п'єси треба ще шукати.

Розробляючи сюжет, Гоголь і Котляревський дещо розійшлися в деталях: у Котляревського героїня п'єси Тетяна — жінка цнотлива і чоловікові вірна. Канцеляриста Финтик учашає до



неї з власної, так мовити б, ініціативи, використовуючи відсутність її чоловіка-чумака. У Гоголя-батька Параска далеко не втілення чесноти: вона сама випроваджує чоловіка і запрошує до себе «чорнявого» коханця, дяка Хому Григоровича. В дальшому ході п'єси різниця проте не збільшується. Приходить сподіваний Хома Григорович, освідчується в своїх почуттях, але його освідчення складене такою старосвітсько-книжною мовою, що Параска не може ні слова в тому зрозуміти: «Отже я бачу, Хомо Григоровичу, що ви в хмару заходите». Під час розмови до хати заходять соцький з москалем-постоляльцем. Закоханий дяк мусить лізти до сховку, а горілка, налагоджена для нього, дістається до рук соцького і москалевих. Але виходить соцький, москаль лягає спати — на сцені знову дяк. І знов ненадовго: в снігах чути Романів голос. Роман невдоволений. Порося, яке — замість хорта — дала йому жінка, щоб ловити зайців, видалося мало придатним для тієї нової ролі: в рішучий момент воно пустилося навтікача додому. Параска заспокоює чоловіка, показуючи йому зайця, якого нібито порося принесло додому, і робить нову спробу випроводити його з хати: «Піди, мій Романе, поклич дядька й тітку, бо вони зроду заячини не їли». Але тут виростає нова перешкода. Москаль, голодний, ображений неуважністю господині, прокидається з уданого сну, вимагає їсти, а коли йому знов одмовляють, сам, під акомпаньямент своїх чарівницьких слів, дістає страву й варенуху. Переможена Параска здається на москалеву ласку, а переможець-

москаль виганяє з хати дяка, видавши його Романові за нечисту силу і для більшої подібності вимазавши його сажею. Трофеєм у його руках застається дякова одежа: «Ну, Роман, — говорить він, — тепер чорта вигнал, а гніздо себе возьму».

Як бачимо, комедія Гоголя мало тратить поруч «Москаля» Котляревського: в ній багато живої і хорошої безпосередності. Менш оброблена літературно, трохи безцеремонна щодо гумору, вона менше має умовностей оперетної форми: дидактичних реплік та вокальних номерів, що тільки порушують природність діалогу. Залежність її од Котляревського відчувається лише в двох-трьох другорядних деталях: у словах москаля про «лавреники» та ще в москалевому виконанні українських пісень («Ах, был, да нетути, да поехал на мельницу»).

Дуже високо ставив Гоголя-батька Куліш. Вважаючи «Москаля-Чарівника» ненатуральним (див. II, § 7), він вельми вихваляв «Простака» за його «естественность и правдоподобие». Він ладен був припустити як хронологічне, так і артистичне першенство «Простака». «Мы не знаем наверное, — писав він, — которая из этих двух пьес написана прежде. Если „Москаль-Чарівник“, то комедия Гоголя-отца сбавляет много цены произведению Котляревского. Если же Гоголь-отец взял сюжет „Москаля-Чарівника“ и обработал его по-своему, то он поступил так, как поступали немногие таланты, которые, переделывая написанные уже пьесы, устраняли ошибки авторов их и давали сочинению новую

жизнь». Оцінка, безперечно, перебільшена: з одного боку, Гоголь-батько, при всіх своїм «правдоподобию», допустив такий «трюк», як полювання на зайця з поросям; з другого — Котляревський, при всіх художніх своїх «хибах», надав п'есі більш досконалої будови артистичної, обійшовся меншою кількістю дійових осіб, блиснув яскравішим і сильнішим, не вважаючи на деяку літературцину (розмови Тетяни з Фінтиком про Йосифа Прекрасного), діялогом.

Менше хисту виявили драматурги, що взялися обробляти сюжет «Наталки-Полтавки». Одного з них ми уже знаємо. Це — Я. Кухаренко, мало талановитий автор чорноморсько-патріотичної травестії «Харко, запорозький кошовий». В 1836 р. з-під його пера з'явилася п'еса, оперета «Чорноморський побит на Кубані». Дія Кухаренкової п'еси відбувається на тлі тієї ж доби, що й «Харко»: це свого роду «драмована хроніка» 1794—1796 рр., перших початків кубанського козацтва, коли одважні рештки січового братства та інші втікачі з України осаджували нові землі і запорозьке здобичництво мусіло миритися з родинним життям та мирним господарюванням. Сюжет «Чорноморського побиту» — це є сюжет «Наталки-Полтавки», тільки розроблений більш докладно, з більшою кількістю подробиць. Перед нами кохання дівчини й парубка, яким на перешкоді стоїть рідня, що виглядає кращої — вигіднішої — партії. Вдова Драбиниха, мати Марусі, героїні п'еси, шукаючи їй жениха, зупиняє свій погляд на

Харкові Кабиці, старому, але грошовитому козакові, що має репутацію людини бувалої і розумної. Його ситуація в п'есі є ситуація Возного в «Наталці». Роля виборного Макогоненка, його друга й свата, в Кухаренковій п'есі поділена межі подружжям Цвіркунів, Борисом та Івгою. Висватування героїні за немилого претендента, як і в «Наталці», відбувається у відсутності героя: коханець Марусин, Іван Прудкий, виїздить за Кубань «на козацьке діло» — воювати черкесів. Але його становище значно різниться від становища Петра. Він має за собою цілу агентуру, яка в його відсутність пильнує його інтересів — брата Ілька, Пріську Притулівну, «китешного сотника» Тупицю, свого хрищеного батька і доброго генія, що, заявивши про свій намір оддати все своє майно хрищеникові, перемагає останні вагання старої Драбинихи. Нову рису у фабулі «Чорноморського побиту», порівнюючи з «Наталкою», становить дискредитація і зганьблення багатого претендента. Оборонці женихової справи приводять на очі Марусиної матері дівчину Килину, яку занапастив Кабиця, і, підпоївши Кабицю перед вінчанням, виправляють з ним до церкви замість Драбинівни Марусі занапашчену Килину. П'еса закінчується поворотом козаків і з ними Івана Прудкого, який з останніми словами Марусиною співає:

Ніч моя темна, а зіронька ясна,  
Доле моя красна і щасна! —

показується на сцені при повній козацькій амуніції.

В інших п'есах на ту ж тему фабула все ускладнюється, а роля доброго посередника, що влаштовує щастя закоханих, ведучи їх до вінця, стає все помітнішою.

В опереті Степана Писаревського «Купала на Йвана» (написана 1838 р., видрукувана 1840 р.) справжніми героями бачимо не коханців, Івана Коваленка та Мирошниківну Любку, а їх помічника й патрона, цигана Шмагайла<sup>1)</sup>. Сирота Любка занадто пасивна: вона тільки скаржитися, що її хочуть віддати за немилого. З Івана Коваленка людина так само мало діяльна. Дізнавшись, що в його відсутності, поки він ходив на Дін (відсутність жениха і тут необхідна умова зав'язки), умерла мати Любчина, передавши дочку опіці дядька, а дядько Панько Шереперя хоче віддати його кохану за Юрка Паливоду, він сам до дії не втручається, склавши всю справу на свого відпоручника Шмагайла. Міркує, працює і кінець-кінцем полагоджує справу один циган. Він переодягається з усією своєю компанією на відьом та вовкулаків; він, нагнавши жаху на Юрка Паливоду, примушує його відмовитись од Любки; він же фігурує і в ролі друга на весіллі.

Ще одну варіацію на тему «Наталки-Полтавки» маємо ми в анонімній опереті «Любка або сватання в селі Рихмах», що виставлялася по аматорських сценах провінції в 30—40-х рр. і

1) В галицькій переробці п'еса так і називається: «Wesille abo nad cyhana Szmahaajla nema rozumnijszoho».

авторство якої приписувалося самому Котляревському. Вісь оперети — кохання нерівних матеріальним становищем багатирського внука Грицька Рихмана та вбогої вдовиної дочки Любки. Найбільшою перешкодою на їхньому шляху стоять пиха Грицевого діда, що хоче висватати за нього «хоч горбату та багату» голову дочку, та ще інтрига сільського дяка, претендента на Любчине серце, що намовляє діда одружити Гриця з багатиркою хоча б силоміць. Однак усе підступство і неправда злих людей ідуть намарне. Гриць і його мати паралізують заходи дяка, погрозивши йому добитися перед громадою оддачі його в рекрути, а досвідчений і мудрий заступник Гриця Крутий знаходить спосіб упевнити діда, що Любка варта голової дочки. Він читає писаного нібито до Любчиної матері зфальшованого листа від високопоставленого її брата-військовика:

Любезная моя сестра!  
Тепер я з військом близ Дніпра,  
Держу кордони од Китаю,  
Та жаль, що коні не п'ють чаю.

І в результаті всі перешкоди усунено, щастя молодих забезпечено.

Щодо форми «Любка» значно відрізняється від інших оперет: вона вся написана віршем, правда, нехитрим, примітивним, злегка заправленим досить слабенькими римами. Архітектоніка п'еси не з майстерних: цілком незрозуміло, як могли таку неадаптовану архітектурно «Любку»

вважати за твір Котляревського. В п'єсі чотири дії — супроти трьох «Чорноморського побиту» і двох «Наталки-Полтавки», при тому вся четверта дія (сватання) по суті зайва. Введена для етнографічної картинності, вона нічого не дає ні для дії (розв'язка уже настала), ні для характеристики дійових осіб.

З усім тим — недоладною будовою та солоденьким віршем — «Любка» має своє значення. Її персонажі — Гриць, парубок добрий, «неспесивий», красуня Любка («Одні брови — моє віно, Коси темні по коліна»), Крутій, великий майстер «підступить, упросить, вговорить, одурить», дяк («теж не послідня в мирі твар»), її ситуації і розв'язка являють собою популярну, ходячу, півлітературну передачу постатей та ситуацій української комічної оперети. Стосовно «Наталки-Полтавки» вона займає те саме місце, що безіменна вертепна драма поруч шкільних драм та інтермедій.

Такі найголовніші драматичні твори даної доби.

Розвиваючись на ґрунті оперет Котляревського, всі вони немов ілюструють дальший вплив на українську драматичну творчість російських «п'єс с куплетами» і вслід за ними відносяться до давнього, ще псевдокласичного літературного жанру (значно підсантиментального в дусі нової літературної моди).

Сантименталізм «Наталки-Полтавки», а за нею і всіх літературних її дочок, в українській літературі не раз заперечували: І. М. Стешенко в своїй розправі «И. П. Котляревский в свете

критики» («Киев. стар.», 1898, кн. 7-8 і далі), С. О. Єфремов — у примітках до віківського видання Котляревського, Г. П. Житецький — у статті «Вік української етнографії» («Книгар», 1919, № 20). С. О. Єфремов вважає, що всьому цьому літературному родові чужий «той солоденький, переборщений сантименталізм», зразки якого дав Карамзін у своїх повістях. А Г. П. Житецький додає до того ще й здивування: «Як могли вишукувати штучність сантиментальної манери в розмовах Наталки, почуттях і сценічних ситуаціях».

Сантименталізм наших ранніх оперет, розуміється, небагато спільного має з сантименталізмом Карамзіна. Полягає він головним чином у сюжеті. Кохання двох молодят, розлучених або нерівністю стану, або упередженням батьків, або якоюсь іншою перешкодою — це улюблений сюжет сантиментальних авторів як у повісті, так і в драмі. (Сантиментальні в цьому розумінні і «Барышня-крестьянка» Пушкіна, теж мало подібна до зворушливих повістей Карамзінських, і насичена реалізмом «Капитанская дочка»). В дальшому розвитку дії ідеальний герой (або героїня) своєю чеснотою перемагають усі перешкоди. «Поразмышлявши предовольно», їхні вороги стають їм приятелями, їхні конкуренти уступають їм з дороги. Такий характер має розв'язка в «Наталці-Полтавці»: Возний зрікається Наталки, переможений саможертвою Петра. В інших п'єсах («Чорноморський побит», «Купала на Івана») замість перемоги чеснотою бачимо перемогу хитрощами. Але герої і тут

зберігають свій ідеальний характер, згідно з приписами сантиментальної поетики.

§ 2. **Байкарі:** Гулак-Артемівський, Боровиковський. З тих же 20—30-х рр., на які припадають розглянуті вище оперети та водевілі, дійшла до нас і популярна в добу псевдоклясицизму байка. Ішла вона двома шляхами — через літературу російську, що мала на той час цілу низку талановитих байкарів, і через літературу польську, де в ролі байкаря виступав іноді один із найблисучіших представників літератури часів Понятовського — Ігнатій Красіцький (1735—1801). Під впливом російського байкарства писали: Котляревський, що переклав, коли вірити Стеблинові-Каменському, кілька байок Ляфонтенових (всі вони потім «утратились»), Білецький-Носенко та Гребінка; під впливом поляків — Гулак-Артемівський та Л. І. Боровиковський.

Почнемо з Гулака, якому належить хронологічна першість: його ранні байки датовані 1818—1819 роками.

Аматор польської літератури, лектор польської мови при Харківському університеті, Гулак усіма сюжетами своїх байок зобов'язаний Ігнатієві Красіцькому, архієпископові Вармійському, «польському Вольтерові», що, не вважаючи на свій духовний сан, завзято висміював монахів та монастирські звичаї. «Монахомахія» — назва одної з його поем. Повістяр, сатирик і байкар, Красіцький був клясиком з виховання та літературних уподобань, прекрасним знавцем грець-

кої й латинської літератур. Його байки, що складають дві книжки, по чотири частини в кожній — «*Vajki i przypowieści*» («Байки та приповідки») і «*Vajki nowe*» («Нові байки») — в цілому досить близько стоять своїм типом до Езопівських та Федрівських байок: оповідання ведеться стисло, без подробиць, характеристики дійових осіб короткі, дидактичний елемент грає дуже помітну роль. От, наприклад, його байка «*Pan i pies*» («*Vajki i przypowieści*, część III, 16»), що стала зразком для Гулака-Артемівського: в ній усього чотири рядки:

*Pies szczekał na złodzieja, całą noc się trudził;  
Obili go nazajutrz, że pana obudził.  
Spał smaczno drugiej nocy, złodzieja nie czekał;  
Ten dom skradł; psa obili za to, że nie szczekał.<sup>2)</sup>*

Із цих чотирьох рядків український автор зробив чотири сторінки. Яким способом — ми вже знаємо з прикладу «Рибалки» та Горацієвої оди «До Хлої» («До Любики»): вставкою численних деталей, запозичених в іншому місці або вигаданих самотужки. До таких деталей належить картина ночі, на початку байки («На землю злізла ніч...» рядки 1—21), опис Рябкової праці (рядки 22—40), нарешті — сцена катування Рябка (вірші 41—85). Далі йде розмова межі панським слугою Явтухом та вірним собакою

<sup>2)</sup> Вірний пес стеріг господи, цілу ніч брехав,  
А на ранок пса побили: спати не давав!  
Другу ніч проспав, як мертвий; в дім забрався злодій;  
А на ранок пса побили, щоб стеріг господи.

Рябком. Явтух з'ясовує Рябкові, за що його покарано. Це місце (рядки 86—110), як довів іще Петров, є переказ одного уступу з сатири Красіцького «Pan niewart służi». Красіцький говорить про шляхтича-вискочня, що грошима здобув собі шляхетські привілеї, «герб, предків і навіть панегіриста». Тепер він пан Матвій, милостивий добродій, а з власним своїм слугою Мартином поводить немилосердно-жорстоко:

Śpi jegomość w południe, choć pracy nie użył,  
Nie śpi Marcin, noc całą i oka nie zmrzył.  
Wolno panom, i nadto zbytek im nie wadzi:  
Choć mało, nie godzi się ubogiej czeladzi.  
Obudził się jegomość: Marcin, co czuł pilnie,  
Krząta się, chce jak może, dogodzić usilnie.  
Nadaremne starania! któż panom dogodzi?  
Jak legł, tak wstał niekontent jegomość dobrodziej.  
Wszystko mu nie do gustu; noc na kartach  
[strawił,  
Wszystko źle, zgrał się, wczoraj klejnoty zastawił.  
Przyszedł kupiec z rejestrem, termin przypomina,  
Trzeba oddać, a nie masz; sto plag  
[dla Marcina.  
Płacze w kącie, więc krnąbrny; po plagach się schował,  
Dali drugie w dwójnasób, za co nie dziękował?  
Więc dziękuje, a płacze; opłonał pan przecie:  
I Marcin, że po drugich nie przyszły i trzecie<sup>3)</sup>.

<sup>3)</sup> Спить йогомосць опівдні, хоч і не ставав до праці; не спить Мартин, хоч цілу ніч робив. Панам можна, і навіть, як над міру, — їм не шкодить; поспати хоч трохи — негоже для вбогої челяді. Прокинувся йогомосць; Мартин, що все прислухався, клопочеться, б'ється, як би йому краще дого-

Звідси у Гулака терпкі слова про панську службу:

Той дурень, хто іде дурним панам служити,  
А більший дурень, хто їм дума догодити.

Звідси у нього і мотиви панського гніву на Рябка:

Ти винен, бра Рябко, що вчора розбрехався,  
Ти ж знав, що вчора наш у карти пан  
[програвся.

Ти ж знав,  
Що хто програв,

Той чорта (не тепер на споминки!) здримав.

І навіть підрахунок батогів, що припали на пай Рябкові, ті «sto plag» Мартинових:

Вліпили сотеньку київ Рябку в додаток.

В дальшому оповіданні частина деталей належить самому Гулакові. Такі: «москалики», що хазяйнують на панському дворі, рожеві споді-

дити. Даремні силкування! Хто догодить панові? Як ліг, так і встав — невдоволений пан добродій. Все йому не до смаку: цілу ніч програв у карти. Все йому погане, бо програвся; коштовності віддав учора під заставу. Прийшов купець з реєстром; треба заплатити, а нічим; сто київ Мартинові. Плаче Мартин у куточку: а! упертий, сховався після батогів. Дали знову, вдвоє, — чому не дякує? Дякує Мартин і плаче. Розсердився пан... А Мартин? — як би йому по других киях не випали ще й треті!

вання Рябка на панську ласку, друге знуцання з нього і весь кінець останнього уступу, присвяченого «моралі» (рядки 173—183).

Усім сказаним вище визначається літературна і громадська цінність байки Артемовського.

Починаючи з давнього огляду Костомарова (в «Молодику» 1843 р.), її ставлено надзвичайно високо. Куліш писав, що коли б Гулак-Артемовський помер, написавши «Пана та Собаку», то й тоді б незатертий слід полишив за собою в українськiм письменстві. Кониський уважав Гулака за великого письменника-мислителя, а в його Рябкові ладен був бачити символічний образ усього обернутого в кріпацтво українського народу. — Тим часом художня вартість «Пана та Собаки» порівняно невелика. В байці багато зайвого; оповідання розтягнуте, навантажене подробицями. Мова груба. Вірш незграбний і, через невдатно розставлені цезури, трудний для читання. І як же далеко йому в цьому розумінні до строгого, часто різьбленого віршу Гулакових переробок з «Псалтиря»<sup>4)</sup>.

4) С. О. Сфремов, що вперше вказав на значну художню вартість цих переробок-переспівів, наводить для доказу уривок з псалма 139 („Твій розум до мого — що небо без границь“). Прекрасні рядки трапляються і по інших псалмах:

Роздавиш гаспида і василіска ти,  
Застогнуть лев і змії від твоєї п'яти.  
І скаже Госпідь: він на мене сподівався,  
Я слобону його: зо мною він спізнався.  
Попросить він чого, послухаю його;  
В пригоді буду з ним. Зажуриться чого —

З громадського боку Гулакова байка має певний інтерес, як випад проти зловживань кріпацтва. Так оцінював її і сам автор у своїй «Суплиці до Грицька Квітки».

А доки буде нас зле панство зневажати?

Пусти нас, батечку, до хати...

Пусти! та й склич до нас тих навісних панів,

Що воду із своїх виварюють Рябків...

Але й тут маємо діло з певним перебільшенням. Громадське значення «Пана та Собаки», як сатири на поміщицьке насильство, у великій мірі ослабляється бурлескним тоном байки, що так дисгармоніює з гуманною її тенденцією. Гулак-Артемовський з видимим смаком зупиняється над сценами катування Рябка, з захопленням вирисовуючи всі деталі — і як Явтух «Рябка по жижках чеше», і як після езекуції Рябків язик

Був в роті спутаний, неначе путем з лик,  
І герготав, немов на сідалі індик.

Цей силуваний і недоречний гумор притупляє сатиричне жало байки, не дозволяючи їй стати на рівні хоча б III-ої частини «Енеїди».

Інші байки Гулакові: «Солопій та Хивря, або

Я розведу журбу і од печалі збавлю,  
Прославлю дні його і дні до днів прибавлю,  
І двір його життя я раєм обсаджу,  
І всім мое над ним спасіння покажу.

Ці псалми Гулака — мало не єдиний в українській поезії зразок хорошого александрійського віршу.

горох при дорозі» («Groch przy drodze» Красіцького — Bajki i przypowieści, III, 22); «Дві пташки в клітці» (Красіцького Bajki i przypow., I, 21), «Пліточка» (Красіцького Bajki i prz., I, 27), «Батько та Син» («Dziecie i Ojciec», III, 4); «Дурень і Розумний» (Красіцького «Mądry i Głupi», Bajki i prz., IV, 26), «Цікавий і Мовчун» (Mądry i Głupi», Bajki i przypowieści, III, 19), «Лікар і Здоров'я» (Bajki i przypowieści, IV, 5), за виїнятком однієї — «Солопій та Хивря» — великої розміром «казки», подібної формою до «Пана та Собаки» і скерованої проти Харківського «филотехнического общества домоводства» — не мають жадного сатиричного відтінку: це звичайні собі приказки, з дидактичною метою складені, з мораллю, що стосується до всяких обставин і всякої доби, без живого натяку на сучасність.

Другий байкар того часу, Лев Боровиковський (1806—1889), слухач Гулака в Харківському університеті, пізніше учитель гімназії в Полтаві, так само, як і Гулак, стоїть під впливом Красіцького, при чому запозичає в останнього не тільки сюжети, але й саму форму «байки-приказки».

Свої «байки і прибаютки» Боровиковський писав, мабуть, у студентські роки, а, може, в скорому часі по закінченні університету, на початку 30-х років. Принаймні в листі до Максимовича, датованому 1 січня 1836 р., він згадує про них, як про збірку викінчену й готову до друку. «Вот плоды трудов моих... басенки на малороссийском языке, числом 250. Из них

более 200 оригинальных, остальные подражание Красицкому».

Видано ці байки значно пізніше, року 1852, в Києві, заходами Амвросія Метлинського, — але, очевиднож, не повністю. Всіх байок у київському виданні — 177; в новому виданні, під редакцією Коваленка (Черкаси, 1918, в-во «Сіяч») — усього на дві-три п'єси більше; таким чином можна прийняти, що нам відомі лише дві третини байкарського надбання Боровиковського. Из них 28 — переклади і переробки Красицького<sup>5)</sup>. Оскільки близькі вони до оригіналу, зараз побачимо. Візьмим для порівняння приказку Красицького, якій так пощастило в українській літературі — «Rybka mała i szczupak»:

Widząc w wodzie robaka, rybka jedna mała,

Że go połknąć nie mogła, wielce żałowała.

Nadszedł szczupak, robak się przed nim osiedził,

Połknął go, a z nim haczyk, o którym nie wiedział.

Gdy rybak na brzeg ciągnął korzyść okazałą,

Rzekła rybka: dobrze to czasem być i małą.

У Гулака-Артемівського ця коротенька приказка обросла силою подробиць:

<sup>5)</sup> Байка („Був дід, що не ворчав...”), Щука і Пліточка (Rybka mała i szczupak), Скарб, Гуси (Baban, danu na ofiarę), Даремна праця, Ліхтар, Перо й Каламар, Рівчак і Річка, Мішок з грішми, Рябо й Зюзько (Dwa psy), Лікар, Два зайці-приятелі (Przyjaciele), Чобіт (Noga i but), Горох (Groch przy drodze, перекладений з значними ампліфікаціями і в Гулака, в його „Солопій та Хиврі”), Львиця (Lwica i Maciora), Хазяїн і Теля (Chłop i cielę), Коваadlo і Молот, Іван і Петро (Nosni stróże), Вівчар та Вівця, Метелик і Комар, Два маляри, Орел та Сова, Дурний та Розумний (єсть переклад і в Гулака), Пиво (Wino szampańskie), Охотницька собака, Бджола.



В ставочку пліточка дрібненька  
Знечев'я зуздріла на удці червяка

І так була раденька.

і думка то була така,

Щоб підвечіркувать смачненько.

Ну, дейко до його швиденько!

То збоку ускубне,

То спереду поцупить,

То хвостика лизне,

То низу вп'ять підступить.

То вирне, то пірне,

То сіпне, то смикне,

Вовтузиться, ялозиться і пріє.

Та ба! те ротеня таке вузеньке, бач,

Що нічого не вдіє,

Хоч сядь та й плач!

В такому темпі оповідання провадиться і далі. Не дивно, що замість шести рядків Красіцького в Гулака-Артемівського маємо широкомовну байку на 37 рядків. — А от переклад Боровиковського:

Край річки, ставши на плотину,

Рибалка вудочку закинув,

Наткнувши на гачок

Чималий червячок.

Маленька пліточка крізь сльози жалкувала,

Що із гачка

Собі поживи не дістала.

Де щука не возьмись, хватъ зразу червячок...

Рибалка нею борщ затовк!

Пропала щука, бо великою була;

А пліточка жива, бо пліточка мала.

Перед нами всього дванадцять рядків; короткий, як і в Красіцького, стислий виклад; не так оповідання, як схема його, позбавлена кольориту і деталей (подробиці, відсутні в оригіналі, дано розбивкою).

В інших перекладах Боровиковський стискає свій оригінал ще більше, одкидаючи навіть потрібні для зрозуміння байки подробности. У Красіцького є приказка «Chłop i ciełe» — про те, як селянин, ведучи теля на ярмарок, зустрівся в лісі з вовком і так нещасливо поорудував кием, що зопалу замість вовка убив власне теля. Далі байка зясовується:

Trafia się i nie w lesie, panowie doktorzy:

Lek palka, wilk choroba, a ciełeta chorzy.

Боровиковський перекладає цей висновок цілком, але попереднє оповідання вкладено всього в два рядки:

Іван хотів теля від вовка боронити,

Іван убив теля, хотівши вовка вбити.

Пропущено, як бачимо, дуже важливу рису — вживання зброї без розуму, наосліп, — рису, на яку, власне, і спирається аналогія межі хазяїном і лікарем. Не кажу вже про те, що, полишивши без перекладу слова: «trafia się i nie w lesie...», Боровиковський позбавив байку значної частини того дотепу, який вона має в оригіналі.

В дусі Красіцького Боровиковський переробляє і ті байки, теми яких він запозичив у Кри-

лова («Коник і Муравей», «Суддя», — Криловський «Вельможа», «Мірошник», «Вовк та вівчарі», «Щука»), і ті, зміст яких він зачерпнув з народніх приповідок та анекдот, напр., «Свій дім—своя воля» (пізніше в Руданського: «Господар хати») або «Сидір» («Веселий Сидір оженився — та й зажурився»).

Од Красіцького у нього і назва збірника: «Байки і прибаютки» («Bajki i przurowieści»), і присвятний вірш «До дітей»:

Гей, діти, діти-мотилята,  
А годі вам цяцьками грать,  
Мняч бить — метеликів ганять,  
Я байку розкажу, послушайте, хлоп'ята<sup>6)</sup>.

Од Красіцького і вся взагалі його лаконічна манера байкарська, така неподібна до широкості пізніших байкарів.

Тільки на той час, як Гулак-Артемівський скористався байками Красіцького як матеріалом, давши йому потрібне оброблення: а) велику, на 160—180 рядків «казку»-сатиру, як «Пан та Собака» або «Солопій та Хивря», б) байку дещо поширеного типу, але без нахилу до сатири («Дві пташки в клітці», «Пліточка») і, нарешті, с) точно з додержанням форми перекладену байку-приказку («Цікавий та мов-

<sup>6)</sup> O wy, co, wszystkie porzuciwszy względy,  
Za cackiem bieżyć gotowi w zapędy,  
Za cackiem, które zbyt wysoko leci, —  
Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci.

чун», «Лікар та здоров'я»), — Боровиковський, як учень, узяв собі фєдрівську байку Красіцького за непорушний, невідмінний зразок і ні разу на протязі всієї книги від того зразка не відступив, а як і пробував часом одходити, то тільки в сторону ще більшого скорочення байки, ще більшого наближення її до «прибаютки».

§ 3. **Байкарі: Білецький-Носенко, Гребінка.** Переходимо тепер до тих байкарів, що стояли під російськими впливами і працювали над байкою в тій докладній її формі, яку встановив Ляфонтен. Ляфонтенівська байка в українську літературу ввійшла з Котляревським, що кілька таких байок переклав був українською мовою, але найпліднішого автора знайшла собі в П. П. Білецькому-Носенкові. «Приказки» Білецького-Носенка (вид. в Києві 1871 р.), перероблені «з найкращих французьких, німецьких і російських байкарів, а також і власного утвору», становлять величезний збірник у 333 байки, і то не рахуючи кількох п'єс, що ввійшли в другий, посмертний його збірник: «Гостинець землякам, казки сліпого бандуриста чи співи об різних речах» (Київ, 1872).

Джерела своїх байок Білецький-Носенко виказав сам — у характерній передмові-присвяті, долученій до збірника приказок:

Тобі, народ блаженної України,  
Під міцною стріхою Росії добрий, вірний...  
Тобі, твоїм синам,  
Ці казки, мов діток своїх, ввіряю.  
Нехай розродяться в твоїм родючім краю,

Щоб жадний те чував  
На дідовської мові,  
Що Дмитрів, Крилов, Хемніцер — москальові,  
А Геллерт німцеві так гарно розказав,  
А Хлоріян, Хвонтен, з'єднавши жваву музу...,  
Жартливому французу.

Але, крім мандрівних сюжетів, переказаних то за Криловим («Гуси», «Мірочник», IX, 20, «Працьовитий ведмідь», X, 1, «Грицьків жу-пан», X, 2), то за Ляфонтеном, то за Фльоріяном («Сова, кіт та гуси», XI, 2), то за іншими поетами, — у Білецького-Носенка широко використо-вано дидактичні оповідання з античної міто-логії, історичні анекдоти, навіть свійські, укра-їнські перекази й легенди («Три гайдамаки», XI, 21, «Сковорода», XII, 12, «Бурсак та вла-ділець сада», XV, 6). «Задля України річ з ко-лодця дідовського Я мусів черпати, щоб тямил мій глас», — писав Білецький. Вза-галі на свої «приказки» він покладав чималі надії: на них повинна була заснуватися його літературна слава.

Мене приймуть в землі веселой і плодючой  
Од гір Хорватських до рівнин,  
Де Дніпр реве в борах, мутить піски під кручой,  
Під кельями святих, пливе де тихий Дін,  
Де чумаки гуляють  
І по-українськи народи розмовляють...

А проте художня вартість байок Білецького-Носенка скромна і мало відповідає його претен-

сіям на «пам'ятник нерукотворний». Мова в них сіра, неправильна, безбарвна, хоч і прикрашена подекуди хорошими старовинними словами; характеристики дійових осіб, надто з звіриноного царства, мало зв'язані з народними уявленнями і тому невиразні, бліді; велика сила клясичних греко-латинських імен (боги, герої, географічні назви), наведених часто-густо без потреби, тіль-ки обтяжає оповідання. Тенденція байок — суто-охоронницька, консервативна. Вихватки проти французької революції, які ми зустріча-ємо і в Котляревського, але в Котляревського такі веселі і такі випадкові (вслід за Осіповим):

Французи ж давнії сіпаки —  
Головорізи-різники... і т. д. (Енеїда, IV, 13) —

у Білецького набувають злости і впертости: він завзято нападається на «двурисвітів», «ковачів негладких брехень», що хочуть усіх людей «ра-венством наділить» («Золотий дощ»), а народ «блаженной України» любить головним чином за те, що він, немов —

...слухняний віл  
Так працюватий, мирний.

Одно слово, з ідейного боку «Приказки» Бі-лецького-Носенка — це є злісні, хоч і не вель-ми яскраві ілюстрації до його державно-право-вих та політично-економічних трактатів на оборону існуючого ладу та поміщицької влади.

Далеко цікавіший другий стан у розвитку

Ляфонтенівської байки, репрезентований приказками Гребінки (1812—1848).

Гребінку ми бачили досі в ролі перекладача Пушкінової «Полтави», перекладача сміливого, але доволі безпорадного в передачі стилістичних тонкощів оригіналу, та ще в ролі прозаїка, досить безтактного й бездарного, що до крайньої карикатурності довів повістярську та епістолярну манеру доби. З Гребінки-байкаря літературна постать цілком іншого ґатунку, і байки його безперечно живі й талановиті. Печать травестійної манери, такої пересоленої в прозаїчних спробах Гребінки, лежить подекуди і на них, але, поперше, в байках цей травестійний стиль цілком до речі (за що історик російського письменства так високо ставить байкарське надбання Крилова, як не за його дивне для тих часів мистецтво орнаментувати мандрівні — без ознак нації й часу — сюжети байкарські в російському народньому дусі?). Подруге, і травестійними засобами в своїх байках Гребінка користується помірковано, не вважаючи на те, що стилізації під народню розмову дається повний простір уже тим, що оповідання то тут, то там вкладається в уста селянинові.

Супроти байок Боровиковського, занадто стислих, байки Гребінки занадто балакучі. Основне алегоричне оповідання у них вставляється іноді в широку рамку, випереджається передмовою, часом довшою, ніж воно само. Так, наприклад, у байці «Рибалка» перше, ніж розповіді, як весняна повідь потягла ятір рибалчин до Оржиці, а з Оржиці до Сули, Гребінці

неодмінно треба сказати проповідь місцево-патріотичного змісту:

Хто знає Оржицю? А нуте, обзивайтесь!

Усі мовчать. Гай-гай, які шолопаї!

Вона в Сулу тече у нашій стороні.

(Ви, братця, все таки домівки не цурайтесь!)

На річці тій жили батьки мої

І панства чортів тиск: Василь, Іван, Микола,

Народ письменний страх,

Бував у всяких школах;

Один балакав на сотні язиках;

Арабську цифіру, мовляв, закон турецький —

Все тямлять; джеркотять, як гуси, по-німецьки.

Подумаеш, чого то чоловік не зна!

Да не об тім, бач, річ. Усю торішню зиму

Рибалка ятером ловив в тій річці рибу...

і тільки по такій передмові розпочинається сама байка. В приказці «Рожа і хміль» передмова ще довша — 26 рядків проти 9, в яких міститься оповідання про те, як хміль заглушив трояндовий кущ.

В інших байках зустрічаємося з іншими засобами ампліфікації. П'єса розростається через вставки жанрові, для розвитку думки непотрібні, але потрібні для кольориту образків і сцен, наприклад, у байці «Мірошник». Гребінці треба підкреслити матеріальний достаток, в якому живе його «Мірошник», і він широко про те розводиться на цілих дев'яти рядках:

Коли ні забредеш к Мірошнику, бувало,

У нього є і хліб, і сіль, і сало,

Чи то в скоромний день — із маслом буханці,

Книші, вареники і всякі лагоминки;  
У п'ятницю — просіл, з олією млинці,  
Пампушки з часником, гречаники, стовпці.  
Обідать він, було, не сяде без горілки.

Перед нами мірошникове меню мало не на цілий тиждень. Розуміється, в таких численних і кольоритних побутово-описових подробицях цілком потопає так зв. «мораль», дидактичний висновок з оповідання, а сама п'єса поволі втрачає специфічний характер байки, тобто збудованої на натякові і «к нравоучению приспособленной сказки».

Під цим поглядом найкращу характеристику Гребінчиної «приказки» дав В. В. Лесевич («Евгений Павлович Гребенка, опыт характеристики», «Русская Мысль», 1904, I — II). «Даже самые горячие почитатели Гребенки и хвалители его басен<sup>7)</sup>», — писав він у своїй, в цілому неприхильній, статті про Гребінку, — «никогда не обращали внимания на то, что весьма многие из заключающихся в сборнике стихотворений — вовсе не басни. Басня далеко не могла бы отвечать тому замыслу, который был руководящим в некоторых из этих стихотворений: басня неизбежно сузила бы... этот замысел, а потому некоторые стихотворения так много и выиграли, что Гребен-

<sup>7)</sup> Тут Лесевич має на увазі Куліша і його гіперболічну оцінку Гребінчиних байок: „Коли рівняти їх і до сусідської словесности, то навряд чи є в їй кращі байки од Гребінчиних, а тільки що московські дзвони голосніші од наших“. В збірникові „Жата“, 1860.

ка, хотя и назвал их баснями, вовсе не считал однако нужным держаться этой шаблонной формы. Путь басни, как верно замечает один из ее историков, есть путь окольный и чрезмерно простой. Мы предпочитаем высказывать истину прямо, не прибегая к аллегории; истины же, выставляемые в баснях, по элементарности своей не соответствуют явлениям нашей сложной цивилизации, их примитивные очертания совсем не воспроизводят оттенков современной жизни», а «... нравоучения по простоте своей пригодны только для детского ума».

Безпосереднім чуттям художника Гребінка зрозумів усю штучність байки, непристосованість її до оформлювання вражень біжучого життя, а тому й став на шлях послідовного руйнування цієї умовної і тісної форми. Новочасна байка в її класичній — Ляфонтенівській — формі, не зважаючи на значну повноту алегоричного оповідання, заховує все таки певну рівновагу між наративним (оповідальним) і дидактичним (повчальним) елементами. В байках Гребінки, особливо таких, як «Грішник», «Мірошник», «Рибалка», «Рожа та Хміль», цю рівновагу вже порушено. Оповідальна частина занадто розрослася, набралася численних подробиць, що остаточно заглушили малопомітний дидактичний наросток. Таких п'єс у збірнику Гребінки не менше 9—10 з загального числа 27. «Іноді вони мають громадське значення (сатира), іноді зводяться на чисто побутовий випадок, але і в тому, і в другому разі з о в с і м н е м а-

ють характеру байки» (Лесевич). Здається, можна сказати, не ризикуючи дуже помилитися, що пізніша українська байка з її талановитим і по суті єдиним представником, Леонідом Глібовим, являє собою лише дальшу стадію розпаду байкарської форми і в цьому розумінні слухняно йде слідами Гребінки.

Вірш і мова Гребінчиних приказок визначаються плавністю і чистотою. В них немає ні тієї грубости, що часом так неприємно вражає в «казках» Гулака, ні тієї безбарвної сухости, якою характеризуються «прибаютки» Боровиковського. Немає в них і численних помилок проти української фонетики та морфології, перш за все неправильних, обрубаних форм («Тобі, народ блаженної України»), якими часто-густо грішить Білецький-Носенко. Натомість у них є велика й безпосередня жвавість, різноманітний словник, гнучка і правильна синтакса і надзвичайне часом уміння перехопити в народній мові притаманний їй секрет утворення мальовничих і влучних виразів, уміння, яким Гребінка дорівнюється подекуди до самого Котляревського. Чого варта одна характеристика царя в його кольоритному «Грішникові» («Троєженцеві» Крилова), оте:

А цар був, мабуть, не макуха,  
Розлютувався він, і злість його взяла...

Або це тонке використання повної, на старовинний лад, прикметникової форми:

Цар двічі кашлянув, рукою вус розгладив  
І річ таку премудрую сказав,

що в такій гармонії стоїть до наступної, слов'яно-української промови:

Презбездаконія на світі завелися... і т. д.

Критично-біографічна література про Гребінку не визначається багатством. Біографічні нариси, як Кучинського «Жизнь и литературная деятельность Евгения Павловича Гребенки» (Київ, 1900) та «Свген Гребінка» Г. Коваленка, Полтава, 1918 (перше видання: Чернігів, 1899), належать до типу ювілейних згадок та популярних брошур і багатьох важливих питань, що потребують спеціальних студій, торкаються занадто коротко й побіжно. Критичні ж розправи, не рахуючи цитованої вище статті Лесевича, нечисленні, занадто стислі і не охоплюють літературної постаті Гребінки в цілому. Найцікавіші з них: Волод. Дорошенко «Свген Гребінка» в «Літературно-Наук. Вістнику», 1912, VII-VIII, стор. 63—78 (стаття багата на бібліографічні вказівки) та Б. Вільхівського (Б. Грінченка) — «Гребінчині байки, невеличкі замітки одного з читачів» у «Правді» за жовтень 1890 р., стор. 44—60, що, між іншим, у коротких рисах намічає історію ранньої української байки.

На думку Вільхівського-Грінченка, найстарший з українських байкарів, Білецький-Носенко, письменник «безталанний і ненародній», іти на рахунок не може. Зразок справжньої української байки подав лише Гулак-Артемовський. Але, «на превеликий жаль», він «писав дуже мало, друкував ще менше і через те не міг... покласти твердого початку для цього

літературного відділу». З пізніших байкарів — Боровиковський з своїми «прибаютками» становить поворот назад до Білецького (тут на Грінченка впливає присуд Куліша, що назвав колись байки Боровиковського навіть «тупими»). Зостається Гребінка. Він і є справжній основоположник і найталановитіший представник української байки.

Цей Грінченківський погляд потребує деяких корективів. Ми знаємо тепер, що байки Боровиковського ніякого повороту назад, до Білецького-Носенка, не становлять, що його творчість стоїть у зв'язку з польськими джерелами та ще з байкарською діяльністю Гулака, зливаючися з останньою в одну лінію літературного розвитку. Навпаки, у Гребінки є дещо спільне з Білецьким: обидва стоять на ґрунті криловсько-ляфонтенівської байки. Різниця тільки в ступені їх поетичного хисту і в їхнім умінні пристосуватись до народнього світовідчужання та обстанова.

**§ 4. Сантиментальна повість. Квітка-Основ'яненко.** Найпізніше, після байки та сантиментальної оперети, з'явилася у нас остання, ще не розглянута на цих сторінках, літературна форма тієї доби — сантиментальна повість.

Ми вже знаємо, що деякі з наших критиків та істориків письменства заперечують усякі ознаки сантиментальности в українській творчості 20—30-х рр. «Наталка-Полтавка», на їх погляд, не має ніякого зв'язку з штучною сан-

тиментальною манерою західньо-європейських літератур, являючи собою лише «изображение чувствительности» і ні в якому разі не «чувствительное — тобто сантиментальне — изображение» (Стешенко). Правда, певної «чутливости» «Наталки» одкидати не можна, виявляється вона і в репліках дійових осіб, і в їх вокальних нумерах, але все те у нас своє, саморідне, все те корениться в нашій народньо-пісенній традиції, «в народній вдачі і народній пісні» (Гн. Житецький). Так само і повісті Квітки, витримані в його другій — нетравестійній — манері, як «Маруся» або «Щира любов», це — повісті не сантиментальні, а реалістичні. Але далі виявляється, що реалізм цих повістей — реалізм «*sui generis*» і не витримує іспиту, коли до нього «підійти з міркою звичайного реалізму, як певної взагальноючої фотографії життя, з його більш темними, ніж світлими сторонами». В «Марусі» зосібна не можна не відзначити «надмірної ідеалізації родинних відносин»: «повість Квітки — це євангельська притча, що моральну ідею подає в живих і реальних, конкретних формах», або інакше — «реальна повість ідеальних характерів, ідеальної природи людської» (В. Бойко, вступна стаття до «Творів» Квітки, вид. «Криниці», т. I, стор. I—LIX).

Всі наведені вище означення вносять невизначеність і плутанину в основні літературні поняття, де повинні панувати ясність і точність. Ми дізнаємося про сантименталізм, який одночасно є чутливість і не чутливість, і про реалі-

лізм, який по суті не є реалізм, а щось особливе, своєрідне, «реалізм нереального».

А проте в характеристиках і означеннях В. Бойка є дещо, спостережене тонко і правильно. Це вказівки на свійське, на власне джерело українського сантименталізму — на народню вдачу і на вплид її — народньо-пісенну традицію. Щоб зважити все значення цього джерела, треба пригадати сантиментальну ноту в наших літературних творах, що писалися за пізніших часів, коли всякі впливи сантименталізму книжного, запозиченого ззовні, одійшли в минуле. Сантименталізм в українській творчості був явищем довготривалим, постійним, явищем до певної міри національного значення, подібно до сантименталізму англійського, що так само тримався довго, до Діккенса і пізніше, набираючись елементів реалістичних, але завжди на реалістично змальованому тлі виділяючи ідеальні постаті героїв і особливо героїнь.

Ця «чутливість» тубільного походження часто проривається у Шевченка і в поетів пізнішої доби. Хіба не сантиментальний Ярема в Шевченківських «Гайдамаках», що, з свяченим ножом у халяві, готовий до кривавої різанини, співає найніжнішої пісні до своєї коханої дівчини, або Залізник, «душа щира», що, почувши про страшну смерть Гонти, умирає з горя. «Чутливі» герої і в Марка Вовчка («Чумак» та інші оповідання), і навіть зачерствілі, озлоблені в щоденній боротьбі, обвіяні вітром, засмалені сонцем заробітчани Винниченка, письменника з натуралістичним нахилом («Кузь та

Грицунь», напр.), виявляють часом найтонші, найделікатніші почування, «Заметим, что такое же движение нежного чувства в этих железных, закаленных сердцах», — читаємо в одній статті про Шевченківських «Гайдамаків», — «обнаруживается и в нашей истории, и в нашем эпосе. Запорожцы называли своего атамана „батьком“. В одной народной думе умирающий казак посылает свой последний привет „батькові кошовому, отаману курінному і всьому товариству кривному й сердешному“». От засіб, од якого певне б не одмовилась і сантиментальна поетика.

У творчості Квітки зливаються сантиментальні настрої з обох джерел — тут і книжні впливи, і впливи народньої стихії. Перші заговорили пізніше, коли Квітка почав грати деяку роллю в культурному житті Харкова, другі діяли ще змалку, бо, як свідчать біографи, життя дворянської сім'ї на Слобожанщині за тих часів було ще цілком старосвітським і не одривалось «ни от простонародного языка, ни от простонародных привычек»... «Старая украинская традиция держалась тогда еще в культурных семьях Харьковщины, как держалась она и в Полтавщине».

З Квітки був сантименталіст у повному розумінні слова. Його соціальне становище — приналежність до однієї з багатих і впливових фамілій Слобожанщини, природна його вдача, особливості його виховання, все склалось на те, щоб виробити в ньому релігійний світогляд, консерватизм, віру в непорушність і вищу спра-



ведливість існуючого ладу, нахил до ідилізму в розумінні і художньому трактуванні життя. Загалом беручи, Квітка міг би сам бути прекрасним героєм для сантиментальної повісті.

Народився він 18 листопада 1778 р., під Харковом, у приміському маєтку батьків — Основі. Дитячі його роки пройшли у великопанській обстанові, серед достатків і ніжного піклування, на руках мамок та няньок. Квітки пишалися своїм родом, багатством і значенням у Харкові і по всій харківській околиці. В сім'ї з провінційальною наївністю любили повторяти переказ, ніби колись цар Олександр I, одвідавши родовий будинок Квіток в Основі, з дивуванням запитався: «Не во дворце ли я?!» Пізніше підтримування фамільного престижу впало на обов'язок старшого брата письменникового, Андрія Квітку, багатолітнього губернського маршалка; але і сам письменник нечужий був родовому, фамільному патріотизмові. У своїй пізній статті про заснування Харкова (в «Молодику») він, без певних підстав, доводив, що Харків постав лише трудами й заходами Квіток, і таким чином перетворював історію міста у фамільну легенду.

Вдачі письменник з самого дитинства був тихої й лагідної. Очевидячки, він взяв її на спадок од батька, що, згідно з свідченням біографів, відзначався «любезністю характеру, рідкою простотою нравов, искусством шутя сказать полезные истины и отменным даром приноравливаться ко всякому возрасту»; мати Квітки, навпаки, «була горда, сувора жінка,

з холодним характером», — протилежність, що потім повторилася в характерах синів — Андрія Федоровича, губернського маршалка, і Григорія Федоровича, письменника.

Виховання Г. Ф. Квітка одержав релігійне. О. О. Корсун, один із харківських літератів 40-х рр., у своїх «Воспоминаниях» свідчить: «С самого младенчества добрые примеры родителей и родных дали сердцу Квитки то религиозное чувство, которым оно билось во все продолжение жизни покойного». Той же Корсун розказує і про ту пригоду, що повинна була ще побільшити релігійність Квітки. Бувши дитиною слабосилою, хоровитою, він осліп ще на руках няньки; зір повернувся йому тільки на п'ятому році життя, після того, як батьки повезли його на прощу до Озерянського монастиря. Можна собі уявити, з якими коментарями розповідалася ця подія в сім'ї і яке враження справляла вона на молодого Квітку!

До цього прилучився ще вплив дядька, що був на той час настоятелем Курязького монастиря і наглядав за вихованням майбутнього письменника; не дивно, що за дитячих іще літ у нього розвинулося «желание не быть в свете». На це складалось і його чисто естетичне захоплення церковними одправами, духовною музикою, переливами церковних дзвонів. Уже одбувши військову службу — номінально, «для чину», — на 23 році свого віку Квітка вступив послушником до Курязького монастиря. В монастирі, якщо вірити Корсуну, він суворо виконував усі приписи монастирського уставу і,

коли покинув келію після чотирьох літ послужницької служби, то сталося це, головним чином, під тисненням з боку рідних.

Знаючи все це, ми не здивуємося, знайшовши в Квітчиних писаннях глибоку віру в «премудрий промисел Божий та його безмірне милосердіє», красномовну проповідь покірности всьому, що дістається на пай людині. Звідси випливають і соціальні погляди Квітки. Кожна людина повинна знати своє місце в громадянстві і не претендувати ні на яке інше. В. Бойко, що спробував у своїй статті дати цілу систему життєвої філософії Квітки, ставить це твердження у зв'язок з Сковородинською наукою: «Останься в природном званні своем, сколь оно ни подлое!». «Як не однакові зірочки на небі, не однакові дерева по садках», — так не однакові й люди. І далі: «Не буде вишенька цвісти яблуневим цвітом, їй свій цвіт». В цій системі поглядів клясова нерівність і станові привілеї набувають значення споконвічних, звище санкціонованих інститутів. У своїй публіцистичній праці, в «Листах до любезних земляків», Квітка без вагання бере під свою оборону весь тодішній суспільний лад з його «приказним духом» та жорстоким кріпацтвом.

Як над казенними справник або становий порядкує, об подушнім і усякім зборі клопоче, роботи загадає і усякий порядок дає, — так над своїм поданим усяк поміщик убивається, подушне розпреділя, порядок дає і захища їх од усяких обид чи по сусідству, чи від чого б то не було; некрут дає по своїй волі, кого і скільки слідує, і усяке таке,

як є у своєму господарстві. За те вони повинні поміщику своєму робити, слухати його в усякім ділі, як отця і начальника почитовати...

От так і йде усе гаразд. Нема ніякої замішки...

І так усе в Квітки набуває відтінку патріархальної ідилії. Державний устрій вкладається в нього у формули патріархальних та домініяльних відносин. Всі уповноваження влади виведено з єдиного безперечного хазяйсько-батьківського права. — «Поможи ж вам, Боже, добрий земляче! Если вы так поговорите несколько лет, много добра вырастет на русском и малорусском свете», — вітав листи Квітчині ультра-ретроградний російський «Маяк».

На протилежність Котляревському Квітка рішуче не знав і не бачив соціального зла, — навіть тоді, коли в ролі повітового маршалка («предводителя дворянства») йому доводилось боротися з надуживаннями панського права. У своїх «Малоросійських повістях» він не тільки не підносить голосу проти кріпацтва, як державно-правового інституту, але не пробує повстати навіть проти його зловживань, як це робили Котляревський або Гулак-Артемівський. У нього все «йде гаразд». Під цим поглядом Квітка ніколи б не погодився з позицією Франка: «Не в людях зло, а в путях тих, Котрі незримими вузлами Скрутили сильних і слабих З їх мукою і їх ділами». Його погляд діяметрально-протилежний, — це в кращім разі погляд гоголівських персонажів із «Ревізора»<sup>8</sup>):

<sup>8</sup>) В. Бойко. Життя та літературна творчість Квітки-Основа'яненка. Стор. XLI—XLII.

«Законы святы, да исполнители лихие супостаты», тобто: все зло в окремих людях, в індивідуальній, неналежним способом скерованій волі. Квітка моралізує в душі і напрямку церковно-християнської науки; для нього шлях до поліпшення громадського життя пролягає через перевиховання та моральне удосконалення окремих членів громадянства.

Говорячи про християнський світогляд та моралізаторство Квітки, ми проте не повинні ні на хвилину уявляти його в образі якогось «морального сухаря», пастора Годвінсона із «Пущі» Лесі Українки. В ньому ні краплі не було претенсійності та наставницького тону. До старости зберіг він гнучкість та свіжість характеру, вміння легко пристосовуватись до всякого товариства. Він гаряче любив дітей, майстерно оповідав своїм малим слухачам казки і анекдоти — дорослим. А естетичне його почуття кохалося не тільки в церковних дзвонах, а і в вогні ракет, у фюерверках: на фюерверкових вправах він навіть позбувся одного ока. Г. П. Данилевський у своїй «Украинской старине» (Сочинения, т. XXI), зі слів Корсуна, розповідає, що Квітка дуже любив «сам зажигать свечи. Зажжет, бывало, спичку да и пойдет с нею по свечам. Он говорил: Пусть мой биограф не забудет этой странности». Од монастиря в ньому зосталися до пізніх років лише «нахил до молитви, знання церковних книжок, духовна вченість, — наслідком чого він любив розмовляти з духовними, читати на криласі та керувати хором». До аскетичних плянів своєї молодости він уже не

вертався: його захопило товариське та громадське життя. В рр. 1805—1820 ми бачимо його то членом танцювального клубу, то директором театру, то «правителем дел» в «Обществе благотворения» і фундатором дівочого інституту (статті про інститут в «Украинском вестнике» і були його першими друкованими творами). В 20-х рр. він виконує обов'язки повітового маршалка, а в 30-х та 40-х — совісного судді та голови харківської палати уголовного суду.

Не надивлюся я, Создатель,  
Какой у нас мудреный век:  
Актер, поэт и заседатель  
Один и тот же человек —

говорила з приводу такої різноманітності одна харківська епіграма.

Характеристично сантиментальною була історія його серця. Уже немолодою людиною Квітка закохався у виховательку харківського дівочого інституту Анну Григорівну Вульф — і одружився з нею р. 1821, переборовши досить значний опір з боку своїх рідних. — Останні дванадцять-тринадцять років життя Квітка перебував в Основі, майже безвиїздно, задоволений хатнім затишком і подр'яжнім щастям. Спогади Валер'яна Квітки, небожа поетового, яскраво малюють нам старого Квітку і його дружину в цей Основський період, — «эту тихую супружескую чету, этих кротких и уединенных Филемона и Бавкиду». А листування подружжя доповнює цей образ кількома рель-

ефними, кольоритними деталями. Особливо цікаві листи до Плетньова (редактора «Современника» і ректора Петербурзького університету) Анни Григорівни, де вона з таким завзяттям боронить від нападу творчість свого чоловіка (образ Галочки з повісти «Щира любов»), і Григорія Федоровича, де він так зворушливо і наївно просить Плетньова купити і вислати йому шубу для дружини, щоб зробити їй іменинний сюрприз («Она у меня одна в мире; ей желал бы доставлять все, что бы она ни пожелала»... і т. д.).

Квітка помер 8 серпня 1843 р.; його дружина пережила його на цілих дев'ять років. «В эти последние годы», — розповідає Валер'ян Квітка, — «она так была верна памяти покойника, что свет для нее не существовал, она будто со дня на день ожидала минуты встречи с покойником»...

Цей ідилічний характер життя Квітки, цю сентиментальну культуру його почуття ми й повинні пам'ятати, приступаючи до настроїв та персонажів його кращих повістей.

**§ 5. Повісті Квіткині: „Маруся” і „Щира любов”.** На свою літературну стежку Квітка потрапив не зразу і, навіть знайшовши її, часто збивався на манівці: він не належав до письменників, що відразу і легко попадають «на свою полицку». Не беручи на увагу статей про інститут в «Украинском вестнике», можна сказати, що він розпочав свою письменницьку кар'єру з легкого журнального «балагурства» та

анекдот, видержаних у спільному тоді всім фейлетонного типу письменникам душі. Його «Малороссийские анекдоты», друквані р. 1820—1822 в «Вестнике Европы», «возбудили большой смех над малороссийским простолудьем». «Помню живо», — спогадує М. О. Максимович, — «с самого студенчества моего то впечатление, какое произвела в Москве и в Северной Малороссии эта литературная шутиха, пущенная в народ паном Квиткою»... В тому ж тоні витримані й пізніші російські речі Квітки, його «нравоописательные романы» — «Жизнь и похождения Столбикова» та «Пан Халевский». «Это не творчество», — писав Белінський, — «а штучная работа, сбор анекдотов», легка пожива і розвага для невибагливого читача. Недалеко звідси стоять і деякі з українських повістей Квітки: «Пархімове снідання», «Купований розум», «Підбрехач», всі ті твори, які ми розглядали в зв'язку з котлярівщиною і які всі стосуються до його першої карикатурно-анекдотичної манери.

Нахил до сентиментальних постатей і другої, сентиментальної, манери виявився у Квітки лише на початку 30-х рр.

От як розказував про те сам Квітка в листі до Плетньова: «Был у меня спор с одним писателем на малороссийском наречии. Я его просил написать что серьезное, трогательное. Он мне доказывал, что язык неудобен и вовсе не способен. Знал его удобство, я написал „Марусю” и доказал, что от малороссийского языка можно растрогаться»...

Куліш у своїх статтях з 50-х рр. («Слово на новий вихід Квітчиних повістей», 1858; «Погляд на українську словесність» в альманахові «Хата», 1860) переповідає справу по-інакшому. На ту пору Куліш усякими способами умалював Котляревського, а в Гоголівських творах з українського життя добачав лише низку помилок проти національного кольориту та життєвої правди; зразком цієї правди і справжнім поетом українського побуту тоді був для нього Квітка. «Тим часом як Гулак (і Котляревський також) поглумились над своїм даром словесним», — писав Куліш, — «у його сусіда, Квітки, вже ворушилась у серці „Маруся“. Навкруги цвенькає дрібноголове панство, кепкують з рідної мови, з рідних звичаїв... а тут у серці в нього сльози капають над Марусиною гарною і смутною долею, і виходить вона у Божий мир ясна, красна, як та весна, що вже не вернеться»... Перед нами одно з звичайних перебільшень Кулішевих. Немає жадних підстав висувати Квітку, як антитезу Котляревському, робити з його творчості бич, яким би можна було замахнутись над головами Котляревського та Гулака. У своїй літературній еволюції Квітка лише повторив ту путь, яку перейшов перед ним Котляревський: замолоду — писання для розваги, пародія, анекдота, карикатура, пізніше, на повороті віку — тяжіння в бік поважного й зворушливого, нахил до сантиментальних тем та персонажів, до зразків «високої» літератури. Різниця тільки в тому, що Квітка, більш ідилічний і повчаючий, зміцнив супроти

Котляревського елементи дидактизму, зробив своїх героїв іще ідеальнішими — без найменшої плями й догани, ще більше ужив заходів, щоб свого читача розчулити.

В чому полягає сантименталізм «Марусі» та інших, у тій же манері писаних повістей Квітки? Перш за все — в їхнім сюжеті. Сюжет «Марусі», як і «Наталки-Полтавки» і всіх тогочасних оперет — це кохання двох молодят, що зустрічає на своїм шляху різні перешкоди: то в плянах і міркуваннях батьків, то в станових упередженнях, то в матеріяльній нерівності. В «Марусі» Квітчиній — Наум Дрот, батько героїні, не приймає хліба од Василевих старостів, що приходять сватати Марусю, бо хоче мати зятя, який би догледів надбаного ним добра, тим часом як обранець дочки — сирота, що не сьогодні-завтра може бути вирваний рекрутчиною з сільського середовища і родинного життя. «Як прийде набір», — говорить Наум Василеві, — «то тобі лоба забриють, бо ти сирота... А що тоді буде з Марусею, — ні жінка, ні удова, звісно, як салдаток шанують...» Згодом, правда, цю головну перешкоду усунено: Василь поступає прикажчиком до міського купця, ходить з хурами в Москву й на Одесу, поступається ласки в хазяїна, і вже той шукає на його місце «рекрута-найомщика»; Наум Дрот приймає Василевих старостів, одбуваються заручини. Але вже пізно. Щастя молодим не судилося. На кладовищі, прощаючися з Василем, що має на якийсь час виїхати в торговельних справах, Маруся передчуває недобре. Василя їй не дж-

дати. І справді, коли жених, одбувши подорож, повертається до нареченої, він замість весілля попадає на її похорон.

Інша фабула, інші деталі, але канва по суті та сама і в повісті «Щира любов».

Героїня повісти — красуня Галочка, дочка Олексія Таранця, поважного обивателя з харківського передмістя Гончарівки; герой — Семен Іванович, офіцер, дрібний поміщик з-під Прилуки. Їх кохання, як і кохання Василя та Марусі, щире, гаряче і розпочинається раптово, з першої зустрічі, з першої розмови. Перепоною на шляху коханців стоїть їх соціальна нерівність: Семен Іванович належить до панства, Галочка — «до простоти і мужичества». І даремно Семен Іванович доводить — «од Писанія і так», — що «перед Богом усі рівні», що «любов усіх рівняє», — Галочка рішуче проти мезальянсу Семена Івановича. Спокій коханого, якому довелось би по одруженні пережити багато неприємностей з боку сусід і рідні, дорожчий для неї від її власного щастя. І вона виходить за іншого. «Об моїй долі, об моїм щасті ви не споминайте», — говорить вона коханому, — «я їх поховала; а будемо говорити про вас... Нехай ви, люблячи мене, і не засоромитесь сказати прямо: „Вона мужичка!“, та яково вам буде тоді? Всі будуть з вас сміятись, усі осуджати, усі цуратимуться вас»...

Сантиментального відтінку «Щирої любови» не заперече і В. Бойко, що взагалі чомусь вважає потрібним настоювати на реалізмі Квітки. «Сюжет повісті „Щира любов“, — пише він, —

«один з найпопулярніших літературних сюжетів в кінці XVIII і початку XIX в. „Памела“ і „Кляріса“ Річардсона, „Нова Ельоїза“ Руссо, „Российская Элоїза“, „Письма Эрнеста и Доравры“ Еміна, „Бедная Лиза“ Карамзіна — от серія популярних сантиментальних романів, до якої можна зарахувати і „Щира любов“ Квітки, цю українську „Памелу“».

Але не тільки сюжети сантиментальні, — сантиментальні і Квітки і його герої. Всіх їх утворено на один і той самий спосіб, рецептуру якого так чудово окреслює Пушкін в «Евгении Онегине»: «Свой слог на важный лад настроя»... і т. д. Згідно з цим рецептом, герой і героїня чутливої повісти повинні визначатися «душой чувствительной, умом и привлекательным лицом». І справді: Маруся в Квітиній повісті того ж імені — надзвичайна красуня: «Висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці, як тернові ягідки, бровоньки, як на шнурочку, личком червона, як панська рожка, що у саду цвіте... Коли було заговорить, то усе так звичайно, розумно... а як усміється та очицями поведе, а сама зачервоніється, так от неначе шовковою хусточкою обітреть смажнії уста»... і т. д. Щождо Галочки в повісті «Щира любов», то про неї і говорити нема чого. Її краса дорівнюється тільки її саможертві. «Хороші зірочки на небі, та вечірня зірочка красивіша над усіми»... «Хороші, красиві дівчата» на Гончарівці, а Галочка поміж ними, як «червона рожка між маківками, як вечірня зіронька між зіроньками». Її річі, з якими звер-

тається вона до Семена Івановича, відзначаються сильно підвищеним тоном. Недаром Костомаров, що в «Молодик» на 1844 р. підкреслював в оповіданнях Квітки «обилие чувства без сентиментальности», і той закинув Галочці певну ненатуральність («Галочка розумує так, ніби наслухалась університетських лекцій»); а дружина Квітки, Анна Григорівна, мусіла обороняти її від нападів Плетньова, доводячи йому, що Галочка істота «земна» і цілком можлива «в простом быту»: «Я могу вас уверить, что Галочка существовала и что теперь есть в том месте, где она жила, люди, которые рассказывают о ее уме столько похвал, что они даже в песнях сохранились».

Сильно і по-сентиментальному ідеалізований і Василь у «Марусі». Подібно до Марусі і Галочки, він живе підвищеним, занадто витонченим, навіть гарячковим життям серця. Перша зустріч з Марусею справляє на нього приголомшуюче враження: він що «тільки погляне на Марусю», то «тяжко здихне і пустить очі під лоб». Його розмови з Марусею пересипані здрібнілими формами: «моя зозуленько, моя кришечко, моя перепілочко!» Цитати з Святого Письма в його розмовах межують з патетичними репліками в душі мелодрами. Благаючи Марусиною батька віддати за нього Марусю, він кидається об землю, навколішках приповзає до ніг Наумових, цілує їх, гірко плаче і просить. Як належить сентиментальному героєві, Василь — однолюб: його серце «кого раз полюбить, з тим і умирає». На похоронах Марусі, коли приходить до нього

черга кинути грудку землі на її домовину, він тремтить і падає непритомний; потім, непомічений, залишає кладовище і після кількох днів блукання попадає в монастир, де й постригається під найменням Венедикта. Любов до Марусі не покидає його і в монастирі, не дає йому остаточно «від суєти збавитись». Умираючи, він просить, щоб з ним і в труну поклали грудку землі з Марусиної могили і колись пов'язану йому на заручинах шовкову хвстку. «Та як закон заперца монахові такі примхи, то його і не послухали».

Не бракує сентиментальних образів та ситуацій і в інших повістях Квітки: «Добре роби, добре й буде», «Сердешній Оксані», «Козир-дівці» — одно слово, в тих творах, що становлять основу літературної репутації Квітки і стосуються до його другої (небурлескної) м а н е р и.

Говорячи про характер Квітчиних повістей взагалі, ми повинні відзначити іще одну їх рису — це обрамлення фабули загальними міркуваннями на моральні теми, міркуваннями, часом дуже довгими, розтягненими на кілька сторінок, призначеними для з'ясування авторової ідеї. Такі вступи, а іноді й резюме, ми знаходимо скрізь: в «Марусі» — «чого нам, невічним, так пристращатися до уренного»; в «Козир-дівці» — «нічим ми так не согрішаєм на світі, як язиком, осуждаючи один одного»; в «Сердешній Оксані» — «нема на світі нічого луччого і Богу милішого, як серце матері до своїх діточок»; в «Щирій любові» — «Що то е

любов? Багато про неї і пишуть у книжках і розказують, та бачиться мені, що усе щось не так» — і в багатьох інших повістях. Ці моралізування, виступаючи на перший план, надають фабулі оповідання службове значення і люстрації до тієї чи іншої моральної тези.

Друга характерна особливість Квітчиних повістей — це їхня перевантаженість описовим матеріалом: пейзажним, портретним і особливо побутовим, етнографічним. В «Марусі» описи займають мало не половину всієї повісти. Тут ми маємо надзвичайно докладний, детально виписаний портрет Марусі (на цілих три сторінки, 28—31, вид. Іогансона 1913 р.); картину світання й ранку (стор. 41—43); описи весілля (стор. 31—33), сватання (стор. 56—58), розговляння (67—68), заручин (стор. 70—75), голосіння над мертвим (стор. 85) і нарешті похорону (стор. 90—94). Ці описи надають часом дуже великим уступам повісти характер етнографічної студії<sup>9)</sup>. Уже перший критик Квітчиних повістей І. Мастак (Йосип Бодяньський) закинув «Марусі» цю її розтягненість, цю «загроможденность описаниями». «Содержание повести», — писав він на сторінках «Ученых записок Московского университета», — очень просто, немногосложно. Это эпизод из обыкновенной жизни малороссиянина; но не в том беда: самые простые, ежедневные, так сказать, происшествия в нашем быту под пером искусного бытописателя становятся презанимательными. Весь

<sup>9)</sup> О. Дорошкевич, Українська література, стор. 134.

проигрыш пана Грицька . . . происходит от того, что он слишком распространяется в своих описаниях, говорит со всею подробностью о всем том, что только малейшее имеет отношение к его предмету; он ничего не оставляет добавить самому читателю, не довольствуется легким намеком, резким, но кратким, очерком или косвенным замечанием».

Подаючи свої уваги, Мастак-Бодяньський висловив певність, що Квітка прийме їх «с таким радушием, с каким мы высказали оные в своей статье» і що в наступній книзі Квітчиних оповідань «мы уже не встретим этих неровкостей», і «все в них будет стройно, гладко, естественно, изящно, как изящна природа Украины, где „небо весьма тихо есть и лихаго повѣтрія не слышать, не выдать”»<sup>10)</sup>. . . Не вважаючи на всі ці побажання, Квітка і в дальшому не тільки не одмовився від широких, деталізованих описів, але й пізнішим поколінням українських повістярів передав свій нахил до описових, особливо описово-етнографічних надмірностей.

§ 6. Загальний характер раннього українського письменства. Нам зостається тепер з'єднати в один образ характеристичні ознаки раннього українського письменства, що поодиноці проходили перед нами в попередньому викладі.

<sup>10)</sup> „Учен. зап. Моск. унив.”, ч. VI, год 1834, ноябрь, кн. 5, стор. 312. До речі, — Бодяньський вважає, що Квітка більший хист виявляє в оповіданнях „веселих, насмішуватих, комічних”.



тається вона до Семена Івановича, відзначаються сильно підвищеним тоном. Недаром Костомаров, що в «Молодикв» на 1844 р. підкреслював в оповіданнях Квітки «обиліе чувства без сантиментальности», і той закинув Галочці певну ненатуральність («Галочка розумує так, ніби наслухалась університетських лекцій»); а дружина Квітки, Анна Григорівна, мусіла обороняти її від нападів Плетньова, доводячи йому, що Галочка істота «земна» і цілком можлива «в простом быту»: «Я могу вас уверить, что Галочка существовала и что теперь есть в том месте, где она жила, люди, которые рассказывают о ее уме столько похвал, что они даже в песнях сохранились».

Сильно і по-сантиментальному ідеалізований і Василь у «Марусі». Подібно до Марусі і Галочки, він живе підвищеним, занадто витонченим, навіть гарячковим життям серця. Перша зустріч з Марусею справляє на нього приголомшуюче враження: він що «тільки погляне на Марусю», то «тяжко здихне і пустить очі під лоб». Його розмови з Марусею пересипані здрібнілими формами: «моя зозуленько, моя кришечко, моя перепілочко!» Цитати з Святого Письма в його розмовах межують з патетичними репліками в душі мелодрами. Благаючи Марусиною батька віддати за нього Марусю, він кидається об землю, навколішках приповзає до ніг Наумових, цілує їх, гірко плаче і просить. Як належить сантиментальному героєві, Василь — однолюб: його серце «кого раз полюбить, з тим і умирає». На похоронах Марусі, коли приходять до нього

черга кинути грудку землі на її домовину, він тремтить і падає непритомний; потім, непомічений, залишає кладовище і після кількох днів блукання попадає в монастир, де й постригається під найменням Венедикта. Любов до Марусі не покидає його і в монастирі, не дає йому остаточно «від суєти збавитись». Умираючи, він просить, щоб з ним і в труну поклали грудку землі з Марусиної могили і колись пов'язану йому на заручинах шовкову хвстку. «Та як закон запряца монахові такі примхи, то його і не послухали».

Не бракує сантиментальних образів та ситуацій і в інших повістях Квітки: «Добре роби, добре й буде», «Сердешній Оксані», «Козир-дівці» — одно слово, в тих творах, що становлять основу літературної репутації Квітки і стосуються до його другої (небурлескної) манери.

Говорячи про характер Квітчиних повістей взагалі, ми повинні відзначити ще одну їх рису — це обрамлення фабули загальними міркуваннями на моральні теми, міркуваннями, часом дуже довгими, розтягненими на кілька сторінок, призначеними для з'ясування авторової ідеї. Такі вступи, а іноді й резюме, ми знаходимо скрізь: в «Марусі» — «чого нам, невічним, так пристрачатися до уременного»; в «Козир-дівці» — «нічим ми так не согрішаєм на світі, як язиком, осуждаючи один одного»; в «Сердешній Оксані» — «нема на світі нічого луччого і Богу милішого, як серце матері до своїх діточок»; в «Щирій любові» — «Що то є

любов? Багато про неї і пишуть у книжках і розказують, та бачиться мені, що усе щось не так» — і в багатьох інших повістях. Ці моралізування, виступаючи на перший план, надають фабулі оповідання службове значення і люстрації до тієї чи іншої моральної тези.

Друга характерна особливість Квітчиних повістей — це їхня перевантаженість описовим матеріалом: пейзажним, портретним і особливо побутовим, етнографічним. В «Марусі» описи займають мало не половину всієї повісти. Тут ми маємо надзвичайно докладний, детально виписаний портрет Марусі (на цілих три сторінки, 28—31, вид. Іогансона 1913 р.); картину світання й ранку (стор. 41—43); описи весілля (стор. 31—33), сватання (стор. 56—58), розговляння (67—68), заручин (стор. 70—75), голосіння над мертвим (стор. 85) і нарешті похорону (стор. 90—94). Ці описи надають часом дуже великим уступам повісти характер етнографічної студії<sup>9)</sup>. Уже перший критик Квітчиних повістей І. Мастак (Йосип Бодяньський) закинув «Марусі» цю її розтягненість, цю «загроможденность описаниями». «Содержание повести», — писав він на сторінках «Ученых записок Московского университета», — очень просто, немногосложно. Это эпизод из обыкновенной жизни малороссиянина; но не в том беда: самые простые, ежедневные, так сказать, происшествия в нашем быту под пером искусного бытописателя становятся презанимательными. Весь

<sup>9)</sup> О. Дорошкевич, Українська література, стор. 134.

проигрыш пана Грицька... происходит от того, что он слишком распространяется в своих описаниях, говорит со всею подробностью о всем том, что только малейшее имеет отношение к его предмету; он ничего не оставляет добавить самому читателю, не довольствуется легким намеком, резким, но кратким, очерком или косвенным замечанием».

Подаючи свої уваги, Мастак-Бодяньський висловив певність, що Квітка прийме їх «с таким радушием, с каким мы высказали оные в своей статье» і що в наступній книзі Квітчиних оповідань «мы уже не встретим этих неровкостей», і «все в них будет стройно, гладко, естественно, изящно, как изящна природа Украины, где „небо весьма тихо есть и лихаго повѣтрія не слышать, не выдать”»<sup>10)</sup>. . . Не вважаючи на всі ці побажання, Квітка і в дальшому не тільки не одмовився від широких, деталізованих описів, але й пізнішим поколінням українських повістярів передав свій нахил до описових, особливо описово-етнографічних надмірностей.

§ 6. Загальний характер раннього українського письменства. Нам зостається тепер з'єднати в один образ характеристичні ознаки раннього українського письменства, що поодиноці проходили перед нами в попередньому викладі.

<sup>10)</sup> „Учен. зап. Моск. унив.”, ч. VI, год 1834, ноябрь, кн. 5, стор. 312. До речі, — Бодяньський вважає, що Квітка більший хист виявляє в оповіданнях „веселих, насмішкватих, комічних”.

Вище уже говорилося (I, § 1), що українське простонародне слово в кінці XVIII і на початку XIX в. культивувалося і до літературного вжитку пристосовувалося в оточенні провінціального дворянства, середньої руки чиновництва (провінціального та столичного)<sup>11)</sup> і сільського духовенства. Ці соціальні групи стоять коло українського слова і пізніше, в третьому та четвертому десятиліттях XIX в.; з них виходять і український читач, і український видавець<sup>12)</sup>, і український автор (дворяни: Квітка, Гоголь-батько, Гребінка; урядовці: Гулак-Артемівський, Кухаренко, Думитрашков; духовні: протоіерей Писаревський, священник Олександрів, дякон Кореницький). Вся ця дрібна провінціальна публіка живе переважно духовною стравою російської літератури<sup>13)</sup> (пригадаймо, якими аматорами російської журнальної лектури були Котляревський або Квітка!), але

11) Маю на увазі петербурзький гурток „любителей малороссийского слова“, до якого входили Й. Каменецький та Парпура, редактор і видавець перших трьох частин „Енеїди“ 1798 р. Див. статтю А. І. Ляценка. Литературные портфели. Петерб. 1923, стор. 40—41.

12) Напр., С. М. Кочубей, на кошти якого зроблене авторське видання „Енеїди“ 1809 р.

13) Характерне свідчення про українських читачів російських журналів див. „Вестн. Европы“ 1807, ч. 9, стор. 39. Містяться „Оду“ штаб-лікаря Кошиць-Квітницького, українською мовою писану, редактор журналу прохав вибачення „у некоторых читателей“, що забирає в них п'ять сторінок, бажаючи догодити малоросіянам. „Издателю известно, что многие жители Малороссии охотно читают «Вестник Европы»“.

не задовольняється нею цілком і для повного вдоволення естетичного переходить на «неочищенный слог», народню говірку, таку природну й мальовничу в її устах і під її пером. Анекдота з народнього життя, п'єса з сільського побуту, романс, українською мовою складений, ефективна приказка, історичний спогад становлять живу естетичну потребу цієї громади, один із аксесуарів її побуту, оздобу коротких провінціальних сезонів, що припадають на ярмаркові тижні та на час дворянських виборів, розвагу хуторських з'їздів, храмових та іменинних свят. «В старину и небогатые дворяне имели обычай гостевать друг у друга по несколько дней», — старша генерація сідала за карти, а молодь «устроивала читки и репетиции», готуючи до вистави то популярні російські п'єси, то доморобні українські оперети. Подекуди це провінціальне товариство гуртувалося коло якогось нотабля, що був природним, мовити б, осередком часом для цілого повіту. «То было беззаботное время для помещика, когда он мирно процветал в своем хуторе»<sup>14)</sup>. «Устроить домашний театр, завести собственный оркестр в те времена было делом обыкновенным и не встречало ни в ком катонского осуждения»... «Мы еще помним, каким вельможею жил в живописной Качановке Гр. Ст. Т(арнов)ский, какая гремела у него музыка, как разыгрывали украинские крепостные произведения немецких виртуозов!» Подібним же центром (у 20-х

14) П. Кулш. Основа 1862, II, стор. 19.

рр.) були Кибинці Трощинського — «эти», як висловлюється Куліш, «Афины времен Гоголева отца». Сам Трощинський, «дитя Катерининського віку», одставний міністер юстиції, не чужий був своєрідного українського патріотизму, дуже невинного, і, слухаючи знамениту «Чайку», раз-у-раз заходився старечими сльозами. На його кибинецькій сцені виставлені були спеціально написані для неї комедії Гоголя-батька. Були й інші центри, і досить численні, де так само чулося часом українське слово, де чарував слух «малороссийских песен звук» і де серця «восторгом пламенели», коли співалася «древняя Чайка»; ще Шевченко, подорожуючи Лівобережною Україною, застав деякі з цих старосвітських дворянських гнізд.

Ця хутірсько-дворянська основа українського літературного життя (оскільки взагалі про літературне життя тут можна говорити) не ослаблялася ні перебуванням деяких літератів-дворян у місті, їх міською, так мовити б, адресою, ні причетністю до літературного руху деяких діячів з недворянського кола. Інтереси літератів-городян (Котляревського, а надто Квітки) нічим не відрізнялися від інтересів хуторян, навіть ритм їхнього життя був хутірський, сільський. А щодо діячів-недворян, то вони наскрізь переймалися смаками та уподобаннями пануючого стану, намагачись як можна менше з ним різнити.

Народившись в тих патріархальних обставинах, з глибини побутових відносин, одбиваючи смаки провінціально-дворянської публіки, ук-

раїнське письменство, очевидно, на великі ідейні висоти і не могло вибитись. Народне життя, своєрідний побут народний — зміст усіх ранніх творів українських — трактувалися крізь призму поглядів, на яких ще лежала печатка XVIII в. Ці погляди диктували гуманність у стосунках, навіть цікавість до «дітей природи», — але, розуміється, дуже далекі були від того, щоб трактувати селян, як «произведение старой истории и деятелей истории грядущей», «смотреть на них, как на временно-бездействующих граждан и сотрудников общенационального дела». Ці нові настрої в 30-х рр. ще ледве пробивалися. І письменник, «бувши живим членом свого громадянства, захоплював у своїй творчості простонародне життя остільки, оскільки тодішнє громадянство вимагало»: «шутка и песня для приятного препровождения времени — вот все, чего мог искать писатель тогдашний в родном быту». Отже стимулом до письменницької праці були не ідейні якісь завдання, не поривання «зреалізувати свою громадську цінність», а просто бажання дати собі і своїм близьким приємну розвагу. Як дивився на свої українські твори Білецький-Носенко, ми знаємо; те саме ставлення знайдемо і в Думитрашкова (в його присвятних гексаметрах до «Жабомишподраківки»):

Я ж таки й досі не маю ні долі, ні справжньої туги,  
Іноді, може, й крізь сльози, а все таки пісні співаю.  
Де ж коли й сам komponую ледащенські вірші од  
[с к у к и.

От і тепер перештопав старинну Гомерову казку,  
Тільки довгенько не знав, де б мені віршу цю  
[діти.

А далі думаю: дам лишень я її Ф(едору) брату:  
Може, він єю забавить хоть діток, як сам не  
[вподоба.

І навіть Квітка не криється з тим, що свої повісті й оповідання він писав «для одной забавы себе, веселого чтения с женою и видя, что землякам это нравится»... Отже — література для розваги, література на забаву провінціальної публіки.

Правда, ми маємо кілька заяв одмінного характеру, що свідчать ніби про інше розуміння завдань літератури. Так, Квітка при утворенні деяких літературних своїх постатей керувався бажанням «зворушити читача». І Гулак-Артемовський, пишучи свого «Рибалку», хотів «по влечению любопытства» спробувати, «нельзя ли на малороссийском языке передать чувства нежные, благородные, возвышенные, не заставляя читателя и слушателя смеяться, как от „Энеиды“ Котляревского»... Але в цих заявах не можна вбачати стремління до рішучого, раз назавжди, відходу від примітивно-гумористичного стилю. Хіба не після чутливої «Марусі» написав Квітка свого «Пана Халавського», де на глум узяв «старинный быт малороссиян, род жизни, воспитание, занятия и все до последнего?» Хіба що інше мав на увазі Гулак у своїй пізній травестії Лермонтовської «Думи»?

Це й зрозуміло. Український читач переваж-

но живився російською лектурою, українська творчість була для нього річчю «домашнього обихода», була десертом, який він додавав до російських страв. В репертуарі Кибинецького театру Трощинського комедії Гоголя, як можна здогадуватись, виставлялись поруч Грібодовського «Горя от ума»; «Наталка-Полтавка» з'явилася на сцені, як pendant до творчості російських драматургів; байки Гребінки, повісті Квітки були додатком і трохи корективом до відповідних творів росіян<sup>15)</sup>. Пишучи в pendant і для розваги, українські автори дуже часто не почували потреби свої твори друкувати. Вони писали для себе, для знайомих, навіть у далекій перспективі не рахували на друк. Любили підкреслювати своє літературне аматорство, кокетувати своєю технічною невідповідністю й недосконалістю. Котляревський признається, що він «з музами не знається»; Квітка характеризує свої повісті, як речі «без прикрасы и отгушевки», писані «сплеча», безпосередні і немайстерні («еже писах, писах»), а себе — як письменника випадкового, що «непроизвольно... неумышленно попал в писаки». — Тільки популярність рукописного твору, часто несподівана, одкривала українському авторові очі на себе самого, примушувала його шукати собі видавця. Але й це робилось непохляпиво. Навіть Квітка, найбільш уважний у

15) „Мне было досадно, что все летают под небесами, избредают страсти, созидают характеры, почему бы не обратиться направо, налево и не писать, что попадаетея на глаза?“ Лист Квітки до Плетньова з дня 8 лютого 1839 р.

справі видання своїх творів, і той ставиться до їх долі з епічним спокоєм: «Все посланное в Петербург там и осталось... и я уже отложил все заботы, чтобы получить что-либо, и не хлопочу, а все продолжаю писать то от нечего делать, та чтоб изложить мысль, какая нам с женой придется, хоть посмеемся или погрустим — и то наше; потом пустим печатать или так пойдет по рукам и затеряется». Не диво, що в таких обставинах українські твори з'являлися друком з запізненням на 10—12 років, і українське письменство тієї доби було в великій мірі письменством рукописним.

А раз так, — то наскільки свідомими були в своїй праці українські автори 20—30-х рр.?

Деякі українські критики, аналізуючи тексти Котляревського, Квітки та інших, не раз з дивуванням зупинялися над мішаниною в їхніх писаннях монархічних настроїв та української патріотики, симпатій до козаччини та випадів на адресу Січі, де «сплять удень і крадуть вніч». Цю видиму суперечність вони полагали визнанням старих авторів 20—30-х рр. за несвідомий орган народнього духу (Куліш, Євшан).

Дійсно, в українських діячів початку ХІХ в. нема ні свідомости пізніших народовців, ні автономічних змагань середини ХVІІІ в. Процес русифікації українського громадянства за останніх років Катерининської доби не минувся безслідно. «Дух Полуботка», як не запев-

няли українські патріоти в протилежному, погас до останку. У Котляревського і в Гулака, в Гребінки і в Кухаренка ми зустрічаємося з формулами офіційного російського визнання патріотичного, з прийняттям і навіть обороною тодішньої російської дійсности (Квітчині «Листи до земляків»). Не можна заперечувати в них і урядовецького часом сервілізму і маленьких пристрастей до різних знаків вислуги. Гулак-Артемівський з своїм гімном «білій галці» (Аннинській звізді) зовсім не стоїть самою. Чорноморський отаман Кухаренко виразно йому втворює. «Купи собі могорича», — пише він Шевченкові в його Ново-Петровське заслання, — «бо й мені дали у Москві Станислава 1 ст.»

А проте української свідомости, свідомости розпочатої ними праці в літературних діячах тодішніх не можна одкинути. Тільки живе та свідомість, той патріотизм український ще в дуже примітивних формах і має він ознаки такої ж стилізації під народні звичаї та мислення, як і мова тогочасних писань. От живий портрет одного з таких українських патріотів, портрет мальований, безперечно, з натури. «Єсть у мене знакомий, приятель, да почитай, не лучший ли из наших украинських поэтов, притаманный гетьманець: як пише, так і говорить. Між москалями на балах денди, а дома застанеш його — запорожець, в чоботях та шараварах... в гостях — устрицы та трюфели, а дома... чабак та вареники». Далі дізнаємося, що цей декоративний патріот у свою чергу

має приятелів, які відзначаються таким же культом старовинних звичаїв і таким же прив'язанням до свого кутка, міста, провінції. Можна сказати, без усяких майже обмежень, що побутовий консерватизм та місцевий, кутковий патріотизм — це перша фаза національної свідомости українських авторів з доби Котляревського та Квітки. Вони живуть і виявляються у Котляревського в його панегіриках полтавцям: «Оттакові то наші полтавці! Коли діло піде, щоб добро зробити, то один перед другим хапаються»; і в Квітки — в його милуваннях рідним Харковом: «Хороший город Харков: великий, веселий; що церков Божих, що панських хоромів, що казенних домів, — як є палати; школи усякі, і для паничів і для панночок; святого владики хороми, пошта, потюремний замок — батечки!... А скільки ж у Харкові вулиць!... Довгі та прямі, та є й моцні: хоч у саму у велику грязь не страшно, не зав'язнеш, хоч які паганенькі волики будуть». Гребінка в своєму «Так собі до земляків» вихваляє свою рідну Пирятинщину: «... довіку не забуду, як я жив у Полтавській губернії, недалеко від Пирятинна. Може, вам коли переїздом траплялось бувать у Пирятині? Город путящий: усякі там є крамарі, бублейниці, є і церков Божа, як слід, з дзвіницею, і пошта є, і поштарі ходять, мов ті москалі з чорними комірами, і письма роздають чесно, не розпечатувавши. Гарний город!» А золотонішець Думитрашков, теж патріот не з останніх, так само певен переваг своєї батьківщини:

Маленька та хороша  
Моя Золотоноша.

Тільки наприкінці доби ми зустрічаємося з формулами, що показують зріст письменницької свідомости, свідомости, що виходить уже поза межі куткових обріїв. Так, напр., Квітка в своїх листах до Максимовича надзвичайно живо відкликається на його літературні пляни, пляни людини, «так много трудившейся и стяжавшей для родной литературы», з радістю сповіщає його, що його думка видавати щось «на насській мові» має незабаром здійснитись, а своє і свого кореспондента завдання бачить у тому, щоб, видавши український часопис, «присъдидить и заставитъ умолкнуть людей с чудным понятием, гласно проповедующих, что не должно на том языке писать, на коем 10 миллионов говорят, который имеет свои красоты, юмор, иронию...» Отже, український автор починає шукати солідарности й порозуміння з іншими авторами, зав'язує жваві листовні зносини з ними, мислить про організацію, сучасним терміном говорячи, українського літературного фронту і потроху від поняття української «словесности» переходить до поняття української літератури, як певної і в певний бік скерованої громадської сили.

Остаточно ці думки доспіли уже в 40-ві роки, коли виразно, спочатку в Харкові, а потім у Києві, виступила наша «романтична школа».

—oOo—

**CTATTI**



## КВІТКА Й ПІЗНІША УКРАЇНСЬКА ПРОЗА

*(З нагоди 150-тих роковин народження)*

Місце Квітки в українській літературі здавна визначилося словами: «батько української художньої прози», «батько української повісти». Інколи ця характеристика підсилювалась титулом «подлинного умственного двигателя малороссийского общества», інколи послаблювалась: в Квітці бачили тільки «доброго українського рассказчика», «застенчивого, скрытного, подчас лукавого и подчас отсталого писателя» і, уникаючи сантиментального «батька», іменували його «основоположником», «першим прозаїком нової доби». Подібно до більшості таких загальних означень, і це означення: «Квітка-батько...» стало навичною, механічно повторюваною формулою і рідко коли виповняється конкретним змістом чи то живим відчуттям. Це справедливо не тільки щодо широкого, взагалі мало з історією літератури обізнаного читача, але й стосовно багатьох, що на літературні теми пишуть. Історики письменства, за винятком В. Науменка, мало цікавились питанням про відчуття Квітки в українській критиці і, здається, за винятком А. Шамрая, мало уваги віддавали питанню Квітчиної традиції в українській повістевій творчості.

Тим часом питання це — одно з найважливіших. Квітка, як діяч української літератури, відразу здобув визнання на Україні, багато для новонародженої в 30-тих рр. прози заважив, залишивши по собі слід на кілька десятиліть.

Українським прозаїком він, як відомо, заявив себе пізно, маючи вже поверх п'ятдесяти років. Чому і як це сталося — чи то так поволі відкривалася йому безперспективність його російських писань (як думає А. Шамрай), чи, може, природніше з'ясувати пізній його виступ його поклонанням епіка, як думав Куліш (бож «усі епіки дають себе знати на повороті к старості») — рішати не будемо. Важливо для нас тільки, що, виступивши в 30-тих рр. XIX століття з своїми першими повістями, літній харківський дворянин, недавно повітовий маршалок, — він став природним спільником харківської і нехарківської літературної молоді української, загально визнаним її шефом.

Це значення належить йому в другій половині 30-тих та на початку 40-вих рр. До нього пише і заїздить Гребінка, шукаючи опори для своїх літературних плянів (видавання українського додатку при журналах Краєвського). Їм пишуться харків'яни, розповідаючи анекдоти, як було вражене харківське дворянство, зачувши, що Квітчині оповідання здобули похвалу Жуковського і читалися в царській сім'ї. З ним дружить і відвідує його Олександр Корсун, молодий видавець «Снопа». Белетрист і критик «Маяка», Микола Тихорський, полемізуючи з

ним, посилається на свою давню харківську з ним знайомість. До нього — «довольно часто» — наїздить з візитами в Основу молодий Костомаров, що «полюбил этого старика, искренним сердцем любившего свою народность»<sup>1)</sup>, і потім написав про нього такого теплого листа Г. Данилевському<sup>2)</sup>. Молодого Костомарова Квітка гаряче взяв під свою оборону, коли критика напалася на його трагедію «Переяславська ніч». 8 серпня 1843 р. Квітка помирає; над його труною говорить останнє слово (на наш смак, суше та риторичне) найчільніший із харківських аматорів українського слова, професор Ізмаїл Срезневський. Нарешті дуже докладний і для харківських настроїв характерний некролог містить у «Москвитянине» К. Сементовський, етнограф і молодий зброєносця Квітчиної слави. Для Сементовського смерть Квітки — «потеря горестная и незаменимая». Це втрата центральної фігури, живого доказу творчої сили українського художнього слова. «Еще так недавно он очаровывал нас обычной своей приветливостью, еще так недавно красовался меж нами, как спелый зернистый колос, радующий светлою надеждою обильного урожая. И теперь все связи порваны навсегда». І далі: «Грустно думать, что русской литературе суждено, повидимому, лишаться одного за другим лучших своих делателей. Еще грустнее становится, когда спросишь самого себя: чем и скоро ли вознаградутся эти потери?... Печальным гулом погребального звона раздастся скорбная весть о смерти Основьяненка по Украине, которую он так пламенно

любил и которая в свою очередь платила ему тем же душевным, преданным чувством; на этот потрясающий гул найдутся, конечно, в душе Малороссийских поэтов отзывные грустно-гармонические звуки, достойные того, чье имя — драгоценное украшение страниц истории малороссийской литературы — перейдет в лучезарном ореоле славы к далекому потомству, как переходит от поколения к поколению заветное сокровище, драгоценный перл»<sup>3</sup>).

Що ж саме в літературному доробку Квітки визнається за найбільший скарб, за найціннішу перлину? Одним словом на це не відповісти: думки і оцінки далеко не спадаються. Для романтично настроєного Шевченка, що «в тени роскошной мастерской» Брюллова марить про «замучені тіні наших бідних гетьманів», Основ'яненко відкривається найперше, як автор історичних начерків, як автор «Головатого». «Б'ють пороги, місяць сходить»; сумують по степах могили: нема ні Січі, ні тих, хто її зруйнував, розвіялась козаччина, — але Запоріжжя і старий Головатий усе ще живуть і житимуть довіку в безсмертній пісні народній. — Для Костомарова (Іеремії Галки) Квітка є зцонайперше автор чотирьох чутливих повістей — «Марусі», «Козирдівки», «Сердешної Оксани» та «Щирої любови», поет жіночого серця, автор «буколічних» повістей, що вмів малювати почуття без сантиментальності, що виблискував невимушеним комізмом, без силуваности і претенсій і раз-у-раз був далекий від того, щоб «принимать язык малороссийский за орудие к возбуждению смеха».

Квітка є перший провідник належного тону в літературні образи українського життя: «живость и естественность характеров приобрели ему любовь соотечественников, увидевших в первый раз свое собственное в литературе, изображенное по-своему, своим тоном»<sup>4</sup>).

Характеристики Шевченка та Костомарова не вичерпують тогочасних поглядів на Квітку. Люди старшого покоління дивляться на нього по-іншому. «Многие поставляли главнейшим достоинством сочинений Основьяненка — комизм», — пише Іеремія Галка, видимо, натякаючи цією фразою не тільки на російську критику, що була штовхнула Квітку «на путь смехотворного рассказа»<sup>5</sup>), але і на І. Мاستака-Бодяньського, що в своїм огляді назвав «Марусю» повістю, перевантаженою описовим матеріалом, воліючи не так її, як «Салдатський патрет» та «Мертвецький Великдень». Бодяньському, що і в власних писаннях не переступив від котляревщини до плекання народньо-поетичного стилю, найважливішим у творчості Квітки видавалися «простодушие и замысловатость, быстрота и бойкость в рассказе». На його думку, найбільший у «пана Грицька» хист для повістей «в духе веселом, насмешливом, комическом». «Хвала», — виголошує Мастак-Бодяньський, — «хвала пану Грицьку, первому так смело и так живописно ворвавшемуся на *лихом украинском коне* в область ныне всеми любимого повествовательного рода, первому, решившемуся рассказать на родном языке [*огatione soluta*]<sup>6</sup>) несколько былей из народного быта».

Ця незгода двох генерацій, що намітилася в 30-40-вих рр., вибилась наверх у 50-тих полемікою межі новими чемпіонами — Кулішем, з одного боку, і Максимовичем, з другого. Ініціатива належала Кулішеві. Початок полеміці поклали дві його статті: «Взгляд на Малороссийскую словесность» у зв'язку з появою повістей Марка Вовчка — в «Русском вестнике»<sup>7)</sup> та «Об отношении малороссийской словесности к общерусской», т. зв. «Эпилог к Черной Раде». Підхопивши думки харків'ян 40-вих рр., Куліш надав їм найрізкішого, парадоксального вислову. Року 1842-1843, полемізуючи з Основ'яненком у «Маяку», Тихорський закинув старому письменникові його данину «ложной школе малороссийских повестей», «начатой Нарезным и развитой теперь с таким успехом», і скінчив свого листа такою фразою: «Бувай здоров. Пиши більше „Марусь“, тільки не „Халявських“. Дай, Господи, щоб твої діти були всі „Божі діти“, або хоч трохи на них похожі». Тепер цю лінію повів Куліш. У своєму «Взгляді» він без застережень поставив Квітку поряд Шевченка (як і Костомаров р. 1844), «на первом месте», на друге місце відсунувши Котляревського, Гулака і Гребінку. «Великий дар рассмешить читателя (як Котляревський), еще больший — заставить его призадуматься над смешным, но самым высоким — уменье овладеть сердцем ближнего (як Квітка) и говорит прямо от сердца к сердцу, как говорит любовь, великая двигательница рода человеческого». В цій градації Квітці відведене найвище місце.

Уже ця сентиментальна деклямація віщує нам у Кулішеві великого прихильника чутливих Квітчиних повістей. Найціннішою він визнає «Марусю», дорогу йому споминами про новгородсіверські часи та про сльози, пролиті над книжкою<sup>8)</sup>. «Обійшла нас чарами Квітчина Маруся. З нею почали ми жити ідеальним щастям чистого серця, котрого ніхто з нас не дознав самим ділом», — так пише Куліш у своєму «слові на новий вихід Квітчиних повістей», задуманому як передмова до власного їх видання.

Куліш, як видавець Квітчиних повістей, освітлений у статтях В. Міяківського та А. Шамрая<sup>9)</sup>, схарактеризований тільки зовні. До свого видання Куліш прив'язує особливу вагу. Він не тільки видає «нашого», славнішого від Вальтера Скотта «Харківця», він проповідує його, робить із нього один з пунктів власної літературної програми. В епілозі до «Чорної ради» (рос. текст) він підкреслює патетизм Квітки — величний образ українського селянина, що постає з його «чоловіколюбних» повістей. Стара Україна мусіла зійти зо світу, поховати старі свої політичні вольності, щоб на новому історичному ґрунті зросло таке поважне явище культурне, як народолобна Квітчина творчість. В передньому слові до громади, в альманасу «Хата», виділяючи Котляревського і Гулака, як письменників *панських*, Куліш підносить на справжнього основоположника новочасного українського письменства хронологічно пізнішого Основ'яненка. «Тим часом, як наглуливсь Гулак над своїм даром словесним, у його сусіда Квітки

вже ворушилася в серці Маруся. Навкруги цвенькає дрібноголове панство, кепкують з рідної мови і рідних звичаїв... а тут у серці в його капають поетичні сльози над Марусиною гарною і смутною долею, і виходить вона на Божий мир красна, красна, як та весна, що вже не вернеться». Куліш не знає втоми, ведучи цю мелодію. Він варіює її в листах до В. Тарнавського-батька, підхоплює в своєму «Огляді української словесности» («Основа», 1861), доспіває в «Листах з хутора». Як і треба сподіватися, Квітка, автор Халявського та Столбикова, для нього не існує: «Хто тепер стане читати недорік Халявських, Столбикових і всякі інші оповідання іноязичною мовою?» Мало цікавить його Квітка — автор оповідань-анекдот, як «Салдатський патрет» або «Мертвецький Великдень». Зате Квітка, як письменник, що вперше відчув «поэзию обычаев и поэзию народных преданий», в його очах важить надзвичайно і стоїть поруч Шевченка. «Литература наша в нынешнем своем направлении непосредственно от них ведет свое происхождение. Освобождение от котляревщины служит одним из доказательств их родственности с гением нашего народа или, что все равно, с гением жизни. По направлению творчества Котляревского идти далее было некуда; по направлению Квитки и Шевченка лежит далекий, неизмеримый путь к литературному нашему развитию»<sup>10</sup>).

Кулішева апологія Квітки викликала статтю-відповідь М. Максимовича «Трезвон о Квиткиной Марусе», в свій час невидрукувану і опу-

ліковану в статті Науменка «Квітка перед судом критики»<sup>11</sup>).

Стаття Максимовича стоїть на рівні всіх Максимовичевих статей та заміток. Ораторському патосові та суцільній концепції Кулішеві вона протиставляє ряд окремих, більш-менш влучних нотаток та кілька закликів до тверезости погляду, до здорового розуму. Він пригадує грубуватий комізм «Патрета», тривіальності «Мертвецького Великодня», посилається на присуд Мастака-Бодяньського, а в одній із пізніших дописок пригадує накидані Квітці «Малоросійские анекдоты» у «Вестнике Европы» за 1822 р. «Помню живо, с самого студенчества моего, то впечатление, которое произвела в Москве и в Северной Малороссии эта литературная шутка, пущенная в народ паном Квиткою».

Як же використовували Квітку в своїй творчості представники таких розбіжних своїми поглядами мистецьких генерацій?

Для старших прозаїків характерний одноліток Максимовича та Бодяньського, Олекса Стороженко (1806-1874). Сантиментальна афектація і дидактизм чужі його повнокровній і веселій вдачі. Великий прихильник Квітки, що прославив його на перших сторінках свого «Закоханого чорта» («Оце ж вам Основа, де батько наш Квітка збив собі з своїх повістей такий міцний човен, що до віку вічного буде плавати по плюгавій річці Леті»), Стороженко засвоїв Квітку, як автора веселих оповідань з народніх уст. Квітчині перекази «Пархімове снідання», «На пущання як зав'язано», «Підбрехач» про-

росли в Стороженковій творчості такими речами, як «Вчи лінивого не молотом, а голодом», «Вивів дядька на сухеньке», «Не в добрий час». Сюди ж належать і побутові нариси, як «Вуси», історичні анекдоти, як «Голка». Правда, по Стороженкові ця традиція, не знайшовши талантих представників, не вдержалася на висотах літератури, захиріла і принизилась, «витворивши навіть спеціальний тип письменника-анекдотиста, як знаменитий Раєвський з його сценами з „малороссийского быта”»<sup>12</sup>). Додамо: тип письменника, зовсім ворожого українському літературному життю, натомість нечужого, як той самий Раєвський, реакційним вихваткам проти «новейших украинофилов-народолубцев».

Коли Стороженко взяв у Квітки жанр оповідання-анекдоти, то Кулішеві і молодшим від нього авторам найбільше придався Квітка психолог та етнограф, Квітка, письменник виїмково уважний до народньо-поетичного кольориту. Як Основ'яненкове «Перекотиполе» є ілюстрація народніх вірувань та моральних понять побутовим, щоденним матеріалом, — то чи не те саме є Кулішів «Михайло Чарнышенко», де народне вірування в невідхильну міць батьківського прокляття показане на тлі минулого, влите у форми історичної повісти? Та й «Чорній раді» Кулішевій властивий дидактичний ухил: її історіографічні міркування зводяться до християнського учення про путі Промислу. Сходять зі сцени видатніші діячі, що по-своєму хтіли повернути хід подій; лишаються ті, хто віддався на волю їх потокові. «Це так, як от інколи схо-

питься завірюха — громом гримить, вітром бурхає, світу Божого не видно; поламле старе дерево, повиворочує з корінням дуби й берези, а чому указав Господь рости й цвісти, те й останеться і красується весело та пишно, мов із роду й хуртовини не бачило». В мистецькій фізіології автора «Чорної ради» риси Вальтера Скотта своєрідно скомбіновано з Квітчиними.

Квітчина традиція не вичерпується певними жанровими ухилами та особливостями. Автор «Марусі» передав українській повісті на спадок і деякі свої засоби письма, що й стали немов першим етапом мистецької виучки наших прозаїків.

Із цих засобів підкреслимо Квітчину манеру розпочинати повість загальними міркуваннями, що розвивають якусь моральну тезу, якої ілюстрацією служить фабула. Фабулу «Марусі» пристосовано до тези про марність земних утіх та радощів; фактична канва «Перекотиполя» має проілюструвати тезу про внутрішній суд совісти, як про суд Божий. Весь хід «Щирої любови» має підкреслити думку про альтруїзм, як головну прикмету справжнього кохання. І навіть нехитрий, народньо-анекдотичний «Підбрехач» має своєю, напочатку покладену сентенцію: «Дуже недобре діло брехати». Ці тези інколи дають себе відчутти в середині твору, інколи кристалізуються в закруглених кінцівках.

Тепер пригляньмося, як практикує цей засіб Квітки такий неподібний до нього Стороженко. Візьмим його «Голку», історичну анекдоту про самодура-магната і догадливого шляхтича. Хоч

як це оповідання неподібно до Квітчиних своїм тоном, але і воно подане як ілюстрація загальних міркувань авторових.

За давніх часів колись на Україні були такі люди, що не признавали над собою ніякої влади. Кожний з них мав старшого за ворога, рівного за брата, бо в рівні поважав самого себе, власну самоістність, а менших мав за бидло, прах, посміття. Усе, що Господь щедрою рукою розсипав по світу, усе те побачили б у їх палацах, а кругом тих палаців — непокриті халупи, обідраний, холодний і голодний люд. Усе добре і чуле, чим наділя Господь чоловіка, усе те в них заплило глеєм чванства, ганьби і ненатлі. І як то чудно усе в них зложилося і перекорилося: проповідували вольність, невідлеглисть, а тим часом чухрали батогами свою ж таки шляхту! Палили слободи, вибивали народ тисячами і плакали над їх безголов'ям. Строїли монастирі і костьоли, а душі свої губили у тяжких гріхах... і т. д.

Розтягається ця орація на цілих три сторінки, і тільки по трьох сторінках передмови Стороженко приступає до, так мовити б, ілюстративної частини оповідання: «Тепер уже як почувете про мою голку, то вона не здасться вам за побрехеньку. От слухайте». — Схожість добачаємо і в усно-розповідному стилі передмови. Коли з оповідань Квітки «встає перед нами, як жива, постать провінціального філософа-мораліста з його немудрою, але щирою переконаністю», то у

Стороженковій «Голці» бачимо теж якогось горького провінціяла, аматора старовини, любителя не так історії, як власне історій.

Друга риса Квітчиної манери — це етнографізм його оповідань, затримування дії в оповіданнях описовими вставками, іноді справжніми етнографічними етюдами<sup>13</sup>). Впливля ця риса, можна думати, вже з самого становища Квітки, як українського повістяря, що, виступивши перший, мусів весь час провадити «позви», кожним своїм твором доводячи право української прози на власне існування поряд багатой сусідської літератури. Він не тільки «защищает достоинство языка малороссийского», доводячи його зворушливість та здатність до високого стилю, посилаючись на колишню славу українського слова («Господарювала колись наша мова по всій нашій праславній Росії»); він не тільки борониться від нападів критики «Салдатським пагретом» («предохраняя себя от насмешек русских журналистов...»), — він визначає для українського письменства свої особні шляхи, окремі мистецькі завдання. Українське письменство має стати осторонь «изобретения отраслей», «созидания характеров», беручи матеріал з натури, подаючи його, «без отделки и оттушевки». Воно повинно схоплювати те, що само навертається на очі і чого не змалювати поросійськи через непридатність виразових засобів російської мови. «Выражения свойственны обычаем, изъяснения — национальности»; тому і докладні образи народнього ритуалу та зовнішніх обставин селянського життя — то є най-

перед його ідеально представлена Орися — «краща над ясну зорю в погоду, краща і над повний місяць серед ночі, краща і над саме сонце, що звеселяє і рибу в морі, і звіра в діброві, і мак у городі»; звідси і дівоча галерія Марка Вовчка, — і як сказати, — чи закінчується цей ряд «жіночих персонажів з їх мріями, стражданнями, з високим та поетичним душевним життям», чи закінчується він «польовою царівною» Панаса Мирного, чи буде помилкою пошукати його відгомону і в інших тогочасних прозаїків? Промовистим фактом, промовистим щодо констатування Квітчиного впливу вважає А. Шамрай саме панування жіночих тем у прозі 60-тих рр. «Історія жіночої душі, з її поневіряннями, все одно, які б причини були для того, чи то більш платонічного характеру, як у Квітки, чи більш земні, як у Марка Вовчка та Г. Барвінок — трактуються в одному тоні деякої ідеалізації та сантименталізму»<sup>14</sup>).

Окремо стоїть питання про даліше життя Квітчиної розповіді. Виступивши рано, коли українська мова не мала ще виробленої синтакси, крім розмовної, не маючи ніяких попередників, крім народніх казкарів та оповідачів, Квітка мусів розпочати з форм усної розповіді, з повістей, «рассказываемых Грицьком Основяненком». Цей добродушний і говіркий alter ego Квітчин, подібніший до свого автора, ніж Рудий Панько до Гоголя, щедро та докладно розводить про своїх Марусь Дротівен та Таранцівен Галочок, що про них навіть пісні зложилися по харківських передмістях, — широко

використовуючи народньо-пісенний лексикон, перебиваючи фактичний виклад чутливими тирадами та побожними формулами. Ця словохітна розповідь довго живе в художньо-прозових творах, а перенесена Квіткою до популярної брошури («Листи до любезних земляків») живе і популярний виклад Куліша: безперечним є стилістичний зв'язок межі Квітчиними листами до земляків та Кулішевими листами з хутора. Навіть пізніша соціалістична пропаганда мусіла свідомо використовувати Квітчин зразок<sup>15</sup>).

Відштовхування від Квітки, як від чогось перестарілого та пережитого, на українському ґрунті починається в 60-тих рр. Так, відомий свого часу лексикограф та етнограф Каленик Шейковський визнавав за Квітчиними творами значення лише етнографічного матеріалу: «Повести его замечательны не в художественном отношении, а более как слабые материалы для изучения народного быта». Десять літ пізніше Костомаров у другому своєму огляді українського письменства (в Гербелівській «Поэзии славян», 1871 р.) відзначає у нього «чересчур устарелые литературные приемы», а його многолітній спілник в обороні української літератури, О. Пипін у своїй «Истории славянских литератур» нотує певну невиразність громадських поглядів Квітки: Квітка має цінність у його очах тільки як перехід до нового періоду української літератури, коли її творці «більше свідомости вносять у поставлені перед собою завдання і шукають у народі не тільки об'єктів для бала-



канини й жарту, але й громадських та побутових ідеалів». Відбиваються ці погляди на Квітку і в книзі Петрова, і в біографічній начерку С. Р. (Русової), приложеному до VI тому харківського видання Квітчиних творів.

В 90-тих рр. починається повільна реабілітація Квітки. Їй віддає данину В. Горленко, беручи під оборону навіть російські його твори. В ній бере участь і Б. Грінченко, перевіряючи установлені літературні репутації живим сприйняттям народньої аудиторії. В книзі «Перед широким світом», на підставі широко коментованої реакції своєї аудиторії на Квітчину «Марусю», Грінченко ладен відкинути твердження про сантиментальність та зайву афектованість цієї повісти. «Ще недавно, скільки років читаючи „Марусю“, я сам обурювався на Квітку за сантименталізм, що їм пройнято все оповідання, та за Наумове резонування, що здавалося воно мені робленим, штучним. Отже тепер, читаючи твір сей простим людям, я побачив... що, не вважаючи на всю високість тієї (Марусиної) пошти, вона не здається неможливою, робленою...»<sup>16)</sup> Але, розуміється, ці слова оборони у Горленка та Грінченка радикально різняться від Кулішевих оцінок, від палкої Кулішевої апології. Це вже не так підкреслення злободенности, насущної актуальности Квітчиної манери, скільки заклик до справедливости, до об'єктивної перевірки, до запровадження в оцінки історично-літературної перспективи, «що єдина надає справжньої міри з'явищам минулого».

Так визначається перед нами Квітчине «бать-

ківство» в українській прозі. Це батьківство не самий лише образ. В ньому міститься недвозначна вказівка на сороклітній, а може, і півстолітній слід Квітки в українській художній прозі та популярній літературі. Квітка, як законодавець гумористичного оповідання; Квітка, як дидактичний автор, що дав зразок оповідання — ілюстрованої проповіді; Квітка, як винахідник розповідної манери; нарешті, Квітка, як поет жіночої душі та письменник-патріот з етнографічною аргументацією — втрачає свою актуальність лише в середині 80-тих років.

Отже, стоп'ятдесятлітні роковини Квітчиного народження, що припадають на кінець листопада 1928 р. — ще не є посвідка про Матусаїлів вік української прози. Півтора віку, як народився перший прозаїк нової української літератури, але тільки 95 літ, як почалася українська проза, і всього років п'ятдесят, як Квітчина манера — цей перший здобуток нашої повістєвої творчости — втратила свою актуальність, як засіб літературної виучки, і остаточно перейшла в історію.

#### ПРИМІТКИ

- 1) Автобіографія, видання «Задруги», стор. 160.
- 2) «Украинская старина». Харьков, 1866, стор. 231. Передруковано у Н. Маркова, «Киевская старина», 1883, VI, стор. 208-209.
- 3) «Москвитянин», 1843, ч. V, кн. 10, стор. 411-426.
- 4) Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке. Див. «Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова», ред. акад. М. Грушевського, ДВУ, 1928, стор. 45.

5) В. Горленко. «Живописец малорусской старины». «Русский архив», 1895, IV.

6) Тобто: прозою. «Ученые записки Московского университета», 1834, ч. VI, ноябрь, книга 5, стор. 287-313.

7) «Р. В.», 1857, т. XII, Современная летопись.

8) «Жизнь Кулиша». «Правда», 1868, стор. 45.

9) «Наше минуле», 1918, II, стор. 26-31. — Наук. збірник Харківської катедри іст. укр. культури, ч. 2-3, стор. 227-229.

10) Обзор украинской словесности, «Основа», 1861, I, стор. 202.

11) «Киевская стар.», 1893, VIII.

12) А. Шамрай. Квітка-Основ'яненко. Вибрані твори. Літературна бібліотека «Книгоспілки», стор. LVII.

13) Етнографічні описи Квітчині перераховані у Сумцова в статті «Г. Ф. Квитка, как этнограф». «К. стар.», 1893, VIII, стор. 190-214. Передрукована в книзі того ж автора «Из украинской старины».

14) Шамрай. Цитов. стаття, стор. LVIII-LIX.

15) Див. акад. М. Грушевський. Місія Драгоманова. Україна, 1926, II-III, стор. 16-17.

16) В. Грінченко. Перед широким світом. К., 1907, стор. 71, 73-74.

— О —

## ЛІТЕРАТУРНА ПОЗИЦІЯ М. СТАРИЦЬКОГО

*(В двадцять п'яти роковини смерті)*

В українській поезії XIX в. Михайло Старицький — заслужене ім'я, постать, якої жоден історик письменства не в праві обминути мовчанням. І важить він не тільки сам собою, з огляду на свої поетичні сили та власний доробок, — але й з огляду на свою історично-літературну роль, роль учителя молодого покоління поетів 80-90-тих рр. Творчість його має значення етапу, переходу від поетичного набутку 60-тих рр., перейнятого відгомонами народньо-поетичного стилю, до Самійленка, Лесі Українки та інших, що поставили поетичне слово на нові рейки, стали шукати нових тем та форм, осторонь від «конвенціональних», умовних засобів «селянської» поезії. Він був один із перших поетів, що, кажучи образним висловом Франка, перестали «натягати на себе мужицьку свиту» і саме цим вплинули на своїх літературних наступників.

Франко був перший, хто схарактеризував історично-літературну роль Старицького. В його влучній та майстерній статті 1902 р., писаній стисло, без зайвого слова, подібно до всіх його кращих статей, знаходимо означення україн-

кращий аргумент проти «людей з чудним поняттям», що зараз готові «закепкувати» українську літературну ініціативу: «Да на што так писать-ста? Да кто яго будзя читать-ста?» — Після Квітки його манера підкреслювати побутову українську своєрідність залишалась довго, до 70-80-тих рр. Свою рацію вона великою мірою втратила. Новим авторам немає потреби аргументувати на сторінках белетристичних творів: українське життя має свою трибуну за кордоном, користається підтримкою російської ліберальної преси, і впливова критика вже не займає супроти нього становища запального і несправедливого Вісаріона Белінського, — і проте етнографічний екскурс від художньо-прозового тексту за звичай ще у Нечуя-Левицького, у Мирного. Це така ж данина традиції, як українська пісня в драматичних творах 90 та 900-тих рр. І коли в повісті «За водою», що має показати генезу єврейських погромів 1881-1882 рр., читаємо докладний опис купальських ігрищ (збирання квіток, цитати з купальських пісень, купальське опудало, пускання вінків на воду), — то це не що інше, як злегка модифікований Квітка, що, всупереч новопроклятованим літературним програмам Білика, Баштового та інших, безпечно справляє сорокліття свого померлого впливу в українській прозі.

Довгий час плакає українська проза і його жіночі образи. Маруся відкрила цілий похід аж до новіших часів цих ідеальних «малороссиянок древнего века, живущих в новом». Маємо на увазі не тільки їх портрети — всі на одно об-

личчя, всі виконані зображувальними засобами народньо-поетичного стилю («очиці, як тернові ягідки; брівоньки, як на шнурочку; личком, як панська рожа»), — але і внутрішній їх образ, те невидане людське диво довготерпеливості та «тихої покори ярму життя». Ієремія Галка з'ясовував українську характеристичність Марусі відгомонами козаччини, становищем жінки у минулі, гуком бою виповнені століття. «Протекли буйные времена, исчезли бедствия, народ стал свыкаться с жизнью мирною, семейною, и женщина уже познала мир души, счастье тихой жизни. Но печать прежнего остается на ней — и потому, с одной стороны, любовь малороссиянки носит в себе отпечаток мечтательности, проникнута глубоким чувством, часто убивающим нежное существо, не могущее преодолеть препятствий, которые завистливая судьба составляет между ею и любимым предметом, — с другой стороны, согласуясь с духом времени, она не в состоянии ограничиваться одною сферою внутреннего чувства; это чувство пробуждает все другие способности души и направляет их к деятельности». Костомаров закінчує: може, цей образ видасться декому пересадженим із німецьких ідилій, але він має безперечну реальну основу в підґрунтях народнього життя. — Спадщина войовничого віку що далі, то все розтавала, миналася, виростала інша психологія, — але в творах українських письменників, зачарованих Квітчиними образами, все ще жила покірна і мрійна «малороссиянка древнего века». Від Марусі пішли жіночі образи Куліша, насам-

ської поезії пошевченківської пори, як поезії епігонної, і характеристику Старицького, як поета-новатора.

«Коли 1861 р. в Петербурзі помер Шевченко, то взяв із собою в могилу цілий один період нашої літератури, цілу окрему манеру поетичної творчості. Тою дорогою, яку перший проложив і до кінця пройшов він, іти далі було нікуди; той окремий стиль, який вніс він у нашу поезію, був властивий йому, був його індивідуальний стиль; хоч і як легко видавалось наслідувати його, то проте під руками інших він виходив паперовою квіткою, а часто подобав на карикатуру. Та проте вражіння Шевченкової поезії було таке сильне, чар його слова такий тривкий, що в розумінню многих українців українська поезія могла виявляти себе тільки в тій Шевченком усвяченій формі; тільки його стиль видавався справді поетичним, тільки його мелодії „відповідали духові української національності“, тільки в тім напрямі треба було йти далше».

До ряду Шевченкових епігонів ставить Франко щонайперше Куліша. Недарма в своїх «Досвітках» він так і писав, до Шевченка звертаючись: «Чи мені по тобі сумом сумувати — Чи твою роботу взяти докінчати», а, будши в Полтаві року 1861, порівнював свою «Дунайську думу», немов би твір якогось поетичного нащадка козаків-наддунайців, з Шевченковими поемами. Правда, потім він відійшов від свого першого

зразка, висловившись про потребу брати «в родной поэзии новые... ноты», почав заперечувати Шевченкові погляди на козацьку минушину, відкидати його поняття панства і простолюддя, — але, навіть бунтуючи проти «півп'яної» музи свого великого попередника, він виходить із його понять, лишається у площині його думок, зостається в зачарованім крузі, «мов Мефістофель у закінченню Гетевого Фавста воює з рожками, що, кинені руками ангелів, за його дотиком переминаються на огні й палять його»; всюди, як ланцюг каторжника, волочить він за собою «болоче почуття свого епігонства»<sup>1)</sup>.

До епігонів Шевченкових прираховує Франко і Руданського і, всупереч великій більшості критичних голосів, що підносили його, як найбільшого поета по Шевченкові, добачає в ньому найменш індивідуального з українських поетів того часу, наскрізь неоригінального та найменш ідейного. Його історичні поеми — школярські переспіви Маркевичевої «Истории Малороссии», його «Льйонянка» — недоладна спроба передати Гомерову епопею розміром жартливої пісні, його приказки — імперсональне, без жодного добору перевіркування народніх приказок та анекдот — все це прямування по лінії найменшого опору. Сюди ж належить, на думку Франкову, і Кониський, і всі менші поети з «основ'ян», обдаровані й необдаровані (Глібов, Кулик, Мова-Лиманський), що, з'явившись у шістдесятих роках, так і залишилися на їх мистецькому та ідейному рівні. Зрозуміло: доба 1863-1872 року не сприяла новим художнім шуканням. То

було десятиліття «страшного та фатального застою та застою, млявості в публічному і літературному житті, продукування не для друку, а для власного бюрка, загального занепаду, а в найліпшому разі збирання сирих етнографічних матеріалів»<sup>3</sup>).

Новий імпульс розвитку української літератури дала пора громадського оживлення 1872-1876 рр. Ціла плеяда діячів, що «при інших щасливіших обставинах могли зробити дуже багато, та й так серед дуже тяжких злигоднів зробили немало», «поклали нові ширші підвалини для розвою українського народу, нав'язали нитку його розвою там, де її порвано було при розбитті Кирило-Методієвського братства і де не могла її нав'язати петербурзька «Основа» — нав'язали зовсім іншими способами науки, ідейності та суспільного підготування, ніж про це можна було думати 1846, навіть 1860-61 рр.». Немов би відгомонам цієї пори, гарячої та плідної, стала поезія Старицького. В його поезіях, друкованих р. 1865-1868, «бачимо перші признаки виходу української поезії з доби епігонства, з наслідування Шевченкової манери».

„Бо коли в добі епігонів майже обов'язково було дивитись на світ і на людей очима співучого селянина, афектувати селянську наївність, починати поезію від зір, вітру, сонця, хмар або соловейка і потім більше-менше ех абсурдно перескакувати на індивідуальне поетове «горе» або «щастя»; коли там усі людські відносини і вся природа мусіли бути стилізовані, позбавлені

реальних прикмет і деталей, більше-менше в таким самим розумінні, як у орнаментях народних вишивок являються стилізовані квіти та листки, то Старицький відразу відкидає той конвенціональний стиль, кермуючись тим вірним почуттям, що той стиль був природний і поетичний в устах Шевченка, але не може бути тим самим в устах Куліша або пізнішого українського поета. В тих перших поезіях Старицького і у всіх пізніших бачимо виразно, що це говорить український інтелігент не до фікційного українського народу, який з елементарних причин не міг ані слухати, ані розуміти його, але до своїх рівних інтелігентів, про свої інтелігентські погляди та почування»<sup>4</sup>).

Побудування Франкове, в свій час важливе і слушне, тепер видається трохи сумарним. Низку фактів, що, може, й не заперечують, але принаймні обмежують його, вносять часткового значення корективи, ми навели в іншому місці<sup>4</sup>). Тепер скажемо просто, що в своїх поезіях 70-80-тих рр. Куліш значно відійшов від того, що було правилом, каноном для Шевченкової пори. Нехай його «Досвітки» відкидались до раннього Шевченка, — але його «Хуторна поезія», його переклади з росіян та західних поетів, його ремінісценції з Пушкіна та опрацювання його мотивів, його позиція культуртрегерського піонерства («Я не поет і не історик, ні! — Я піонер з сокирою важкою») і теорія староруської мови з її стремлінням «виробити форми змужичілої

нашої мови на послугу мислі всечеловічній» виводять нас далеко поза межі старих канонів. Правда, він любить поєднувати, за вказівками народної поетики, синонімічні дієслова («р о б л ю - п р а ц ю ю на чужому полі»), любить епітети народної пісні («сокіл-орел це я с е н к р и л а т и й») і, запроваджуючи ту чи іншу стилістичну первину, посилається на народню творчість. В його переспівах з російських поетів, роблених на початку 80-тих рр., ми бачимо намагання накинати «великоруським співам» український кольорит. В його переспівах Пушкінського «Привітання з Доном» перші рядки:

Влеца средь полей широких,  
Вон он льется!... Здравствуй, Дон!  
Я привез тебе поклон  
От сынов твоих далеких

перетворюються на докладне і українізоване (коломиївковий ритм) —

Ось він плече, ось він летється  
Серед степу... Доне!  
Від братів твоїх далеких  
Я привіз поклони.  
Поклоняються до тебе  
Браття з України,  
Що колись ти рятував їх  
При лихій годині.

Але нова стилістика не відразу далася й Старицькому. В його перекладі Лермонтовської «Родини» навряд чи можна впізнати «пляску с топаньем и свистом под говор пьяных мужичков» у цих рядках:

Або смерком *любесеньким* у свята  
Я б цілу ніч дивився залюбки,  
Як поплавом танок ведуть дівчата,  
Як *гопака сажают* парубки.

І коли такі речі не заважають Франкові містити Старицького в лави новаторів, руйначів старого поетичного канону, то, будши справедливим, треба визнати, що вони не заважають і Кулішеві на те саме місце претендувати. Тільки літературне виховання Кулішеве було давнішої дати; в ньому багато важила робота етнографа та *романтично-народницька* ідеалізація селянського звичаю та поезії, «свіжої, народньої», протиставленої містами з їх «гражданскими преданиями» та зразками «чужонародніх поняттів». Через те і здобутки Кулішеві не так різко поривали з поетичною старовиною, хоч, може, й були трохи «органічнішими».

Елементи нових стилю і тематики були і в Руданського. Навряд чи можна зводити його «Студента» або «Над колискою» до самого епігонства або називати українською кольцовщиною. Нарешті, Франко зовсім обминає Якова Щоголева. Цей «старий лірик» не раз заявляв у своєму листуванні, що не допускає в своїй поезії жодного «дьогтю»; радив аматорам поезії, що зверталися до нього, уважно ставитися до питань ритму і, обравши якийсь один розмір, не переступати в інший, як це роблять поети-самоуки (натяк на Шевченка) або нездари (вказівка на Шевченкових епігонів). Він намагається відійти від народньо-пісенних форм, орієнтую-

чись на поетів так званого «чистого мистецтва» (Майков, Фет, Ол. Толстой, Щербина), і, хоч говорить, що «предоставил великое плавание великим кораблям, а сам плавал только по Ворсклу на вербовом челноке», — а проте визнає, що вірш його красиво-добрний, що зміст його поезії різноманітний і сильний, що він «двинул малорусский язык от возможности выражать на нем лишь простонародные мысли и чувства до возможности . . . передавать идеи, образы и знания, ставшие уже общечеловеческим достоянием»<sup>5</sup>). Коли Старицького і можна протиставити цим трьом (Кулішеві, Щоголеву, Руданському), то не тому, що Старицький від традицій народньо-пісенних одійшов, а вони при тих традиційних мотивах та формах залишились, а тому, що Старицький, будиши людиною громадською, пливучи в головному рiчизці українського літературного життя, більше заважив у формуванні молоді генерачії поетів, а його творчiсть визначила її програму.

Справді. Що з того, що Куліш поновляв матеріал української поезії, працював над словом, коли про те мало хто знав з новоприбулих людей, з нових кадрів? Розійшовшия з колишніми приятелями та співробітниками, замкнувшия на хуторі, він немов щез з очей. «Я добре пам'ятаю, — згадує акад. С. Сфремов, — як ми, зелена молодь початку 90-тих років, навчаючись українства на творах Куліша, не раз згадували його ім'я, дізнавшия, що він живий, та дивувалися, чому він мовчить і не озветься з своєї Мотронівки». До того ж Куліш був моло-

дому поколінню чужий своєю старосвітчиною, консерватизмом, соціальними тенденціями, своїм переносуванням історичних оцінок, симпатій та неприязні в громадсько-літературні обставини нового часу. В його виповненій історичними фікціями громадської свідомості «гайдамаки-академіки» малювалися занадто живо з усіма рисами історичних Залізняка та Гонти, і Хмельницький (уживаючи виразу Драгоманова) немов би справді «облягав його тиху Ганнину пустинь». Треба було через досить високі пороги переступати, стаючи до нього в науку. Коли його приймали, як Грінченко, то з великими, дуже істотними застереженнями: культ Куліша прийшов уже потім, в пору «Української хати». Так само, як Куліш, був далекий від чергових літературних справ і Щоголів. Чудакуватий «гетьманець» жив цілковитим відлюдком, пориваючи зв'язки навіть з нечисленним харківським колом. В його самолюбно замкненій вдачі, видимо, не було нічого, що могло б притягати причетних до літератури людей. З ним різко розійшовся Потєбня; навіть лагідний Олександрів, один з організаторів літературного життя того часу, уникав з ним зв'язуватись і досить красномовно в листі до В. Левицького (-Лукича) писав: «А про Щоголева . . . латинська пословиця каже: De mortuis aut bene aut nihil, а я так скажу про живих»<sup>6</sup>). Щождо третього, до Руданського, то він зійшов зі сцени, не виявивши виразно нових тенденцій, і, коли його почали у 80-тих роках видавати, мусів справляти враження поета старої формації.

Тим часом Старицький весь час стояв при

ділі, він належав до лави діячів 1872-1876 рр., що утворили справжнє піднесення українського культурного життя, взявши у свої руки південнозахідній відділ географічного товариства, випустивши низку наукових видань, ефектно виступивши на київському археологічному з'їзді; належав до громади, проти якої був головно спрямований травневий наказ 1876 р. У зв'язку з думками та плянами керівної групи української інтелігенції стоять його перекладні роботи: над сербським народнім епосом та лірикою (1876, потім — у I ч. «Із давнього зшитку» 1881), над байками Крилова, над казками Андерсена, над горожанською поезією Некрасова. Пізніше, коли гурт 70-тих рр. розтікся «по градах и весях», багатьох своїх членів утративши назавжди, Старицький від основного ядра не відбився. Експансивний, темпераментний, він гостро відчував громадську потребу і брався за кожну галузь громадської роботи, до якої в тодішніх трудних обставинах можна було приступити. Звідси його захоплення українським театром, його антрепренерство, його праця коло театрального репертуару. Звідси його участь в альманахові «Луна» (1881), його праця коло двотомової «Ради» (1883-1884). Року 1882 він заявляє про нові прагнення українського літературного слова своїм перекладом Шекспірового «Гамлета», стаючи найбільш обстрілюваним з українських письменників<sup>7</sup>). В 1890-тих рр. він увійшов до Київського літературно-артистичного товариства, надаючи, в міру можливості, українського характеру його вечіркам. В

1897 р. у Москві він виступив на першій з'їзді діячів сцени з доповіддю про становище українського театру. Коротко сказати, він був увесь час на очах, репрезентуючи собою українську культурно-громадську справу — тому й літературна лінія його була виразніша в очах молодого літературного покоління, а те нове, що було в його літературній праці, мало шанси скоріше прищепитися і викликати наслідування.

До цього треба додати: крім репрезентативності, у Старицького було багато інтересу до своїх літературних нащадків. Він радив їх успіхам, перекладав їх по-російськи для інформативних статей у столичні журнали, деклямував їх твори на літературних вечірках. Він зумів стати патроном молодого літературного кола. У своїх спогадах про Л. Українку Л. Старицька-Черняхівська розповідає про той гурт і про ставлення Михайла Старицького до нього. Коли вийшли з друку (за кордоном) перші книжки поезій Л. Українки (переклад «Книги пісень» Гайне і «На крилах пісень»), він прийняв їх, як один із перших доказів небезплідности власної роботи. «Пам'ятаю, як зараз, той день, коли Леся, молодесенька на той час дівчина, тоненька й висока, прийшла до нас з цими двома книжечками. Це було спільне свято. Батько мій наклав на носа пенсне, взяв розрізалку, ласкаво погладив сіроблакитний томик... і почав обережно розривати листи. Ми всі, разом з молодим автором, посідали навколо. Перечитано було всі вірші Лесині, деякі по кілька разів. Тато був у захваті... Одначе справа не кінчилася тільки хва-



люю. Зараз починалася і пильна критика, але критика дружня, котра бачить хиби твору і, бачачи їх, завдається метою не принизити або висміяти автора, а звертає на них його увагу, щоб він сам зрозумів і завважив їх. Ця критика панувала в нашому колі: старші й молодші автори завжди читали свої твори товаришам і раділись з ними»<sup>8</sup>). З цим сходиться і свідчення О. Пчілки в її некрологові Старицького: «В 1890-е годы вообще определились наши литературные потомки: в Киеве подобрался кружок молодых писателей украинских... Устраивались маленькие литературные собрания, на которых молодые авторы читали свои произведения — переводы и оригинальные опыты. М. П. Старицкий, О. Я. Конисский, я и некоторые другие представители старого поколения бывали также на этих чтениях. М. П. Старицкий просто увлекался сочинениями молодых авторов. Вообще следует отметить, что это чувство вражды к могущему превзойти тебя товарищу, эта, как называют французы, *jealousie de métier*... было совершенно чуждо М. П. Старицкому. Поэтому легко представить себе, что и к появившемуся кружку наших молодых писателей М. П. отнесся с большим вл. манием и любовью. Он восторгался их стихами, пропагандировал их, читал другим, как-бы хвалясь ими, у себя и на вечеринках: одним словом, был по отношению к начинающим писателям-преемникам искренним другом»<sup>9</sup>).

\*

Що ж сприймалося, як головний пункт літературної діяльності самого Старицького?

Безперечно, його переклади, якими він намагався розсунути рамки українського літературного слова. Так гадали його сучасники і пізніші читачі, прихильники і супротивники його літературної позиції. Стешенко і О. Пчілка кладуть на тих перекладах особливий наголос, як на наймогутнішому засобі «вивести рідне письменство з простонароднього вузького шляху на широкий всевітній шлях». На ці ж переклади нападався Костомаров, М. Петров, автор «Очерка истории украинской литературы XIX стол.», не кажучи уже про місцеву консервативну пресу з «Киевлянином» на чолі.

Були вони, ці переклади, великим зухвальством, зонайперше з погляду офіційного. Сумної пам'яті наказ 1876 р. зосереджував огонь у двох напрямках, якими могла поступати й розвиватись українська література та видавнича робота: по популярних книжках та перекладах. «Що до сеї другої точки», — читаємо у Франка, — «то вона неначе була вимірена проти Старицького, який дав уже себе пізнати, як талановитий перекладач Некрасова, Крилова, Лермонтова та сербського народнього епоса». І, не вважаючи на те, Старицький свого пера не поклав, ні разу не показав, що хоче піти на поступки, припинити розпочате прямування. Тільки слагнули на якийсь рік-другий цензурні «бичі та скорпіони», як із-під пера йому з'явилися книжки перекладів: р. 1881 — перший то-

мик «Із давнього зшитку», р. 1882 — «Гамлет», р. 1883 — другий томик «Із давнього зшитку».

Були вони чималим зухвальством і з погляду поміркованих прихильників українського слова, тих, що разом із Костомаровим уважали, ніби «настоящее положение южнорусского наречия таково, что на нем должно творить (тобто писати популярні брошури та зрозумілу селянству белетристику), а не переводить». Переклади, на їх думку, вносять штучність у сантактичні конструкції, нашттовхують на неологізми, а це все кінець-кінцем псує «простонародную прелесть языка». Вони ладні були визнати, що Старицькому «кое-как удались переводы народных песен, — благодаря тому, что как народные песни они вращаются в круге понятий нешироком, для которого достаточно готовых слов и терминов. . . и не приходится автору „высизживать“ новые слова, одинаково непонятные и великороссу, и малороссу». Зате «высизженные» слова «характеристичні для перекладів із Байрона, Гайне і Міцкевіча». І подібні вони «на солдатские сухари»: так само невипечені, мають у собі багато води и «кромѣ того, много всякой ненужной дряни»<sup>10</sup>). Докори такого роду йдуть від широкого кола літературних людей — і немає ніякої майже відмінності між авторитетним Костомаровим, витонченим Горленком і елементарно грубим «Неизвестным» із «Киевлянина». Тільки й того, що в перших вирази м'якші і тон толерантніший. Виклад Старицького, на думку рецензента «Киевской старины», «режет ухо» — «идут подряд такие слова и выражения, что понять их

поймешь, об их значении догадаешься, почувствуешь в них такой букет, которого, конечно, никакими реальными измерениями не определишь, но который дает понять, что слово выделано где-то в особой готовальне»<sup>11</sup>).

Ці загальні твердження Костомарова, Горленка, Петрова поширились, були прийняті на віру і ніколи ґрунтовно не були переглянуті. Франко далеко менше боявся неологізмів та провінціалізмів, ніж помірковані українофіли 80-тих рр. по цей бік кордону, але і на його думку в мові Старицького «інтелігент борється з мужицькою мовою, силкується украсити її *штучними клейнотами*, нагинає, а іноді й насилує на свої шабльони»<sup>12</sup>). Хоч у другому місці він говорить про більшу природність мови Старицького, аніж пересушеної теорією «староруської» мови Куліша.

Старицький завзято боронив свою правоту і перед одвертими ворогами, і перед сумнівними приятелями. Проти ворогів у нього були такі засоби, як суд та газетні заяви (так по газетах він спростовував легенду, ніби в його перекладі «Гамлета» знаменитий монолог принца розпочинається словами: «Бути чи не бути, ось де заколика»). Для приятелів йому служили приватні листи з обороною власної позиції. Він підкреслював високі цілі свого літературного новаторства: «Моїм головним завданням було передати усі тонкощі первотвору тими ж самими барвами; я уникав обминати трудне місце або переказувати його власними словами. . . — ні! Мені хотілося виробити саму мову до повного ком-

плекту всіх барв на палітрі»<sup>13</sup>). В листі до Мордовцева він писав, що «зумисне ніхто не зважиться видумувати непутящі слова» і гаряче полемізував з думкою Костомарова, що українські переклади нікому не потрібні. Він указував на українську інтелігенцію в Російській Україні та в Галичині, наводив красномовні цифри. Ганьблені та помітувані книжечки поезій «З давнього зшитку» розходяться непогано, переклад Криловських байок розійшовся цілком, а хвалені-перехвалені критикою сербські пісні все ще лежать у книжній коморі. Йому майже очевидно, що переклади великих європейських поетів відповідають якійсь без порівняння поважнішій громадській потребі, аніж переспіви чужого народнього епосу. І Старицький посилавється на приклад провінціальних аматорів українського слова, що виписують по сотні примірників перекладної літератури<sup>14</sup>).

Питання, в якій мірі Старицький кував слова, надавав своїй мові штучних окрас, невластивого народній говірці букета, ніколи власне не піддавалось докладному дослідженню. Тільки побіжно, в статті своїй про «Пушкіна в українській літературі» поставив його П. Филипович. Переглянувши тогочасні словники, він показав, що так звані «ковані» слова Старицького здебільшого зустрічаються у Недільського та Желехівського, Піскунова тощо, що він ніде не виходить за межі лексичного репертуару західноукраїнських авторів<sup>15</sup>). Отже різниця між ним і Щоголевім, що теж любив словникові знахідки, хіба лише та, що Старицький волів одриватися

від мови рідного йому Посулля задля подільських та волинських слів, на той час як Щоголів не відходив в основі від «чистого, ничем неіспорченного язика» «смежных порубежий Харьковской и Полтавской губерний». Взагалі можна повторити з повною вірою (поки немає детального досліду) слова давнішої характеристики, що до «новаторства в мові» він «ставився дуже обережно, уважно зважуючи право на існування кожного нового слова, неодмінно ґрунтуючи його на народом закладених підвалинах»; а його репутація безцеремонного «коваля» була однією з тих репутацій, які формуються і живуть незалежно від їх носіїв і які звичайні в лінивому громадянстві, що любить ліпити «ярлички», боронячись ними від обов'язку думати та перевіряти.

Подібно як у справах мови, дуже обережно тримався Старицький і в справі перекладання. Воюючи за право української мови на літературне поширення, він не розривав різко з традиційними методами перекладання-переспіву. В перших із перекладних своїх речей він не від того, щоб зукраїнізувати побутовий антураж (ми вже бачили це в перекладі Лермонтовської «Родины»), використати образи та мотиви української пісні. В першій редакції перекладу Пушкінського «Зимового вечора» рядки: «Спой мне песню, как синица — Тихо за морем жила — Спой мне песню, как девица — за водой поутру шла» — він переробляє так:

Заспівай мені про волю,  
Що вже мохом поросла,

Що тепер, немов дитина,  
В сповиточку спать лягла.

Всупереч думці П. Филиповича, що бачив у цих рядках ремінісценцію з Шевченка, скажемо, що нам чується тут скоріше відгомін популярної пісні: «Про ту волю козацькую — Що була-минула — Тепер вона, мов дитина — В сповиточку заснула». Безперечно, цей «Зимовий вечір» у перекладі Старицького — великий крок наперед у порівнянні до Руданського, що переказав Пушкінську «Песнь о вещем Олеге» коломийковим віршем, — але і він перебуває на тій самій стадії українського перекладу, вносячи народньо-поетичну струю в чужомовний переклад.

Зустрічаються у Старицького і переклади з інакшим топографічним застосуванням змісту, з переминою номенклатури. Такий вірш «До Сули», у виданні 1908 р., не зазначений переклад Міцкевічевого сонета «Do Niemna», але зазначений у бібліографічному показнику П. Тиховського<sup>16</sup>). Цікаво зіставити обидва тексти.

Суло, моя рідна, прозорії чистії води,  
Там змалку мочив я долоні!  
А потім і серцем гарячим шукав прохолоди  
На срібнім хвилястому лоні.

Марусе, ти тут любила на власную вроду  
І коси сплітала й квітчала,  
А я ж то бездольний, сльозами кропив тую воду,  
Що образ твій ясний гойдала.

Куди ж ти, річенько, куди занесла оті хвилі,  
Що літа пестили малії,  
Куди занесла мої думи хороші та милі  
І щастя і долю і мрії?

Куди мого серця святе поривання майнуло?  
Де постать Марусі літає?  
Де те товариство? Минуло, минуло, минуло...  
Чому ж та сльоза не минає?

Niemnie, domowa rzeko moja! Gdzie są wody,  
Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie,  
Na których potem w dzikie pływałem ustronie,  
Sercu niespokojnemu szukając ochłody?

Tu Laura, patrząc z chlubą na cień swej urody,  
Lubiła włos zaplatać i zakwiecać skronie,  
Tu obraz jej, malowny w srebrnej fali łonie,  
Łzami nieraz mąciłem zapalenieć młody.

Niemnie, domowa rzeko! Gdzież są tamte zdroje,  
A z nimi tyle szczęścia, nadziei tak wiele?  
Kędy jest miłe latek dziecińczych wesele?

Gdzie miłsze burzliwego wieku niepokoję?  
Kędy jest Laura moja? Gdzie są przyjaciele?  
Wszystko przeszło — a czemuż nie przejdą łzy moje!

Безперечно, Сула замість Німна, Маруся замість Лаври надають п'єсі специфічно «малоросійський» кольорит. Але ми зазначимо друге, на нашу думку, не менш важливе — те, що Старицький перетворив сонет Міцкевіча на звичай-

ний собі чотирикуплетний романс з емоціональними «нажимами» (минуло, минуло, минуло...) та своєрідними епітетами (хороші та милі думи, святе поривання тощо), з нерівними рядками, п'яти- і тристоповими. Та й не тільки тут, — взагалі еквіритмічність, додержання строфи, характерних синтаксичних особливостей оригіналу не зразу стають правилом для Старицького. Він ламає чудові Гетеві октави в посвяті «Фавста» («Ви близитесь знову, хиткії постаті»); переробляє на анапести чотириударний вірш Байронового «Мазепи», вірш, що завжди перекладався чотиристоповим ямбом, інколи — з чоловіцькими тільки римами; спрощує взагалі, як це показав П. Филипович на перекладі Пушкінової «Деревни», ритмічний рисунок п'єси, занедбавши не тільки складність римового переплетення, але й характерні для п'єси анафори. Більше до теперішніх наших вимог наближається Старицький в перекладах поетів, ближчих йому внутрішньо і формально простіших: Лермонтова, Некрасова, Сирокомлі. Тут він уважно ставиться до ритмічно-синтаксичної фізіономії своїх первописів і часто підноситься над віршовою культурою як сучасних йому, так і пізніших перекладачів. Варт порівняти, напр., його переклад Лермонтовського «Паруса» з перекладом Ів. Липи (П. Шелеста) або «Горных вершин» його і В. Мови-Лиманського.

**Старицький:**

Темна ніч вершини  
Сном оповила,

**В. Мова:**

Гірські верховини  
Сплять у темних млах,

По німій долині  
Морем стала мла.  
Не курить за ставом,  
Не тремтять листи.  
Почекай: небавом  
Одітхнеш і ти.

Сплять тихі долини  
В свіжих туманах.  
Пилом шлях не вєрга,  
Листя не тремтить.  
Гей, надходе чєрга  
І тобі спочить.

У Старицького немає неналежно ужитих слів, що ведуть до неправильних уявлень («Пилом шлях не *вєрга*»), нема повторення раз ужитого в вірші образу («Верховини... у *млах*, долини... в *туманах*»), нема недоречного «гей», що різнить з усім задумано-споглядальним тоном поезії. Зберігає він анафоричний початок п'ятого та шостого рядків і, в міру можливости, віддає евфонію первотвору (По *німій долині* — Морем стала *мла*). Певне, це й мали на увазі автори пізніших статтей, ставлячи переклади Старицького «понад усіма найновішими перекладами».

В найтіснішій зв'язку з переспівуваними російськими поетами стоїть і оригінальна громадська лірика Старицького. Молодість поета припала на 60-ті роки; на перші роки організації Київської громади припала і пора його громадської свідомости. В його пам'яті шістдесяті роки залишилися святою порою, життєвими святками. Розцвіт його творчости зійшовся хронологічно з реакцією 70-тих рр., коли придбала велику популярність «муза мести и печали», здобуваючи собі й українського читача. Громадянська лірика російська поклала свою печать і на поезію Старицького, в якій, за висловом І. Стеценка, відбився «типовий настрій громадсько-

розвиненої людини 70-тих років». Син поміщика, великою мірою деклясований<sup>17)</sup>, Старицький переймав голос не тільки Некрасова, але й другорядних російських поетів тих часів, радикальних «разночинців». Серед них чимало важив Олександр Боровиковський, син українського поета та байкаря 30-тих рр. Учений юрист, викладач цивільного процесу в Новоросійськiм університеті, пізніше сенатор, він лишив по собі пам'ять поезіями, які свого часу не могли з'явитися в легальній пресі і з приводу яких він сам себе іронічно запитував: «За свои стихотворенья — Ты куда же мнишь попасть — В Олимпийские селенья, — В полицейскую ли часть?»<sup>18)</sup>. Його не раз перекладали українською мовою: Грінченко («Про пшеницю»), Франко («Царь природы» — цитата в «Перехресних стежках», «Думи пролетарія»<sup>19)</sup>). З Боровиковського Старицький переклав, між іншим, «К судьям»:

Мой тяжкий грех, мой умысел злодейский  
Суди, судья, но проще, поскорей,  
Без мишуры, без ласки фарисейской,  
Без защитительных речей.

Переклад (у вид. 1908 р. непозначений) дуже близький до оригіналу, як це можна побачити з першої строфи:

Мій гріх тяжкий, мій домисел злочинний  
Суди, суддя, та напрямки, хутчій,  
Без вигадок, без хитрої личини,  
Без фарисейських лицедій.

Пропущена у Старицького одна строфа оригіналу — і то, здається, не на гірше для цілої речі («Тяжелою работой я разбита — Но знаешь ли, в душе моей на дне — Тягчайшая из всех улик сокрыта — любовь к родимой стороне»<sup>20)</sup>).

Взагалі в перекладах анонімів та другорядних поетів Старицький виявляє літературну виразність, що значно переважає аматорську техніку первотворів. От його «Потайні ученики»:

Мы были там. Его распяли,  
А ми стояли в стороне  
И осторожно все молчали,  
Свои великие печали  
Храня в душе своей на дне.

Его враги у нас спросили:  
«И в вас должно быть тот же дух, —  
Ведь вы его друзьями были!...»  
Ми отrekliсь, нас отпустили,  
А вдалеке пропел петух.

Нам было слышно: умирая,  
Он все простил своим врагам.  
Он умер, их благословляя,  
Открыв убийце двери рая, —  
Но он простил ли и друзьям?

Ми там були... Його розп'яли,  
А ми дивились оддалі  
Та обережливо мовчали  
І в глибині душі ховали  
Свої незважені жалі.

До нас присікались словами:  
«Повинно й ви тії ж руки,  
Аджеж були його друзями».  
Ми відцуралися з клятьбами,  
І півень крикнув здалеки.

Вони замучили Месію...  
Усе простив він ворогам,  
Він душоубу, лиходію  
В раю зустритись дав надію,  
Та чи простив же він друзям?

Можна думати, що такі й подібні поезії визначили другий великий (поряд з перекладами) відділ віршованих творів Старицького — його монологи на громадянські теми, заклики, віршовані тости і таке інше. Сюди належать: «На проводи» (М. П. Драгоманову), «Нива», «Учта», «Хай тепер рида моя кобза сумна», «Редакторіві», «До молоді», нарешті «На страстях» із звичайним тодішнім трактуванням Христа, як соціального реформатора<sup>21</sup>). Той же характер мають поезії, писані на випадок — віршовані некрологи, ювілейні згадки: «На смерть Ковалевського», «На смерть Кониського», «На спомин Котляревського» (століття українського письменства). Треба думати, саме цей відділ поезій і зважився на характеристику Старицького, як поета молоді української інтелігенції 70-80-тих років, що знайшла в нім «найкращий вираз своїх задушевних ідеалів» у добу найбільшого ліхотття українського слова<sup>22</sup>).

Нарешті, третя царина поетичної діяльності Старицького — його інтимна лірика. Франко у

своїй статті висловив був думку, що в ліриці Старицького переважає «злоба дня» і дуже мало матеріалу можна знайти для характеристики «власної душі поета та його безпосереднього оточення». Інші критики про особисту лірику навіть не згадують. На думку Ів. Стешенка, в усіх поезіях Старицького особистого змісту знайти громадсько-елегічну ноту; породжені вони «чутливою душею поета, що не могла бути байдуха до громадських страждань»<sup>23</sup>). Але тим часом цих непомічуваних звичайно поезій особистого змісту у Старицького не так мало: «Чому не весел, мій соболю», «У пишному салоні», «Сльоза», популярний «Виклик» («Ніч яка, Господи, місячна, зоряна»), «Ждання», «Зорі, зорі, ясні очі», «Мій рай», «Мов бачу тихую оселю» (дуже подібну до Фетової «Деревни» — «Я помню приют ваш печальний»), «Як часом у тебе заграє», «На озері» і т. ін., не переглядаючи поезій, друкованих по галицьких виданнях 60-тих рр. і не запроваджених до збірки поезій 1908 р.

З погляду стилю особиста лірика Старицького показує ту саму картину, що і його переклади. Спочатку в ній видно стремління використати ритми та мотиви народної пісні («Ох, і де ти, зіронько та вечірняя», «Вечір», «Бажання», «Де мені подітись з лютою нудьгою»). Проте коломийка «виходить у нього незграбна» (спостереження Франкове); природність словника та складні то там, то тут розбита інтелігентською фразеологією; емоції не мають зв'язку з світовідчужанням селянським<sup>24</sup>). Потім на зміну

цим пісням — імітаціям народньої лірики — приходять два ліричні жанри: *романси*, подібні до тих, які траплялися і в попередній українській творчості: «Ніч яка, Господи», «Не сумуй, моя зоре кохана», «Стою я похмурий і думку гадаю» (з використанням перших рядків давнього Петренкового вірша) та *ліричні мініатюри*, на зразок Гайнівських з їх парадоксальними закінченнями — несподіваним жартом, дотепною грою слів, взагалі якоюсь *pointe*. Взагалі Старицький виразно «держав курс» на Гайне: у виданні 1908 р. знаходимо сім зазначених, «явних» перекладів із нього. Але, крім того, є там і переклади замасковані, варіації Гайнівських тем. Така, напр., поезія «У пишному салоні — Круг чайного стола». Ліричний момент той самий, що і в Гайне: серед пустої розмови одна тільки молода дівчина — обраниця, вона компетентна в тій справі, яку обговорюють; тільки у Гайне ця справа — кохання, у Старицького — громадські настрої молоді.

Горіли йно шалено  
Йй очі-зіроньки...  
Я знаю, що про мене  
Не ті в тебе думки.

В душі Гайне написано і декілька, здається, оригінальних поезій Старицького: «Чому не весел, мій собою», «Як з тобою ми спізнались». Надто друга з цих поезій, що намічає ту акліматизацію Гайне, що на українському ґрунті так тонко проробив Олесь<sup>25</sup>).

Отже — а) переклади чужомовних авторів, задумані, як засіб вишколення українського слова, в) реторично-піднесені монологи на громадські теми, тости, заклики, підказані здебільшого російськими поетами — такими, як Лермонтов, Огарьов, Некрасов та другорядні автори 70-80-тих рр. і с) особиста лірика, що, відірвавшись від народньо-поетичних форм, прямує до романсу («слова для музики» — називав такі речі один російський поет тих часів) і до Гайнівської ліричної мініатюри — так виясняється перед нами поетичний доробок Старицького. Він, цей доробок, став поетичною програмою молодого покоління 90-тих рр., покоління нащадків, про яких так дбав і якими так захоплювався експансивний старий поет. Так відчувало вже само те покоління. Леся Українка заявляла, що на українському ґрунті вона мала двох учителів — Куліша і Старицького. Стешенко в «Літературно-науковому віснику», розповівши про самотність Старицького серед його сучасників, закінчує: «І врешті колесо повернулося на бік Старицького та його однодумців, правда, більш молодого віку». Що Старицький і молоде покоління тісно між собою зв'язані, відчуває і запізнений прихильник Костомаровського погляду на українську літературу — В. Горленко: йому не до густо «убийственная, фальшивая школа Старицького, Пчилки, Украинки, Черняховской и др. горожан»<sup>26</sup>).

Молода школа Старицького завзято працює в трьох напрямках: вона систематично перекладає, поперше. „Літературне коло (молодих авто-



рів), — спогадує Л. Черняхівська, — мало завдання збагатити рідну літературу перекладами з світової літератури. Самійленко перекладав Данта, Мольєра, Беранже, Леся (Українка) — Гайне, Славинський — Гете і Гайне, І. Стещенко — Жанну д'Арк (тобто «Орлеанську дівчину» Шіллера) і «Подорож на Гарц» Гайне, Є. Тимченко — «Калевалу» і т. д.<sup>127</sup>). Громадянська лірика Старицького дала другий напрям поетичній творчості молоді генерації. Влід за нею пішли, головним чином, Самійленко та Леся Українка. Тільки розпочавши від Старицького та його улюбленого Лермонтова, Самійленко піднявся до верхоріччів громадянсько-деклямаційного жанру, до Барб'є, а потім під впливом другого улюбленого свого поета, Беранже подався в бік сатиричних куплетів (жанр, у патетичного Старицького репрезентований однією річчю — «За лихими владарями»). Леся Українка повела лінію громадської лірики свого учителя вгору. На думку новішого дослідника, у Старицького «переважає ораторство», натомість у Лесі Українки «патос громадянських дум полягає не в ораторських формулах, а в їх хвилюючому ліризмові»<sup>28</sup>), їх емоційній схвильованості. Нарешті поворот до романсових форм та до Гайне, як до головного дороговказу в розробленні особистої лірики, позначився на поезії 90-тих рр. чи не найбільше. Його знаги і в сухуватій ліриці Самійленка, і в яскравих та сильних романсах Л. Українки, в поезіях Славинського, Старицької-Черняхівської, Кримського і багатьох інших. Через покоління безпосередніх

учнів Старицького, як і через доробок інших, суголосних йому авторів (Володимир Олександрів, Грінченко), культура цих малих ліричних форм дійшла і до поетів українського (досить сумнівного, сказавши по правді) модерну 1900 та 1910-тих років.

В роботі своїх наступників Старицький майже цілком потонував, розпустився. Далеко не всі його речі витримали сувору пробу часу. Але історичне значення його поетичної роботи від цього не зменшується, а його постать не тратьє свого інтересу. Чутливий і експансивний, громадський активний та несамолюбно щирий у своєму захопленні літературними нащадками, він відіграв в організації літературного життя 90-тих рр. таку роллю, на яку не мали сили ні Куліш, ні Щоголів, може, й обдарованіші від нього, як поети та стилісти.

#### П Р И М І Т К И

- 1) Франко І. Михайло П. Старицький. ЛНВ, 1902, V, стор. 45-47.
- 2) Цитован. твір. ЛНВ, 1902, V, стор. 49.
- 3) ЛНВ, 1902, V, стор. 51-52.
- 4) В статті про Куліша — «Від Куліша до Винниченка», стор. 41-46.
- 5) Лист до І. Н. Дерев'янкина. 12. VII. 1891.
- 6) М. Возняк. Автобіограф. знахідки до характеристики В. Олександрова. «Україна», 1928, IV, стор. 92-93.
- 7) Пор. «Принц Гамлет у постолох», «Киевлянин», 20. X. 1882, ч. 232.
- 8) «Хвилини життя Л. Укр.». ЛНВ, 1913, кн. X, стор. 16.
- 9) «Киевская старина», 1904, V, стор. 431-432.
- 10) «Киевлянин», I. XI. 1881, ч. 240.
- 11) «Киевская старина», 1883, VI, стор. 353 і далі.

- 12) В статті про В. Самійленка. ЛНВ, 1907, I, стор. 83.
- 13) Цигуню з статті В. О'Коннор-Вілінської «Деякі риси в творчості М. Старицького». ЛНВ, 1914, IV, стор. 48.
- 14) А. Пушкін. Вибрані твори. «Книгоспілка», стор. XXIII-XXV.
- 15) А. Пушкін. Вибрані твори. «Книгоспілка», стор. XXX-XXXII.
- 16) Адам Міцкевіч в укр. перекладах. Наук. зб. Харківської н.-д. катедри історії України, I. Ж. 1924, стор. 99-122.
- 17) І. Стешенко визначав його, як великого пана, але, здається, більше має рації В. Коряк — пор. «Етапи» в книзі «Організація жовтневої літератури», 1925, стор. 20-23.
- 18) А. Ф. Кони. На жизненном пути, т. I, СПб, 1912, стор. 506.
- 19) П. П. Филипович. Шляхи Франкової поезії — в книзі «З новітнього українського письменства», К., 1929.
- 20) До речі, в хрестоматії В. Вонч-Бруевича «Избранные стихотворения русской поэзии», СПб, 1909, цей вірш, приписуваний С. Бардній, поданий в числі «произведений неизвестных авторов». Франкові він відомий з женецької брошури Драгоманова «Детоубийство, совершаемое русским правительством». Взагалі з'ясування поетичної спадщини О. Боровиковського та його ваги для українських авторів є одно з чергових завдань.
- 21) Пор., напр., Боровиковського «Ессе homo!», Франка «Христос і хрест» (із книги «З вершин і низин»).
- 22) Д. Д-ко, «Рада», 31. I. 1908, ч. 26; Д. Дорошенко, «Рада», 17. IV. 1908, ч. 88.
- 23) Це слушно стосовно таких поезій, як «О дякую, що ти прийшла таки» (стор. 192 у вид. 1908 р.).
- 24) Приклади в статті Франка. ЛНВ, 1902, V, стор. 55.
- 25) «На сірій скелі мак цвіте», «Гори дикі і суворі», «Кожний атом, атом серця», «З серцем, повним смутку-горя», «Порвались струни на арфі» etc.
- 26) Листи В. Горленка до П. Мирного. К., 1928, стор. 77.
- 27) «Літ.-наук. вісник», 1913, X, стор. 17.
- 28) В. Якубський, «Лірика Л. Українки на тлі еволюції форм української поезії». Леся Українка. Твори. «Книгоспілка», т. II, стор. XXX.

— О —

## ІВАН БЕЛОУСОВ, РОСІЙСЬКИЙ ПЕРЕКЛАДАЧ «КОБЗАРЯ»

### I

7 січня 1930 р., на шістдесят сьомому році життя, помер у Москві Іван Олексійович Белоусов, поет, драматург, літературознавець (мемуарист), багатолітній перекладач Шевченка<sup>1</sup>). Російський літературознавець пом'яне його, певно, як одного з поетів самородків та самоуків, що свого часу виступав навіть у ролі організатора поетів-селян, поетів-«суріковців». Для літературознавця українського найцікавішою видається, мабуть, його пильна праця над перекладом та популяризацією Шевченка. Відоме порівняння біографа з середньовічним васалем, що «з предковичного ленного права» повинен, незмінно і при кожній нагоді, носити за своїм сюзереном зброю і віддавати йому належні знаки пошани — це порівняння легко може бути перенесене і на деяких перекладачів. Таким вірним васалем Шевченка був і Белоусов, протягом мало не всієї літературної діяльності своєї, почавши з р. 1887, коли в Києві з'явилася перша його книжечка «Из Кобзаря Шевченко (украинские мотивы)», і кінчаючи роком 1919, коли йому по-

щастило дати Шевченкову спадщину репрезентованою, так мовити б, пропорціонально, без пропуску революційних поезій, без цензурних купюр.

Основні факти життя Белоусова подано в його автобіографічних замітках та мемуарах. Народився він 8 грудня 1863 р. в Москві, в родині кравця із селян Подольського повіту Московської губернії; учився в першій городській школі, де захопився поетами як старими — Пушкінської пори, так і новішими, часів поетичного ослаблення та занепаду: Майковим, Полонським, Плещеевим і серед них Суриковим, що справив на нього велике враження своїми «простими, задушевними стихами-песнями»<sup>2)</sup>. Закінчивши школу, він мусів узятися до батьківського ремесла і став ділити свій час межі кравецтвом і поезією.

Важливою датою в своїм житті Белоусов уважав рік 1880, коли він, випускний учень городської школи, був свідком урочистого відкриття пам'ятника Пушкінові на Тверській бульварі, а потім, по закінченні іспитів, поїхав до родичів у Київ. Київ справив на нього величезне враження своєю природою та етнографічним кольоритом. «Я бродил по окрестностям, — розповідає Белоусов, — по ярмаркам, по базарам, заслушивался слепцов-лирников, сидящих со своими поводырями-мальчиками у пыльных дорог; подолгу засиживался на берегу Днепра, любуясь степными синими далями за Днепром»<sup>3)</sup>. Старці-лірники з їх незрозумілими словами («я не понимал слов, но чувствовал, что они

вдохновенны»<sup>4)</sup>) нав'яли початкуючому авторові образ Січі, уявленої, очевидно, за Гоголем:

«Снилась мне былая Сеча;  
Словно волны за грозой,  
Славных вольных запорожцев  
Выступал за строем строй.  
Набекрень надвинул шапки,  
И свободны, и легки,  
Каждый с длинной, острой саблей,  
Едут степью козаки.  
Впереди, с гетьманом батькой...» і т. д.

Згодом, прислухаючись до живої розмови, молодий поет почав розуміти український текст, заходився купувати українські книжки і в першу чергу придбав «Кобзаря» (в дешевому Йогансонівському виданні), сприйнявши його як виявлення народньо-поетичної традиції. «И вот когда я начал читать Кобзаря, я вспомнил, о чем пел лирник; передо мною все шире и шире стала раздвигаться история украинского народа, я понял его душу, перелитую в творения Шевченко»...

За читанням прийшла охота перекладати. «Когда струны лиры Тарасовой звучали в моей душе и нашли в ней отзвук, я попробовал переводить стихи Тараса Григорьевича на русский язык»... «С тех пор — вот уже около 35 лет — у меня на письменном столе лежит „Кобзарь”»<sup>5)</sup>.

Із власних признань І. О. Белоусова видно, як поетичний геній Шевченка полонив відданого

перекладача. В книзі «Литературная среда» він, наприклад, пригадує (і навіть кладе на цьому наголос), що перша поява друком його віршованих речей (26 лютого 1882 р.) спалася з двадцять першими роковинами Шевченкової смерті. Трохи нижче читаємо звістку, що певним циклом Белоусовські переклади з «Кобзаря» з'явилися р. 1886 — «а этот год отмечал двадцатипятилетие со дня смерти Шевченка». Отже ім'я великого поета «связалось с первым днем моего вступления в литературу»... «каким-то непонятным, странным образом вплелось в мою жизнь».

Перша пора перекладної роботи Белоусова обіймає кінець 80-тих і 90-ті роки. Репрезентована збірником «Украинских мотивов» (Київ, 1887), вона завершується «Кобзарем в переводе русских писателей», виданим р. 1900 у «книгопродавца Клюкина». Це вже велика, на 365 сторінок, книга, з пожанровим розпологом матеріалу: I — думи, II — пісні, III — балади (серед них багато речей, дуже далеких від баладної форми, напр., пісня «Ой, чого ж ти почорніло, зеленее поле?») і IV — поеми. Редакторові тут належать вступна стаття, що обмежується, правда, переказом головних біографічних фактів, і 43 поезії, не рахуючи уривків із «Гайдамак», доданих до давнішого перекладу Голованова. Все це переважно пісні з побутовим зафарбленням (10 №№), ліричні медитації, здебільшого далекі від громадянської ноти (19 №№, серед них «Думы», «Промчались годы молодые», «Порой и старику седому») та ще півтора десят-

ка «балад», до яких віднесений і «Заповіт», поданий, розуміється, з цензурними скороченнями, що відбирають всю його гостроту<sup>6)</sup>. На підставі цього добору можна здогадуватися, що Шевченко спочатку мислився Белоусову якимсь спеціально «крестьянским поэтом», на зразок безпосереднього Сурікова<sup>7)</sup>, якого він шанував і пам'яті якого присвятив організований потім Московський товариський «кружок писателей из народа» («Суриковский литературно-музыкальный кружок»<sup>8)</sup>).

Значно відрізняється від цього Клюкінського «Кобзаря» 1900 р. друге видання, випущене товариством «Знание» (р. 1906). Тут серед перекладених речей знаходимо «Послание» (переклад самого редактора), жанровий розподіл матеріалу замінено на хронологічний; загальне число Белоусовських речей у ньому доходить шістдесяти. А головне — в редакційній передмові, крім біографічних фактів, знаходимо кілька сторінок, присвячених громадському та літературному значенню Шевченкової поезії. Зрозуміння поета стало у Белоусова органічнішим, з'явилося зацікавлення його громадськими мотивами.

Разом з тим і культ Шевченка у його російського перекладача набирає форм, дуже подібних до українських народницьких.

Так 1902 р. йому спадає на думку відправити в Москві демонстративну панахиду по Шевченкові. Він вибирає «літературну» церкву «Большого Вознесения на Никитской» (літературну, бо в ній вінчався Пушкін), умовляється з прич-

том та співаками, а потім повідомляє про все це письменників та артистів, в тому числі й українську трупу, з Кропивницьким на чолі, що гастролювала тоді в Москві. «Панахида была отслужена более или менее торжественно, так как духовенство заметило, что публики было много и публика была какая-то особенная, необычная»<sup>10</sup>). Після відправи ініціатор і відвідувачі збираються в ресторані і поминають, як пише Белоусов, «батьку Тараса» «незлим тихим словом» та декламаціями Кропивницького.

Невдовзі по панахиді Белоусов відвідує могилу Шевченкову і лишає про це спеціальний (досить скупий та фактичний) нарис<sup>10</sup>).

1911 р. він — учасник Московського комітету «по чествованню памяти Шевченка», з нагоди п'ятдесятилітніх роковин смерті<sup>11</sup>). З його ж ініціативи «Общество любителей российской словесности» випускає новим виданням «Кобзарь в переводе русских писателей». В передмові до книжки читаємо: «Настоящий сборник произведений Т. Г. Шевченка издается по постановлению Общества любителей российской словесности, вызванному инициативой И. А. Белоусова. Он составляет как бы 2-й том Кобзаря, изданного в 1906 г. фирмой „Знание“, в переводе под редакцией И. А. Белоусова. Сюда вошли переводы большей части отдельных произведений Шевченка, не находящихся в упомянутом издании, причем многие переводы появляются впервые в печати... Не претендуя на исчерпывающую полноту, настоящий сборник тем не менее расширяет значительно знакомство русского обще-

ства с творчеством великого украинского поэта... Все... переводы собраны И. А. Белоусовым. Ближайшее участие в редактировании сборника принимали члены общества: И. А. Белоусов, А. Е. Грузинский, А. И. Калишевский и Н. А. Янчук».

До цього третього видання ввійшли переклади двадцяти дев'яти нових речей, між іншим «Кавказ», «Суботів», «Холодний яр», «Три літа», «Подражаніє Іезекіілю», «Коли б ви знали, паничі» — одно слово, все те, що давало вже певний образ громадянської, політичної поезії Шевченка. І що найцікавіше: «Кавказ» пішов з пропуском всього-на-всього одного рядка, і сталося це в пору суворого напосідання на т. зв. Яковенківський «Кобзарь»<sup>12</sup>). Проте не все, приготоване до друку, і тут побачило світ. Редакції довелося відмовитись від 16 поезій, — таких, як «Сон», «Марія», «Великий льох», «Царі», «Саул», «Псалми Давидові», «Швачка», «Невольник», не рахуючи кількох дрібних віршів. З'явилися вони тільки в четвертому збірнику, випущеному Белоусовим — «Кобзарь», вид. Моссовета, М., 1919<sup>13</sup>).

Такий зовнішній образ перекладної роботи Белоусова. Серед російських перекладачів Шевченка, організаторів окремих перекладних збірників, йому належить одно з найпочесніших місць. Після російського «Кобзаря» Гербеля, що вийшов уперше р. 1860 (а потім був чотири рази перевиданий)<sup>14</sup>), після «Кобзаря» в перекладі Н. А. Чмирева (М., 1874), Белоусов стає головним постачальником перекладного Шевченка на ро-

сійському книжковому торзі. З виходом у світ найповнішого збірника російських перекладів із Шевченка, під редакцією М. А. Славинського (СПБ, 1911, одночасно з вид. «О-ва любителей российской словесности»), його становище захиталося — в новому виданні Шевченко був репрезентований докладніше (195 п'ес із загального числа 215) і без тієї стилістичної «розбіжності», що помічалася в обох Белоусовських збірниках, надто у першому 1906 р. На той час як Белоусов використовував переклади різних авторів і різної дати, для нового збірника величезна більшість речей, 154 із 195, зроблена була наново, двома перекладачами, М. А. Славинським та А. Колтоновським, що приблизно погодили між собою свій спосіб віддання оригіналу. Проте Белоусов доробив свою роботу «до самого самого краю». 1918 р. він видав невеличку збірочку забороненого Шевченка; р. 1922 повторив її у виданні «Земли и фабрики». Р. 1919 він озвався брошуркою про Шевченка в серії «Кому пролетариат ставит памятники», а р. 1924 — такою ж книжечкою в серії «Сборники по устройству общеобразовательных экскурсий». Біо-бібліографічний збірник «Писатели современной эпохи» нараховує йому межі 1887 і 1919 р. 11 книжок перекладів із Шевченка, і навіть більш прихильний до перекладів М. Славинського О. В. Багрій зазначає, що «Белоусову принадлежит огромная заслуга в деле почти тридцатилетней (власне, „почти сорокалетней” — М. З.) пропаганды творчества украинского поэта в России».

Як же стоїть справа з внутрішньою вартістю Белоусовських перекладів, яка художня їх вага? Як справляється він з труднощами завдання?

А ці труднощі є. Вони великі й безперечні, хоч, може, і не зразу впадають в око. Загострюються вони тими підвищеними вимогами, які мимоволі ставиш до перекладу з близької мови, а надто, коли перекладеним бачиш добре знаний текст. Явище добре відоме. Хоч якою добірною мовою перекладете ви елегію Ленського: «Куда, куда вы удалились», російському читачеві ваш переклад здаватиметься «недостаточным». І знов же: хоч би як вишукано досвідчений і знаний поет переклав Шевченкову «Думу», український читач незмінно вважатиме, що якась частина букета розвіялась безслідно. Відомий приклад, як старий Квітка був невдоволений російським перекладом своєї «Марусі» і запрошував Плетньова «вникнуть в видимую разницу наших языков — русского и малороссийского». На його (Квітчину) думку, «что на одном сильно, звучно, гладко, то на другом не произведет никакого действия, холодно, сухо». В його російській «Марусі» «положение лиц привлекает участие, а рассказ ни то, ни се... напротив, малороссийская («Маруся») берет рассказом, игрою слов, оборотами, краткостью выражений, имеющих силу... „Ні, мамо!” — „Атож” — „Але”, у места сказанное, в русское это не оденешь»<sup>15</sup>).

Першу трудність перекладу Шевченка стано-

вить його синтакса та фразеологія, що безпосередньо виростають на народньо-поетичному ґрунті. «Поет золоті пори, що прийшов раніш од школи та традицій», Шевченко не має вкладі фрази ані тіні книжності. Звідси перед перекладачем намічаються два виходи, про які говорить А. Є. Грузинський в рецензії на російський «Кобзарь» «Знання»: «Переводчику грозит несколько опасностей. Слишком уйдя в область литературного языка, он рискует обезличить оригинал; если же он захочет сохранить живые краски национально-бытовые, ему надобно столько-же остерегаться невразумительности от излишней близости к подлиннику, сколько „обмоскаливания“ текста, если он неразборчиво будет прибегать к народной великорусской фразеологии»<sup>16</sup>).

Друга трудність перекладу полягає в незрівняній майстерності Шевченкового віршу, в його міцній, прегарно зладженій евфонічності. Довгий час цього не помічали зовсім; Драгоманов мав нахил уважати Шевченка поетом, навіть неохайним щодо форми, маючи здебільша на увазі неточну інколи риму. Тільки 1914 р. відомий білоруський поет М. Багдановіч, у своїй статті «Краса й сила», прийшов до висновку, що це далеко не так, що ті, на загальну думку, докази технічної невправності Шевченка є справді «неотъемлемый элемент его своеобразного художественного стиля»<sup>17</sup>). Та й не тільки про риму мова. Зауважено було тонкість Шевченкових алітерацій та асонанцій (вперше К. Чуковський р. 1911 — побіжно; ґрунтовно — Б. Якуб-

ський р. 1921). Не дивно, що й давні перекладачі, не відчуваючи в Кобзареві тонкого, сильного майстра, тільки випадково відбивали в своїх роботах його повне та розмаїте звучання. Так, видимо, випадково віддав В. Крестовський знамениті алітерації «Утопленої» — «Хто се, хто се над водою»...

«Кто здесь косу холит, чешет,  
Бродит по откосу.  
Кто там, кто там за рекою  
Рвет и треплет косу».

Інші перекладачі, як, напр., Пушкарьов<sup>18</sup>), зовсім не звернули на них увагу.

Нарешті, не так легко російським перекладачам, призвичаєним до тонічного віршоскладання, передавати ритміку Шевченка (О. В. Багрій говорить про органічне їхнє нерозуміння українського народнього віршу та нівелювання його); вихованим здебільшого в пору занепаду віршової техніки, їм нелегко зважити вимовність Шевченкових «переступів» (enjambements). Не завжди щастить їм управлятися і з лексичними даними, надто в тих випадках, коли українські слова вони тлумачать за аналогією з однозвучними російськими (зразковий в цьому розумінні переклад: «пішла луна гаєм» — «пошел месяц по лесу»).

За всіма цими рубриками, з кінця почавши, і розгляньмо переклади І. О. Белоусова.

1) Щодо розуміння українського тексту, то воно в нього цілком достатнє. Вдумливий і повсякчасний читач «Кобзаря», він помиляється

далеко менше, як перекладач 60-тих рр., і тому не завжди можна пристати на характеристику О. В. Багрія, коли він зазначає: «Белоусов допустив ряд неточностей при передачі ритма і содержания» або: «В переводе Белоусова много неверного понимания текста». Коли перекладач слова первотвору: «Ой, на горі р о м е н цвіте — Долиною козак іде» перекладає: «На горе то мак цветет», то це ще не свідчить про нерозуміння тексту і перекладу не псує (паралелізм образів: квітка на горі, козак у долині — витримано). Далекі прикріше, коли вози з ножами, з а л і з н о ю т а р а н е ю, перетворюються на «запасы пушечных снарядов». Помилки останнього гатунку у Белоусова небагато, хоч без них і не обійшлося. Напр., у присвяті «Єретика» Шафарикові слова:

«Наше море  
Слов'янськеє, нóве  
Зато́го вже буде повне» —

він перекладає: ... «Наше море вечно будет полно». У Шевченка думка інакша: наше море от-от (незабаром) виповниться. Не менш прикра помилка в назві поезії: «Моим союзникам»; Шевченко пише: «Моїм союзникам»; або ж відоме місце «Холодного Яру»: ... «А згадаєш — то була й дорога — з монастиря Мотриного — до Яру страшного», що звучить у перекладі так:

«А как вспомнить, был когда-то  
Торный путь широкий  
От обители Мотри́на  
Прямо в яр глубокий».

Белоусов, видимо, зовсім не усвідомив назви монастиря — Мотрин, тобто Мотрони, Мотронинський. Тут він, безперечно, поступається перекладачам петербурзького «Кобзаря» 1911 р. — А. Колтоновському та М. Славинському. У тих подібних помилок не буває.

2) В справі відчуття та уміння відтворювати чотирнадцятискладовий коломийковий розмір Шевченка Белоусов мало чим відрізняється від усіх давніших і новіших перекладачів Шевченкових; як же й відходить часом, то скоріше на користь собі. Силабічний, дуже своєрідно і неповно тонізований, чотирнадцятискладовий вірш Шевченка російські перекладачі, на тонічному віршуванні виховані, зрозуміли простолінійно, як звичайний собі семистоповий хорей, розбитий на два рядки. Таким хореем перекладають його Мей і Гербель (в 60-тих рр.), М. Славинський і А. Колтоновський (в 900-тих).

Чому це так у перекладачів-росіян, прегарно з'ясував О. В. Багрій: їхнє нерозуміння українського народнього віршування з'ясовується «отношением русской литературы к русскому народному стиху. Уже начиная с середины XVIII века начались переделки на литературный лад русских народных стихов (Тредьяковский, Востоков, Карамзин, Львов), причем в творчестве Кольцова эти переделки приняли особенно строго метризованный характер»<sup>19</sup>).

Звідки ж хореїзація Шевченківського чотирнадцятискладника у Славинського, перекладача, не чужого українській народньо-поетичній стихії, досить начитаного, щоб відчути цю



стихію в первотворі? Можна думати, що ця практика чотирнадцятискладового (коломиїкового) віршу у нього підказана почасти попередніми російськими перекладачами, почасти трактуванням цього віршу у багатьох українських поетів.

Як дає цей вірш Шевченко, ми знаємо. Для непаристих рядків у нього характерний поділ цезурою на два піврядки (4+4), при чому кожен піврядок підлягає одному сильному наголосові, місце якого не фіксоване («Тече вода в сіне море»). Для рядків паристих у нього два способи тонізації — хореїчна та амфібрахічна. Римуються, як правило, тільки паристі рядки; широко допускається асонанція та внутрішня рима:

«І день не день, і йде не йде (цезура, асонанси,  
повторення слів).  
«А літа́ стрілою (хореїчна тонізація: ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘)  
«Пролітають,забирають (внутрішня рима)  
«Все добре з собою» (амфібр. тонізація: ˘ — ˘ — ˘ — ˘).

Зовсім інакше виглядає цей самий вірш в інших українських поетів, у тих, що більше корилися вказівкам шкільних схем — у Афанасьєва-Чужбинського, М. Макаровського, П. Куліша<sup>20</sup>), пошевенківців 70-тих та 80-тих рр. У них хореїчний ритм виступає дуже виразно; цезура в непаристих рядках згладжена, римувannya часто перехрещене. От зразок із присвяченого Шевченкові вірша Афанасьєва-Чужбинського:

«Гарно твоя кобза грає (а),  
Любий мій земляче (б),  
Вона голосно співає (а),  
Голосно і плаче (б).

Так Шевченків вірш розумів тонкий поет М. Багдановіч, визначаючи його, як семистоповий хорей з відступленнями від схеми і замінами хорей іншими стопами<sup>21</sup>); так приблизно розумів його і сучасний російський поет Е. Багріцький у своїй «Думі про Опанаса»<sup>22</sup>).

Не дивно, що й Белоусов, вихований на тоничній версифікації епігонів Кольцова та Нікітіна, пішов тією самою стежкою віддавання Шевченка. Хореїчною його інтерпретацією чотирнадцятискладового народнього віршу з'ясовується і легкий перехід його на чоловічі закінчення в паристих рядках («Все дороги на Україну — Заросли терном» або в другому місці: «Злые люди у соседа — Хату подожгли»<sup>23</sup>), і видовження паристих рядків, що перетворює всю поезію на чотиристопову-хореїчну («Бандурист! Орел наш сизый — Хорошо тебе, родной» — Маркевичу), і нарешті неправильні наголоси, розставлені на власних іменах («Стоит в селе Суботове»).

Зате у Белоусова можна вказати і такі випадки, коли, мимоволі піддавшись первотворові, він забуває про принципи своєї передачі і дає рядки, що наближаються побудуванням до Шевченкових («Огня искра || великого», «И не угасает», «А на давнем || пожарище»). Помітно це і в практиці перекладу Шевченківського два-

надцятискладового віршу. Інші перекладачі дають його або в шестистоповому хорей, або чотиристопових амфібрахіях: у Белоусова, в перекладі «Кавказу» («І тебе загнали, мій друже єдиний») протягом одного абзацу зустрічаємо і ту, і іншу тонізацію («И тебя загнали, друг ты мой единый» — хорей; «Живи же в отчизне бессмертной душой» — амфібрахій).

3) Віддання евфонії Шевченкової у Белоусова таке ж випадкове, як і в інших перекладачів. Він не намагається будь-що-будь зберігати ні порядку рим, ні звукових, ні лексичних повторів, характерних для оригіналу. Відоме місце вступної поезії Шевченкової до поетичного журналу 1850 р. («Лічу в неволі дні і ночі») він тільки переказує блідо і мляво:

«Каламутними болотами  
Між бур'янами, за годами  
Три года *смутно* протекли;  
Багато дечого взяли  
З моєї темної *комори*  
І в *море* нишком однесли;  
І нишком проковтнуло море  
Мое не злато-серебро —  
Мої літа, мое добро,  
Мою журбу, мої печалі —  
Тії *незримі* скрижали,  
*Незримим* писані пером».

«В болотах топких да в бурьяне  
Три года грустно протекли;  
Из хаты многое забрали,

Украдкой в море отнесли;  
Украдкой схоронило море  
Мое не злато-серебро —  
Мои лета, мое добро,  
Мою тоску, мои печали —  
Все, что в незримые скрижали  
Внесло незримое перо».

Від великої більшості Шевченкових анафор, алітерацій (каламутними, смутно; комори, море), внутрішніх рим (болотами-бур'янами) та інших повторень не залишилося нічого; вся звукова сторона перекладу збіднена вкрай. Проте в перекладі «Кавказу» знамениті алітерації на р («і ставники, і мірри дим» і т. д.) збережено.

Надто не пощастило нашому перекладачеві з відтворенням звукової (як і ритмічної) сторони елегії «Минули літа молодії». В його немудро вигладженім, попарно зримованім:

«Промчались годы молодые,  
Мечты не сбылись дорогие  
И от надежды золотой  
Уже повеяло зимой.  
Сиди один в избе холодной,  
И слова некому сказать»...

не можна впізнати Шевченківського звучання:

«Минули літа молодії...  
Холодним вітром від надії  
Уже повіяло... Зима...<sup>24)</sup>

4) Але єсть у Белоусова і певна перевага над іншими перекладачами, в першу чергу над Славинським, якому таку безперечну звичайно віддають у нас перевагу. Белоусов майже ніде не западається в книжковість та розхожу, недорого літературність. В його перекладі «Заповіту» («Злою вражескою кровью — Волю окропите») нема такої банальности, як «яркий светоч свободы», що єсть у Колтоновського («Ярким светочем свободы — Врагов ослепите»); в його перекладі «Холодного Яру» нема наскрізь літературних «шакалів», як у Славинського («Вы разбойники, шакалы — Жадные вороны»). Коли зіставимо переклади «Трьох літ» Славинського і Белоусова —

«Дни медлительны и долги,  
Годы же стрелою  
Улегают и уносят  
Доброе с собою.  
Обворовывают душу,  
О холодный камень  
Разбивают наше сердце,  
Гасят яркий пламень,  
Гревший грудь, и все веселье,  
Радость всю отныне  
Ветер времени развеет  
В жизненной пустыне».

М. Славинський  
(«Кобзарь», СПБ, 1911, стор. 121)

«Дни идут, проходят ночи  
И года стрелою

Пролетают, забирают  
Все добро с собою.  
О холодный камень души,  
Сердце разбивают,  
Похоронную молитву  
Тихо напевают.  
И всему конец, что было,  
Отныне до века  
И остался на распутьи —  
Я, слепой калека».

Белоусов

— безперечно більше Шевченківського ми відчуваємо у другого, що зумів уникнути запорошеної фразеології, краще зберіг народньо-пісенну синтаксу первотвору.

Більша наївність вислову вберегла Белоусова і від численних прозаїзмів Славинського («Но они так много — Причинили зла мне», «... если на дорогу — Вышел с злобой целью — Человек лихой»), і від пустопорожньої заокруглености, яка трапляється часом у компетентнішого, здавалося б, перекладача («Все те незримые скрижали — Что их незримое перо — Незримые мечты писали»).

Перекладаючи пісні Шевченкові, він далеко не так рішуче набиває їх на літературну колодку, як хоча б той же Славинський. Наприклад, пісня: «У неділеньку та ранесенько» під пером останнього перетворюється на романс з незаглушеним відзвуком Конопніцької: «Как король шел на войну» (в рос. перекладі) —

«И копали для него...  
Для Ивася моего  
Чумаки могилу братскую  
Всей ватагою чумацкою».

Белоусов у таких випадках міцніше стоїть на ґрунті народньо-поетичного вислову. Із двох стилістичних тенденцій — великорусизації тексту чи невільничого наслідування первотвору — він скоріше причетний до другої. О. В. Багрий відзначає: «Стремление к текстуальной близости, вообще являющееся положительной стороной переводчика, привело его к употреблению в переводах ряда непереверденных слов, форм и выражений, неудобных с точки зрения чистоты русского языка». Такі його українізми: лексичні («подпал», «батька», «грошей»), синтаксичні (управління прийменників на український лад), фразеологічні («не прикличу себе доли»).

Поетичний хист, мистецька індивідуальність Белоусова несильні. І тому, перекладаючи Шевченка, що був найсильнішою його літературною любов'ю замолоду, він не може супроти нього витримати якоїсь певної стилістичної лінії, втягається в його орбіту, стаючи сателітом великого поетичного світила. Але є щось зворушливе в його сп'янілості Шевченком, в його багатолітній пропаганді «Кобзаря». І тому так до речі пом'янути його щиру та віддану роботу в день Шевченківських роковин.

#### П Р И М І Т К И

1) Автобіографія в збірнику «Первые литературные шаги» Ф. Ф. Фидлера, М., 1911. Пор. статтю в книзі «Писатели современной эпохи», био-библиограф. словарь русск. писателей XX в., М., 1928, стор. 38-39.

2) И. А. Белоусов. «Литературная среда». Воспоминания 1880-1928. «Никитинские субботники». М., 1928, стор. 5-7.

3) «Литературная среда», стор. 9.

4) И. А. Белоусов. «Как я начал переводить „Кобзаря“». «Украинская жизнь», 1914, II, стор. 106-107.

5) Ibid.

6) Повністю «Заповіт» з'явився в «Кобзарі» 1911 р. (Вид. «О-ва любителей рос. словесности»).

7) Иван Суриков (1841-1880), наслідувач «вялої поезії Никитина», організатор збірника селянських письменників «Рассвет» (1877). Про нього Белоусов написав брошуру в серії «Книги для крестьян и рабочих»: «И. З. Суриков и его песни», М., 1923.

8) Про свій інтерес до «писателей из народа» І. Белоусов розповідає в книзі «Литературная Москва», воспоминания 1880-1928. Изд-во «Сегодня», М., 1926. Там же и про Суриковский гурток.

9) «Литературная среда», стор. 239-241.

10) «Поездка на могилу Шевченка». «Русская мысль», 1904, III, стор. 135-138.

11) 1914 р. Белоусов присвятив Шевченкові (з нагоди 100-літніх роковин народження) ціле II число журналу «Путь», якого був редактором.

12) Про це видання, третє в редакції Доманицького, та про цензурну його історію — див. Н. Стебницький, «Кобзар» «під судом». «Зап. іст.-філ. відділу ВУАН», IV, стор. 36-48.

13) До цього збірника увійшло 98 поезій. Всього в збірнику, редактовані Белоусовим, увійшло близько 180 поезій. «Кобзар» 1906 р. містить 129 п'єс, «Кобзар» 1911 р. додає до цієї кількості близько 50 поезій нових. З цього числа половина належить редакторові.

14) Див. А. В. Багрий. «Т. Г. Шевченко в русских переводах». Ваку, 1925, стор. 30-33.

15) «Украинская старина» Т. Данилевского, X., 1866, стор. 254.

16) «Русская мысль», 1907, II, бібліографія, стор. 29. — Багрий А. В., «Шевченко в русских переводах», стор. 36.

17) «Украинская жизнь», 1914, II. Передруковано: Твори М. Багдановича (Академічна бібліотека белар. письменніка), т. II, стор. 44-54.

18) В «Кобзарі» під ред. Белоусова, М., 1900 (в-во Ключіна).

19) А. В. Багрий. «Шевченко в русских переводах», стор. 36.

20) Про народній вірш Куліша — в книзі «Від Куліша до Винниченка», К., 1929, стор. 22-25.

21) «Краса и сила», Твори, т. II, стор. 45-46, 48-49. Одно з тверджень Багдановича («Искусственные правила искусственной поэзии отпадают. Возникает национально-украинский vers libre») призвело до деяких необґрунтованих характеристик Шевченкового віршу як верлібру.

22) Е. Вагрицький дає рядки і амфібрахічні: «По откосам виноградник — Лопочетливою». «Красная новь», 1926, XI.

23) Переводить на чоловічі рими Шевченків коломийковий вірш і Славинський.

24) Докладніше — А. В. Багрий, «Шевч. в рус. переводах», стор. 50.

— О —

## У СПРАВІ ВІРШОВАНОГО ПЕРЕКЛАДУ

### Нотатки

#### 1

Питання перекладу, віршованого зосібна, знов стали у нас на порядку дня.

Не знаю, в якій мірі можу я довіряти власному спостереженню, оскільки воно об'єктивне; не знаю, як належить назвати це від кількох літ спостережене з'явище — може, «спадом ліризму», — тільки здається мені, що на полі оригінальної поезії в нас почався певний занепад. Щораз ясніше інтерес читацьких мас і письменницького кола відходить від ліричної поезії до новелі, до повісти, до роману. На фронті поезії тихо. Давні назви символізму, футуризму, панфутуризму, Поліщукового динамізму, неоклясицизму, червоного акмеїзму, що його ладен був проголосити один час Михайло Доленго, все рідше тремтять у повітрі: одні з них забулися, відгули; другі розпливлися, виявивши порожняву, яку прикривали; треті від повсякчасного та розмаїтого уживання втратили будь-який сенс, стали визначати не так мистецькі тенден-

ції, як індивідуальне, суб'єктивно пофарбоване ставлення до літературного з'явища, перетворилися з термінів на якісь пів-«междомеття» похвали, огуди, подиву. Настроєному скептично читачеві починає вже здаватися, що, всупереч підручникам та критичним оглядам, у нас ніколи не було ні символізму, ні футуризму, як певних усталених, підкованих теоретично літературних визнань, — були тільки прапори та стремління розв'язатися з традиційною тематикою народницької поезії, обносками романтичних уявлень та відгородитися від невибагливого модернізму Чупринчиного типу. Орієнтація на стилі — футуристичний та символічний — була підкреслена, голосна, але не завжди глибока. Всі «плижкували», всі «наздоганяли сьогоднішній день». Одні тільки яскравіше заперечували своїх батьків — українських поетів доби «межи двох революцій», прирівнювали їх творчість до «парикмахерської» гітари в дощовий осінній день (Семенко); другі були обережніші і, побиваючи Чупринку, зберігали певний пієтет до Олесея (Я. Савченко), — але всі робили одну справу і по суті були союзниками. П'ятнадцять літ, що минули від першого виступу Тичини, від Семенкового «Prélude», «Дерзань» та «Кверофутуризму», накладають обов'язок поважніше приглянутися до справжніх тенденцій та історично-літературної ролі того, «буестю юности» позначеного і небезталанного дебюту. Нині здобутки тих років пішли до загального ужитку, дещо лишилося невикористаним, і на кону оригінальної поезії — тихо і мало цікаво. Правда,

розгортається помалу на інтересного поета М. Бажан, — але чомусь і досі він не здобуде собі суцільної витриманої лексики. Підкупає безпосередньою свіжістю ліризму В. Мисик, але як хочеться часом побажати йому більше темпераменту! Виходять одна по одній в ДВУ книжечки молодих поетів, одноманітні, як дитячий будинок на прогулянці, — але навіть аматорові поезії нелегко попрочитувати їх до краю: так мало серед тих численних імен людей, позначених «лица необщим выраженьем», мало і культури віршу, уміння впоратися з технічною навіть стороною справи.

При цій одноманітній сірості, при цій невеселій пересічності кожної книжки оригінальних віршів, дуже приємно нотувати зростання (і кількістю, і якістю) великих перекладних робіт. Нове, поповнене, видання вибраного Вергарна в перекладі М. Терещенка, дві книжки німецьких балад у перекладі Дм. Загула, «Пан Тадеуш» Міцкевича в перекладі М. Рильського, вибраний Пушкін групи поетів під редакцією П. Филиповича, Шекспірові трагедії в переробках М. Вороного, в перекладах М. Йогансена та В. Щербаненка, «Антологія американської поезії» І. Ю. Кулика — от найголовніше з того, що придбано за останні роки, не згадуючи про різні нещасливі спроби, як, наприклад, Улезків переклад Гетевого «Фавста». Тільки високою оцінкою можливостей української перекладної поезії можна з'ясувати, що в Харкові О. І. Білецький та М. А. Плевако наважилися зложити велику п'ятитомову хрестоматію, що має подати

в найкращих зразках весь багатомовний розвиток західноєвропейської поезії від античної давнини до найновіших часів.

Нема потреби говорити, якою мірою ця перекладна література корисна і якою мірою може вона прислужитися до винайдення нових способів поетичного вислову. Річ зрозуміла: нові теми, нові завдання, тисяча стимулів до мобілізації всіх стилістичних та лексичних ресурсів нашої мови.

Доброю ознакою на майбутнє є те, що поряд з практичною роботою в галузі перекладної поезії у нас з'являється і теоретичне зацікавлення її проблемами. Маємо на увазі три статті: В. М. Державина — «Проблема віршованого перекладу», Юрія Савченка — «Почин» («Плужанин», 1927, 9-10, стор. 44-50, 63-71) та Гр. Майфета «З уваг до теорії перекладу» («Критика», 1928, кн. 3, стор. 84-93). Сюди ж треба прилучити і деякі з рецензій, що так чи інакше порушують теоретичні питання (В. М. Державина — на книгоспілкувальному виборі Пушкіна, О. Бургардта та П. І. Тиховського — на Улезка і т. ін.).

Деякі із цих праць (статті Державина та Майфета) постають без видимого зв'язку з українською мистецькою практикою. Обидві вони стоять ближче до того інтересу, що збудився нині в російській теоретичній літературі і звідти перекинувся на наші дослідчі катедри. Але і Державин, скупко та конспективно окреслюючи проблему перекладу віршованого, і Гр. Майфет, реферуючи англо-американську книжку Шольца про «Мистецтво перекладу», обидва беруть

ілюстрації для своїх тез із української перекладної поезії — прошу дарувати мені цей вислів — «сьогоднішнього дня», втягаються в обговорення її засобів, хиб та здобутків. Нехай ілюстрації взято не зовсім щасливо, і, навіть поставивши з В. М. Державином питання, чи не є т. зв. «художність» перекладу тільки доведеною до віртуозності «точністю», навряд чи можна погодитися на його характеристику Улезкового «Фавста», як найкращого та безсумнівного зразка тієї віртуозної точності, — але симптоматичний і заслуговує на повітання цей вихід теоретика в поточну нашу роботу. Це значить, що наші перекладні праці останніх років уже здатні зацікавити дослідника і дати достатню поживу теоретичній думці. Вибаглива ж суворість поставлених перед нашими перекладачами вимог не повинна нас лякати: вона також свідчить про нашу дозрілість. Далеко гірше було б, коли б перед українською літературою поклали вимоги полегшені та пільгові, як перед літературою «молодою», недорослою.

В супроводі цієї думки і перейдімо до міркувань наших літературознавців у справі віршованого перекладу.

## 2

Отже, висота вимог є наслідок високої оцінки виразових засобів нашої літературної мови...

Пишучи два роки тому про «Поетичну діяльність Куліша» і розглядаючи матеріяли його «Позиченої кобзи» — правда, в плані історико-літературному — я прийшов до висновку, що на тлі своїх попередників і навіть багатьох сучас-

ників Куліш-перекладач був великим кроком наперед, — а деякі стилістичні особливості його перекладів не втратили свого значення навіть для нашої доби, як прекрасний приклад вирощування на ґрунті народньо-поетичного та старокнижницького стилю «художливо-кунштовного слова». Для наших теоретиків Куліш — уже історія. Його «художливе» слово звучить важко, негарно, архаїчно, а його метода поводження з первотвором не відповідає і в найменшій мірі нинішнім вимогам.

Гр. Майфет досить побіжно зупиняється на аналізі Гетевої «Міньйони» — «Kennst du das Land?» — у перекладі Куліша. Йому не подобається збільшення кількості рядків супроти первотвору та Кулішівські «вигадки» тим більше, що число рядків збільшується наслідком не так реторичної ампліфікації, як «звичайної „отсебятини”». Замість двох рядків Гете: «Знав ти той край? туди, туди | З тобою б нам, о любий мій, піти»<sup>1</sup>) читаємо цілих чотири:

Чи знаєш ти це все? Туди б, туди  
З тобою нам заїхати-зайти,  
З тобою, дороге мое кохання,  
Моїх очей і серця чарування!

В іншій роботі, доповідженій на підвищеному семінарі українського письменства при Київському ІНО і покищо неопублікованій, аналіза Кулішевого перекладу «Міньйони» виявила ще й іншу сторону. Особливо показала в цій зв'язку третя, остання, строфа «Міньйонині пісні»:

Ти знаєш гору і дорогу в хмарі,  
Що крізь туман її шукає мул?  
Під нею глибоко, з імлою в парі  
Живе дракон, підземний чути гул.  
Чи знаєш ти його?

Туди, туди  
Не дай мені, мій Воженьку, зайти!  
Рятуй мене, татусеньку коханий,  
Забудь мій гріх, мій розум окаянний!

В новому перекладі, що в більшій згоді стоїть з німецьким первозором, ця строфа читається трохи інакше:

Знав ти мій шпиль, де в'ються зграї хмар,  
Де сходить мул понад безодній яр,  
Де з вогких нір шипить таємний гад,  
Де крізь туман клекоче водоспад?  
Знав ти той шпиль?

Туди, туди  
У дальній шлях нас, батечку, пусти.

У Гете зовсім немає покаючих ноток, які надав своїй Міньйоні Куліш (та й де б вони взяли в нього, клясика і поганина світовідчуженням). Тут перед нами не тільки звичайна «отсебятини», а й «отсебятини» показова, характерна, що стверджується довгим рядом інших спостережень і показує, як органічно Куліш був чужий Гете, вносячи в своє тлумачення його творів риси сантиментальної та романтичної манер (дидактизм, афектацію, місцевий кольорит, народньо-поетичне забарвлення etc).



Ця переоцінка Кулішевих перекладів і ставить нас віч-на-віч з першою вимогою, яка покладається перед іншими нашими перекладачами: повне розуміння тексту, над відтворенням якого в рідній мові вони працюють. Не досить розуміти самі слова, — треба відчувати крізь них світогляд автора, орієнтуватися в його стилістичному прямуванні, знати обставини, в яких цей текст народився та його місце в житті й розвитку даного автора. Справді, — як можна перекласти знамените Блоківське «Девушка пела в церковном хоре», не усвідомивши собі стилістичних тенденцій поета-символіста, не знаючи приводу, з якого цей вірш написаний (видимо, морські поразки японської війни: дата поезії — серпень 1905), а також не пов'язавши його з тими речами, де поет трактує тему Азії та жовтої раси («Куліково поле», «Скифы» та інше).

Вимогу досконалого зрозуміння тексту не раз формулювали майстри та знавці віршованого перекладу.

Зформулював її І. Анненський у своїм «Разборе стихотворного перевода „Лирических стихотворений Горация“ П. Ф. Порфирова»<sup>2)</sup>. Говорив про це і Гумільов. У своїх заповідях перекладачеві І. Анненський пише, що віршовий твір, узятий до перекладу, зонайперше треба «зрозуміти в цілому, коли в ньому відбився один певний момент ліричний (настрій), або в гармонії елементів, коли п'єса становить щось спляноване («*Donc gratis eram tibi*», ода III, 9 Горация, «*Chant alterné*» Леконта де Ліля, «*Кайн та*

Авель» Бодлера) . . . «Без этого не стоит и переводить». Гумільов у статті «Переводы стихотворные»<sup>3)</sup> наказує перекладачеві придивлятися не тільки до видимої течії поезії, а й до глибшого, затаєного її руху. Він посилається при тому на Едгара По, що в своїх глосах до поеми «Ворон» відзначив у ній «подводное течение темы», що ледве-ледве в тексті помітна, а через те особливо діє на читача. «Отже, коли хто, перекладаючи „Ворона“, з найбільшою точністю виложить зовнішньо-фабульні моменти, появу і рухи птиці, але з меншою силою віддасть поетову тугу за померлою коханою, той погрішить проти авторового задуму і не виконає взятого на себе завдання».

Що вимога повного і заглибленого розуміння тексту є вимога поважна, солідна, проти якої легко погрішити і проти якої погрішають інколи досвідчені перекладачі — отже нехтувати нею не можна. Це ясно хоча б з такого прикладу. У М. Драй-Хмари, перекладача сумлінного і сильного, в перекладі Пушкінових «Циган», в оповіданні старого цигана про Овідія-засланця читаємо рядки, які небезінтересно зіставити з відповідними рядками первотвору.

Та край наш був йому не милий  
І він до бідности не звик,  
Ходив блідий і помарнілий,  
Неначе бог його навик  
Скарав за кривду невідому,  
Він линув думкою додому

І все, нещасний, нудьгував,  
Блукав, мов тінь, понад Дунаєм  
Та ревні сльози проливав,  
Сумуючи за рідним краєм.

Но он к заботам жизни бедной  
Привыкнуть никогда не мог;  
Скитался он иссохший, бледный;  
Он говорил, что *гневный бог*  
*Его карал за преступленья,*  
Он ждал, придет ли избавленья,  
И все, несчастный, тосковал,  
Бродил по берегам Дуная,  
Да горьки слезы проливал,  
Свой дальний град воспоминая.

Пригляньмося до курсивом підкреслених рядків: який «бог» скарав Овідія? В українському перекладі це слово означає Юпітера чи то християнського бога — Бога, «иже на небесех». У Пушкіна не те. У нього навіть крізь оповідання старого цигана почуваються скарги Овідієвих «Трістій». «Гнівний бог» — розуміється, Август, *caelestis vir*, про гнів якого (*ira principis*) римський поет говорить і якого без застережень називає богом («*Placato deo non miser esse possum*»). Мушу признатися: перечитуючи переклад «Циган» кілька разів, я не звернув на це уваги і в текст заглибився вже потім, коли мене навів на це місце один київський філолог, аматор Пушкіна.

Друга вимога, яку підносять і на яку напірають наші літературознавці, це знаменита точність перекладу.

Як на мене, ця вимога, цілком доречна і ясна в перекладі діловім, науковім, тратить найменшу навіть ясність, коли справа доходить перекладу віршованого.

Цього свідомі наші літературознавці. В статті Ю. Савченка про російські переклади з Тичини читаємо: «Здавалось би дуже просто формулювати визначення принципів культурного (художнього? — М. З.) перекладу, сказавши: точність, т о т о ж н і с т ь (!) з оригіналом, але сама передача звуками й словами іншої мови уже говорить про те, що така точність не може бути ідеальною, і тому доводиться говорити лише про *приблизну точність* у відтворенні різних компонентів художньої конструкції, як змістових, так і формальних».

Додамо до цього: кожен, кому доводилось перекладати віршем, знає, що про тотожність говорити не можна навіть у найщасливіших випадках, при перекладі з близьких мов (з російської чи то з польської на українську). Говорять звичайно про *а д е к в а т н і с т ь* перекладу, розуміючи під цим словом максимальну його відповідність змістовим та стилістичним особливостям першовзору. В. М. Державин у своїй статті пише значно обережніше: «Треба, щоб у перекладі так чи інакше було відбито характерні стилістичні риси оригіналу».

«Трудність перекладача-віршовника полягає в неминучості для нього баянсувати не тільки між розбіжними, інколи — дуже розбіжними, вимогами двох мов (з якої він перекладає і якою перекладає), але ще більше в неминучо-

сті балянсувати межі вербальністю та музикою оригіналу, розуміючи під останнім словом усю сукупність естетичних елементів, яких дарма шукати в словнику» (І. Анненський). Перед кожним, хто береться за невдячну роботу перекладати стародавнього чи новочасного лірика, відразу відкриваються дві небезпеки. Встановити перевагу елементів значенневих — не віддаси належним способом моментів формальних (ритміка, евфонія). Звернути головну увагу на ритмічні та евфонічні особливості — це майже значить написати новий твір на завдану ритмічно-мелодійну схему. «Ця небезпека ухилів, підпорядкування цілого одному компонентові може зруйнувати цілий твір, що і в перекладі мусить являти міцно споєну єдність всіх елементів, що один одного зумовлюють» (Ю. Савченко). Становище перекладача художнього твору нагадує таким чином становище казкового лицаря на роздоріжжі: ліворуч чи праворуч податися — однаково головою наложити, поїхати ж середнім шляхом — це значить приректи себе на непоборні, непереможні труднощі.

Вихід із цієї дилеми один: не говорити ні про тотожність, ні навіть про повну точність віршованого перекладу, не прирікати перекладача на пильне віддання кожного деталю первотвору. Я побоювся б стати на позицію В. М. Державина, що в своїй статті «Проблема віршованого перекладу» пише: «Точно відтворити структуру чужої мови неможливо, але можна утворити щось подібне, вдало комбінуючи звуковий та граматичний матеріал, що є в рідній

мові»; гадаю, що при такому ставленні до справи другорядні завдання заступили б основну передачу того, що є стрижнем, основою твору. На мою думку, коло цього основного і мають бути зосереджені основні зусилля перекладача. Деталі другорядні можуть лишитися в затінку, навіть зостатися без відтворення.

Так дивиться на справу і Ін. Анненський, сам тонкий перекладач і досвідчений критик чужих робіт.

Він радив на початку з'ясувати собі поетичний твір як цілість, а потім, «виходячи з цього суцільного розуміння п'єси», визначити в ній ті деталі — слова, вирази, звукові сполучення чи то конструкції синтаксичні, — від яких особливо залежить краса, кольоритність або роїнте п'єси. Для цих вузлів «повинно знайти сильні і більш-менш природні відповідності з обсягу мови наших почувань, тобто природної нашої мови». Раз увагу на це основне в творі звернено, раз це — найголовніше — віддано, то другорядними деталями можна пожертвувати. Переклад і так відповідатиме тонові первотвору, все центральне в ньому буде збережене, і ніхто вже не закине йому довільності.

Вказівки Анненського прокидають досить широкий хід суб'єктивному тлумаченню віршованого твору. Але суб'єктивізму він не боїться: треба лише вміти в цьому додержати міри. «Соблюсти меру в суб'єктивизме — вот задача (mégiston agón) для переводчика лирического стихотворения».

Факти історично-літературні промовляють скоріше на користь вище наведеним поглядам. Суб'єктивізм у сприйнятті первотвору здебільшого не шкодив перекладачеві, а поети з найяскравішим підходом до писань інших авторів дуже часто показували себе і найсильнішими перекладачами. Навіть трансформуючи чужий твір на свій лад, вони без порівняння більше відкривали в ньому, аніж поети без виразної фізіономії, що багато часу віддавали перекладанню і з великою сумлінністю ставилися до справ поетичної акліматизації чужомовних поетів.

Хіба не суб'єктивний був у своєму сприйнятті та відтворенні Шіллера його, на загальне визнання, найкращий перекладач — Жуковський?

І. Н. Розанов у своїй книзі «Русская лирика» прекрасно виявляє, скільки свого вніс він і як пом'якшував він Шіллера в такому шедеврї перекладного мистецтва, як «Торжество победителей». Загальні спостереження над цим твором зробив іще Белінський; І. Н. Розанов деталізує їх. Він на прикладі показує, як своєрідний ефект цієї поеми у Жуковського зложився в результаті легких змін, внесених в образи Шіллерового утвору, своєрідного слововживання перекладача та властивої йому звукової гри. Своєрідний характер перекладу Жуковського з'ясується його зіставленням з сучасним йому перекладом Мансурова:

Пал преступный град Приама,  
Покрывает Трою прах,

И рушители Пергама  
На победных кораблях  
С их корыстию високой  
Ликовали по брегам  
И собирались в путь далекий  
К светлым греческим холмам.

(Мансуров)

Пал Приама град священный,  
Грудой пепла стал Пергам,  
И победой насыщены  
К острогрудым кораблям  
Собрались эллены тризну  
В честь минувшего свершить  
И в желанную отчизну  
К берегам Эллады плыть.

(Жуковський)

Виписавши en regard дві строфи з двох одночасно зроблених перекладів, коментатор веде далі: „Жуковський, видно, хотів утворити «високий настрій», пробудити співчуття до переможених і до переможців. Слова «преступний», «рушители», «корысть» не можуть викликати добрих почувань, і «град Приама» у нього не «преступний», а «священний», замість «корысти» з'явилася в нього «победа» і т. д. Вказівка Мансурова, що «рушители Пергама» ладилися в дорогу «к светлым греческим холмам», не утворює бажаного, на погляд Жуковського, настрою: адже ці соняшні горби були для греків батьківщиною, за якою вони повинні були тужити, і Жуковський — співець минулого і майбутнього — говорить про «желанную отчизну», про

тризну на честь колишнього, і настрої, для нього характерний, дано... Поряд з цим замінено на краще фонетичний бік твору. Перші три рядки у Мансурова аж рокоцуть від тих численних *p*, на той час, як Жуковський в усій строфі гармонійно чергує плавні *p* і *л*. Рядки: «Грудой пепла стал Пергам» або «к берегам Эллады плыть» можна вважати за вершок милозвучности<sup>74</sup>).

Далі виписувати не буду. Зазначу тільки, що суб'єктивно забарвлений Шіллер вийшов у Жуковського значно яскравіший, аніж у Тютчева в його «Поминках», не кажучи про інших тлумачів, в тому числі і українських<sup>75</sup>).

Так само і Чайлд-Гаролдове «Прощання» для мене без порівняння більше промовляє в Аполлона Грігор'єва, аніж у позбавленого будь-якої індивідуальної фізіономії (говорю про нього, як про поета) В. М. Фішера, а Кулішеві переклади Байронівської інтимної лірики, попри всю їх старомодну незграбність, я волію все таки більше, аніж вигладжено-пристойні вправи Н. В. Гербеля та Д. Л. Михайловського. Від Кулішевих рядків на мене віє Байроном, від рядків Михайловського та Гербеля віє тільки сірою, одноманітною нудьгою.

«Повів» Пушкіна мирить мене і з окремими неточностями Максима Рильського в його перекладі «Воспоминания». Знову дозволю собі задля наочности висновків зіставити тексти:

Когда для смертного умолкнет шумный день  
И на немые стогна града

Полупрозрачная наляжет ночи тень  
И сон, дневных трудов награда,  
В то время для меня влачатся в тишине  
Часы томительного бденья,  
В бездействии ночном тогда горят во мне  
Змеи сердечной угрызенья.

Коли для смертного замовкне день труда  
І на німі майдани міста  
Напівпрозорчата наляже тінь бліда  
І сну крило повіє чисте,  
Тоді в самотності, легких не знавши снів,  
Тривожної я повен муки,  
В безсонні устає сумління темний гнів,  
Шиплять докори, як гадюки.

Я знаю, що «шумный день» — це зовсім не «день труда», що «сну крило повіє чисте» є образ, тоді як у Пушкіна на цім місці образу майже немає; що «шиплять докори, як гадюки» є досить чітке порівняння, тоді як у Пушкіна тут метафора — «змеи сердечной угрызенья», і метафора для тої доби звичайна, отже згладжена, незагострена в сприйнятті; що в останніх двох рядках першої строфи у Рильського два присудки на той час, як у первописі маємо тільки один, і т. д., і т. д., — але всі ці деталі не мають для мене великого значення, скоро я зауважив, що українському перекладачеві пощастило передати ліричний рух і патетику цього ліричного шедевра.

Так само, перечитуючи цей вірш у відтворенні Міцкевічевому (до речі, надзвичайно майстерному):

Kiedy dla śmiertelników ucichną dnia gwary,  
I noc, w półprzejrzystą szatę  
Rozciągając nad głuchej stolicy obszary,  
Spuszcza sen, trudów zapłatę,  
Wtenczas mnie samotnemu rozmyślań godziny  
I ciszy leniwo się wleka,  
Wtenczas mnie ukąszenia serdecznej gadziny  
Bezczynnemu srożej pieką...

я не буду спинятись на таких деталях, як певна невідповідність польських силабічних рядків з жіночими римами шестистоповим та чотиристовим, розмаїто римованим ямбама російського первотвору. Тим менш цікава для мене, скажемо, неповна відповідність виразу «głuchej stolicy obszary» до «немые стогна града». Для мене важливо, що належно прочитане відтворення Міцкевічеве звучить тим самим тоном, що й оригінал.

### 3

Мушу до своїх міркувань додати одно застереження. Обстоюючи для перекладача певну свободу руху, розуміючи його, як поета-творця, а не літературного лише техніка з наметаним оком та добре вправленою рукою, я зовсім не хочу обнижжати вимог, які до перекладача ставляться, і пропагувати несвідоме свого діла амавторство.

Мені тільки страшно безліччю педантичних приписів та другорядних завдань відтягати перекладача від передачі основного, чим промов-

ляє первотвір. А те «основне» може лежати і в галузі змістових, і в галузі формальних компонентів вірша. Перекладаючи Гюго, не можна пройти мимо його ефектної синтакси, його блискучого ораторського апарату; не може бути елементарно-прстойного перекладу Верлена без максимальної уваги до його звукописних засобів, а перекладач Вергарна сам винесе собі смертний вирок, втративши в своїй роботі властиву французькому текстові поета багату метафоричність.

А тепер пригляньмося до тих desiderata, які поставили в цитованих роботах наші літературознавці і до яких цілком чи частково мусить приєднатися кожен, кого обходить розвиток нашої літературної мови.

1) На першому місці я поставив би питання про певні лексичні добори, побажав би нашим перекладачам якнайкраще орієнтуватися в лексичних наших запасах, розрізняючи — по-старинному сказавши — слова «високого та низького стилю» і не допускаючи їх до безладної, антихудожньої мішанини. Лексичні одиниці в художньому творі відіграють кожна свою стилістичну роль, і не зважати на це художник слова не має права. В історії української поезії XIX віку ми маємо багато прикладів того, як твори високого стилю переказувалися в стилі «низьким» і як «лицювання з грецького (взагалі не наського) лица на козацький виворіт» вносило в твори, задумані як переклади, риси найгрубішого і непотрібного блазенства («Полтава» Гребінки, «Жабомишодраківка» Думитрашко-

ва). Потім орієнтація в бік народньо-поетичного стилю принесла переклади Руданського з таким характерним для них наламуванням Гомера на тон і лад народньої пісні<sup>6</sup>). Нарешті, з часів Куліша та молодого покоління 90-тих рр. стали з'являтися в українській перекладній поезії твори з рисами високого стилю. Це стремління маємо зформульованим у Кулішевій передмові до «Позиченої кобзи», в його звертанні до «поважних Німців»:

Дозвольте взяти й нам високі ваші тони...

Уміння розрізняти слова високого і звичайного реєстру — уміння для перекладача потрібне і велике. «Високому» і «низькому слогу» присвячували чимало уваги теоретики XVIII — початку XIX в., в тому числі тонкий в означеннях автор «Словаря древней и новой поэзии» — Остолопов. Розрізняти стилі тямилла добре пушкінська пора. Потім про теорію «штилів» уже говорили з усмішкою, іронічно, уважаючи їх за щось схоластичне, і покутували свою зарозумілість художніми дефектами перекладних праць<sup>7</sup>), — аж поки знову не реабілітували її в нових поетиках<sup>8</sup>).

Щодо стилю низького з характерним для нього уживанням жаргону, тобто говору певного побутового середовища, то з нього власне й починалася нова українська поезія. Його культивували в байках і в поемах, і в гумористичній прозі. Винниченко написав колись так цілу кільккактову драму, — але естетичну функцію

його ми усвідомлюємо не завжди і не завжди уміємо відтінити за його допомогою переходи з одного тону в другий.

Візьмім приклад з «Антології американської поезії» І. Кулика.

Найсильніший із поетів, цією антологією репрезентованих, є безперечно Карл Сендборг, а серед творів його не останнє місце посідає прекрасна поема «Дим і криця». Промисловий розмах Америки, колосальна машинова техніка, що ковтає, вбирає в себе людину — і на тлі цього грандіозного механізму люди, серед огню і гуркоту виробництва з своїми заповітними, інтимними помислами та мріями — от одна з найгостріших картин твору.

Подаю цей уривок спочатку в російському перекладі:

Новолунья удачи проносятся мимо, —  
Варятся пять человек в котле раскрасневшейся стали.  
Кости их впаяны в сплавы из стали,  
Кости их вплющены в молот и наковальню,  
Всосаны в трубы покоряющей воду турбины.  
Ищите их в переплетеньи тросов на радиомачтах:  
Они вплавлены в сталь и безмолвны как сталь...  
Вот один из них говорит: «Мне понутру мое дело,  
директор меня отличает, Америка рай — не страна».  
Другой: «Боже, как стонут все кости, в правленьи  
лжецы, кровопийцы, а свобода в этой стране по мне  
горше неволи, Америка — *форменный ад*».  
Третий: «Что за девчонка — не девка, а персик, скопим  
мы с нею деньжат, да и в деревню, на ферму —  
свиной разводит и жить господами».

А двое других неотесанных парней поют о долгой  
дороге в родную страну.  
Погляди-ка на них в стальное окошечко дверцы, —  
Трудности им нипочем,  
Они поднимают людей в синеву,  
И сталь воспевает жужжащий мотор.

Погляньмо тепер на цей самий уривок в українським перекладі:

Місяці щастя проходять і минають:  
П'ять людей пливе в тигелі червоної криці.  
Їх кістки замішано в хлібі криці,  
Їх кістки розбито в кільця і ковадла  
І в сосучі штоки мореборних турбін,  
Спостерігай їх в переплетенім риштуванні бездротової  
станції,  
Вони завжди там і вони ніколи не відповідають.  
Один із них каже: «Я люблю свою роботу, компанія  
добра до мене, Америка — чудова країна».  
Один: «Ісусе, мої кістки болять, компанія бреше;  
дідька лисого це вільна країна».  
Один: «Я маю дівчину — яблучко, ми зберемо грошенят,  
підемо на ферму й розводитимемо свині  
й будемо самі хазяями».  
А другі були волоцюгами, співцями, відірваними від  
дому.  
Спостерігай їх знов при зводчатих дверях криці.  
Ім байдуже до ціни.  
Вони підносять людей-птахів у синяву.  
Це криця в моторі співає й джимає.

У мене немає тексту Сендборга, але по тону  
викладу я ладен визнати, що український текст

у цілому, може, й ближчий до слів первотвору.  
І проте — наскільки він стилістично блідіший  
від російського, як тратить він від невідкресленості  
стилістичного контрасту межі авторськими описовими  
тирадами і репліками робітників, поданими в тоні їх  
буденної, уривчастої і грубуватої розмови. «Что за  
девчонка — не девка, а персик» далеко яскравіше від  
трохи книжного: «Я маю дівчину». «Скопим мы с нею  
деньжат, да и в деревню, на ферму, свиной разводит  
и жить господами» — ці слова російського перекладу  
послідовніше витримані стилістично, ніж відповідне  
місце українського перекладу: «Підемо на ферму й  
розводитимемо свині й будемо самі хазяями».

II) Друге desideratum, якого відректися ніяк не  
можна, це — якнайповніша увага перекладача до т. зв.  
тропів та фігур первотвору (метафор, метонімії, перифразів,  
автономасій).

В. М. Державин у своїй статті кладе на цій стороні  
справи особливий наголос. На його думку, всі тропи та  
фігури семантичні повинні зберігатися, хоч би як дивно  
вони виглядали для нинішнього читача. «Боятися образів,  
що можуть здатися нам, людям іншої культури, вигадливими  
та неприродними, значить боятися відповідної поезії. В  
такому разі й перекладати не треба».

Позиція В. М. Державина визначається надзвичайною  
рішучістю. Але я не знаю, в якій мірі зберіг би він свою  
рішучість, категоричність своєї вимоги, коли б був сам  
перекладачем-практиком, заінтересованим у зрозумінні



свого твору, у добрім прийнятті його читачем. Чи не обмежив би він тоді свого припису, чи не дозволив би розв'язувати справу окремо в кожному даному разі? Уявімо: треба нам перекласти те місце Люкрецієвої «De natura rerum», де поет, звертаючись до прародительки енейців (тобто богині Венери), закликає її втихомирити криваві війни: вона бо має владу над самим збройним Марсом, що, подоланий раною кохання, припадає на її лоно і — *pascit amore avidas inhians in te, dea, visus*. Латинське *pascere* значить пасти. Російський перекладач Рачинський убо-явся ризиковитого образу і зм'якшив його:

Томно к тебе он подьемлет любовные жадные взоры.

Але український перекладач має в своїм розпорядженні вираз: пасти очима; йому ніщо не заважає перекласти: «Очі несити свої на тобі *випасає*, богине». Безперечно, читач насторожиться, може, й запротестує в душі, вираз йому здасться грубим, непоетичним — нехай — у другому, в третьому читанні він звикне. Але трудно бути перекладачеві таким рішучим, коли на короткому перебігу текстовому збереться кілька незвичних для нашого сприйняття образів (скажімо: якір, кинений з корабля, *укусить* дно), а до незвичних образів прилучаться ще хитрі перифрази та на мітологічних даних засновані перейменування — «антономасії» (і то не звичайні, як *mater saeva cupidinum* або Кіпріда замість Венери, а справді витончені, вишукані). В таких випадках, я гадаю, часом буває доцільно і поступитися чимсь, зберегти одні деталі,

жертвуючи другими. Середня путь тут диктується, з одного боку, потребою виховувати та привчати читача, поширюючи круг його сприйняття, з другого боку — небезпекою занадто обтяжити його трудно засвоєваним матеріалом, вщепити йому відразу до художнього твору.

В кожному разі спрощування образного елемента, «заміна образу штампованою вульгарністю» є великий гріх супроти оригіналу. В цьому розумінні часом дуже хибували шкільні коментарі до латинських поетів, що послідовно перекладали, скажімо, теста як *дім*, ніде не даючи «покров», «дах».

Тисячну хату вони обійшли із благанням спочинку,  
Тисяча й вигнала їх. Прийняла ж то одна їх хатина<sup>9</sup>).

Слово «хата» дано двічі, дарма що в Овідія в першому випадку, з міркувань розмаїтості синонімічної, стоїть *domus*, а в другому — теста («Тисячу *домів* обійшли вони... прийнято їх під один *дах*»).

III) Третє побажання торкається передачі метричних особливостей первотвору.

Гадаємо, тепер ніхто не буде обороняти повну довірливість перекладача у виборі метру. Так само, як ніхто не візьметься узаконювати ту глухоту до ритму, яку виявили, скажімо, складачі перекладних антологій 90-900-тих рр. (Новіч, наприклад), що включили в свої збірки такі речі, як «Серце Гіяльмара» Леконта де Ліля, перекладене чотиристоповими хорейми<sup>10</sup>).

Не одно питання виникає, наприклад, у справі передавання німецького тонічного віршу, збудо-

ваного на тій же основі, що й український<sup>11</sup>), — скільки ж виникне їх, коли перед нами вірш, збудований на принципі силабічному (кількість складів і цезура) або на основі довготи й короткості складів, як вірш грецький або латинський.

Пригадаймо, як поволі навчилися російські перекладачі, не кажучи вже про наших, перекладати леймічний, павзний вірш німецький. Іще Жуковський, перекладаючи «Лісового царя» з його сильними ритмічними переборами, уживав правильних амфібрахіїв. «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?» Вслід за ним пішли і українські перекладачі, як Куліш або Грінченко, і тільки Дмитро Загул усвідомив собі леймічну природу первотвору<sup>12</sup>). Те саме було і з Гайне. Павзи в перекладах із нього були вже у Лермонтова, взагалі в цім напрямку чутливого (пригадаймо його переклад балади з Байронового «Дон-Жуана» — нескінчене «Берегись, берегись: над Бургосским холмом» . . .), але ні М. Л. Михайлов, ні П. І. Вейнберг, ні присяжні перекладачі Гайне в пізнішу пору не використали попереднього досвіду, аж поки видавець і аматор забутого Аполлона Грігор'єва, Ал. Блок, не спробував перекласти ряду ліричних мініатюр із ранніх збірок німецького поета, зберігаючи максимальну віршову відповідність оригіналові. На приклад Блока вказав у нас Б. Якубський, критикуючи в 1919 р. на сторінках «Книгаря» переклади Загула та Кобилянського. І можна думати, що почасти цим вказівкам повинні завдячувати ми перехід Дмитра Загула до заглибленого розроблення віршу-павзника в його

перекладах з німецької мови (пор., напр., «Льореляю» в збірці Гайнівської лірики 1919 р. і в найостаннішій «Виборі німецьких балад»).

Говорити детально про способи передавання метричного греко-римського віршу та віршу силабічного, про умовність<sup>13</sup>) цієї передачі, про історичну підоснову<sup>14</sup>) тих чи інших способів відтворення ми вже не маємо змоги і місця. Тому ще раз піднесемо це побажання: вибір розміру віршового не повинен бути довільним та випадковим, він повинен рахуватися з нашим ритмічним чуттям, весь час змагаючи проте до поширення його рамок — і перейдімо до четвертого нашого desideratum.

IV) Перекладач не повинен нехтувати евфонією первотвору. Це стосується як до т. зв. звукопису (алітерації, асонанції), так і до римування, що в даному разі — погоджуємося цілком з статтею В. Державина — грає найголовнішу роль.

З римами в українській поезії справа стоїть негарзд. Дуже багато зробив у цьому напрямку Котляревський, дарма що його розуміння рими відгонить, як це слушно показав в останній статті про Котляревського-поета Ієремія Айзеншток, — іще XVIII віком. Але от по «Енеїді» прийшли наші романтики 30-40-их рр., назвали віршування «Енеїди» чужим духові української мови і, взявши за приклад народню думу і пісню історичну, збезцінили риму, замінивши її різного типу римодами та кінцевими асонансами. Рими Куліша, напр., у його «Позиченій кобзі» лишають багато дечого до поба-

жання, як і рими багатьох пізніших поетів. Наявний репертуар рим ще й досі неясний, норми римування (з огляду на наші можливості мовні) ще не вивчені, і сумлінний перекладач дуже часто почуває себе ще й досі в становищі давнього Котляревського, що часом ладен був:

Купити музі на охвоту,  
Щоб кончить помогла роботу,  
Бо нігде рифм уже достать.

Питання звукопису, передача звукової гри оригіналу значить дуже багато, — але, як це показав В. М. Державин, дуже тяжко буває установити на практиці, «де починається звукопис і де кінчається випадкове скупчення тих або інших звуків, що часто зустрічаються в даній мові».

В кожному разі тут нам тяжко піти за прикладом Брюсова, що педантично погнався за звучанням тексту в своїм, у «Гермесі» розпочатім перекладі «Енеїди» і зробив свою роботу майже неможливою з боку природности російської віршової мови, хоч, може, й цікавою, як експеримент, для аматора Вергілія і знавця латинського тексту поеми. Навряд чи можна визнати ідеальним переклад, де перекладач є лише затоплений у звуках дивак і стоїть фронтом до автора та первописного тексту, показуючи читачеві свою спину.

V) І тут ми зустрічаємося з п'ятим і останнім із наших дезидерат, що останнім фігурує і в часто цитованого у нас Ін. Анненського, — а

саме: красою (а значить і природністю, невимушеністю) рідної мови не можна поступатися ні перед чим, — бо тільки при цій умові віршований переклад стане за сходи до вищих ступенів нашого літературного та мовного розвитку.

#### 4

На цім покищо й кінчаємо. Вимоги, що ставимо ми перед віршованим перекладом, досить уже високі. В їх світлі значно відміняється наше ставлення до багатьох авторів, що досі вважалися за зразкових (Куліш, Грінченко); вносяться елементи ґрунтовної переоцінки в облік і характеристику наших дотеперішніх набутків. Повинен признатися, я без особливої втіхи читаю, напр., у Кримського в його перекладах із Хафіза рядки, що повівають народньо-поетичним стилем та деякою старомодністю форм. «Ті любощі-пистощі. Втішная молодежь». Мені хочеться більшої строгости у формах, стислості у вислові, виразнішого розрізнення високих і низьких слів. Тим часом для своєї доби (90-900-ті рр.) ці переклади були останнім словом перекладної техніки, і Гнат Хоткевич сильно обурювався, що в них занадто перського та арабського кольориту. Цікавість до віршово-перекладної справи, що позначилась на наших очах, повинна принести нам нові здобутки і загальне піднесення версифікаційних вимог. Віршованому аматорству як в оригінальній, так і в перекладній поезії має настати край.

П Р И М І Т К И

- 1) Переклад М. Рильського, «Бетговен», збірка пісень II, Книгоспілка, стор. 11-15. Цікаво порівняти з Кулішем переклад 80-тих рр. Чернявського (Твори, т. VI) і недавній Д. Загула («Вибір нім. балад»).
- 2) Сборник Отд. р. яз. и слов. И. А. Н., том 78.
- 3) Принципы худож. перевода, 2 вид., ГИЗ., Петерб. 1920. Увійшло в збірник Гумільова «Письма о русской поэзии».
- 4) Русская лирика, стор. 191-198.
- 5) В. Кобилянський. Мій дар. Київ, 1920, стор. 51-58.
- 6) Див. С. Руданський, Поезії, ред. В. Герасименка — моя примітка про переклад «Іліади». Там зазначена і література питання.
- 7) Напр., перекл. «Іліади» Н. Мінського — див. рецензію С. І. Соболевського в «Журналі М. Н. П.».
- 8) Напр., Томашевский В. В., Теория литературы. ГИЗ, 1927, вид. 2, стор. 11-28.
- 9) Метаморфози Овідія Назона, українсько-руський переклад Івана Сердешного (І. М. Стешенка). У Львові, 1893.
- 10) В оригіналі маємо дванадцятискладовий силабічний вірш.
- 11) А. Федоров. Звуковая сторона перевода. Поэтика, IV, стор. 49-50.
- 12) В російській поезії павзником перекладав «Лісового царя» Ап. Грігор'єв (Стихотворения, М., 1916, стор. 508-509) та А. Фет, П. соб. стихотв., т. III (прилож.), стор. 323-324.
- 13) Про це Гумільов у статті «Переводы стихотворные».
- 14) Федоров А. Проблема стихотворного перевода, Поэтика, вип. 2. Ленинград 1927, стор. 109-118.

— О —

З М І С Т

	стор.
ПЕРЕДНЄ СЛОВО . . . . .	5 — 8
<b>НОВЕ УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО</b>	
ПЕРЕДМОВА АВТОРА . . . . .	9
<b>РОЗДІЛ ПЕРШИЙ</b>	
Вступні уваги. — Періодизації і схеми нового українського письменства. — Напрямки і течії в новому українському письменстві. — Застереження й уваги . . . . .	11— 38
<b>РОЗДІЛ ДРУГИЙ</b>	
Котляревський, Біографічні дані.—Котляревський і Осіпов. — «Енеїда»; її літературний жанр. — Герої «Енеїди». — Художнє виконання «Енеїди». — Вірш і мова «Енеїди». — Драматичні твори Котляревського. — Література про Котляревського . . . . .	39— 94
<b>РОЗДІЛ ТРЕТІЙ</b>	
Травестія після Котляревського. Білецький-Носенко. — Гулак-Артемівський. — Переклади-травестії: Гулак-Артемівський, Гребінка. — Травестійний стиль у прозі: Квітка та інші. — Травестія в 40-50 рр.: Олександрів, Копитько, Кухаренко . . . . .	95—141

## РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

Драматична література 20-30 рр. — Байкарі: Гулак-Артемівський, Воронковський. — Байкарі: Білецький-Носенко, Гребінка. — Сантиментальна повість. Квітка-Основ'яненко. — Повісті Квітчині: «Маруся» і «Щира любов». — Загальний характер раннього українського письменства . . . . . 142—201

### СТАТТІ

КВІТКА Й ПІЗНІША УКРАЇНСЬКА ПРОЗА	205—224
ЛІТЕРАТУРНА ПОЗИЦІЯ М. СТАРИЦЬКОГО	225—254
ІВАН БЕЛОУСОВ, РОСІЙСЬКИЙ ПЕРЕКЛАДАЧ «КОВЗАРЯ» . . . . .	255—276
У СПРАВІ ВІРШОВАНОГО ПЕРЕКЛАДУ .	277—306

## ВІД УПРАВИ ТОВАРИСТВА ПРИЯТЕЛІВ ТВОРЧОСТИ М. ЗЕРОВА В АВСТРАЛІЇ

Завдяки щедрим пожертвам порівняно невеликої кількості жертводавців маємо змогу вручити українській громаді і вислати в головні бібліотеки світу другу книгу М. Зерова, метра неокласичної школи і видатного історика нашої літератури. На черзі стоїть видання ще двох книг: «Камени», що буде повною збіркою оригінальних поезій М. Зерова, і збірника спогадів про М. Зерова і його літературних однодумців, П. Филиповича та М. Драй-Хмару, які поділили з ним чорну долю в'язня советської каторги.

Споминів про життя і творчість діячів нашої культури, що загинули від руки сьогочасного окупаційного режиму на батьківщині, у нас дуже мало. Те, що під цим поглядом дасться зафіксувати на папері сьогодні, може бути втрачене назавжди вже за кілька років. Інститут Літератури заходився збирати мемуарний матеріал, що стосується трьох названих письменників-неокласиків, і його похвальна праця вже наближається до кінця. Управа товариства не має сумніву, що вона диспонуватиме фінансовими засобами, потрібними для реалізації друком обох згаданих книг. Частину грошей ми вже маємо, частину одержимо з продажу «Нового українського письменства», а решту сподіваємося дістати від шановної громади, яка вже дала багато доказів свого доброзичливого і шляхетного зрозуміння для наших починань.

Користаємося з приємної нагоди, щоб висловити нашу щиру подяку всім особам, які своїми пожертвами уможливили появу «Corollarium-y» і «Нового українського письменства». Зокрема складаємо наше сердечне спасибі жертводавцям-фундаторам. Списки жертводавців-фундаторів, які повністю вплатили здекларовані ними суми, будуть уміщені в двох наступних, згаданих вище книгах.

*Управа  
Товариства приятелів творчости М. Зерова  
в Австралії*