

ОПЕРА «ЕНЕЇДА» МИКОЛИ ЛИСЕНКА: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРООБРАЗУ

Здійснено порівняльний аналіз опери «Енеїда» М. Лисенка та однойменної поеми І. Котляревського. Наголошено на формотворчій ролі народного бурлескного світобачення в поемі «Енеїда», у якій найбільш повноцінного художнього втілення набула бурлескна естетична система. Розглянуто особливості трактування у творах М. Лисенка і М. Садовського головних принципів народного бурлеску, засоби його авторської інтерпретації в опері. Простежено, як М. Лисенко переосмислює літературні прообрази, чим зумовлено таке ставлення до народного бурлеску, які бурлескні епізоди з літературного першоджерела композитор не включив у драматургію опери або увів їх як розмовні, музично не оформлені. Охарактеризовано основні музичні засоби, які застосував М. Лисенко, прагнучи досягти сміхового ефекту. Висловлено думку, що на початку ХХ століття перед композитором поставали інші завдання, а специфічне бурлескне світобачення, якого сповнений твір І. Котляревського, дещо контрастувало з тим розумінням народного начала, яке набуло актуальності на той час. Можливо, особливості опери «Енеїда» були продиктовані й внутрішнім протестом авторів проти засилля так званої «котляревщини» в українській культурі ХІХ – початку ХХ століття. Здійснене дослідження дає підстави стверджувати, що кожен митець є виразником духу й ідей своєї епохи.

Ключові слова: «Енеїда», сміх, бурлеск, об'єктивність, творчість І. Котляревського, творчість М. Лисенка.

Поема «Енеїда» І. Котляревського привертала увагу дослідників відразу після її публікації. Досить тривалий час дискутувалося питання про належність цього твору до певного мистецького напрямку чи течії, про наявність у ньому ознак різних художніх стилів тощо. Не менш важливим є питання про зв'язок художнього методу «Енеїди» з народною творчістю, а зокрема з народною сміховою культурою. З цього погляду, привертають увагу дослідження поеми «Енеїда» сучасної української дослідниці Т. Бовсунівської¹. Узагальнивши досвід із вивчення сміхових особливостей поеми, спираючись на праці М. Бахтіна², вона запропонувала термін «народне бурлескне світобачення», який, на її думку, найповніше виражає особливості культурного явища і водночас став формотворчим чинником, а також пояснює багато суперечливих епізодів поеми. В «Енеїді» характерного сміхового зображення набуває вся сюжетна лінія, поєднуючись із комплексом народної міфології, світогляду, морально-етичних та естетичних норм як складовими народного бурлеску. Т. Бовсунівська виявила в поемі основні категорії естетичної системи бурлескного світобачення. Зокрема, бурлескна концепція людини, яка утверджує особу органічною складовою природи, Всесвіту. Герої

¹ Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини ХІХ століття. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго. 2001. 344 с.

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит. 1990. 475 с.

поєми не протиставляють себе світові, вони невіддільні від нього. На думку дослідниці, «принадність естетики бурлеску полягає в естетичній обґрунтованості, незнищенності людського начала в світі, в оптимізмі людини, яка вільно опановує світ»¹. З цього твердження логічно випливає думка не лише про наскрізну просякнутість бурлеску оптимізмом і нестримною веселістю, а й про характерний для бурлеску культ тіла і їжі. Так, в «Енеїді» наголошується на проявах тілесності як такої, зокрема це їжа та еротичні мотиви. Прояви задоволення цих тілесних потреб сприймаються тут цілком позитивно, адже у такий спосіб герої поеми підтримують безкінечну життєву енергію єдиного бурлескного тіла, частинами якого вони є. В атмосфері загальних веселощів і свята цілком органічно сприймаються описи бенкетів і пиятик, адже сп'яніння є органічною складовою оптимістичного світобачення. Сміховий погляд на світ відповідно до бурлескного світогляду постає єдино правильним і об'єктивним, і в цьому контексті має ту ж саму мету: підтримувати безкінечно позитивний вітальний дух твору. Звідси, імовірно, випливає всуціль іронічне зображення І. Котляревським усіх персонажів та сюжетних колізій поеми, але в цій іронії не відчувається жодних елементів негативу. Усі його персонажі не тільки сміються, вони самі є смішними і не бояться такими бути, а здатність сміятися і бути смішним є позитивною характеристикою і підтримує безкінечну енергію великого «бурлескного тіла». Т. Бовсунівська вважає «Енеїду» І. Котляревського твором, у якому бурлескне світобачення набуло найбільш яскравого втілення в класичній літературі. Таке твердження видається цілком справедливим, адже в поемі досягли свого розквіту процеси, започатковані в Барокову добу у сфері мандрівних бурсаків та у творчості позашкільного середовища.

Як відомо, «Енеїда» І. Котляревського суттєво вплинула на розвиток української культури, зацікавлюючи авторів, які працювали в різних галузях мистецтва. Так, до музичної інтерпретації поеми звернувся й М. Лисенко, який 1910 року написав оперу «Енеїда». Її досліджували Л. Архімович², М. Гордійчук³, Т. Булат⁴, А. Муха⁵, Л. Корній⁶, І. Горбунова⁷. Однак у контексті запропонованого дослідження набуває актуальності питання: чи мав на меті М. Лисенко втілити музичними засобами той особливий бурлескний настрій, якого сповнена поема І. Котляревського?

У 1909 році М. Садовський запропонував М. Лисенку створити оперу за поемою І. Котляревського. Як стверджує А. Муха, лібрето М. Садовський написав задовго до цього, узявши за основу сюжету лише окремі епізоди з першої частини «Енеїди». Уже за рік відбулася прем'єра опери. Матеріали тогочасної київської періодики свідчать про те, що вона мала великий успіх і не сходила зі сцени протягом шести років.

¹ Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. С. 103.

² Архімович Л. Б., Гордійчук М. М. М. В. Лисенко: життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1952. 247 с.

³ Там само.

⁴ Булат Т. П. Героїко-патріотична тема в творчості М. Лисенка. Київ : Наук. думка, 1965. 152 с.

⁵ Муха А. І. «Енеїда» М. Лисенка – етапний твір в історії української опери // Київ музичний. Київ : Наук. думка, 1982. С. 54–61.

⁶ Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 3 : XIX ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць. 1996. 431 с.

⁷ Горбунова І. В. Музичне пародіювання як засіб створення сатиричної образності (на прикладі творів українських та російських композиторів XIX–XXI століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 17 с.

Однак неправильно було б сприймати цю оперу як пряму музичну «транскрипцію» поеми І. Котляревського, адже вона може зацікавити й слухачів, які не ознайомлені з літературним твором. Порівняльний аналіз надає можливість відповісти на актуальні питання, пов'язані зі співвідношенням літературного прообразу і його музично-драматичної інтерпретації. Тут набуває актуальності дискурс, заданий письменником певної епохи для інтерпретаторів, які належать до епохи дещо пізнішої. Це дає змогу також з'ясувати: чи мали на меті автори опери зрозуміти, зберегти і ретранслювати для слухачів філософський зміст «Енеїди», закладений письменником. Та найважливіше, що це породжує питання про особливості музичної інтерпретації певного твору.

Важливо звернутися передусім до лібрето, адже робота над оперою розпочалася саме з написання М. Садовським її текстової основи, від якої значною мірою залежали особливості музичної мови оперного твору. Уже початок опери цілком відмінний від тону поеми: опера розпочинається такою сценою: бог Еол прокидається після гучної гулянки:

Ну й здорово ж бенкетували!
Учора Бахус з перепою

Дійшов до того, що хотів
Іти один палити Трою!¹.

М. Лисенко музичними засобами зображує безтурботного п'яничку: в темпі *rosso adagio*, розмір три чверті. З використанням уривчастого і близького до речитативного типу викладу мелодичної лінії він змальовує, як Еол розповідає про свої нічні пригоди. Про те, що перед нами один з олімпійських богів, нагадують лише квартові висхідні ходи в його партії. Та настрій персонажа, а водночас, і його музична мова різко й кардинально змінюються, варто йому лише згадати про те, як Зевс збирався підписати наказ про заборону пияцтва:

На небі Зевс мав халазію,
Щоб люд горілки не вживав,
Зевес бумагу підписав².

Гармонічна мова арії одразу значно ускладнюється: для змалювання щирого жаху Еола М. Лисенко використовує в партії оркестру довгі послідовності висхідних секвенцій із розкладених септакордів, які не набувають свого розв'язання. Так композитор наголошує на найбільш характерних рисах персонажа: для Еола заборона пияцтва стала б катастрофою, а надмірне вживання алкоголю цілком природне у народному бурлеску.

Різко контрастує з попередніми частинами арія Еола про знищення Трої: з помпезно-комічного настрою змінюється на трагічно-скорботний – в оркестровій партії звучать одноманітні похоронно-маршові ритмічні послідовності, музичне полотно розгортається в низькому регістрі зі сповільненням темпу. У цьому епізоді відтворено особисте ставлення М. Лисенка до ситуації. Адже боги у І. Котляревського до перипетій людського життя (зокрема й до знищення Трої) ставляться зверхньо і глузливо – це для них своєрідна розвага. Проте Еол у М. Лисенка щиро переживає спалення міста як трагедію. Цей епізод контрастує із загальним змалюванням олімпійських богів, які протягом дії опери зображуються абсолютно байдужими й далекими від земних справ.

¹ Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7 : Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958. С. 7.

² Там само. С. 8.

Характерно, що в лібрето М. Садовський часто уникає відтворювати епізоди поеми, які мають яскраве сміхове забарвлення. Так, у початковому епізоді першої дії опери він не включив яскравого епізоду з поеми, у якому комічно зображені Еолові вітри:

Борей недуж лежить з похмілля,	З дівчатами заженихався,
А Нот поїхав на весілля,	А Евр в поденщики найнявся, –
Зефір же, давній негодай,	Як хочеш, так і помишляй! ¹ .

У цих рядках І. Котляревський наділяє усіх персонажів рисами українського простолюду, тим самим урівнюючи їх перед об'єктивом сміху. Натомість М. Садовський вилучає з лібрето цей епізод, замість нього він розповідає, як Юнона обіцяє «подарувати» Еолові дівчину, якщо той допоможе потопити Енеєві човни:

Рятуй, рятуй мою біду.
За те тобі, як добра мати,
Дівча гарненьке я приведу².

Лібретист послідовно створює образи богів у критичному ключі, демонструючи своє негативне ставлення до них. Так, Еол збирає своїх вітрів і наказує їм знищити човни троянців:

Поїхать треба до Нептуна,	Нептун забуде й про Борей.
Та поки море колахне	А той тим часом Енея
Борей – ми в гості до Нептуна,	Чортам на снідання пошле ³ .
А там, як чарку ще хильне,	

Цей епізод в опері досить розгорнутий, а в поемі – лише три рядки:

Еол, zostавшись на господі,
Зобрав всіх вітрів до двора,
Велів поганій бути погоді...⁴.

Отже, уже початок опери переконує в її своєрідності. Натомість І. Котляревський, як відомо, розпочинає свою поему рядками:

Еней був парубок моторний	Удавсь на всеє зле проворний,
І хлопець хоть куди козак,	Завзятіший від всіх бурлак ⁵ .

Характерно, що найбільший контраст між зображенням героїв поеми й опери виявився в образі Енея. В І. Котляревського він відіграє роль не лише головного героя, а й головного носія бурлескного світобачення. Це виявляється в гіпертрофованих проявах тілесного начала, а також у специфічному сміховому світосприйнятті. Натомість у М. Лисенка – М. Садовського таке семантичне навантаження образу Енея цілком чуже, адже його можна вважати зразком героїчно-ліричного персонажа. Така характеристика рішуче віддаляє Енея від народного бурлеску, властивого «Енеїді» І. Котляревського. Уперше цей герой постає перед слухачем людиною, яка усвідомлює свою відповідальність за троянців. Він позбавлений безтурботності, притаманної літературному Енею. Його можна впевнено назвати музичним інтровертом – у його партії переважають різноманітні модифікації своєрідних музичних внутрішніх монологів. Так він реагує на перешкоди, які одна за одною трапляються на його життєвому

¹ Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. С. 4.

² Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7 : Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958. С. 9.

³ Там само. С. 10.

⁴ Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. С. 3.

⁵ Там само. С. 2.

шляху, уперше в такому світлі постаючи перед слухачами в першій дії, коли зі словами «О боги, боги, порятуйте!» молитися про припинення морського шторму. У цій арії Еней яскраво експонується в як мудрий керівник, тут виявляється героїчність його характеру. Як і в усій опері, у його партії застосовано помірні темпи, мінорні тональності, вольові квартові ходи, мелодична лінія часто набуває декламаційності. Його експозиція відбувається в епізоді морського шторму, коли Еней глибоко стурбований долею своїх підопічних троянців і спільною справою. У тексті лібрето реакція Енея на шторм досить розгорнута:

О боги, боги! Порятуйте!
Вітри скажені погамуйте!
Мочіте весла, соколята,

Не слід нам в морі потопать,
Наляжте дужче, миле браття,
Щоб човен к берегу пригнать!¹.

Він постає тут людиною серйозною, сповненою твердих моральних принципів. І. Котляревський у цьому епізоді обмежується короткими, але більш місткими рядками:

Я Нептуну півкопи грошей в руку суну,
аби на морі шторм утих»².

Цими словами увиразнюється відмінність між трактуваннями образу Енея: письменник не має наміру ідеалізувати його, зображуючи, що він здатен будь-якими засобами досягати своєї мети, зокрема хитрощами і підкупом.

Сцена морського шторму в опері є значно більшою за обсягом, ніж у поемі. Еней закликає своїх побратимів молитися Богу, і в опері цей епізод відтворено в хорі троянців. Однак образ троянців значною мірою контрастує з літературним: якщо в поемі це безтурботні й життєрадісні бурлаки, то в опері вони сповнені патріотичного пафосу, як і Еней. Так, у хорі з першої дії троянці скаржаться на свою важку долю:

На працю тяжку знов вставати,
Важкими веслами махати,

І знов у те ж безкрає море,
Те ж саме невимовне горе!³.

У поемі «Енеїда» слів троянців, забарвлених таким патетичним настроєм, немає, І. Котляревський одразу стисло розповідає про їхній бенкет, влаштований за наказом Енея з нагоди благополучного завершення шторму:

Тут з салом галушки лигали,
Лемішку і куліш глитали
І брагу кухликом тягли;

Та і горілочку хлитали, –
Насилу із-за столу встали
І спати послі всі лягли⁴.

У музичному плані протягом усієї опери партія троянців своєрідно відтіняє партію Енея: на тлі загального патріотичного пафосу опери, троянці мають більш оптимістичний погляд на світ, ніж їхній ватажок. Оскільки це збірний образ певної спільноти, то для їх характеристики М. Лисенко застосовує хоріві сцени. Тут знову відчувається суб'єктивне бачення автора, адже в партії троянців протягом усієї опери звучать типово українські наспівні інтонації, з паралельних рухом терцій у мелодичній лінії.

Центральною, з погляду концентрації змістового навантаження, є **друга дія** опери, присвячена розгорнутому зображенню бенкету богів на Олімпі. Її текстова основа значно відрізняється від літературної. Загалом друга дія опери побудована на сценах за участю богів, їхніх сварок, розваг і бенкетів, тоді як І. Котляревський цьому

¹ Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7 : Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958. С. 13.

² Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. С. 4.

³ Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7: Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958. С. 14.

⁴ Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. С. 4.

епізоду надає зовсім мало уваги. У цій дії зосереджено весь комічний потенціал опери, хоча за своїм забарвленню тут комізм відрізняється від комізму поеми. Початок другої дії опери побудовано на основі тексту М. Садовського: додано досить значний за обсягом епізод, у якому детально зображено пишний бенкет богів на Олімпі. Саме матеріал цієї дії дослідники вважали найбільш новаторським і значним для загальної драматургії твору. Серед музикознавців поширена думка, що тут зосереджено основну ідею твору – сатиричне висміювання тогочасного режиму царської Росії, правлячої верхівки в образах античних богів. Її висловлювали Л. Архімович, М. Гордійчук, Л. Корній. Таке трактування видається цілком слушним. Проте, з погляду особливостей інтерпретації літературної основи, вона має значні відмінності у цих двох творах. Саме ця частина опери найбільше відрізняється від загального настрою поеми І. Котляревського. Як зазначалося, образи богів експонуються ще в першій дії арією Еола, у другій дії ці характеристики набувають подальшого розгортання. Однак важливо, що, комічно змальовуючи їх, автори опери не дотримуються серйозно-сміхового, іронічного настрою, заданого в поемі І. Котляревського.

Найбільш показовим є епізод сварки між Юноною й Венерою: він надзвичайно багатий своєрідним народно-бурлескним гумором, якого сповнена «Енеїда» І. Котляревського:

Венера: «Сама ти, клята пащукуха,	За кучму як вхоплю велику,
Гадюка перша всіх гадюк,	Такого дам ляща у пику,
Дурисвітка лиха, брехуха.	Що тут тебе злизне і чорт!» ¹ .
Ой, не втечеш ти моїх рук.	

Цей епізод відіграє важливу роль для розуміння загальної ідеї опери М. Лисенка. Адже сцену сварки між богинями, яку ввів у дію М. Садовський, композитор залишає розмовною. З невідомих причин митець вирішив уникнути музичного втілення цього епізоду, невеликого за обсягом, але важливого для розуміння специфіки твору. Ця дія містить важливий для сприйняття пафосу опери епізод, якого немає в поемі: М. Садовський вкладає в уста Зевса надзвичайно характерні слова, якими той намагається припинити сварку між Юноною і Венерою. Верховний бог Олімпу «лякає» богинь такими словами:

Для вас сорок я кару знаю,	Там наших каверз не вважають,
побачите, як покараю.	всіх на тютюн нас проміняють ² .
Пошлю вас в Запорозьку Січ.	

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

Опера «Енеїда» зацікавлює не лише авторською інтерпретацією поеми. Не менш важливо, що в ній виявляється своєрідність композиторської техніки у роботі над музичними втіленнями сміхових елементів. З цього погляду зацікавлюють праці О. Соломонової, у яких наведено чітку класифікацію «музично-сміхових текстів»³.

¹ Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7 : Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958. С. 21.

² Там само.

³ Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. С. 113.

Дослідниця цілком обґрунтовано поділяє їх на дві групи за принципом належності до негативної чи позитивної сміхових тенденцій. На її думку, музично-сміхові тексти доцільно поділяти на вітально-сміхові та пародійно-деструктивні. Вітальні сміхові тексти вона вважає базовими з погляду використаного в них сміху. Вони сповнені позаоціночного архаїчного сміхового змісту, позбавленого комічності, випромінюють радість без жодної деструкції першоджерела. Основою формоутворення і засобів виразності у таких текстах є танцювальність, яка апелює до архаїчного змісту танцю, до його ритуальної природи і насиченості доісторичним «тілесним» сміхом. Вважаємо, що саме цей тип музично-сміхових текстів найбільш адекватний позитивному спрямуванню народно-бурлескної культури.

Пародійно-деструктивний тип музично-сміхових текстів містить деструктивно-оціночну тенденцію. У них діє один з основних принципів створення комічно-сміхового ефекту – принцип невідповідності. Основним формотворчим чинником тут є невідповідність ідеї твору засобам її втілення, що досягається завдяки дисонуванню між горизонтальними пластами тексту, найяскравіше виявляючись у пародіях з вербальним рядом; невідповідність ладо-тональних, гармонічних, мелізматичних, агогічних, темброво-динамічних ефектів смислового навантаження такого музичного тексту. Тексти цієї групи внаслідок їх негативного оціночного забарвлення значно віддалені від загального позитивного бурлескного світобачення. Однак їх певні формотворчі елементи є інструментом музичної ретрансляції опозиції «свій-чужий». Адже шляхом декларування такого протиставлення досягається ефект утвердження належності до певної спільноти. Так здійснюється й регуляторна функція «суспільної свідомості», піддаючи деструкції певну рису висміюваного суб'єкта. Цей аспект зближує деструктивно-оціночні тексти з бурлескним світоглядом.

На нашу думку, музичний матеріал другої дії опери «Енеїда» становить зразок двох типів сміхових музичних текстів. Дотримуючись класифікації О. Соломоної, сміхові музичні епізоди другої дії опери можна розподілити на вітальні сміхові з виключно позитивним спрямуванням та пародійно-деструктивні. Кількісно, щодо сценічного часу, у другій дії опери переважають музичні тексти другого типу. Найяскравішими зразками цього підвиду є вступ до другої дії опери – інструментальний номер «Юпітерів похід» («Кортеж богів») та арія Марса «Я в красномовстві не купаюсь».

Тут комічного ефекту досягнуто внаслідок невідповідності між змістом певного висловлювання (літературного, музичного тощо) і формою його викладу. Таке визначення, звичайно, значно спрощує і примітивізує всю багатоманітність комічних засобів, проте саме цей контраст двох планів у будь-якому сміховому творі породжує *третій* – комічний план. Він неможливий поза свідомістю реципієнта, який постає «цільовою аудиторією» для сприйняття комічного ефекту. Максимально загострене використання найбільш характерних ознак кожного з двох буквальних планів сміхового тексту спрощує усвідомлення невідповідності між ними. Зважаючи на це, можемо стверджувати, що сміхові музичні тексти з вербальною складовою більше сприяють створенню комічного ефекту, а музично-сміхові тексти без будь-якої вербалізації вимагають від реципієнта відповідної музичної ерудиції, необхідної для сприйняття невідповідності змісту й форми.

Враховуючи це, можна стверджувати, що інструментальний вступ до другої дії «Юпітерів похід» свідчить про майстерність М. Лисенка створювати музично-сміхові тексти. Адже така робота потребує від композитора знання найбільш характерних виражальних засобів і жанрово-стилістичних особливостей форми. Основу комічного

ефекту становить гіперболізація цих ознак порівняно зі змістом. При цьому композитор не має можливості застосувати «допоміжні» засоби з вербального арсеналу.

М. Лисенку в цьому досить короткому інструментальному номері вдалося не лише досягти комічного ефекту, а й вмістити в ньому квінтесенцію сатирично-деструктивного настрою опери. Так, номер розпочинається помпезним фанфарним вступом широкого діапазону. Польотні пасажі з дрібних фігурацій летять то стрімко вгору, то раптово спадають вниз. При цьому в кожному із шести тактів цього невеликого фрагменту акцентована перша доля в низькому регістрі нагадує про міцну опору. Такий вступ налаштовує слухача на цілком «серйозний» маршовий епізод, асоціативний ряд якого має скеровувати на трепет перед могутністю правлячої верхівки. Проте цей настрій різко змінюється: ми чуємо незграбний маршовий ритм – усім слабким долям у супроводі передують форшлаги, зображуючи похід не величного кортежу богів, а зграю самозакоханих нікчем напідпитку. У мелодії ж звучить примітивний коротенький мотив, який нагадує більше наївну солдатську пісеньку. Цілеспрямоване максимально контрастне зіткнення семантичних сфер цих двох фрагментів становить надзвичайно яскраве поєднання, яке, за класифікацією О. Соломонової, належить до так званих регресивних текстів, позначених зумисною примітивізацією виражальних засобів, вони, на думку дослідниці, апелюють до «дегенеративних» принципів організації інтонаційного матеріалу, що символізують своєрідне відставання в розвитку»¹. Маємо всі підстави стверджувати, що такі тексти містять найпотужніший деструктивний потенціал. Очевидно, М. Лисенко застосовував такий прийом цілком свідомо, щоб відтворити невідповідність амбіцій богів їхнім реальним можливостям. Заданий у цьому вступному номері тон витримано протягом усього твору.

Типовим прикладом сміхового музичного тексту з вербальною складовою є арія Марса «Я в красномовстві не купаюсь», у якій композитор досягає комічного ефекту завдяки зіткненню контрастних планів – змісту і форми. Головний контраст полягає тут у невідповідності словесного матеріалу його музичному оформленню. За сюжетом, на бенкеті богів Марс виголошує тост на честь верховного бога Зевса. Цим і зумовлена «псевдозначущість» арії. Інтонаційна складова номера цілком відповідає меті композитора – створити максимальну подобу хвалебної оди. М. Лисенко застосовує маршові ритмічні фігури, вольові квартові ходи, ніби навмисне наштотуючи слухача на жанрові асоціації. За відсутності вербального ряду арія може набутися цілком прямого прочитання. У зв'язку з цим ще більшим контрастом до музичного матеріалу є слова Марса:

Добре жить з таким отцем.
Він втіхи нам дає щодня і напуває добре нас.
Бо в світі цім усе бридня, окрім горілки і ковбас².

Активно використовуючи найбільш характерні ознаки хвалебної оди, композитор наголошує на зіткненні невідповідних планів викладу. І саме завдяки цій невідповідності «низького» тексту героя і «псевдовисокого» музичного матеріалу досягається комічний ефект – як відображення узагальненого портрету богів у «кривому дзеркалі» сміху. Враховуючи таку невідповідність матеріалу арії його змісту, можна

¹ Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. С. 135.

² Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7 : Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958.

стверджувати, що цей епізод належить до «пародій-екстравертів»¹ Композитор не має наміру загравати зі слухачем, провокуючи його на інтелектуальну гру заради самої гри. М. Лисенко прагне пародіювати максимально відверто, створюючи сатиричну атмосферу в цій дії опери.

Надзвичайно яскравим і контрастним є номер «Гопак на Олімпі», який належить до протилежного типу сміхових музичних текстів, а саме – вітальних. Зокрема, О. Соломонова вважає український гопак типовим і одним з основних у національній системі фольклорних вітально-сміхових жанрів. Цей номер насичений характерними ознаками згаданої групи сміхових текстів: постійне обігрування основної мажорної тональності та її тонічного тризвука. Типово, що М. Лисенко використовує надзвичайно «демократичну» гармонічну основу для свого гопака. Драматургію номера становить своєрідна послідовність «зациклених» повторюваних фрагментів. Як стверджує О. Соломонова, така ознака є типовою для цих музичних текстів. Композитор ніби прагне пробудити у слухача відчуття певних архаїчних інтуїтивних зв'язків: поступовою зміною темпів – від *allegretto* і *allegro* до *piu mosso*, *meno mosso*, а згодом і *sempre accelerando*, – М. Лисенко змушує мало не танцювати просто в оперній залі. Адже таке темпове нагнітання, загравання з людськими біоритмами створює ілюзію участі в архаїчному ритуальному танці. У цьому номері наявні такі ознаки вітально-сміхового тексту, як розвиток музичного матеріалу за законами «ігрової логіки», мозаїчність порівняння музичних фрагментів, остинатність і повторність. Композитор застосував цілком відмінний тип музичного сміхового тексту в епізоді, який (завдяки використаному народному жанру) асоціюється з українським фольклором, а отже, з українським як таким. Оскільки вітальні сміхові тексти є проявом веселості без жодного висміювання будь-кого, М. Лисенко не має наміру висміювати будь-що українське, а в характеристиці богів надає перевагу сатиричним елементам.

У **третій дії** опери також є значні відмінності від літературного твору. Тут зосереджено ліричні настрої – перед слухачем постає типовий драматургічний конфлікт між особистим щастям і обов'язком. У лібрето Еней сповнений ніжних і високих почуттів до Дідони, та, водночас, він усвідомлює необхідність виконати Зевсів наказ – заснувати нове царство, буквально розриваючись між цими двома сильними почуттями:

Чогось мені неначе нудно,
На серцеві моєму трудно,
Так, буцім я оце знов жду,
Яку-небудь тяжку біду!

Чи не прийдеться забиратись
Звідсіль, з Дідоною прощатись?
Віщує серце мні біду!²

Хоча І. Котляревський зобразив безперервні пиятики і розваги троянців та Енея в гостях у карфагенянок. І лише невеличка ремарка нагадує читачеві про важливу Енееву місію:

От так Еней жив у Дідони,
Забув і в Рим щоб мандровать.
Еней в гостях прожив немало, –

Аж з голови йому пропало,
Куди його Зевес послав³.

¹ Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. С. 125.

² Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7 : Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958. С. 34.

³ Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. С. 9.

Різкого контрасту між текстами опери і поеми набуває епізод, коли Еней покидає Карфаген. У поемі він ганебно втікає, і І. Котляревський вдається до яскравих епітетів:

Еней піджав хвіст мов собака,	Із носа потекла кабака:
Мов Каїн затрусивсь увесь;	Уже він знав, який Зевес ¹ .

М. Садовський в лібрето опери змальовує цю ситуацію інакше: його герой страждає від думки про розлучення з коханою Дідоною:

Ох, чуло серце, зранку нило,	Ох, не вражай мене так важко,
Біду, знать, нишком говорило!	Бо серце рве і жаль і сум! ² .

Очевидно, поряд з героїчною лінією, провідною в характеристиці Енея, є лірична, у якій відтворено його відносини з Дідоною. Її реакція на звістку про розлуку також суттєво відмінна в опері і в поемі. Так, Дідона М. Садовського сповнена глибоких почуттів кохання і відчаю, передчуваючи неминучу розлуку з Енеєм. Вона ніжно благає його залишитись у Карфагені:

Ти ж знаєш, як тебе кохала,	Не віриш ти моїй журбі!
Все віддала тобі, тобі!	Ти був моїм єдиним, любим,
Невже ж тобі і сліз цих мало?	Ти панував в душі моїй! ³ .

Зовсім інакше реагує на цю звістку Дідона в поемі І. Котляревського:

Постій, прескурвий, вражий сину!	От задуш, як злу личину!
Зо мною перше розплатись;	Ось ну лиш тільки завертись! ⁴

Зображені М. Садовським і М. Лисенком персонажі опери значно відмінні від літературних прообразів. Це надає можливість зрозуміти, якою бачили оперу її автори. Так, уже початок опери містить високу концентрацію тих ідей, які відіграють у ній важливу роль. Як і перші рядки поеми, так і «зачин» опери рівноцінно виконують формотворчу функцію: кожен з авторів по-своєму визначає загальний тон і змістові акценти: в І. Котляревського Еней постає не тільки головним героєм, а й носієм особливого, синкретичного світогляду, зокрема носієм сміхового начала. Натомість у М. Лисенка й М. Садовського відразу задано ту змістову тональність, яку буде витримано до кінця опери: автори експонують образ п'янички Еола, його словами стисло описують усіх, хто перебуває на Олімпі. Цей образ має суттєве сміхове навантаження, однак більш однозначне, ніж образ Енея в поемі І. Котляревського. В образі Еола – першого представника олімпійських богів в опері – відчувається та «заангажованість» й особисте ставлення авторів опери, якими буде позначено весь музично-драматичний твір. М. Садовський і М. Лисенко висміюють богів Олімпу, а І. Котляревський – усіх персонажів, починаючи з Енея.

Аналіз особливостей роботи М. Лисенка з музично-сміховими текстами підтверджує висунуту гіпотезу: для музичної характеристики олімпійських богів композитор звертається виключно до пародійно-деструктивних текстів, максимально наголошуючи на цьому і використовуючи пародії-екстраверти. Натомість вітальні тексти позитивного спрямування лише час від часу привертають його увагу, але завжди в тісному зв'язку з фольклорними елементами. Відповідно, яскраві національні елементи

¹ Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. С. 9.

² Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7 : Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958. С. 35.

³ Там само.

⁴ Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. С. 12.

є тут носіями всезагальної веселості, яка протиставляється ницості богів і має виключно позитивне забарвлення.

М. Лисенко і М. Садовський сприймали поему «Енеїда» з погляду романтичних ідей національного відродження. Неправильно було б стверджувати, що І. Котляревський не втілює їх у своєму творі, однак вони перебувають на другому плані, відтіняючи його загальний бурлескно-сміховий настрій. Автори увиразнили в опері зародки національної ідеї, які видалися їм більш важливим і вартими сценічного втілення. Це зумовило її драматургічний розвиток максимально віддалено від бурлескного світобачення, якого сповнена поема. Так, М. Садовський і М. Лисенко постійно виявляють свою позицію щодо певних сценічних ситуацій. Та найважливіше, що вони розподіляють персонажів на протилежні табори, кожен з яких характеризується певними ознаками, і вони послідовно розвиваються протягом усієї опери. В опері діють не тільки персонажі, над якими можна сміятися, а й ті, кого слід сприймати однозначно серйозно і кого не можна висміювати. Зазначеними особливостями відрізняється образне забарвлення опери від поеми «Енеїда».

Іншим, надзвичайно важливим для розуміння авторського бачення опери є епізод сварки Юнони й Венери, відтворений як розмовний діалог. Він дає можливість зрозуміти, як саме М. Лисенко трактував музичні втілення сміхових епізодів поеми. Очевидно, він не вважав за потрібне надавати музичного оформлення цьому гострокомічному епізоду. Можливо, М. Лисенко не зумів знайти відповідних музичних засобів виразності, але більш імовірно, що він вважав вартими музичного втілення лише ті, які містять загальну ідею твору і важливі для драматургічного розвитку. Яскраво бурлескний епізод сварки богинь видався композитору не настільки значним.

Очевидно, на початку ХХ століття перед митцями поставали інші завдання, і специфічне бурлескне світобачення, якого сповнений твір І. Котляревського, дещо контрастувало з тим розумінням народного начала, яке набуло актуальності в їхній час. Не виключено, що особливості опери «Енеїди» були продиктовані внутрішнім протестом авторів проти засилля так званої «котляревщини» в українській культурі ХІХ – початку ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Архімович Л. Б., Гордійчук М. М. М. В. Лисенко. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1952. 247 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит., 1990. 475 с.
3. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини ХІХ століття. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. 344 с.
4. Булат Т. П. Героїко-патріотична тема в творчості М. Лисенка. Київ : Наук. думка, 1965. 152 с.
5. Горбунова І. В. Музичне пародіювання як засіб створення сатиричної образності (на прикладі творів українських та російських композиторів ХІХ–ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 17 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики : в 3 ч. Ч. 3 : ХІХ ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. 431 с.
7. Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. 286 с.
8. Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. 7 : Енеїда. Київ : Мистецтво, 1958. 358 с.

9. Муха А. І. «Енеїда» М. Лисенка – етапний твір в історії української опери // Київ музичний : зб. ст. / відп. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наук. думка, 1982. С. 54–61.

10. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики: монография. Київ : Задруга, 2006. 380 с.

11. Ткачук М. М. Творчість І. Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси : монографія. Суми : Вид-во СумДУ, 2009. 216 с.

12. Яценко М. Т. На рубежі літературних епох: «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі. Київ : Наук. думка, 1977. 277 с.

Кароль М. Ф. «Энеида» Ивана Котляревского и одноименная опера Николая Лысенко: различия в воплощении принципов народной бурлескной культуры. Осуществлён сравнительный анализ оперы «Энеида» М. Лысенко и одноименной поэмы И. Котляревского. Отмечено формообразующую роль народного бурлескного мировоззрения в поэме «Энеида», в которой наиболее полноценно художественно воплощена бурлескная эстетическая система. Рассмотрены особенности трактовки М. Лысенко и Н. Садовским главных принципов народного бурлеска, характер его авторской интерпретации в опере. Прослежено, как М. Лысенко переосмысливает литературные прообразы, чем обусловлено такое особое отношение к народному бурлеску, какие бурлескные эпизоды из литературного первоисточника композитор не включил в оперу или ввёл их как разговорные, музыкально не оформленные. Охарактеризованы основные музыкальные средства, которые применил М. Лысенко, стремясь достичь смехового эффекта. Выражено мнение, что в начале XX века перед композитором стояли другие задачи, а специфическое бурлескное мировоззрение, воплощённое в произведении И. Котляревского, несколько контрастировало с тем пониманием народного начала, которое было актуальным в то время. Возможно, особенности оперы «Энеида» были продиктованы и внутренним протестом авторов против засилья так называемой «котляревщины» в украинской культуре XIX – начала XX века. Осуществлённое исследование даёт основание утверждать, что каждый художник является выразителем духа и идей своей эпохи.

Ключевые слова: «Энеида» М. Лысенко, творчество И. Котляревского, народный бурлеск.

Karol M. F. “Aeneid” by Ivan Kotlyarevskyi and the Eponymous Opera by Mykola Lysenko: Differences in the Implementation of the Principles of Folk Burlesque Culture. This article analyzes M. Lysenko’s opera “Aeneid” and poem by I. Kotlyarevskyi. The study focuses on the formative role of the national comic phenomenon – burlesque national outlook – for the poem “Aeneid”. The author has maintained the idea of a literary work as the complete artistic expression of burlesque aesthetic system principles. In this regard, the main scientific interest of the study is to establish the characteristics of M. Lysenko’s and M. Sadowski’s interpretation of basic features inherent in national burlesque. The author has traced how M. Lysenko redefined literary prototypes, which was due to such special attitude to folk burlesque, which Burlesque episodes from the literary source had not been included by the composer in the drama of the opera or had been introduced as conversational, not musically represented. The main musical instruments used by M. Lysenko in order to achieve a laughing effect are described. Importantly, this study confirms that every artist operates in direct proportion to his age. The author suggests that the features of the opera “Aeneid” were also dictated by the internal protest of the authors against the dominance of the so-called “Kotlyarevshchina” in the Ukrainian culture of the 19th – the beginning of the 20th century. The opinion is expressed that the turnover of cultural codes makes change the interpretation of the philosophical systems of previous eras.

Keywords: “Aeneid”, laughter, burlesque, objectivity, I. Kotlyarevsky’s creation, M. Lysenko’s creation.