

Олександр Кленовий

**ПРОГУЛЯНКИ
З НАТАЛКОЮ**

УДК 792.2.03/.07(075.8)

К 48

Видання «Прогулянки з Наталкою» підтримує Європейський Союз за програмою Дім Європи, а також Чеський Центр у Києві.

Рецензенти:

д-р мист., доц. Безугла Р. І.

д-р мист., проф., академік НАМ України Зубавіна І. Б.

д-р мист., проф. Савчук І. Б.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (Протокол №8 від 30 вересня 2022 року).

КЛЕКОВКІН О. Ю. Прогулянки з Наталкою: Історичний нарис. — К.: Арт Економі, 2022. — 96 с.

Пропонований нарис є щоденником, написаним під час уявної прогулянки вздовж пам'ятників московсько-українських театральних стосунків і національної культурної спадщини, вздовж історії усвідомлення її кордонів, привласнення й очуження у часі московсько-української війни. Хронологічні, сюжетні, композиційні і жанрові межі прогулянки визначено її місцем і часом — Прага, 8 квітня — 8 червня 2022 року.



УДК 792.2.03/.07(075.8)

ISBN 978-617-7805-75-4 PDF

© Олександр Клековкін, 2022

ЗАСТЕРЕЖЕННЯ

До написання цього нарису, задум якого десь у під- або надсвідомості автора існував уже давно, однак усе відкладався до кращих часів, підштовхнуло перебування у Празі у часі московсько-української війни.

Може здатися, що деякі обставини цього сюжету автор ніби «притягнув за вуха», вони ніби не мають прямого відношення до обраної теми, якщо сприймати тему і сюжет буквально, по-школярськи.

Насправді, однак, це лише інша, незвична і для самого автора конструкція, в якій зв'язок між фрагментами — виписками із документів і спостереженнями, фактами і чужими коментарями — визначається не прагненням обґрунтувати якусь концепцію, але бажанням створити таку сув'язь асоціацій, котра, сподівається автор, викликатиме більше запитань, ніж відповідей. Зрештою, нові запитання мають більше значення, ніж нові відповіді на старі запитання.

Сюжет цієї прогулянки визначено самою історією: це екскурсія вздовж пам'ятників московсько-українських театральних стосунків і національної культурної спадщини, історії її усвідомлення, привласнення й очуження у часі московсько-української війни.

Звісно, на ці стосунки можна подивитися, як пропонують *прогресивні обивателі* на Московії і в Україні, *під іншим кутом зору* — з точки зору *великої (братської) рускої культури, неіснуючих загальнолюдських цінностей, мистецтва поза політикою тощо*, однак у вільному перекладі *інший кут зору означає звичний кут зору: імперський та українофобський*.

Місце і час написання цього нарису визначили його хронологічні, жанрові, сюжетні, композиційні і навіть тематичні межі. У процесі редагування до цих нотаток було додано фрагмент з авторського тексту, видрукуваного чверть століття тому, і позначено зірочкою; у цитатах здебільшого залишено орфографію оригінальних текстів.

Прага, 8.IV.2022 — 8.VI.2022

ПРАГА (1862)

Своєчасно не поцікавившись документами, котрі пов'язували його, точніше, минуле його сім'ї, з Чехією, автор із подивом пригадав цей факт лише тоді, коли після початку московсько-української війни отримав прихисток у Празі.

Раніше автор майже ніколи не згадував про свого пра-пра-прадіда *Вільгельма Лемпке* і про його сина, мого прадіда, нібито німця Рудольфа Лемпке (*Rudolf Lempke*), бурового техника, який народився 1 грудня 1862 року у Празі. Щоправда, у київських документах кінця 1890-х він уже став *варшавським мешанином* Рудольфом Болеславом Лемпке, *римско-католического вероисповедання*, а у київських документах 1910-го — *мешанином, православного вероисповедання* (киевский мешанин!). Рудольф Болеслав узяв шлюб з *Параскевою Григор'євою* (1870, за розповіддю мами, українкою), православною. На той час Рудольф був майстром артезіанських колодязів. На одній зі світлин він у краватці, наголо стрижений, з кайзерівсько-запорізькими вусами і з обручкою на лівій руці. Прикметна деталь: він сидить, а його дружина Параскева — стоїть. Якби причепити йому оселедець, був би гарний козак; або кайзерівський шолом — теж було би непогано.

Десь між 1895 і 1898 роками, як не повідомляють, а суперечать один одному документи, у Рудольфа і Параскеви народилася донька Ольга, мою бабусю, котра у школі вчилася переважно на трійки, *при отличном поведении* мала п'ятірки з *каллиграфии и рукоделия*, однак з *німецької мови* (!) також мала трійку. За анкетною 1921–1923 років, вона *девица, беспартийная, православная, русская* (тоді всі росіянами були?), а в анкеті 1924 року — *українка*. 1926-го року, по закінченні київського медичного інституту, отримала довідку: «Зазначена в цьому посвідченні гр. Лемпке під час навчання в КМІ не склала іспитів з української мови та українознавства, а через те вона може працювати на лікарській посаді в межах УСРР тільки здавши додатково іспити з укромови та українознавства».

Але тут з'являється ще одна сюжетна лінія. У Василькові жив такий собі *Єфрем Шварц* (*Шварцер*) — мабуть, німець; і в Єфрема Шварца був син *Микола Єфремович* (помер 25.01.1925, похований на Микільському цвинтарі у Василькові; місце поховання дає підстави припустити, що був православним).

А у Києві жив такий собі *Устим Шараєвський* — поляк або змішана польсько-українська кров (принаймні у Польщі, як і в Україні, це прізвище — поширене). В Устима Шараєвського була дочка — *Тереза-Параскева Шараєвська*. І сталося так, що вони — Микола Єфремович, той, що з Василькова, і Тереза-Параскева, з Києва, — також познайомилися. Далі слід було би написати, що 1893 року в них народився син Микола — *Микола Миколайович Шараєвський*, мій дід (за офіційними документами — православного віросповідання). Однак з «Удостоверения Киевской Казенной Палаты» від 20 березня 1913 року можна дізнатися, що «Настоящее удостоверение выдано из Киевской Казенной Палаты крестьянину села Пашковки, Бышевской волости Киевского уезда, *Николаю Ефремовичу Шварцеру* в том, что постановлением Палаты, состоявшейся 8-го марта 1913 года, усыновленные им, Шварцером, крестьяне села Снегуровки Фастовской волости Васильковского уезда *Николай*, родившийся 6 декабря 1893 г., *Аким* — 5 сентября 1896 года и *Евдокия* — 27 февраля 1899 года, Шараевские причислены в общество крестьян села Пашковки с I половины 1913 года, с присвоением им отчества от имени усыновителя “Николаевичи” и фамилии усыновителя “Шварцеры”. Управляющий Палаты ...»

У 1915–1918 роках мій дід працював у терапевтичному відділенні залізничної лікарні, а згодом у хірургічному відділенні міської Александрівської лікарні. У різні періоди життя, як я тепер розумію, він користувався то прізвищем батька, Шварца, то прізвищем матері, і тоді ставав Шараєвським (хоча офіційно мав подвійне прізвище — Шварц-Шараєвський).

В юнацькі роки дід відзначався нечуваною соціальною активністю. Так, 1958 року у листі до мами він згадував: «В Києве я організував і возглавлял до Революции профсоюз, куда входили, как члены, Щорс, легендарный герой, Любченко — Пред. Сов. Наркома Украины, Демьян Бедный и Остап Вишня, профессор Буйко И.М., Коломийченко М.И. и многие другие. Участвовал в съезде (до Революции) на равных началах с Орджоникидзе, Ждановым, Затонским, Каменевым, писателем, членом ВУЦВК Филипенко и др. Мне особым Постановлением зачтены профстатус членский с 1910 г., и когда было 50-летие Профсоюзов, ко мне в Луцк приезжал представитель ВЦСПС <...>. Ко мне

с большим уважением относился Брежнев (Пред. Верховного Совета СССР), часто сталкивался со мною в бытность рядовым инженером (по службе)».

Коли дідусь зустрівся з бабусею, вони, мабуть, покохали один одного, принаймні 17 серпня 1926 року одружилися і у цьому шлюбі 1927 року у них народився спочатку син Микола (не вижив), згодом, 1929 року, моя мама — Алла Миколаївна Шаравська-Лемпке, а після неї — її молодший брат Ростислав. Був у моєї бабусі і дідуса ще один син, старший Юрій — він, розповідала мама, загинув під час війни, а з текстівки на одній фотокартці знаю, що був він військовим. На іншій фотокартці бачу натуру артистичну, з виразним жестом. У діда це вже був другий шлюб, адже в мами була зведена сестра — Зинаїда Шаравська, старша, а в неї син — Юрій.

У 1930-х вони — дідусь і бабуся — завіялися на Донбас (Слов'янськ, Луганськ), але на фото 1940-го року бачу бабусю у Ромнах. Чому? Невідомо. Можливо, поїхала працювати за розподілом після інституту? Або відчували, що у великих містах німцям, як людям нерадянської національності, жити не варто і краще ховатися у провінції?

На початку окупації сім'я була у Києві (мама згадувала, як бачила процесію до Бабиного Яру), однак 1943 року, як *Volksdeutsche*, опинилися у Німеччині. Мама ходила до школи у м. Риза. На фотокартках і в інших документах цього періоду зафіксовано назви маленьких і більших міст — Риза, Вольтередорф, Нейденбург, Цвейнітц, Штольберг, Дрезден... Мама про це ніколи не поширювалася, це були важкі спогади; лише одного разу кинула репліку, що надивилася жахів і цим, як я розумію, вона була пригнічена впродовж всього життя. З документів бачу, що мама працювала під час війни перекладачем у військовій комендатурі.

Очевидно, у цей же період — до війни або під час війни — бабуся розлучилася з дідусем (а може, й не розлучалися, а просто жили окремо?), адже його фотокартки у Луцьку, куди він переїхав, датовано 1947 роком. Чому і як він опинився на Волині? Під час війни (писала мама в офіційній автобіографії, у рубриці «відомості про батьків») він був у партизанському загоні Ковпака.

По завершенні війни, як розповідала мама, виховані у патріотичних гаслах діти — мама і дядя Слава — «стали колоти-

тися» і змусили бабусю повернутися в Україну. Це трапилося не раніше червня 1947-го, або навіть у 1948-го році, коли мамі було вісімнадцять-дев'ятнадцять років.

У 1949-1954 роках мама навчалася у Київському медичному інституті, після закінчення якого стала лікарем і все життя, до кінця 1990-х працювала педіатром.

Після війни у нас вдома ще дуже довго було багато якісних побутових інструментів німецького виробництва — кухонні ножі, м'ясорубка, ножиці та ін.

За кілька років після повернення мами з Німеччини до Києва народився я, українець — як за паспортом, так і за власним вибором, а за походженням — праправнук *київського міщанина*.

Бабуся Ольга померла 1958 року, коли їй було шістьдесят шість років, і похована у Черкасах. Дідусь помер 1966-го року, коли йому було сімдесят три роки, похований у Луцьку. Мами не стало 23 квітня 2000 року, коли їй виповнився сімдесят один рік. Батько, який мене виховав, помер 18 січня 1985 року.

Про своїх предків і справді знаю мало. Знаю, що дід мій був освіченою людиною, дуже вимогливо ставився до дітей, їхнього навчання, виховання тощо, інколи застосовував для цього непедагогічні методи — у душі старої школи. І маму часто карав, інколи залишаючи без обіда і т. ін. Більше таланило її братові, моєму дяді — Ростиславові, він так легко не давався і просто тікав від діда. Попри якісь напружені моменти, в останні роки життя мама казала, що з вдячністю згадує дідівське виховання.

Загальне уявлення про діда в мене таке — освічений, артистичний, наполегливий, з авантюрною жилкою, любив жінок і мав у них успіх, авторитарний, але здається, трохи зануда і самозакоханий. Так, на одній з фотокарток 1935 року, де він сфотографований разом з моєю бабусею, мамою, дядею Славою і собакою, його рукою зроблено підпис, в якому про себе він написав з датою народження, свою дружину і дітей просто перелічив, а про собаку написав таке: «Собака Дианка (любимця Николая Николаевича)». Парадокс: мама казала, що дід був тираном, однак усе життя, скільки пам'ятаю, була вдячна йому за виховання. Фіксую все це, звісно, без осуду і без захоплення, адже характер мого діда — це мій, моїх дітей та онуків прихований дідівський сценарій, від якого, як не ховайся, а все-одно

не втечеш — раніше, чи пізніше він виявиться або вже виявився (що й підтвердить або спростує теорію про вирішальну роль спадкоємності або вплив сімейного виховання і, в цілому, соціалізації на формування світогляду людини).

Кров, віра, країни, міста — все, немов у калейдоскопі, однак була і спільна ознака, принаймні для двох попередніх поколінь: вони були лікарями, до них часто зверталися люди і я ніколи не чув, щоб вони відмовили, сказали «Приходьте завтра». Можливо, і я намагався стати лікарем, підсвідомо, на іншій території?

Цей початок необхідний був не лише для того, щоби знайти бодай формальний або, навпаки, не формальний, але інтимний зв'язок між автором і Прагою; найголовніша причина для цього початку — намагання підготувати і себе, і читача до несподіванок, які може влаштувати плутане, майже невідоме нам минуле і визначити наше не менш плутане майбутнє; підготувати до несподіваних переплетень, які утворюють інколи різні часи, міста, країни, національності і люди; підготувати до висновку, який автор знав ще задовго до початку цієї прогулянки: яким би плутаним не було наше минуле, мусимо дякувати йому хоча б за те, що без нього — у найелементарнішому, біологічному сенсі — нас би не було на цьому світі, а був би хтось зовсім інший. Так само і майбутнє — воно не відбудеться без нас.

Цій темі, власне, й присвячено прогулянку з Наталкою — до нас і до інших, до своїх і чужих, до друзів і ворогів, до тієї не дуже затишної місцини, де зустрілися минуле і майбутнє.

ПРАГА (1848)

Перебуваючи на початку московсько-української війни у Празі і працюючи з періодичними виданнями, автор цього нарису наштовхнувся на статтю Карела Владислава Запа, написану 1851-го року, а у тій статті — на згадку про «Наталку Полтавку»: «*Natalka Poltavská, maloruská národní zpěvohra*»¹. З огляду на інтерес до термінології, виписав джерело, звернув увагу на те, що автор нарису Карел Владислав Зап був одним із ініціаторів Слов'янського конгресу 1848-го року (з'їзду представни-

¹ *Zap K. Vl. Kterak si Ukrajinec Ukrajinu chválí // Lumír. 8.5.1851. № 14. S. 323.*

ків слов'янських народів Австрійської імперії, який мав на меті унеможливити проголошене німецьким парламентом об'єднання земель Німеччини й Австрії, включно з Чехією). Помітивши, як римуються політичні ситуації, згадав про інше — про спільне перебування етнічних територій України і Чехії у складі Австрії, про приєднання Закарпаття до Чехословаччини (1919), про анексію Чехословаччини (1938) і Празьку весну (1968).

За якийсь час в іншому виданні, в одному з чисел газети «Діло» за 1923 рік, наштотхнувся на таке повідомлення: «Наталка Полтавка» в Празі. В п'ятницю 2 падолиста ц. р. в салі «Мищанської Бесіди» в Празі виставлено при співучасті нашого славетного артиста М. Садовського оперету Котляревського «Наталка Полтавка». Вистава пройшла з великим успіхом»². Згодом повідомлення такого самого змісту й у Празі: «Ukrainské divadlo. 23 prosince. «Měšťanská Beseda», Vladislavova ul. č. 20. Ředitel [директор] М. К Sadowskij. «Natalka Poltavka», *kom. opereta*»³.

За рік до цього Євген Чикаленко писав про зустріч із Садовським у Празі: «Виглядає він добре, майже незмінно проти Києва. На четвертий поверх просто вискакує, через дві сходки ступаючи й не відпочиваючи. Навіть п'є по кілька чарок білої, чого раніш боявся. Лихоліття переносить досить спокійно, а перебуваючи в самотині, багато пише. <...> навіть робить конкретні заходи, щоб приїхати навесні до Праги на 6-7 гастрольних спектаклів з трупою, яку вже досить видресировав»⁴. Того самого року преса повідомила про показ у Празі «Наталки Полтавки» у виконанні артистів з Ужгорода⁵ (театр Садовського⁶). Однак ще раніше Чикаленко пояснив причину перебування Садовського у Празі: «Хутір Садовського чисто розграбували большевики та чехи»⁷.

1924-го року про перебування Садовського у Празі повідомив журнал «Барикади театру»: «Відомий укр. артист Микола Карпович Садовський, по отриманим нами чуткам, зараз перебуває в Чехії (м. Прага). І без того слаба трупа, з якою він грав там до сього часу, зараз зовсім розпалась, лишилось кілька ар-

² «Наталка Полтавка» в Празі // Діло. 10.11.1923. № 177. С. 3.

³ Ukrainské divadlo // České slovo. Praha, 23.12.1923, 15(300), S. 7.

⁴ Чикаленко Є. Щоденник (2022). К., 2015. С. 82.

⁵ Švandovo divadlo // Prager Presse. 08.06.1922, 2(154), s. 6.

⁶ Das Uzhoroder ruthenische Theater in Prag // Prager Presse. 1922. 11.06.1922. № 24. S. 4.

⁷ Чикаленко Є. Щоденник (1918–1919). К., 2011. С. 50.

тистів, з якими він виїхав з України. Але зараз він формує нову трупу для гастрольної подорожі по Європі, і першим містом гастролів цієї трупи передбачається Париж»⁸. Одночасно видання звернуло увагу і на іншого театрального діяча: «Ол. Загаров перебуває тепер у Ужгороді, на Карпатській Україні (в Чехії), де ставить перекладний європейський репертуар»⁹. Того ж року, з прихильністю повідомляючи про вистави, здійснені М. Садовським і О. Загаровим, празька преса писала, однак, що ужгородські виконавці «відстають від найкультурнішої Європи»¹⁰.

Перебування Садовського у Чехословаччині досліджено Юрієм Шерегієм¹¹, і Василем Васильком, який писав: «Микола Карпович наприкінці літа 1923 року <...> переїхав до Праги, сподіваючись улаштуватися там на роботу в кіно. Садовський оселився під Прагою — у містечку Падебрадах, у невеличкій, вогкій, з ґратами на вікнах кімнаті. На роботу в кіно він не влаштувався. Сподівався зібрати невеличку трупу, але з його наміру нічого не вийшло. Жив на невеличку субсидію, яку одержував від уряду Чехословаччини. Безробіття, самотність ятрили його душу. “... Так обридло, — писав він, — одноманітне життя без надії, без радощів, як сьогодні, так і завтра. Головно, мене мучить самотність, програма щоденного волочіння. Встав, треба затопити піч, принести води умиватися, купити треба чогось, щоб поснідати, замести хату і т. д. Так до обіду, а там знов сяду, почитаю що-небудь, як є, а ні — то шкрябаю що-небудь пером: яку-небудь дурницю і т. д. І все то, як подумаєш, — ні до чого. У голові пусто, у душі сумно, і блукаєш по хаті, як звір у клітці, хіба хто загляне, то трохи розважишся балачкою. Все це так обридло, що іноді приходиться на думку: навіщо жити?! Кому життя твоє потрібне? Та таки в майбутньому нічого не бачиш. Все, що мав, — стратив, і надії на щось краще нема!”. Хоч Микола Карпович і називав свою тодішню літературну працю “дурницею”, “писаниною”, хоч у нього не було ніяких надій, що його твори побачать світ, все ж він переклав “Мертві душі” й “Одруження” Гоголя та кілька новел Боккаччіо, бо велика потреба активного творчого життя ніколи не залишала Садов-

⁸ По Україні // Барикади театру. 1924. № 1. С. 15.

⁹ Там само.

¹⁰ Rusínske divadlo // České slovo. 25.05.1924, 16(123), S. 5–6.

¹¹ Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів. 1993.

ського. Якось до нього звернулися празькі студенти з проською поставити з ними гоголівського “Тараса Бульбу”. Ця робота трохи розважила Садовського, давши йому якесь моральне задоволення. Але Микола Карпович не міг довго жити без справжнього професійного театру, і вже у 1924 році він знову захопився думкою створити український театр. Хотів залучити до нього акторів з України — М. Малиш-Федорець і С. Паньківського, та чеський уряд не видав їм віз. Таким чином, здійснити свою мрію старому невгамовному режисерові не вдалось. Незабаром він організував самодіяльний молодіжний театр, де зрідка сам виступав. “Театр так собі, — писав він, — граю то раз в тиждень, то в два тижні раз, аби не розучитися грати та молодих навчать”. Така, так би мовити, канва, на якій його тяжкі переживання вишивали сумні, похмурі візерунки. Про них він писав: “Вам хочеться знати, як я живу: Не живем, а тільки ходим та згадуєм тії роки, як жили колись. Цей вірш у повній мірі з’ясує моє життя. Справді, я не живу, а тільки ходжу, а думка там, далеко, на рідній Україні”. І далі доповнює: “Можу вам сказати, я не живу, а доживаю, іменно доживаю, бо якби хто заглянув мені в душу, в ту душу, яка колись була повна надій, повна бажанням праці на користь рідного мого українського люду, то тепер побачив би пустку, де ні бажання, ні надій уже нема, а є тільки одне — тоска, та така смертельна, що тільки каторжна моя натура може витримати і не покінчити з собою. Навіщо я живу? Кому я потрібний? Усім чужий і ні одної рідної душі нема...”. У листах до Марії Іванівни Литвиненко-Вольгемут він скаржився, що важко йому жити на чужині, просив допомогти повернутися на Україну. Писав, що йому дуже хотілося б знову розгорнути свої ще дужі крила над рідними просторами. Ці листи Марія Іванівна передала до Наркомосу УРСР з клопотанням, щоб Садовському дозволили повернутися на Батьківщину. Шукаючи порятунку від своєї туги за Україною, Микола Карпович виїздить з міста в село Чорні Мокропси, де займається фізичною працею. “Переїхав у село, правда, не дуже далеко від Праги, а все ж таки почуваю, що я немовби у себе на хуторі... П’ю молоко і дивлюсь, як вийду, на шпиль гори, туди, де моя люба... Україна, по якій я от уже четвертий рік тужу... Нещодавно я, на тім тижні, косив траву днів два, нас тут кілька чоловік зібралося таких, що уміємо косити, та й найнялись... Думав, що забув уже, бо давно не косив, а по-

тім розгойдався і пішло, як по маслу. Правда, трохи спина боліла після першого дня, а другого вже й перестала... Заробляєм хліб насущний”. “Живучи колись у себе на Україні, — писав він, — ми всі думали, що от, мовляв, за кордоном так, кажуть, гарно і те, і се, і друге, а тепер, коли придивишся на цю “взаграницю”, куди їй до нашого вільного простору, куди їй до нашого люду, нашого життя! Далеко ходить!” <...>. У вересні 1925 року Садовського відвідали Гнат Юра і Олексій Ватуля, що були тоді у закордонній подорожі. Розмови точилися довкола питань театру. <...> Зайшла мова про повернення Миколи Карповича на Україну. Садовський відповів: — Як же я можу повернутися, коли немає ніяких звісток звідти від уряду. Я, звичайно, з радістю поїду, але ж потрібно, щоб мені дали цю змогу, прислали б звідти потрібні мені папери. Гнат Юра запевнив Садовського, що зробить все, щоб Микола Карпович повернувся на Батьківщину¹².

Отримавши від Наркома освіти УРСР необхідні документи і гроші, Садовський надіслав телеграму Держдрамі про повернення (про це повідомив журнал «Нове мистецтво»: «Дирекцією Держдрами одержано з Праги від артиста М. Садовського телеграму, де він повідомляє, що вже виїхав з Праги. З його приїздом має піти “Ревізор” (Городничий — М. Садовський, Хлестаков Віктор Петіпа)»¹³. Цю ж інформацію подала і львівська газета «Діло»: «Микола Садовський на Україні. Повідомляють нас з Праги, що славний український актор, режисер і директор українських театрів Микола Садовський виїхав з Праги на Радянську Україну. Садовський був якийсь час директором “Руського Театру” Т-ва “Просвіта” в Ужгороді, а в останнім часі влаштував був кілька театральних вистав у Празі. На Україні вступить Садовський до державного театру в Харкові»¹⁴).

На мить позаздривши Садовському, який 5 квітня прибув до Харкова¹⁵, зацікавився — що було далі, як зустріла його батьківщина після довгої розлуки. Виявилось, що після повернення Садовського з еміграції спочатку все було безжурно, радісно і, можна сказати навіть, підозріло святково: «Уже на 8 квітня був призначений перший виступ Миколи Карповича в ролі Городни-

¹² Василько В. Микола Садовський та його театр. К., 1962. С 172–175.

¹³ Хроніка // Нове мистецтво. 1926. № 9. С.10.

¹⁴ Новинки // Діло. 1926. 13.04. 1926. № 80. С. 4.

¹⁵ Василько В. Микола Садовський та його театр. К., 1962. С 177.

чого у театрі імені І. Франка»¹⁶, а далі «пробачивши Садовському його політичні помилки, радянська влада з пошаною і довір'ям зустріла великого майстра українського дожовтневого театру. Представники Наркомосу УРСР, письменницьких і театральних організацій влаштували на честь Миколи Карповича товариську вечерю, на якій було сказано багато теплих, щирих слів та висловлено надії, що на Україні буде зібрано всі найкращі сили старого реалістичного класичного українського театру. Брати Тобілевичі, ще міцні й дужі, почували себе щасливими: адже серед виру боротьби різних мистецьких напрямків тих бурхливих років не забуто досягнення корифеїв театру. Доля знов посміхалася до них, знов розгорталися привабливі перспективи для дальшої творчості», однак, «зігравши в Харкові чотири вистави “Ревізора”, Садовський поспішив до рідного Києва»¹⁷.

Перебування Садовського у Києві зафіксував Сергій Єфремов. «У Києві, — писав він, — запрошують тепер “на Садовського”. Вчора у Марії Іванівни, сьогодні у Черняхівських. Микола Карпович відчуває себе героєм дня і балакає-балакає»¹⁸. Далі — ще краще: «Сьогодні Садовський вперше виступав у Києві, в “Наталці Полтавці”. Великий театр повнісінький. Аплодисменти почалися, як тільки награла музика, а самого Садовського ще й не чути було. Довго не давали йому почати. Так само мало не кожну репліку покривали оплесками. Зустріч, як рівняти до Харкова, була тут надзвичайно сердечна, я сказав би — інтимна. Кажуть, старий у себе в убиральні ридма ридав од зворушення. І взагалі вся вистава мала якийсь особливий, надзвичайно зворушливий характер. Співці всі безголосі, а публіка аж казилась... Любить Садовського український Київ»¹⁹. Згодом оптимізм вщухає: «Наталка-Полтавка” з Садовським та Саксаганським. Великий оперний театр повнісенський. Курці нема де клюнути. А у Юри, у так званих “франківців” буває по 50-60 чоловіка на не менший театр... Саксаганський у ролі Возного воскресив той хороший образ, що давав колись Карпенко-Карий. Можна було одпочивати на грі двох братів, що відносили далеко-далеко від сучасного гаєрства. Садовський оповідав, що за-

¹⁶ Там само. С 178.

¹⁷ Там само. С 179.

¹⁸ Єфремов С. Щоденники, 1923–1929. К., 1997. С. 364.

¹⁹ Там само. С. 366.

ходив до Любченка: “Коли ви дасте, нарешті, нам театр?” — “Та, бачите... я нічого проти того не маю, — одказує помпадур, — тільки... дозволите, Миколо Карповичу, по щирості з вами говорити?”. — “Прошу”. — “Ми боїмося, що ви нам покладете зовсім франківців...” — “Вони вже лежать”, — одмовив Садовський»²⁰.

У січні 1927-го року Єфремов знову фіксує: «Спектакль Садовського і Саксаганського — все та ж таки “Наталка” <...>. Характерно, що всюди багато нотаблів, з самим помпадуром на чолі. Зволили сміятись і плескали в долоні. Театра корифеям не дають, а дивитись на їх ходять. Це якась своєрідна радянська діалектика»²¹. Наприкінці року: «Садовський та Саксаганський, мусять поневірятись десь по балаганах на провінції та останні дні свої, дороги для мистецтва дні, тратити майже без користі для громадянства. Якийсь пекельний жарт сліпої долі»²². І нарешті спогад, датований кінцем 1928-го року: «З М. Садовським зле: параліч»²³.

1930-го року величезним накладом у п'ять тисяч примірників видрукувано спогади Садовського²⁴, що підтвердило репліку Василя Василька про те, що «пробачивши Садовському його політичні помилки, радянська влада з пошаною і довір'ям зустріла великого майстра»²⁵ й остаточно легітимізувала його.

Однак «4 лютого 1933 року Миколі Карповичу паралізувало ліву сторону, відібрало мову. Його поклали до клініки академіка Стражеска, де через три дні, 7 лютого, він помер на 77 році життя. Похорон Садовського був грандіозний. З тодішньої столиці України Харкова прибули делегації від Наркомосу УРСР та провідних театрів. Сила народу прийшла вшанувати пам'ять славнозвісного актора. Труну з його тілом було встановлено в Будинку вчителя на площі ім. М. Калініна. Жалібний похід розтягнувся на весь Хрещатик. Марія Костянтинівна Заньковецька за станом здоров'я уже не могла взяти участь у похороні, на її прохання труну Садовського пронесли по Червоноармійській вулиці аж до будинку артистки. Там вона попрощалася зі своїм другом і соратником»²⁶.

²⁰ Там само. С. 427.

²¹ Там само. С. 451–452.

²² Там само. С. 567.

²³ Там само. С. 690.

²⁴ Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917. Х.; К., 1930.

²⁵ Там само. С. 179.

²⁶ Василько В. Микола Садовський та його театр. К., 1962. С. 183–184.

12 лютого 1933-го року газета «Діло» повідомила: «Смерть д. Садовського. Москва. 10. II. ПАТ. В Києві помер у 73 р. [мусить бути 77 р.] життя великий український театральний артист і організатор М. Садовський»²⁷. 13 лютого те саме видання видрукувало редакційну статтю: «Звістка про смерть нашого великого артиста не здивувала нікого; знаючи обставини, в яких доводилось йому працювати, дехто здивувався радше, що він дожив до такого віку»²⁸.

2 березня 1933 року газета «Діло» видрукувала «Спомин про Миколу Садовського»: «Паризький російський денник “Возрожде-ніє” приніс 15 го ц. м. статтю про Миколу Садовського, з нагоди його смерти, відомого російського публіциста Олександра Яблонського, колишнього співробітника “Кіевской Мислі”. Варт її перекласти бодай у частині «Український театр і кацапізм». Я ніколи не був прихильником українського театру. Я завсіди бачив у ньому провінціалізм і незаглажене тавро “полтавського мистецтва”. Але я мав нагоду зблизька приглядатися самовідреченій праці цього театру і завсіди клонив голову перед шляхетною завзятістю та справді зворушливою любов'ю до своєї батьківщини. Невичерпану любов до своєї справи проявляв покійний Микола Карпович (Садовський). Його сценічне життя це були перегони з перешкодами і, що найприкріше, з перепонами штучними, спеціально будованими на шляху українського мистецтва. Був час (про нього тепер ніяково згадувати), коли молодий, щойно з пеленок розвинений український театр уважали “небезпечним” із національного погляду і коли вживали “заходів”, щоби боронити перед ним російський театр, непомірно сильніший, а задля того “ведомство печаті” домагалось, щоби кожна українська вистава мала теж поруч і російську виставу. Це було незвичайно глупе і нікому непотрібне. Російські водевілі на українській виставі йшли на “затичку”. Їх виставляли як-небудь “тільки для поліції” і публіка на них не дивилась. Але вони були тягарем для бюджету українського театру і дослівно руйнували його. Пригадую собі, як М. Садовський тільки головою крутив з цього приводу і з невисловленою гіркотою казав: *Кацапізм заїдав!* Це була чиста правда. “Кацапізм” їх знищив. Дрібні причіпки, божевільна цензура, невпинні удари рублем, примусові російські п'єси — все це як залізні ланцюги висіло на слабій тілі ново-

²⁷ Смерть М. Садовського // Діло. 12.02.1933. № 33. С. 2.

²⁸ Смерть великого артиста. Микола Садовський // Діло. 13.02.1933. № 34. С. 4.

народженого театру. А все ж він робив своє, цей новий театр. <...> Це був українець від голови до п'ят і я рідко бачив людей до такої міри відданих своїй національній ідеї. Більш як фанатик. Більш як закоренілий. Раз у більшому товаристві були ми у нього на хуторі, біля Києва і мене вразила повнота індивідуальності цієї людини. У нього навіть собаки брехали і коні іржали по-українськи. Навіть карасі у ставку були, без сумніву, українського походження. А сам господар у вишитій сорочці, в українській "однорядці", у синіх штанах завширшки Чорного Моря, найчистішою українською мовою запрошував нас до хати. Не тільки за столом, коли почали гостити по українськи, можна було як слід оцінити весь цей національний кольорит. Горілку подавали десяти родів і весь час українську: тут і слив'яночка, і терновочка, і нечуй-трава, і якийсь там столітній український мед, який пив іще Мазепа, і другий мед від малоруського гетьмана Дем'яна Многогрішного, і якісь там пампушечки, і галушечки, і вареники трьох родів, і книші, і ковбаса, яка "огризається" на сковороді. І все це гості пили та їли при звуках старих застільних українських пісень. Це був благородний націоналізм, який нікому не накидувався і свого не цурався. І було приємно все це бачити. І в цій обстанові ясніше ставало обличчя фанатика-актора, що всю свою душу віддав у службу рідному мистецтву²⁹. (Невдовзі репліку про *кацапізм* було не дуже переконливо спростовано публікацією у тому самому виданні³⁰; однак про ставлення Садовського до кацапів згадує у листі до Садовського і Заньковецька: «при всей Вашей ненависти к кацапии...»³¹).

Наступного дня, 3 березня 1933 року, на втрату відгукнувся Галактіон Чіпка: «Помер Микола Садовський!.. І покотилося... По всій українській землі. Хто не бачив його, той чув про нього, а як і був хто, що не чував, то мріяв про такого. Щоби в наших історичних та побутових п'єсах вийшов на сцену високий, широкоплечий козак, з ясним чолом і соколиним оком, з таким голосом як дзвін і з такою мовою як хрусталь... Щоби вийшов Микола Садовський... Виходив він цілі десятки літ і ясним місяцем світив на овиді українського театру. Блестів і над Галичи-

²⁹ Спомин про Миколу Садовського // Діло. 02.03.1933. № 51. С. 5.

³⁰ Як. Тан-ро. Крутія. Карколомна «карієра» російського фейлетоніста // Діло. 09.07.1933. № 176. С. 3.

³¹ Заньковецька М. Лист до М. Садовського. Серпень — вересень 1882 // Бабанська Н. Листи Марії Заньковецької // Записки НТШ. 2003. № 245. С. 479.

ною, коли з Заньковецькою обвезив “Бурлаку” по наших містах. Де прибув, своїм великим, чистим словом будив, закріпив, підбадьорював. Заглядав у далекі кути і рідної, і чужої землі, щоб дати своїм духову підмогу, а чужим доказ нашої культури. Бував з трупою у далекій Москві, де стільки нашого брата назганяла чужа влада. А москвичі не раз не знали навіть, що це за мова така. Чув я таке: Вертає трупа з Москви. Артисти розмовляють по українськи, інший народ прислухується. Кто ета будет? питається одна перекупка другої. Чехи! — відповідає друга. Тоді артисти давай пояснювати їм. На силу вибили з голови чехів, а втолочили українців. З великої трійці братів: Карпенко-Карий — і Саксаганський, Садовський, остався цей останній найдовше. Як дуб-насічник на великому зрубі. Довго не давала ради буря — він стояв і шумів. А вкінці таки звалився. Пішла луна далеко-далеко, дійшла до нас і минула нас. Микола Садовський умер! Казав мені один комунозуючий: Чули ви, Садовський помер. А все-ж таки, бачите, більшовики гарно з ним поступили, “Народнім Артистом” іменували, дали князівську платню, навіть яхт. Що за яхт? Мав приватний яхт. По Дніпрі возився. Я вже мало що не почав хвалити радвладу. На щастя третій, що слухав нашої розмови, випередив мене. Вийняв з кишені клапоть паперу і прочитав: “Дорогий Друже! Може, маєш які старі штанці, то, будь ласка, пришли, бо не маю в чім на вулицю вийти. Твій Микола Садовський, Народній Артист”. (Автентичне! Цей лист є в одного львівського громадянина.) Бувають поголоски, а бувають і листи. Поголоски: платня... яхт... Листи: (як вище)»³².

За кілька днів, 8 березня — інше повідомлення: «Прага, 1 березня 1933. Дня 25. лютого ц. р. Союз Українських Журналістів і Письменників на чужині влаштував у Празі академію пам'яті М. Карповича Садовського. Переповнена сая свідчила про те, що еміграція боляче відчула цю велику втрату. Вступне слово виголосив голова Союзу проф. С. Сірополко, який схарактеризував М. Садовського як правдиву окрасу нашого національного мистецтва, як першокласного знавця української мови, що з однаковою досконалістю володів нею в письмі й у живому слові, та, накінець, як великого громадянина. Після відспівання всіми присутніми “Вічної пам'яті” проф. Д. Антонович виголосив ос-

³² *Галактіон Чіпка. «Народній артист» // Діло. № 52. 03.03.1933. С. 5.*

новний реферат, у якому схарактеризував М. Садовського як великого, може навіть геніяльного, особливо в ліричних ролях, актора та надзвичайно здібного організатора українського театру, бо вмів навколо себе завсіди згуртувати корифеїв української Мельпомени. З іменем М. Садовського зв'язане повстання українського самостійного театру з осідком у Києві, і це незаперечна його заслуга перед українською культурою. М. Міленко, актор і колишній помічник режисера у трупі М. Садовського, в чулих тонах переказав численній аудиторії про Миколу Карповича артиста, про те, як він жив у театрі, з театром і для театру»³³.

А наступного року, рецензуючи виставу «Мазепа», В. Королів-Старий знову згадував Садовського: «Поневолі згадувалось, як свого часу для пропаганди чеського мистецтва, з найбільшою увагою та пильністю приправлялась у театрі М. К. Садовського у Києві улюблена чеська опера Сметанова “Продана наречена”, для якої небіжчик Садовський навіть увесь реквізит та головні гардероби замовляв аж з Праги, а всі деталі етнографічні, музичні і т. д. обмірковував з чеськими знавцями. Отже, сьогодні маємо “майже” реванш, бо ж повним реваншем для нас була б вистава в Чеській Національній Опері якогось славного твору нашого найбільшого музики, М. Лисенка, дотепер ще майже незнаного ширшому світові. Але й за те, що нам подали у виставі “Мазепа”, з приємністю й щиро дякуємо»³⁴. Сама ж вистава, здійснена «в часі ювілейних свят з приводу 300-ліття народження гетьмана Мазеви», на думку автора, «виправдала надії», адже постановники «стерли зовсім москвофільський кольорит опери (перша вистава в Москві р. 1888 вимагала від Чайковського “цареславія” і затушкування явно симпатичних йому моментів українських, як українцями з походження). Організатори підкреслили кольорит український в такій мірі, що чеська преса, котра анонсувала виставу, і навіть преса нам явно ворожа, як от “Народна Політика”, що недавно виступала з глупими наклепами на всю нашу націю, не могла не відмітити, що зміст опери зовсім український. <...> Загалом лишається вражіння, що бачиш виставу не в чеській Празі, а в українському (не в колишньому змоскалізованому) Києві»³⁵.

³³ П. К. Академія пам'яті М. Садовського у Празі // Діло. 08.03.1933. № 57. С. 3.

³⁴ Королів-Старий В. Вистава опери Чайковського «Мазепа» у Празі // Діло. 24.09.1934. № 255 С. 5.

³⁵ Там само. С. 4.

ПРАГА (1923)

Аж ось ще одна дійова особа, і ще один збіг дат і тем: у червні 1923 року, перебуваючи в еміграції у Празі, Дмитро Антонович завершив працю «Перша Наталка Полтавка»³⁶ і став головою Історично-Філологічного Товариства, котре на той час «було єдиним у Празі чисто науковим [українським] товариством»³⁷. Саме тут, у Празі, 1925 року було здійснено і перше видання іншої праці Антоновича — праці «Триста років українського театру» (сприйнявши хронологію Антоновича, сьогодні вже мусимо вважати не триста, а чотириста років українському театрові). Читаючи цю книжку, Сергій Єфремов коментував: «Давно вже лежала в мене книжка Д. Антоновича “Триста років українського театру” (Прага). Все не зважувавсь якось приступити до неї, пам’ятаючи давніші писання цього злісного циніка. А оце почав — і читаю, не одриваючись. Розчарування повне, до того ж у хороший бік. Написано книжку цікаво, місцями з захватом, місцями навіть з перебільшенням зросту наших театральних діячів і ні тіні того іржавого скептицизму, яким досі визначалися писання цього автора. Аж наче переродився чоловік, не пізнаю його. Чи це тому, що книжку писано на чужині і під впливом туги за рідним краєм відродився давній молодецький ентузіазм, чи взагалі починається смуга відродження давніших течій, які останніми часами було в моді ляяти?»³⁸.

Можливо, десь тут, гуляючи вулицями Праги, розмірковував про статтю «Біля початків нової української комедії і водевілю»³⁹ Леонід Білецький, один із найпослідовніших учнів Володимира Перетца. 1923-го року, коли «Український Громадський Комітет у Празі, в Чехословаччині, під проводом М. Ю. Шаповала та Н. Я. Григорієва, зорганізував Український Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова <...>, той Комітет запросив Л. Білецького на посаду директора й професора Інституту»⁴⁰. Саме тут,

³⁶ Антонович Д. Перша Наталка Полтавка. Прага-Берлін, 1923. С. 8–9.

³⁷ Наріжний С. 15 літ діяльності Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі (1923–1938). Прага, 1940. С. 3.

³⁸ Єфремов С. Щоденники, 1923–1929. К., 1997. С. 279.

³⁹ Білецький Л. Біля початків нової української комедії і водевілю // ЗНТШ. Том. ХСІХ. Ювілейний збірник на пошану акад. Кирила Студинського. Ч. 1. Праці філологічні. Львів, 1930. С. 173–211.

⁴⁰ Мандрика М. Леонід Білецький. Вінніпег, 1957. Прага-Берлін, 1923. С. 3..

у Празі, було здійснено перше видання принципової для української гуманітаристики праці Білецького «Основи літературно-наукової критики» — спочатку як низки статей⁴¹, а згодом — окремої монографії⁴², та його ж праці «Іван Котляревський у світлі студій за останні 30 років» (1898–1928)⁴³. З цієї праці, зокрема, зрозуміло, що дослідників цікавила здебільшого «Енеїда», тоді як драматичним творам було присвячено лише кілька досліджень.

Аж ось привіт із Праги до «столітніх роковин відродження українсько-руського письменства»⁴⁴, а поряд — ще й сюжет празько-полтавський: «Товариство чеських патріотів “Слов’янський клуб” у Празі за короткий час уже вдруге покладає на мене почесне завдання передати його привіт милій Полтаві... Сьогоднішнє торжество є актом вдячності нащадків видатному письменнику [І. Котляревському], заслуги якого тут уже оцінені. <...> Для нас, чехів, досить, що ви радієте, і ми, як рідні брати, радіємо разом з вами. Прославляючи знаменитих людей взагалі, чеський народ особливо симпатизує прославленню великих синів нашої спільної матері Славії»⁴⁵.

«Привіт милій Полтаві» змушує згадати *snivogru* «Наталка Полтавка» («*Natalka Poltavská, maloruská národní zpěvohra*»⁴⁶), відому у Чехії від кінця 1830-х років. «Для популяризації творчості Котляревського серед чехів і словаків багато зробив український вчений І. Срезневський. Свое видання “Наталки Полтавки” 1838 р. він надіслав кільком чеським та словацьким вченим і письменникам. В 1839 р., у “Часописі Чеського музею”, з’явилася перша чеська рецензія, яку написав В. Ганка на цю чудову українську п’єсу <...>. Один факт, на жаль, досі зовсім мало досліджений, з’єднує безпосередньо творчість Котляревського з Чехією. Відомий своїми збірками українських народних пісень чеський композитор та професор музики Алоїз Єдлічка (помер

⁴¹ Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики // Праці Історично-Філологічного Товариства в Празі. Т. 1. Прага, 1926.

⁴² Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. Т. 1., Кн. I. Прага, 1927.

⁴³ Білецький Л. Іван Котляревський у світлі студій за останні 30 років» (1898–1928) // *Slavia. Casopis pro slovanskou filologii* [Praha]. 1930. Rocnik IX. Sesit 2. S. 416–429.

⁴⁴ О. М. [Осип Маковей] Столітні роковини відродження українсько-руського письменства // Записки НТШ. 1898. Т. XXVI. С. 10.

⁴⁵ Від товариства чеських патріотів «Слов’янський клуб» // *Залашко А.* Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. К., 1969. С. 64–65.

⁴⁶ *Zap K. VI. Kterak si Ukrajinec Ukrajinu chválí* // *Lumír*. 8.5.1851. № 14. S. 323.

1819), який багато років жив на Україні і в Росії, одним з перших написав музику до “Наталки Полтавки”. Проте факт цей і на сьогодні мало висвітлений у Чехословаччині. <...> В грудні 1948 р. празьке радіо вперше передало її [“Наталку Полтавку”] чеською мовою, а пізніше знову поверталось до неї кілька разів»⁴⁷.

Саме тут, у Празі, у 1922–1928 роках журнал «Нова Україна», у 1923–1932 роках діяв Український громадський видавничий фонд, у 1924–1940 роках — Український академічний комітет та інші структури, що й дало підстави Сергієві Єфремову зауважити численні факти культурної діяльності українських емігрантів у Празі: «Прага робиться центром українського життя за кордоном: школи, видавництва, театр, концерти...»⁴⁸.

Десь тут, у Празі, з осені 1923-го спочатку навчався, а згодом працював інженером-гідротехніком Євген Маланюк, спілкувався з Євгеном Чикаленком, Леонідом Мосендзом, Олегом Ольжичем, Оленою Телігою, доки не подався на заробітки до Польщі.

1927-го року чеська преса писала про відвідини Праги Лесем Курбасом, який мандрував Європою, вивчаючи досвід європейського театру⁴⁹.

ПРАГА (2022)

Ці факти, а ще більше — новий історичний контекст — не могли не підштовхнути до роздумів про стосунки культур, про те, в яких формах вони реалізуються і як розгортається міжкультурний діалог в умовах, коли співрозмовники намагаються знайти спільну мову, тоді як інші, так само як і наприкінці позаминулого століття, все повторюють мантри про «малоросійське “гопакове” искусство, неведомых творцов различных “Бондаривен”, проповедующих челоуеконенавистничество и национальную рознь»⁵⁰ або про *искусство вне політікі*.

⁴⁷ Мольнар М. Твори Івана Котляревського в чеських і словацьких перекладах // Залашко А. Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. К., 1969. С. 481–482.

⁴⁸ Єфремов С. Щоденники, 1923–1929. К., 1997. С. 486.

⁴⁹ Ředitel Ukrajinského divadla na studijní cestě Evropou // Rudé právo. 01.06.1927. № 126. S. 3.

⁵⁰ Цит. за: Лео. Малорусская сцена // Новорос. телеграф. 1896. 7 окт., № 6928 // Ко-рифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. Одеса 2011. С. 25.

Цих хронологічних збігів, асоціацій цілком достатньо, щоби з урахуванням столітньої рими, утвореної двома датами і досвідом попередників, автор спробував створити ще один збіг і підійти до реалізації давнього, хоча й доволі туманного задуму, тему якого значною мірою скоригувала нинішня війна і спровокована нею еміграція. Адже «Наталка», а ще більше — її контекст, написана саме про це — про Україну, про війну, про мандри і про повернення. Можливо, в ній або в її контексті також знайдуться відповіді на питання, котрі сьогодні хвилюють не лише українців: чому це сталося? де та світоглядна прірва або принаймні відстань, котра розділяє різні народи?

Для цього нарисув автор обрав свій улюблений жанр — *травелог*, у якому було написано деякі попередні праці автора (подорожній щоденник, мітіюкі). У межах пропонованої праці *прогулянка* має кілька значень. Цю працю було розпочато (написано) у мандрах, розв'язка яких авторові заздалегідь не була відома; так само невідомий авторові і фінал цієї книжки.

Однак це не зовсім звичний травелог — у ньому зафіксовано думки, враження і настрої *не від прогулянки, але під час прогулянки*, не під час зустрічі із архітектурними пам'ятниками, перед якими, виконуючи ритуал, автор простояв у замисленому стані передбачену етикетом кількість хвилин, але в той час, коли, не знаходячи собі місця у красивих містах, читав новини про Україну. В інших обставинах ці міста були би набагато привабливішими, а настрої і думки — набагато веселішими,

Фіксуючи свої спостереження, автор не прагнув привести свого читача до якоїсь заздалегідь визначеної сюжетом мети — до трагічного або оптимістичного фіналу, адже це тільки здається, що сьогодні, під час війни, розгортається якась постійно повторювана історія; насправді новий виток історії, в якому всі ми опинилися, розгортається за абсолютно новими правилами або, точніше, без правил, які щойно тільки і починають писатися. Подорожуючи разом із Наталкою стежками історії, автор намагався лише доторкнутися до історичних документів і фактів, які стоять за ними, проаналізувати їх, зіставити з іншими, порівняти, однак не заважати фактам самим розповідати про себе.

Одну з особливостей цієї прогулянки, отже, й народженої нею книжки, зумовлено тим, що обидві вони — у нинішньому

часі — не можуть бути завершені. Здавалося би, що сюжет, який проживає автор під час прогулянки, не має жодного відношення до сюжету його твору, однак це не так — насправді, сюжет авторського буття завжди віддзеркалюється у його праці — прямо, опосередковано, метафорично, свідомо, а ще частіше несвідомо. Отже, лінії цієї праці — лише намічено білою ниткою, як гіпотези, як напрям руху, як зерно, з якого міг би вирости задум, а услід за ним — інший твір, із завершеними сюжетними лініями.

Ще одну особливість прогулянки зумовлено наміром автора привернути увагу до *просторового, географічного, отже, й геополітичного виміру театру*, на що зазвичай не звертаємо достатньої уваги; саме через це дуже часто не помічаємо геополітичної складової, закладеної навіть у давньогрецькій трагедії, герої якої діють не в якомусь абстрактному філософічному просторі (*мистецтво, мовляв, поза політикою*), а у конкретних політичних, отже, й географічних обставинах. Приміром, у першій відомій античній трагедії — трагедії Есхіла «Перси» — згадується низка географічних назв: Беотія, Боспор, Доріда, Екбатан, Кипр, Лідія, Родос, Саламін, Сарди, Сузи, Фессалія, Фокея, Фригія. Політичне значення кожного з цих міст добре розуміли афіняни, та й не тільки вони. Так само геополітичними мотивами переповнено трагедії Еврипіда — він неодноразово згадує про скифів — про їхню кров, якою впивалися грецькі списи, про те, як грецькі воїни брали у заручники їхніх дітей, як даниною обкладали батьків і колонізували побережжя Чорного моря.

Так само кожному українцеві зрозуміле сьогодні не лише географічне, геополітичне, а й символічне значення напівзруйнованих міст — Харкова, Маріуполя і навіть маленьких містечок — Бучі, Ірпеня, Бородянки. Вони відомі сьогодні так само як Освенцим, Треблінка, Бабин Яр або Бухенвальд.

До «Наталки Полтавки», як і до всієї історії українського театру, ця географія має пряме відношення — і не лише тому, що назву твору пов'язано з містом, а й через її мандри — у просторі і часі. Ці прогулянки є доповненням до репліки Петра Рудіна про «*шляхи театральної колонізації*. Москва — Орел — Курськ — Харків — Полтава»⁵¹.

⁵¹ Рудін П. Виписки з різних джерел про історію українського театру [після 1930-ті] // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 129. С. 96.

ВОРОНІЖ (2022)

Один із персонажів «Щельменка-денщика», вояжер Лопуцьковський, все повторював: *«Когда я вояжировал из Воронежа...»*. Так от, у зворотньому напрямі «довояжировал» до Вороніжа і киянин, мій однокурсник і колишній друг. Ще у довоєнні часи він став художнім керівником театру у Воронежі і нещодавно поділився своїми офіційними роздумами з приводу війни, а посутньо — з приводу могил своїх батьків, сестри і племінника, що залишилися у Києві, на Лісовому цвинтарі, неподалік від моїх батьків. Ось цей текст: *«Блокировки, санкции, отмены и запреты, посыпавшиеся на всё, буквально, — от паралимпийцев до голубых кошек, изумляют скоростью, яростью, желанием размазать и уничтожить. Дискуссии и доводы не принимаются, отвергаются априори. Как быстро кончилась любовь, которой, понятно, никогда и не было. Все действующие против нас силы направлены, прежде всего, на деморализацию народа России. Да, корабли сожжены. Ситуация крайне ответственная и очень опасная. Быстро растущие информационные и политические нагрузки вносят смятение в сердца и умы людей. “Нет войне!”. Призыв, который беспорен и ультимативен, потому что нечего противопоставить ужасам войны. Но теперь, когда точка невозврата пройдена, когда ситуация крайне ответственна и очень опасна, трудно представить себе, чем может обернуться даже относительный неуспех российской спецоперации. В этот, чрезвычайно сложный для Родины час, появляется ощущение необходимости определиться, по какую сторону линии фронта находится твоя душа. Когда твоя страна конфликтует с коллективным западом — а яснее ясного, что конфликт разворачивается не с одной Украиной, — то надо поддерживать свою страну. Ставки очень большие — жизнь или смерть нашего народа. Отступление невозможно, колебания и осуждающее молчание, — как песок в ступицу колеса. Есть разница между политической оппозицией в обычных условиях и действиях такого рода в условиях судьбоносной спецоперации...»⁵².*

Спочатку було бажання вступити у діалог, особливо з приводу реплік про *«любовь, которой, понятно, никогда и не было»*, *«силы направлены, прежде всего, на деморализацию народа*

⁵² <https://culturavrn.ru/person/36437>

России», «трудно представить себе, чем может обернуться даже относительный неуспех российской спецоперации», «в этот, чрезвычайно сложный для Родины час, появляется ощущение необходимости определиться, по какую сторону линии фронта находится твоя душа». Хотілося запитати: Вовчику, як ти міг, як дійшов до того, що став «піддерживать свою страну»? Доки не зрозумів, як важко не розчинитися у любові до «своєї країни», навіть якщо колись ти був талановитим, сміливим, розумним і любимим в Україні, де пройшли твої найкращі роки. Ти ненавидів совок, очолював театр у незалежній Україні, виставляв твори Бернштейна, Фрейна, Дюрренматта, а що тепер? *Навіщо це тобі?*

ДИКАНЬКА (2022)

Спочатку здавалося, що рівень воронізького божевілля перевищив усі можливі позначки. Однак наступне повідомлення змусило змінити думку — виявилось, що межі божевілля не існує: *«7 мая на Большой сцене театра был сыгран благотворительный спектакль “Ночь перед Рождеством” (!) в поддержку жителей Донецкой и Луганской Народных Республик, временно находящихся на территории Воронежской области. “Ночь перед Рождеством” — премьера текущего сезона, сценическая версия знаменитой повести Николая Гоголя из цикла “Вечера на хуторе близ Диканьки”. Горячо любимое как русскими, так и украинцами, близкое и родное, практически разобранный на цитаты, как никакое другое произведение, оно отражает культурное единство наших народов. Дополнительный спектакль артисты сыграли в свой выходной день, и мы благодарим наших зрителей за поддержку — в этот вечер в зале было 298 человек. Средства от продажи билетов будут перечислены в Воронежский областной фонд социальной поддержки населения для оказания помощи гражданам, вынужденно покинувшим места своего постоянного проживания. Мы верим в созидательную силу искусства, оно должно объединять, потому что только сообща можно справиться с трудностями, которые выпадают нам на жизненном пути»⁵³.*

⁵³ https://voronezhdrama.ru/about_us/novosti/blagotvoritelnyj_spektakl_proshel_s_anshlagom/

У цьому повідомленні найруйнівнішими є тези, охоче повторювані і нашими співвітчизниками: про «*культурное единство наших народов*», про «*созидающую силу искусства*» і, звісно, про «*великі твори мистецтва*». Насправді, не існує ні «*культурного единства наших народов*», ні «*созидающей силы искусства*», є лише мистецтво як штучний світ і отруйний сморід імперії, яким цей світ наповнено. Виставляння ж «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» одночасно з бомбардуванням Полтавської області, неподалік Диканьки, унаочнює теревені московсько-малоросійського обивателя про мистецтво поза політикою і красу, котра нібито врятує світ.

ПОЛТАВА (1819)

Однак повернімося у 1819 рік, яким позначено формування українського професіонального театру. Саме з цією датою і п'єсою І. Котляревського «Наталка Полтавка» пов'язано початок нового українського театру — світського національного театру ХІХ століття. Вперше цю п'єсу було виставлено на сцені Полтавського театру 1819 року, а наприкінці століття від Івана Карпенка-Карого вона отримала найвищий в українському театрі статус *праматері* і невід'ємні від цього статусу епітети *безсмертна, невмируща*. Однак одразу ж почалися й розбіжності. В одному виданні було надруковано «Хто не знає цієї праматері українського народнього театру...»⁵⁴, хоча в рукопису, датованому березнем 1898 року, початкова репліка статті мала інший вигляд: «Хто не знає цієї праматері малоруського народного театру?»⁵⁵. У навчальних посібниках узагалі, цитуючи Карпенка-Карого, п'єсу називали інколи просто «*праматір'ю нашого театру*». А у 1920-х охрестили *прапрабабусею*⁵⁶. Так само, підкоряючись авторитетові Карпенка-Карого або незалежно від нього, поцінювали п'єсу й інші автори: «епоху мистецької української драми почав Іван Котляревський своєю “Наталкою Полтавкою” та “Москалем чарівни-

⁵⁴ *Тобілевич І.* «Наталка-Полтавка» (Сторінка зі споминів) // Літературний збірник, зложений на спомин Олександра Кониського (1836–1900). К., 1903. С. 102–110.

⁵⁵ *Карпенко-Карий І.* «Натаолка Полтавка» // Карпенко-Карий І. Твори в 3 тт. К., 1960 р., Т. 3. С. 173.

⁵⁶ *О. В.* «Наталка Полтавка» (Укр. народній театр) // Література, Наука, Мистецтво. 24.08.1924. № 33. С. 3.

ком», — писав Степан Чарнецький⁵⁷. Таку саму роль — роль фундатора національного театру — приписували Котляревському й інші автори: «*Батько нової української літератури — Іван Котляревський — був батьком і артистичної української драми*»⁵⁸; «...Україна ждала, аж поки Котляревський став також *батьком нової української драми*»⁵⁹; «До останніх часів у свідомості історично-літературних дослідників панує переконання, що *творцем нової української драми* взагалі, а комедії й водевілю зокрема був і є Іван Котляревський»⁶⁰; «Своєю “Наталкою Полтавкою”, водевілем із співами, *впровадив* Котляревський український театр»⁶¹.

П'єса користувалася успіхом у Полтавській, Чернігівській, Харківській губерніях і, як писали рецензенти, хоч виконували її у полтавському театрі не раз, не десять, не сто разів, а театр завжди був повний; 1821-го року вона виставлялася М. Щепкіним у Києві⁶². 1843-го року р. «у репертуарі Кам'янець-Подільського польського театру серед численних польських комедій та водевілів знаходилася й українська п'єса І. Котляревського “Natałka Poltawka Komedyo-Opera we 3 Aktach”»⁶³. На сцені Житомирського польського театру йшла п'єса Кароля-Августа Гейнча “Powrót Kozaków Zaporozkich” (1841), написана під впливом «Наталки Полтавки»⁶⁴. Крім того, «у 50-і роки “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник” постійно входять до репертуару Сімферопольського театру»⁶⁵. Виставлялася «Наталка» і на Кубані, про що «свідчить репертуар Ставропольського театру 40–50-х років ХІХ ст.»⁶⁶. Виконували також «Наталку» і «Москаля-чарівника» кріпосні театри.

⁵⁷ Чарнецький С. Театр // Історія української культури / під заг. ред. д-ра І. Крип'якевича. Львів, 1937. С. 665.

⁵⁸ *Spectator* [О. Лотоцький]. З Російської України: Генезис українського театру. Сучасні українські труппи. Український репертуар. Становище українського театру з юридичного погляду. Хиби українського театру. Відносини російських артистів до українського театру. Взаємні відносини укр. труп і артистів // ЛНВ. 1899. Річник II. Т. 1. С. 95.

⁵⁹ Возняк М. Початки української комедії // Україна. 1914. Кн. 2. С. 56.

⁶⁰ Білецький Л. Біля початків нової української комедії і водевілю // ЗНТШ. 1930. Т. ХСІХ (99). С. 173.

⁶¹ Лепкий Б. Наше письменство. Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів. Краків, 1941. С. 53.

⁶² Волинський П. І. П. Котляревський. Життя і творчість. К., 1951. С. 133.

⁶³ Лобас П. До історії видання та постановки на сцені творів І. П. Котляревського // Архіви України. 1969. № 4. С. 74.

⁶⁴ Там само.

⁶⁵ Там само.

⁶⁶ Там само. С. 75.

Успіх «Наталки» спонукав антрепренера Штейна піти на порушення авторського права, на що Котляревський скаржився «Г-ну Полтавському полицмейстеру Ивану Ивановичу Манжосу»: «Объявление. Содержатель странствующей труппы, иностранец Иван Штейн, разъезжая по ярмаркам, бывавшим в разных городах разных губерний, с подвижною своею труппою, играет на театрах сочиненную мною в 1819-м году мало-российскую оперу в двух действиях под названием Полтавка без моего согласия и позволения. Мне неизвестно, как и откуда он ее достал, но я удостоверен в том, что он пользуется непозволительно чужим добром, а моя опера Штейном не благоприобретена. В Уставе о цензуре, высочайше утвержденном апреля в 22-й день 1828 года в положении о правах сочинителей в § 1-м сказано: “Каждый сочинитель или переводчик книги имеет исключительное право пользоваться во всю свою жизнь изданием и продажею оной по своему усмотрению, как имуществом благоприобретенным”. Следовательно, содержатель труппы Штейн, непозволительным образом получивши мою оперу и играя ее на театрах без моего позволения, лишает меня тех выгод, кои собственность моя могла бы мне доставлять. Таковой поступок Штейна, кроме того, что бессовестный, есть противозаконный и достоин преследования правительства. Чтобы остановить содержателя труппы иностранца Штейна от нанесения мне и на дальнейшее время явной обиды, покорнейше прошу ваше высокоблагородие оперу Полтавку и музыку к ней приказать, отобрав от Штейна, отдать мне. Обязать его реверсом, чтобы он ни на каком театре оперы Полтавка ни другого какого-либо моего сочинения не играл, и не выпустить его, Штейна из Полтавы, покуда не разочтется со мною за представление в разных городах моей оперы около десяти лет»⁶⁷.

Високий статус «Наталки Полтавки» засвідчують і повідомлення про особливості показу вистави наприкінці XIX століття: «В понеділок вечером в театрі гр. Скарбка відбулася вистава “Наталки Полтавки”. Уже на кілька днів перед виставою всі білети до театру були випродані, так що треба було се оголошувати в дневниках, щоб люде не приїздили до Львова ві надії,

⁶⁷ Котляревський І. Лист до І. І. Манжоса. Кінець 1828 — поч. 1829 // Ротач А. Иван Котляревський у листуванні. Опішне, 1994. С. 51–52.

що ще дістануть які білети. Велика саля театру була повна від партеру аж до галерії. Вся публіка явила ся у святочних строях; були тут гості головно з Галичини, але також і з Буковини, і з подальших ще сторін, як з Відня. Вистава почала ся прольогом Ів. Франка <...> прольоґ зробив таке велике вражіє, що публіка в цілім театрі встала з місць і засьпівала “Ще не вмерла Україна”⁶⁸. А ще більше підносилося значення «Наталки» за сто років після її написання, у період відновлення української державності: «Комісія по режисерських виданнях Комітету Українського Національного Театру вже виготувала до друку перший випуск — “Наталка Полтавка”. Літературний вступ зробив С. Єфремов, режисерські уваги М. Садовський, а рисунки декорацій і типів для гріму і одіння В. Кричевський»⁶⁹. Це була не вигадана популярність, а практична, підкріплена прокатом вистав, адже, згадував Карпенко-Карий: «І от, як тільки зборів нема, а це бувало і буває частенько, антрепренер починає вишукувать в своїй трупі возного чи виборного, або хоч і одну Наталку, аби поставити цю славу п’єсу, щоб хоч збор взять... Поставить “Наталку” — і повний збор!»⁷⁰.

Статус «Наталки» сформувався не відразу. З одного боку, Я. Головацький вже наприкінці 1840-х згадував про «любителів драматического іскуства, котрим вже кілька разів представляли Котляревського “Наталку”, і “Москаля”»⁷¹, а І. Нечуй-Левицький звертав увагу на те, що п’єса Котляревського стала об’єктом «передражнювання»⁷². П’єсу виконували у Петербурзі й Москві («Обидві оперетки Котляревського грались и граютця у Петербурзі и в чимало-яких Московських городах, хоча все без толку и без користі; бо публіка слухає тільки пісні, а не розуміє мови. В Україні, де тільки появлявся театр, нігде він не обходивсь без

⁶⁸ Столітні роковини відродження українсько-руського письменства // ЗНТШ. 1898. Т. XXVI. С. 3.

⁶⁹ Реклама // Робітнича газета. 1917. № 114. 20 серпня (августа). С. 4; Театральний Відділ при Генеральному Секретарстві Народньої Освіти // Нова Рада. 1917. № 161. 13 жовтня. С. 2; Від Театрального Відділу Генерального Секретарства Освіти // Нова Рада. 1917. № 173. 27 жовтня. С. 3.

⁷⁰ Карпенко-Карий І. Наталка Полтавка // Літературний збірник на спомин О. Кониського. К., 1903 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. К., 1985. Т. 3. С. 274.

⁷¹ Головацький Я. Лист до О. Бодяньського. 9 квіт. 1849 // Письменники Західної України 30–50-х років XIX ст. К., 1965. С. 294.

⁷² Нечуй-Левицький І. Критичний огляд // Правда. 1868. № 29–32 // Нечуй-Левицький І. С. Зібр. тв.: У 10 т. К., 1968. Т. 10. С. 72.

“Наталки”»⁷³). Однак уже за півтора десятиліття все частіше стала лунати критика на адресу п’єси: один із авторів писав, що «“Наталка-Полтавка” не може витримати строгої літературної й етнографічної критики»⁷⁴, інші вважали, що «з “Наталки” нічого не треба брати, бо вона держиця на кону піснями та розмовами, а вартости драмової не має»⁷⁵, адже «всем известное либретто “Наталки”, не выдерживающее художественной критики, при несомненных, впрочем, сценических достоинствах пьесы»⁷⁶.

Тоді ж уперше у бік Котляревського пролунали класові закиди: «І Котляревський, і Гоголь вповні були дітьми свого часу, котрий виявився і на їх творах. І Котляревський, і Гоголь свої драматичні твори писали задля панських театрів: Котляревський для театру Репнина, а Гоголь для театру Троцинського!...»⁷⁷. 1904 року О. Русов згадував, як «лет 20 и 30 назад приходилось нам слышать мнения, что наивная по замыслу, слащавая по изображению в ней пейзаж “Наталка-Полтавка” должна бы быть сдана в архив»⁷⁸.

Після революції було здійснено неодноразові спроби змінити статус культурних діячів ХІХ століття, серед них і Котляревського, про якого радянська критика писала: «Буржуазно-націоналістичне літературознавство створило теорію про “початки” “нової” української літератури, зв’язавши її з ім’ям І. Котляревського <...>. Але було інакше. Насправді творчість Котляревського зростає на традиції української літератури ХVІІІ ст. та народній творчості»⁷⁹ і т. ін.

Однак у 1970-х незмінний статус «Наталки», як святкового генерала, підтвердили й відсвяткували, у найкращих традиціях «застою», 200-річчя від дня народження І. Котляревського «музич-

⁷³ Маруся К. Феллетон. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури // Мета. 1865. № 16. 15 жовтня. С. 533.

⁷⁴ Там само. С. 532.

⁷⁵ Куліш П. Листи до О. Барвінського // Барвінський О. Спомини мого життя. У 2 т. Нью-Йорк; Київ, 2004. Т. 1. С. 147.

⁷⁶ Глібов Л. О представленні «Наталки Полтавки», данном любителями 11 июня // Черниговский листок. 1863. 18 червня. № 7 // Глібов Л. Твори: У 2 т. К., 1974. Т 2. С. 286.

⁷⁷ Маруся К. [О. Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. Русалка. Львів, 1866. 7 лют. Ч. 6 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 365.

⁷⁸ Русов А. Какаья роль «возного» в «Наталке-Полтавке» // Киевская старина. 1904. Т. 84. Январь. С. 42.

⁷⁹ Йосипчук Ю. До вивчення історії української літератури // За марксо-ленінську критику. 1935. № 7. С. 6.

но-театральним святом — республіканським конкурсом на краще виконання ролі Наталки в опері М. Лисенка “Наталка Полтавка”. І цілком закономірно, що заключний тур цього своєрідного змагання, в якому взяло участь багато артисток музично-драматичних театрів республіки та оперних співачок, відбувався саме в Полтаві, де народився І. Котляревський і де 150 років тому вперше побачила світло рампи його “Наталка Полтавка” <...>. І хоч вимогливе журі, очолюване видатним майстром сцени Н. Ужвій, віддало перевагу Наталкам драматичним, <...> всі учасниці конкурсу продемонстрували високу сценічно-вокальну майстерність»⁸⁰.

Не змінився статус «Наталки» і серед театрознавців ХХІ століття, принаймні саме нею відкривається антологія ста найкращих вистав України, адже її «вважають початком української професійної драматургії», чому сприяла ціла низка «художніх якостей твору: невелика кількість дійових осіб, вдало організований конфлікт, природний розвиток сюжету, струнка композиція, органічне поєднання текстових та музичних шматків, індивідуалізована та виразна мова, яскравий гумор, рельєфні характери»⁸¹ (ця характеристика п'єси надзвичайно прикметна, адже спирається саме на практичні, експлуатаційні, а не ідейно-тематичні або стильові ознаки).

Діапазон оцінок достатній для того, щоб стати на бік якогось із авторів, висловити сумнів або ж навіть обурення з того приводу, що «Наталка» — *праматір*, а її автор — лише «*батько українського театру*»⁸², запропонувати якийсь інший статус, наприклад, не праматері, а прабабусі або щось інше. Однак із метафорами не сперечаються і наведено їх лише заради того, щоб підкреслити, що і «Наталка Полтавка», і Котляревський посідають найвищий або принаймні один із найвищих статусів у театральній ієрархії України. І питання не в тому, чи слід вважати «Наталку» праматір'ю, але в іншому — в чому особливості цього твору і чому він має такий високий статус?

Значну частину подібних фактів, точок зору і розбіжностей між ними проаналізував Євген Нахлік, «у комплексній синте-

⁸⁰ Швачко Т. Найкращі Наталки // Український театр. 1970. № 1. С. 30.

⁸¹ Фількевич Г. І. Котляревський. «Наталка Полтавка». Трупя М. Кропивницького (1885). Театр М. Садовського (1912) // Український театр ХХ століття: Антологія вистав. К., 2012. С. 11.

⁸² Тематичні вечори // Зоря (Дніпропетровськ). 1928. № 2. С. 26.

тичній монографії» якого «переосмислено, узагальнено й підсумовано основні дотеперішні (двохсотлітні) здобутки й дискусійні питання в освоєнні та дослідженні літературної спадщини Івана Котляревського». Ця праця, зазначено в анотації, «призначена для фахових читачів гуманітарного профілю (літераторів і літературознавців, фольклористів, мовознавців, компаративістів, етнологів, істориків, мистецтвознавців, театрознавців, університетських викладачів, студентів, учителів), а також для всіх допитливих, хто хоче більше і глибше пізнати художній світ першого класика нового українського письменства»⁸³. І хоча у переліку потенційних читачів зазначено і театрознавців, однак, на думку автора цих рядків, як з театрознавчого, так і з культурологічного погляду, це дослідження може бути істотно доповнено. Зрештою, й сам час вносить корективи, змушує змінювати погляд, помічати й актуалізувати те, що вчора не кидалося в очі.

Загалом, «Наталка Полтавка», здавалося би, вже абсолютно канонізована і незворушна, мов пам'ятник, п'єса. Так би здавалося й далі, якби тридцять років тому спокій не порушив Віталій Жежера, який, крім того, що зізнався, як «на третьому курсі театрального отримав двійку саме за “Наталку” — за неповагу до української класики: хотів знати, чому ця п'єса називається праматір'ю нашої драми, а на ділі це не так», розвінчав міф цього твору, оголосивши, що «“Наталка Полтавка” — найефемерніша гордість нашого театру. Вже років сто ніхто не бачив на сцені цю п'єсу Котляревського. Натомість дивимось оперу Лисенка на текст Котляревського. Так і пишеться на афіші. Отже, те, що маємо, — всього лиш “котляревщина”, підміна»⁸⁴. (Задовго до Віталія Жежери мусив би отримати двійку за «Наталку» й інший, теж відомий автор, який вважав, що «его [Котляревського] герои и героини <...> терпимы до сих пор на сцене, в исправленном виде, больше за свои костюмы и напевы»⁸⁵, «театральные пьесы Котляревскаго сделались анахронизмами для современного чтения и получили ценность только первых памятников, первых попыток украинской словесности»⁸⁶).

⁸³ Нахлік С. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст — інтертекст — контекст. Львів, 2015. С. 2.

⁸⁴ Жежера В. Продаю «Наталку» // Український театр. 1990. № 6. С. 21.

⁸⁵ Кулиш П. Обзор украинской словесности // Основа. 1861. Кн. 1. С. 248.

⁸⁶ Там само. С. 259.

В одному лише помилився Жежера: насправді, «Наталку» виставляли — і не лише сто років тому: 1937-го року чеська преса повідомляла про діяльність на Київщині шести постійних українських сільських театрів, котрі 308 разів показали «Наталку»⁸⁷.

У 1941–1943 роках «Наталку» показували не лише в Україні, а й гастролювали з нею у Європі: «Недавно з Берліну до Києва виїхали артисти київського театру “Вар’єте”, які протягом трьох місяців давали концерти по таборах українських робітників у Німеччині. Під час своєї концертної подорожі артисти відвідали Ляйпціг, Дрезден, Галле, Ганновер, Ерфурт і інші міста Німеччини. Три бригади, на 13 осіб кожна, мали досить різноманітну програму: слухачі побачили як українські клясичні оперети (“Наталка Полтавка”, “Запорожець за Дунаєм”), так і виступи акробатів. <...> Серед учасників бригад було досить багато артистів високої кваліфікації (балет, ілюзіоністи, “пластична акробатика”). Великий сумнів викликав репертуар бригад, побудований “двомовно”. Невідомо з яких причин частина артистів під час своїх виступів користувалася російською мовою. Це, між іншим, відбивалося й на успіху артистів — твори, виконані російською мовою (і прекрасно виконані!) не мали в аудиторії жадного успіху»⁸⁸.

Так само й у пізніші часи — за даними Міністерства культури, 1970-го року «Наталку» виставило 17 українських театрів, показали 410 спектаклів і їх побачили понад 160 тисяч глядачів⁸⁹.

Однак не про помилку Віталія Жежери йдеться, тим більше, що ніякої помилки не було — було радше свідоме авторське перебільшення, гіпербола, загострення проблеми. Йдеться про те, як Віталій Жежера привернув увагу до «Наталки», що засвідчила наступна публікація: «Кожний, хто не байдужий до сценічної долі української класики, пам’ятає, мабуть, надруковану у шостому номері нашого часопису за 1990-й рік статтю Віталія Жежери “Продаю Наталку”. “Наталку” так ніхто і не придбав. Дискусії, навіть млявої, не відбулося. Щоправда, поважні кола, пославшись на премудрого Соломона, запевнили, що “і це минеться...” Нагадаємо, що у статті Жежери, одного з постійних і улюблених авторів редакції, йшлося про “Наталку Полтавку”, “праматір українського театру”,

⁸⁷ Kulturní kronika // Rudé právo. 10.06.1937. С. 135. С. 4.

⁸⁸ Київський театр «Вар’єте» в Німеччині // Нова Україна (Харків). 01.11.1942. № 247. С. 4.

⁸⁹ Репертуар театрів УРСР в 1970 році // Український театр. 1970. № 3. 3 обл.

і про його досить несподівану, з огляду на соціологічну традицію, інтерпретацію твору. Відгуку стаття не знайшла Але, хоча й в іншому часовому вимірі, знайшла однодумця, якого ми й наважимося процитувати, зберігаючи авторську пунктуацію і синтаксис: “Тип Сковородинця як позитивний український тип — представника добрих традицій старої України — випровадив, в другім десятиліттю XIX в. в своїй безсмертній “Наталці-Полтавці” Котляревський. Актори, через непорозуміння, зробили з нього постать негативну, комічну: старого хитруна і ласуна, пошитого в дурні. Пок. Русов, оден з визначних українських дослідників і любителів українського театра завважив 20 літ тому, що комічне враженіє в сій ролі робить кострубата, “вінегретна”, кажучи словами Шевченка, мова, сама-ж постать людини, вихованої в моральних принципах Сковороди, — котру, правда, може часами поривати каламутний потік життя, і вона — хоч “од рожденія свого расположена к добрим ділам, но за недосужностію по должности і за другими клопотоми доселі ні одного не зділала”, являється, без сумніву, явищем позитивним. Свого морального почуття вона не втратила навіть в тій неприятеливій позиції, в котру попала, й “роздумавши” потрапить знайтися в ситуації згідно з правилами свого великого вчителя — “хапатися робити добро”. Її чудернацька мова, що збивала з пантелику покоління акторів, мусить з деяким перебільшенням (шаржом) пригадувати тяжкі і заплутані вискази Сковороди; як сучасники Сковороди вміли під сею “вінегретною” формою знаходити здоровий і навіть красовитий зміст, — так повинні були відчути його в неформенній постаті і кострубатій мові “українського незлобного тетервака” і глядачі “опери” Котляревського (на можливий звязок призвища Возного з “тетерваком” як глузлигим призвищем Українців, про яке згадує Сковорода, справедливо вказав Єфремов у своїй студії про Котляревського). Кінцевий хор її зложений цілком згідно з моральною наукою Сковороди і показує виразно, що не тільки в особі Возного Котляревський хотів випровадити тип непоказного, але шановного Сковородинця, але оком Сковородинця дивиться на житте і він сам...” Поставивши трикрапку і закривши лапки, ми із задоволенням назвемо цитоване джерело і прізвище його автора: “З історії релігійної думки на Україні”. Львів, 1925. Михайло Грушевський»⁹⁰.

⁹⁰ І ще раз — про Наталку! // Український театр. 1993. № 2. С. 22.

КРЕМЕНЧУК (1881)

Про постановку «Нталки Полтавки» у трупі Ашкаренка Микола Садовський згадував: «Першою виставою назначив “Наталку Полтавку”. Ашкаренко зараз же побіг робить розпорядки — дати розписувати ролі, а ми з М. Л. [Кропивницьким] почали розкидати поміж актьорами, хто яку ролю міг би грати. <...> Так розкинули ролі і через день почались репетиції. По місту швидко розійшлася чутка про дозвіл українських вистав і весь город захвилювався. Оскільки сей дозвіл зробив вражінне на суспільство, доволі сказати, що вже на другий день після того, як випущено було афішу про першу виставу, білетів в касі не стало, але охочих попасти в театр була така сила, що довелося одкрити касу на другу виставу тієїж таки “Наталки”. Перша вистава була цілковитий, загальний тріумф. Я вже не кажу про М. Л., якого зустріла публіка бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився немов би от-от розвалиться, але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. В кінці спектаклю, після танцю Петра й Наталки, вітання перейшли в овацію. Тоді третю дію кінчали чомусь танцем. Хустки в льожах маяли, гомін стояв невимовний; танець прийшлося бісувати тричі. В таким святковім настрої розійшлася публіка до дому, підпалюючи своїм впливом ту частину суспільства, яка не змогла попасти на першу виставу. Друга вистава пройшла з таким самим успіхом, зоставляючи в касі антрепреньора Ашкаренка значні сліди золотого мулу»⁹¹.

ПЕТЕРБУРГ (1886)

1886-го року у Петербурзі, тодішній столиці імперії, відбувся виступ театру корифеїв, значення котрого в історіографії українського театру дещо перебільшено. «В році ж 1886 колишні наші мрії золоті здійснились», — написав про цю подію Микола Садовський⁹² (Так пафосно ніхто з корифеїв зазвичай не висловлювався). *Мрією золотою* був виступ трупи корифеїв на сцені імператорського театру у Петербурзі — спочатку перед великим

⁹¹ Садовський М. Мої театральні згадки // ЛНВ. 1907. Т. XXXVIII. Кн. VI. С. 406.

⁹² Садовський М. Мої театральні згадки // ЛНВ. 1907. Т. XXXIX. Кн. VIII-IX. С. 197.

князем Костянтином Костянтиновичем, великою княгинею Олександрою Осиповною в залі міністерства закордонних справ. «Слава лізла по щаблях все висше та висше і нарешті з палаців і сальонів перейшла до царського двірця. Сам цар Александр III-ій, видимо під впливом оповідань, захотів подивитися на трупу з Назарету. М. Л. Кропивницький був запроханий до контори Імператорського театру і тут йому заявили, що Його Величство хочуть бачить трупу і що треба вибрати таку штуку, щоб вона була не довга й не коротка, щоб була і драматична, і комічна, щоб не стомила Його Величства і щоб мала гарну обстанову і костюми»⁹³. Обираючи репертуар для показу Його Величності, від «Наталки» відмовилися, що показово, однак не лише нею вимірюється шлях: показано було «Назара Стодолю» Т. Шевченка і «Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка» М. Старицького (Хоча до цього, згадує Саксаганський, «найбільший успіх мали п'єси “Наймичка”, — пройшла 22 рази, “Наталка” — теж 22 рази. Обидві п'єси — при повнісіньких зборах»⁹⁴).

Зафіксована М. Садовським процедура перегляду (включаючи ляскання у долоні та інші елементи придворного церемоніалу) потребує окремого аналізу, однак фінал цієї зустрічі, тобто мрії золотої, зачитуємо: «І не встигли ми вийти за лаштунки після виводу, як перед нами знов з'явився генерал Грессер і гучно промовив: “Господа артисты и артистки, к Государю!” <...> І от ми всі, з замазаними красками обличчями, по яких ще котився піт від танців, рушили перед очі Його Величства»⁹⁵. Коли ж зустріч відбулася, «царь, лагідно і ласково ухміляючись та крутячи правою рукою вуса, почав нерішуче, немов-би вишукуючи слова, з чого почать, промовив: Гм... Я очень много слышал о вашей игре, господа гм... а сегодня я убедился, что это действительно превосходно»⁹⁶ (прикметно, як Садовський фіксує оті два гм..., гм...). Тим часом цар продовжував: «Та-а-к. Ну, а скажите — звернулся цар до М. К. Заньковецької — “мне кажется, что это довольно трудно в одно и то же время танцевать и петь! І знов відповіді нема, немов язик “прильпе к гортани”. — Бачучи, що сценічна павза уже пройшла, а відповіді М. К. не дає, я рішив

⁹³ Садовський М. Мої театральні згадки // ЛНВ. 1907. Т. XXXIX. Кн. VIII–IX. С. 201.

⁹⁴ Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари. [Б. м.], «Рух», 1932. С. 85.

⁹⁵ Садовський М. Мої театральні згадки // ЛНВ. 1907. Т. XXXIX. Кн. VIII–IX. С. 204.

⁹⁶ Там само. С. 205.

ся відповісти за неї, хоч в голові пройманула думка, ну як скаже: “Не тебе питаю”. Що буде те й буде рішив я і промовив: “Привичка, Ваше Импер. Величество”. Цар ще раз на мене глянув, хитнув головою і додав: “Так, — привичка! Очень-очень хорошо вы играете, господа. Спасибо!” Він привітливо хитнув головою і відійшов. Цариця, що весь час теж не далеко стояла, привітно усьміхаючись, хильнувши трошки головою теж одійшла. Ми всі низько уклонившись їм пішли за лаштунки тією ж дорогою, що й сюди йшли. Так скінчився царський спектакль»⁹⁷.

НА МОСКОВІЇ (1911–1912)

Високий статус мала «Наталка» не лише в Україні: «Другою виставою [трупі М. Старицького у Москві] ішла “Наталка Полтавка”... Прокинувшись після першої вистави другого дня раненько, я глянув у вікно, що виходило на Никитську вулицю якраз насупротив театру, і запримітив щось надзвичайне: від театру по пішоходу, приткнувшись до стін будинків, тягся шнурком натовп народу. Я не второпав ураз, у чім тут річ і спитав коридорного — що воно таке? — То, добродію, нарід стоїть в черзі від каси театру за квітками на “хахляцкіє” вистави. Нічого й казати, що увечері театр був повнісінький і поспіх надзвичайний, та й дальші вистави проходили з “аншлагами” на кілька вистав вперед. Аби улучити до нас на виставу, квитки треба було брати за тиждень раніше, чи забирати у баришників за подвійну і потрійну ціну»⁹⁸.

Однак майже одночасно з наданням статусу *праматері* пролунав хоч і не публічний, а все ж присуд «Наталці» з вуст Лесі Українки. І хоч як би не наполягали знавці мови на тому, що слово *ветош* має багато семантичних відтінків, однак саме як *ветош* сприймала цей твір і Леся Українка, і багато хто з її ровесників: «...ставили вони все *ветош* (“Сват[ання] на Гонч[арівці]”, “Наталку” і т. ін.)»⁹⁹. Згодом репліку про *ветош* (*ветху драму*) повторить і газета «Рада»: «Москва за останні 6 років так звикла до урочистих святкувань великого Тараса, що з не-

⁹⁷ Там само. С. 206.

⁹⁸ Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. 1928. № 7. С. 152.

⁹⁹ Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). 2 березня 1898 // Леся Українка. Збір. твор.: У 12 т. К., 1978. Т. 11. С. 23.

терплячкою чекала й тепер цього дня. Шевченкове свято в цім році обіцяло бути цікавим ще й через те, що цього року розпочав свою діяльність у Москві український музично драматичний гурток “Кобзарь”, котрий взяв на себе всі ініціативи в справах міського українського життя з рук невеличкого гуртка українців з С. М. Хвостовим на чолі, котрий досі й керував усіма шевченковськими святами. До того ж, всій Москві було відомо, що “Кобзарем” запрохано на одну виставу М. К. Заньковецьку і О. К. Саксаганського. <...> Виконували “Наталку Полтавку” І. Котляревського. Выборного грав О. Саксаганський, а М. Заньковецькій розпорядчики вечірки не нашли нічого кращого, як пропонувать ролю... Терпелихи. Для чого ж тоді потрібно було ворушити *ветху* деньми “першу українську оперу”»¹⁰⁰.

1879-го року у Полтавській губернії поліцейський чиновник заборонив виставу, однак молодь зчинила бунт і вигнала комісара, на допомогу якому прийшли військові й жандарми, оточили театр і заарештували кілька десятків глядачів¹⁰¹.

1911-го року преса зафіксувала ще одну заборону: «Оренбург. На ст. Бузулук, Ташк. з. д., в залізнодорожній школі українці мали виставлять “Наталку Полтавку”, але жанд. залізнодорожний ротмістр оповістив організаторів: “Украинская опера Наталка Полтавка в алфавите пьес, разрешенных к представлению, не значитяся, а потому постановку ея разрешить не могу”»¹⁰².

Інший випадок (і дотепний коментар до нього) — у місті Шуї: «Це надзвичайне питанє [якою мовою написано “Наталку Полтавку”] прийшлося розбирати одному повітовому ісправнику Владімірської губернії, коли в м. Шуї тієї губернії артисти хотіли дати українську виставу й вибравши для сього Наталку-Полтавку, вдалися за дозволом до нього. Ісправник не довго вагаючись, заборонив виставу, мотивуючи се тим, що Наталка-Полтавка написана “чужосторонною” мовою, а він має циркуляр від губернатора, що забороняє дозволяти по повітових містах вистави на чужих мовах. Так Шуйці й лишилися змоги побачити Наталку-Полтавку й були дуже здивовані, коли прийшли в театр і їм там предложили якусь иньшу виставу». Коментуючи цей

¹⁰⁰ *Сторонній*. Лист з Москви // Рада. 1912. № 61. 14.03. С. 2.

¹⁰¹ Rozmaitości // Gwiazdka Cieszyńska. 1879, № 16. S. 152.

¹⁰² Заборона «Наталки Полтавки» // Рада. 21.04.1911. № 89. С. 3.

випадок, Сергій Єфремов писав: «Факт заборони вистави Наталки-Полтавки дуже характерний. Він свідчить, з одного боку, про широту освіти російських урядників, які кермують культурним життям у Росії. А з другого, зайвий раз показує тип “общероса”, що не бачуть ніякої різниці між великою й малоруською мовою, як вони дуже помиляються й як чужі одна другій ці дві руські мови для безтенденційного, хоч би й неосьвіченого чоловіка»¹⁰³.

Про популярність «Наталки» свідчить її виконання численними малоросійськими труппами: «Величезні афіші і на них чорне по білому написано, що “...артистами русско-малорусского искусства представлено будет “Наталка Полтавка” Котляревського <...>. Господи милосердний! Та й чому я не оглух, не осліп, йдучи на ту “виставу”! Що вони зробили з отієї “Наталки Полтавки”? Якийсь балаганний фарс, щось таке, на що було гидко дивитися. І мова, і виконання... Я утік з другої дії... Хай їм цур і пек отим панам артистам. Потім тільки я довідався, що це були “любители” союзники, котрі учепилися за “Наталку Полтавку”, щоб для свого хворого товариша-союзника заробити грошенят. Ловко ошукали громадянство панове союзники, ніде правди діти. Але мені після знайомости з такими українцями стало ще сумніше...»¹⁰⁴.

Успіхом користувалася «Наталка Полтавка» й у Нижньому Новгороді, чим інколи користалися пройдиствіти: одного разу вони «оповістили величезними афішами про “гастроль известной укр. артистки г-жи Зіньковецької”. Це було в городському миколаєвському театрі. Публіка не пішла на удочку, знаючи, що є славнозвісна укр. артистка Заньковецька, а не “Зіньковецька”. Зібралось мало народу. Збору було рублів 100. Присутнім на спектаклі довелось бачити, пише газета, як “1½ чоловіка” “грали” “Наталку Полтавку”, не вмючи навіть говорити по українському»¹⁰⁵.

Однак найголовнішим сюжетом Московії залишався інший, про що свідчить це повідомлення: «Раднарком УСРР порушив справу перед урядом РСФРР про видачу Наркомосу УСРР 2000 укр. п'єс, заборонених царською цензурою, які тепер перебувають в центр, книгозбірні рос. драми відділу держтеатрів НКО'су РСФРР в Ленінграді»¹⁰⁶. Ці п'єси й досі перебувають там.

¹⁰³ С. Є. Якою мовою написана «Наталка Полтавка»? // ЛНВ. 1900. Т. 11. Ч. II. С. 131.

¹⁰⁴ Антін Лютниченко. Лист з над Азовського моря // Рада. 1909. № 137. 18.06. С. 3.

¹⁰⁵ Театральні пройдиствіти // Рада, 05.07.1911. № 150. С. 4.

¹⁰⁶ Мистецька хроніка // Зоря (Дніпро). 1925. №9. С. 26.

ПАРИЖ / ЛОНДОН (1893–1908)

Користувалася успіхом «Наталка» і у Парижі: «[1893 року] розпочались гастролі п'єсою “Наталка-Полтавка”. Перед підняттям завіси хор, за етикетом, виконав Марсельезу, в яку Штейман спритно вплів царський гімн. Далі парижани побачили “Наталку-Полтавку”. Але яку! Постановщики не зважилися ставити в Парижі “Наталку-Полтавку” в тому вигляді, як вона йшла у нас. І через це довелось її переробити. Перед самим початком в п'єсу була введена увертюра “Досвіток”, яку спеціально для цього написав Штейман. При кінці увертюри піднялась завіса. Селяни і селянки йшли на косовицю з косами та граблями, співаючи “Ой гаю мій, гаю”. Потім виходила Наталка з відрами й співала “Віють вітри”, а далі текст лишався вже нерушений. В кінці першого акту косарі повертались під веселий спів “Ой дуб-дуба-дуба, дівчина моя люба” і під завісу танцював балет. До другого акту (кінець його) був приточений обряд сватання з весільними піснями з п'єси Кропивницького “Пісні в лицах” — Виборний приводить Возного; Наталка віддає рушники й чіпляє возному на руку хустку. Ця сцена проходила мовчки, під музику. Далі Возний виходив, а Наталка співала: “Чого вода каламутна”. В третьому акті, як згадує О. З. Суслов, знову появлялись селяни, які заповнювали двір Терпелихи; діти сиділи на покрівлях та парканах. Під заклики: “Починаймо веселитись” селяни затягували пісень і кидались в танці»¹⁰⁷. Сам О. Суслов додає до цього: «[у Парижі] другу й третю дію “Наталки-Полтавки” публіка приймала з ентузіазмом, нагороджуючи артистів вигуками й оплесками. Артистам підносили букети. Особливий успіх мала музична картина “Вечорниці”, що кінчається “гопаком” <...>. В ті часи з нашого почину “гопак” став модним танцем у Парижі»¹⁰⁸.

Іншим разом «Наталкою» зацікавилися паризькі антрепренери: «“Наталка-Полтавка” в Парижі. Як повідомляють “Бирж. Вед., директор паризького театру “Apollo”, опереточний композитор Клод Терас, побачивши, який великий успіх має російська музика в Парижі, надумався поставити також кілька російських

¹⁰⁷ Слабченко Т. Подорож української трупи до Франції (Епізод з історії українського театру) // Червоний шлях. 1927. № 4. С. 204–211. С. 206.

¹⁰⁸ Суслов О. Подорож трупи Деркача до Парижу (1894) // За сто літ: Матеріали з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття. [К.] 1927. С. 223.

оперет. З цією метою він був виписав з Росії дві оперети: “Королеву діамантів” і “Тайни гарема” Валентинова. Та переконавшись, що в них нема ні змісту, ні музики, виписав “Наталку-Полтавку”, яка буде виставлена в театрі “Apollo” ще цього літа. Головну роль виконуватиме російська артистка Ратминова, яка тепер живе в Парижі. На диво, Клод Терас переробляє текст “Наталки”, перелицьовуючи його на *російську (?) побутову (?) оперету*»¹⁰⁹.

Ходили навіть непідтверджені чутки про виконання «Наталки» у Лондоні, та ще й англійською мовою: «Мені говорили, коли я був в Женеві та в Парижі: “Там багато українців, хіба ви не читали, що в Лондоні виставляли “Наталку Полтавку”... англійською мовою»»¹¹⁰.

КОЛОМИЯ (1848)

Як із кожним популярним твором або автором, траплялися з «Наталкою» і казуси, про що писали різні автори, серед яких, зокрема, й Іван Франко: «Сей послідній [о. Озаркевич], мабуть, піддав думку загрівати духа народного сценічним представленням деяких руських п'єс; він і приладив для коломийської сцени дві найдавніші, а неув'ядаючі квітки української драматургії “Наталку Полтавку” і “Москаля-чарівника” Котляревського, а опісля також Квітчине “Сватання на Гончарівці”. В грудні 1848 р. відбулося перше представлення “Наталки Полтавки”, котрій о. Озаркевич дав назву “На милування нема силування” (під такою назвою вона була і напечатана того ж року в Чернівцях). <...> публіка руська <...> з великим восторгом повітала рідне слово, роздаючися з сцени, за кожним уступом обсіпала граючих безконечними оплесками, а коли представлення скінчилося, притьмом забажала побачити автора, не знаючи о тім, що той давно вже умер і то аж в Полтаві. Коли помимо вияснювань деяких людей оплески і викликування “Автор! Автор!” не переставали, виступив вкінці один з акторів, хочаки витолкувати клопітливе положення, але публіка не дала йому прийти до слова — мусив прийняти ті овації, котрі призначені були для небіжчика Кот-

¹⁰⁹ «Наталка-Полтавка» в Парижі // Рада. 1913. № 154. 06.07. С.4.

¹¹⁰ В. С. З вражінь українця за кордоном // Рада. 1908. № 241. 22.10. С. 2–3. С. 2.

ляревського. З тої забавної сцени зродилася опісля жартівлива поговорка, що “Котляревський 1848 року в Коломії був”¹¹¹. Згодом уточнення обставин показу цієї вистави здійснив Михайло Возняк: «Цю подію описав кореспондент “Галицької Зорі” <...> за 1850 р. у таких словах: “По відограмім представленю одушевлена публіка стала кричати: “автор! автор!” Аж ту вибігає автор! — страх мене обіймив, чи не Основ’яненко встав із гробу? Ні, то знакома особа представилася”. Франко цю легенду, не подаючи джерела, відносить до Котляревського й до 1848 року <...>. Возняк спростував цю помилку Франка»¹¹². І помилка, й уточнення виявляють несподіване ототожнення найпопулярніших на той час українських драматургів — Котляревського і Квітки.

МАЛОРОСІЙСЬКА ОПЕРА (1819)

Мабуть, проблему жанру «Наталки» створив сам Котляревський, охрестивши свій твір «*малорусской оперой*». Сьогодні це словосполучення та його видозміна («українська опера») стали настільки звичними, що нам уже важко збагнути, який це був шалений *треш* на початку ХІХ століття! І не лише тому, що такої назви жанру раніше не існувало, а й через те, що, впроваджуючи це жанрове визначення, Котляревський, як і в «Енеїді», стверджував рівність української (малоросійської) драматургії у колі інших та її неповторність — мовляв, *малоросійську драму виконують так!*

Відтоді жанрове означення «*малоросійська опера*» та інші, з уточненням етнічного походження, увійшли у практику українського театру і надавалися різним творам, хоча кожен дослідник інтерпретував цей жанр на свій лад — одні вважали, що це «місцева» назва чи то мелодрами, чи то комічної опери, інші обстоювали неповторність самого жанру, даючи йому різні назви:

— «*водевіль малоросійський*» («малорос[сійський] водевиль»¹¹³);

¹¹¹ Франко І. Руський театр у Галичині // Зоря. 1885. № 23. С. 270; № 24. С. 279–283 // Франко І. Збір. твор.: У 50 т. К., 1980. Т. 26. С. 361.

¹¹² Хоткевич Г. Театр 1848 року. Х., 1932. С. 60.

¹¹³ Квітка-Основ’яненко Г. Лист до С. Т. Аксакова. 17.X.1831 // Квітка-Основ’яненко Г. Збір. твор.: У 7 т. К., 1981. Т. 7. С. 196.

— «*дивертисмент малоросійський*» («Ганьзя». Малоросійській дивертисмент в 1 действии Г. І. Деркача»¹¹⁴);

— «*дія малоросійська*» («Назар Стодоля». Малоросійська дія Тараса Шевченка¹¹⁵; хоча словосполучення «*малоросійська дія*» не дістало поширення, однак термін «*дія*» як синонім п'єси, драми зустрічається неодноразово: «*Антигона*», драматична дія Софокла. З грецької на українську перевіршував Петро Ніщинський»¹¹⁶; «*Саффо*». Драматична дія Л. Старицької»¹¹⁷; «*драматична дія Софокла*»¹¹⁸; «*Страшна помста*», фантастична дія у 8 картинах. З повісті Н. Гоголя переробив М. Старицький»¹¹⁹);

— «*драма малоросійська*» («малоруська драма з співами і музикою у 5 діях»¹²⁰);

— «*комедія малоросійська*»¹²¹ («Гусар, или Интересная мысль». Трагедия или малороссийская комедия в 5 д., с эпилогом и прологом, соч. М.Ф. Бабича»¹²²);

— «*малороссийская опера*» («Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» і «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка, «Івана на Купала» Степана Шерепері, «Чорноморський побит...» Я. Кухаренка та ін.¹²³);

¹¹⁴ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 103.

¹¹⁵ Назар Стодоля. Малороссийская дія Тараса Шевченка // Шевченко Т. Г. Повн. збір. твор.: У 12 т. К., 1993. Т. 3: Драматичні твори, повісті. С. 16.

¹¹⁶ До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадобу до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1912. С. 46.

¹¹⁷ *Старицька-Черняхівська Л. Саффо* (Драматична дія) // Український літературний альманах «Нова Рада». К., 1908. С. 453–475 // *Старицька-Черняхівська Л.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. К., 2000. С. 36; До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадобу до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1912. С. 21.

¹¹⁸ *Франко І.* «Антигона». Драматична дія Софокла // Зоря. 1883. № 23–24 // *Франко І.* Збір. твор.: У 50 т. К., 1980. Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). С. 307.

¹¹⁹ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 97.

¹²⁰ *Старицький М. П.* Ніч під Івана Купала (драма з співами і музикою) // *Старицький М. П.* Твори: у 6 т. К., 1989. Т. 3: Драматичні твори.

¹²¹ [*Квітка Г.*] Сватаньє. Малороссийская комедия, 1836 // *Квітка-Основ'яненко Г.* Збір. твор.: У 7 т. К., 1979. Т. 2: Драматичні твори. Рання проза. С. 543; Доклад Комиссии по вопросу об отмене стеснений малорусского печатного слова // Об отмене стеснений малорусского печатного слова. СПб., 1905. С. 25.

¹²² *Черняев Н.* Уездная Мельпомена. Театр в уездных и заштатных городах Харьковской губернии // Южный край. 1888. 10 августа // *Черняев Н.* Из харьковской театральной старины: сб. ст. X., 2010. С. 429.

¹²³ *Котляревський І. П.* Москаль-чарівник. Опера малороссийская в одном действии // *Котляревський І. П.* Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. К., 1982. С. 251;

— «оригинальная малороссийская оперета» («Добрі сусіди»). Оригінальна малоросійська оперета 3 д. Ф.А. Синельникова¹²⁴);

— «украинская опера»¹²⁵ («Оперетковий та оперний український театр на початку ХІХ ст. виявився в таких творах, як “українська опера” в двох діях “Наталка-Полтавка” (1819 р.) Ів. Котляревського, “українська опера в трьох діях” “Сватання на Гончарівці” (1836 р.) Гр. Квітки-Основ’яненка, оперета в трьох діях “Чорноморський побит” (1836 р.) Я. Кухаренка, “опера в трьох діях Купала на Івана” (1840 р.) С. Писаревського, “опера в 3 діях Запорожець за Дунаєм” (надр. 1863 р.) С. Артемівського. Серед творів цього театрального репертуару безперечно заслуговує найбільшої уваги “Наталка Полтавка” Ів. Котляревського. Перш за все цей твір є першим в історії українського театру ХІХ ст.»)¹²⁶;

— *фарс малоросійський* («“Нечиста сила”. Малорусський фарс в 4 д. Ф.В. Рутковській»¹²⁷);

Котляревський І. П. Наталка Полтавка // *Котляревський І.* Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. К., 1982. С. 218; Сватаньє. Малоросійська комедія, 1836 // *Квітка-Основ’яненко Г.* Збір. твор.: У 7 т. К., 1979. Т. 2: Драматичні твори. Рання проза; Сватаньє. Малоросійська опера в трьох діях. Соч. Грицька Основ’яненка. Х., 1836 // *Квітка-Основ’яненко Г.* Збір. твор.: У 7 т. К., 1979. Т. 2: Драматичні твори. Рання проза; *Котляревський І.* Наталка Полтавка. Малоросійська опера. Об’яснительный словарь // Срезневский И. Украинский сборник. Кн 1. Х., 1838; *Квітка-Основ’яненко Г.* Бой-жінка. Малоросійська опера в трьох діях // *Квітка-Основ’яненко Г.* Збір. твор.: У 7 т. К., 1979. Т. 2: Драматичні твори. Рання проза; *Стецько Шерепера* [С. Писаревський]. Купала на Івана. Малоросійська опера в трьох діях, в якій обряди Купала і свадьби в трьох діях, як водиться у малоросіян, представлені в подлинном их виде с національними піснями. Х., 1840 // Українська драматургія першої половини ХІХ століття. Маловідомі п’єси. К., 1958. С. 178; *Кухаренко Я.* Чорноморський побит. Малоросійська комедійна опера-водевіль в трьох діях, з приналежними в ній хорами і танцями. Сочинення Якова Кухаренка // *Хоменко Є.* До історії тексту комедії Я. Кухаренка «Чорноморський побит» // Річник українського театального музею. За ред. П. Руліна. К., 1929; *Кривницький М. Л.* Лист до О. З. Сулова. 30.03.1889 // *Кривницький М.* Твори: У 6 т. Т. 6. К., 1960. С. 387.

¹²⁴ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 85.

¹²⁵ *Котляревський І.* Наталка-Полтавка. Українська опера в 2-х діях. Пб., 1862; *Котляревський І.* Наталка-Полтавка. Українська опера в 2-х діях. Изд. И. Губанова, 1906; *Котляревський І.* Наталка-Полтавка. Укр. опера на 2 дії, К., 1918; *Котляревський І.* Наталка-Полтавка. Українська опера на 2 дії, Львів, 1925;

¹²⁶ *Білецький Л.* Українська драма // Календар-альманах «Дніпро» на рік 1923. Львів, 1923. С. 42.

¹²⁷ Там само. С. 73.

— *штука малоросійська* («Химка пройда — перець струковатий». Шутка малоросійская)¹²⁸;

Коментуючи ці жанрові визначення, можна, звісно, пояснити їхнє походження незнанням «справжніх правил і законів драми», однак таке уявлення помилкове, свідченням чого є непоодинокі коментарі і роздуми українських авторів про жанрові або композиційні особливості тих або інших творів. Приміром, таке: «Драми діляться на два головнішіі роди с. є. на трагедії і на комедії; так званні *мелодрами, видовища (Schauspiele) історичні, горожанські, ігровні зрілища (Lustspiele), французькі водвільї, фамілійні образи, комічні драми і т. п.*»¹²⁹. Зрештою, у цей же час, набагато раніше, ніж у Росії, в Україні було видрукувано переклад фрагментів праці Густава Фрайтага «Техніка драмату»¹³⁰, що свідчить про інтерес до новомодних європейських тенденцій у царині теорії драми.

До наведених фактів слід додати ще й ті жанрові визначення, в яких хоч і відсутній прийменник «*малоросійський*», однак сама назва жанру є *українським новотвором*:

— *брехенька* («Посватались». Маненька брехенька в одній одміні з співами і музикою для цієї витребеньки. Скомпонував Донський козак»¹³¹);

— *бувальщина історично-драматична* («Чайковський, або Олексій Попович». Історично-драматична бувальщина у 5 діях і 9 одмінах М. Кропивницького. Зміст позичений у Є. П. Гребінки»¹³²);

— *бувальщина стародавня українська* («Одна година із козацького побуту». Стародавня українська бувальщина,

¹²⁸ Там само. С. 96.

¹²⁹ Росправа о искусстве драматичном, читана Климентом Меруновичем в общем собранью соединенья литературного «Галицко-русской Матицы» во Львове дня 7(19). Юлія 1864 // Науковий збірник, издаваемый Литературным обществом Галицко-русской Матицы. Львов, 1865. Вып. I. С. 14.

¹³⁰ Техника драмату (Частины з німецького діла Густава Фрайтага; перевів Омелян Гороцький). І. Идея // Русалка. 1866. Ч. 4. 22 січня. С. 31–32; Техника драмату (Частины з німецького діла Густава Фрайтага; перевів Омелян Гороцький) // Русалка. 1866. Ч. 8. 19 лютого. С. 62–63.

¹³¹ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 106.

¹³² *Кропивницький М.* Чайковський, або Олексій Попович. Історично-драматична бувальщина у 5 діях і 9 одмінах. Зміст позичений у Є. П. Гребінки // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. К., 1959. Т. 5.

в одному дійстві, з козацькими піснями, зложив за оповіданням І. Срезневського Д. Дмитренко-Буть»¹³³;

— *вибрик* («фарс — жарт, викидка, вибрик, фігель»¹³⁴);

— *виграшка* («драматична wygrashka театральна», цитується текст С. Паливоди-Карпенка, 1865¹³⁵);

— *видумка* («“Як жінки чоловіків морочуть”. Видумка в 2 д. Г. М. Бораковського», 1888¹³⁶);

— *викидка* («викидка — шутка, угара, шарлатанство»¹³⁷; «фарс — жарт, викидка, вибрик, фігель»¹³⁸; «Выкидка. (Чигиринск.) — шутка, фарс, шарлатанство»¹³⁹);

— *витребенька* («“Посватались”. Маненька брехенька в одній одміні з співами і музикою для цієї витребеньки. Скомпонував Донський козак»¹⁴⁰);

— *водевіль трагікомічний* («“Помирились або Котюзі по заслугі”, трагікомічний водевіль в 2 д., 1899¹⁴¹);

— *водевіль-дивертисмент* («водевіль-дивертисмент в 3 картинах, сиречь: малорусские песни в лицах»¹⁴²);

— *дивовижа*¹⁴³ («дивовижа — *Phantasiespiel, Scene, Schaubühne*»¹⁴⁴);

¹³³ До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадобку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1912. С. 67.

¹³⁴ [Комаров М.] Словарь російсько-український. Зібрали і впорядкували М. Уманець і А. Спілка. Додаток до «Зорі»: В 4 т. Львів, 1893–1898. Т. 4. С. 173.

¹³⁵ Возняк М. До історії українського театру в Галичині // ЗНТШ. 1909. Кн. 1. Т. ХС. С. 174.

¹³⁶ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобків до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 35.

¹³⁷ Пискунов Ф. Словарь живого народного, письменного и актового языка русских южан Российской и Австро-Венгерской империи / Словник живої народної, письменної і актової мови руських ювівщан Російської і Австрійсько-Венгерської царії. Изд. второе исправленное и значительно пополненное. К., 1882. С. 34.

¹³⁸ [Комаров М.] Словарь російсько-український. Зібрали і впорядкували М. Уманець і А. Спілка. Додаток до «Зорі»: В 4 т. Львів, 1893–1898. Т. 4. С. 173.

¹³⁹ Старосветский бандуриста: [в 3 кн.] / собр. Николай Закревский. М., 1860–1861. Кн. 3: Словарь малороссийских идиомов. М., 1861. С. 287.

¹⁴⁰ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобків до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 106.

¹⁴¹ Там само. С. 110.

¹⁴² Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Сулова. 22.03.1889 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. К., 1960. Т. 6. С. 385.

¹⁴³ Куліш П. О. Хуторянка, або Співана хвала молоді перед весільними гостями. Антична народна дивовижа. Зложив яко лібрето П. А. Куліш // Руська хата. Буковинський альманах на рік 1877. Львів; Чернівці, 1877 // Куліш П. О. Твори: У 2 т. К., 1994. Т. 2.

¹⁴⁴ Малорусско-німецкий словарь. Уложив Євгеній Желехівський. У 2 т. Львів; Leipzig, 1886. Т. 1. С. 181.

— *дивовижа народна* («Хуторянка або Співана хвала молоді перед весільними гістьми». Антична народна дивовижа. Зложив, яко лібретто, П. Куліш», 1877¹⁴⁵; «Хуторянка, або Співана хвала молоді перед весільними гостьми». Народна дивовижа П. Куліша, 1909¹⁴⁶);

— *дивовижа народна вертепна* («Іродова морока», народна вертепна дивовижа П. Куліша, 1909¹⁴⁷);

— *дивоглядія* («Довбуш». Дивоглядія в 5 зводах, віршами Ю. Федьковича, 1869¹⁴⁸);

— *іграшка* («Так вам треба!» Іграшка в одній дії¹⁴⁹, 1865; Іван Франко цитує «Зорю галицьку» (1850): «В четвер, д[ня] 7 марта, виставлено іграшку (*sic!*) «Що не поможе наука, то поможе батіг»¹⁵⁰);

— *образ драматичний*¹⁵¹ («представлено драматичний образ Рудольфа Моха «Терпен спасен»¹⁵²; «драматичний образ «Катерина», в V діях, переробку з поеми Шевченка»¹⁵³);

— *пригода міщанська*¹⁵⁴;

— *радоспів* (Іван Айталевиц [Г. Вітошинський] «видав рівночасно ще одну драматичну п'єсу на руській мові — водевіль (радоспів) «Козак і охотник»¹⁵⁵);

¹⁴⁵ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 17.

¹⁴⁶ До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадобу до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1912. С. 28.

¹⁴⁷ Там само.

¹⁴⁸ Там само. С. 17.

¹⁴⁹ *Федькович Ю.* Так вам треба! Іграшка в одній дії // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. Львів, 1906. Т. 3. Ч. 1-А: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. З перводруків і автографів видав Др. Олександр Колеса.

¹⁵⁰ *Франко І.* Русько-український театр (історичні обриси) // Франко І. Я. Збір. твор.: У 50 т. К., 1981. Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). С. 330.

¹⁵¹ Міщанська доля. Драматичний образ из життя наших міщан в 3 актах. Написав Роман Сурмач. Перемишль, 1910; *Борачок Ю.* Димитрій. Образ драматичний в 5 діях зі співами і музикою. Львів, 1914.

¹⁵² *Франко І.* Русько-український театр (історичні обриси) // Франко І. Збір. твор.: У 50 т. К., 1981. Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). С. 329.

¹⁵³ *Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Писання Івана Франка. Львів, 1910 // Франко І. Збір. твор.: У 50 т. К., 1984. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). С. 320.

¹⁵⁴ «Тато на заручинах», міщанська пригода в 1 дії, написав Григорій Григорієвич. Друге видане. Львів. Накладом А. Хойнацького. З друкарні Ставропігійского Інститута під управою Осипа Данилюка, 1899.

¹⁵⁵ *Франко І.* Руський театр у Галичині // Зоря. 1885. № 23. С. 270; № 24. С. 279–283 // Франко І. Збір. творів: У 50 т. К., 1980. Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). С. 360.

— *сумогляд* («Ермак». Сумогляд в 5 д. А. Хомякова. Львів, 1849)¹⁵⁶; в оригіналі жанр цього твору — трагедія;

— *чародія* («в рукописах лишилася ще: “чародія “Демон-горівка”, 1884»¹⁵⁷);

— *чудасія* («Чудасія — 1. Комедия. 2. Всё смешное или странное»¹⁵⁸).

Ще більше ускладнюють жанрову проблему терміни, запозичені з інших мов — чеської, польської, німецької, зокрема *співогра*, що конкурує із *комічною оперою*, *зінгшпілем*, *лідершпілем*, *радіспівом* та іншими («*Singspiel*, *n. zpěvohra*, *zřevňihra*»¹⁵⁹; «*Zpěvohra*»¹⁶⁰; «*Opera — zpěvohra, opera; opera buffa — směšná zpěvohra; opera seria — vážná zpěvohra*»¹⁶¹; «*Opera <...> spewohra, spiewogra*»¹⁶²; «нім. *oper*, польськ. *Śpiewogra*»¹⁶³; «співогра»¹⁶⁴; «Вона [оперета] вповні відповідає всім вимогам, що їх ставиться до того роду творів, які розвинулися зі старої форми *співогри* і з часом чимраз більше набирали комічно-пародійної, сатиричної закраски»¹⁶⁵; «*Singspiel (niem.) — operetka, śpiewogra, forma tcatrala zbliżona do wodewilu, w której przeplata się tekst mówiony i śpiewany*»¹⁶⁶; «Зовсім бідна ще тоді українська драматургія в Галичині була репрезентована тільки одноактним “радіспівом” “Козак і охотник” — переробкою “співогри” “*Der Kozak und*

¹⁵⁶ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 9.

¹⁵⁷ *Маковой О.* Изидор Воробкевич // Твори Изидора Воробкевича [У 2 т.]. Львів, 1909. Т. 1. С. 8.

¹⁵⁸ *Піскунов Ф.* Словниця української (або Югової-Руської) мови. Праця Фортуната Піскунова. Одеса, 1873. С. 20.

¹⁵⁹ *Thams K.* Deutsch-böhmisches National-lexikon. Auf Kosten der von Schönfeldschen Handlung, 1788. S. 526.

¹⁶⁰ *Don Juan. Zpěvohra we dwau gednánjch.* Lorenzo Da Ponte. Mozart Wolfgang, Amadeus. Jan Štěpánek. Praha, 1825.

¹⁶¹ Německo-český slovník vědeckého názvosloví pro gymnasia a reálné školy-Deutsch-bohmische wissenschaftliche Terminologie / od komise k ustanovení vědeckého názvosloví pro gymnasia a reálné školy/ V Praze: Kalveské knihkupectví, Bedřich Tempeský, 1853 (Jarosl. Pospíšil, pak Kateřina Jeřábková); xvii, 342 s. S. 208.

¹⁶² *Linde S. B.* Słownik języka polskiego. Lwów, 1857. T. 3. S. 563.

¹⁶³ *Jordan J. P.* Dokładny słowniczek polsko-niemiecki i niemiecko-polski. Lipsk, 1845. S. 587.

¹⁶⁴ *Нижанківський Н.* Шляхи розвитку української музики // Діло. 20.03.1934. № 76. С. 4.

¹⁶⁵ *Савицький Р.* Прем'єра опери «Пташник із Тиролю» Карла Целлера // Львівські вісті. 30.04.1943. № 94. С. 3.

¹⁶⁶ *Rutkowska M.* Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. Poznań, 2007. S. 496.

der Freiwillige. Ein Singspiel in einem Auszuge” німецького драматурга Августа Коцебу»¹⁶⁷; «Щодо терміну “*Liederspiel*” і його українського перекладу “*радоснів*”, то він, однак, не прижився в українській літературній і театральній практиці XIX ст. Цей неологізм з’явився 1849 р. у зв’язку з перекладом жанру п’єси А. Коцебу. У деяких працях п’єсу “*Kozak und Freiwillige*” подають як “*Singspiel*” і перекладають як “співोगра”. Хоч “*Liederspiel*” чи “*Singspiel*” — однаково — *співोगра*. Не враховуючи тієї обставини, що “лідершпілі” чи “зінгшпілі” були явищем музично-театральної дійсності в Австрії другої половини XVIII — початку XIX ст., після чого зникли так само, як комедіо-опера в Польщі чи “комическая опера” в Росії, деякі музикознавці у XX ст. вирішили “заднім числом” застосувати цей термін до всієї української драматургії в Галичині 40–60-х років XIX ст. Відомий український музикознавець Зиновій Лисько так пояснює появу в нас цього терміна: “Почалися тоді (1848–1849 рр. — Р. П.) також і аматорські театральні вистави, спершу у Львові (насправді — спершу в Коломиї, де І. Озаркевич застосував до своїх драматичних переробок замість терміна “малороссийская опера” польський термін “комедіо-опера”. — Р. П.), а згодом і в Перемишлі. На цьому полі розвинув тоді інтенсивну діяльність Мих. Вербицький, доробляючи музику до багатьох п’єс. За зразок він брав собі німецькі співогри, т. зв. “*Singspiele*”, особливо віденського типу <...> Сам Вербицький і сучасники називали їх різно: мелодрамами, комедіо-операми, оперетками, радоспівами, проте ми дамо їм, з огляду на стилістичне споріднення з німецькими *Singspiel*-ями, одну назву: співогри”. А в примітці до цього тексту. Лисько додав: “Сценічні твори Вербицького називає “співограми” Борис Кудрик”»¹⁶⁸; «Намагання “підігнати” під сконструйований у 20–30-х роках XX ст. універсальний термін “співोगра” українську драматургію 40–60-х років XIX ст. є порушенням принципу історизму і не відображає реального стану речей. Адже не можуть вважатися “співограми” переробки, наприклад, “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник” І. Котляревського, “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “Купала на Івана” С. Ше-

¹⁶⁷ Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-і роки XIX ст.) // Просценіум. 2003. № 1 (5). С. 5.

¹⁶⁸ Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. 2009. № 1–2 (23–24). С. 4.

репер'ї (С. Писаревського), тобто авторів, які не брали собі за взірці австрійських “лідершпілів” чи “зінгшпілів”¹⁶⁹).

А що вже казати про найрізноманітніші *вечори*, появу яких було спровоковано саме заборонаю драматичних вистав і, таким чином, ці *вечори* стали *прихованими виставами, виставами у концертному виконанні: вечори декламаторські*¹⁷⁰; *читальні*¹⁷¹; *музично-декламаторські*¹⁷²; *музично-літературні*¹⁷³; *вокально-декламаторські*¹⁷⁴; *декламаційні*¹⁷⁵ та ін. Організація цих вечорів зазвичай регламентувалася статутами різноманітних громадських організацій (літературних або артистичних товариств), як у цьому випадку: «§ 1. «Общество имеет целью: 1) доставлять своим членам возможность собираться для исполнения различных произведений драматического искусства, а также литературных чтений; 2) содействовать всеми зависящими от него средствами развитию драматических талантов; 3) распространять любовь к этому искусству; 4) иметь возможность, в случае надобности, приглашать для исполнения артистов и артисток. § 2. Для достижения предназначенной цели, общество устраивает драматические вечера, спектакли, литературные чтения и т. п. <...> Драматическія представления допускаются в обществе не иначе, как с разрешения местного полицейскаго начальства, причем на сцене дозволяется только постановка пьес, разрешенных драматическою цензурою при главном управленіи по делам печати и без всяких отступлений от дозволенных цензурою оригиналов. <...> При исполнении на сцене рассказов, стихотворений, куплетов и т. п., равно как и при устройстве литературных чтений, хотя бы напечатанных с дозволения цензуры ироизведений, должно быть каждый раз испрашиваемо разрешение у местного начальства.

¹⁶⁹ Там само.

¹⁷⁰ Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. 2002. № 2 (3). С. 4; Споминка о Тернополі // Мета. 1865. № 15. 30 вересня. С. 467; «Руська бесіда» // Мета. 1865. № 17. 9 листопада. С. 519.

¹⁷¹ Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. 2002. № 2 (3). С. 4.

¹⁷² Ї. Вечерниці в пам'ять Тараса. Допис з Перемишля // Мета. 1865. № 3. 15 марца. С. 79.

¹⁷³ Новинки // Мета. 1865. № 2. 28 лютого. С. 64.

¹⁷⁴ В. Х. Другі вокально-дякляторські вечерниці // Діло. 1881. Ч. 6. 21 січня (2 лютого). С. 1.

¹⁷⁵ Франко І. Руський театр у Галичині // Зоря. 1885. № 23. С. 270; № 24. С. 279–283 // Франко І. Збір. твор.: У 50 т. К., 1980. Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). С. 362.

<...> Для представителя поліції назначається соответствующее кресло в обществе на каждый спектакль или представление»¹⁷⁶.

Однак повернімося від химерної, на перший погляд, жанрової системи українського театру до Івана Котляревського, його п'єси, її несподіваного жанрового визначення, а тоакож сприйняття цього визначення сучасниками і нащадками, тим більше, що, складається враження, ніби саме вони — сучасники і нащадки — витворили традицію сприйняття Котляревського як малоосвіченого невігласа у царині драми. Тому, ігноруючи авторське визначення жанру, називали п'єсу по-різному:

— *драмою музичною* («муз. драма на 3 дії Ів. Котляревського» — саме так було зазначено 1926 року в програмі вистави Державопери за участю П. Саксаганського, Г. Борисоглібської, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Мар'яненка, М. Петляшенка, тоді як вів виставу Дм. Грудина¹⁷⁷);

— *водевілем зі співами* («Наталкою Полтавкою», водевілем із співами, впровадив Котляревський український театр»¹⁷⁸);

— *комедією музичною* («Наталка Полтавка» — классическая украинская музыкальная комедия»¹⁷⁹);

— *комедіооперетою* («твори веселого змісту, в яких співані арії дієвих осіб чергуються з говореним діяльгом, називають оперетами, або — коли переважає говорене слово — комедіооперетами (як н. пр. «Наталка Полтавка» Котляревського)»¹⁸⁰);

— *комедіо-оперою* («Наталка-Полтавка». Комедіо-опера в 2-х діях Івана Котляревського. <...> Львів, 1898»¹⁸¹; «Natalka Poltawka Komedyo-Opera we 3 Aktach»¹⁸²; «komedio-opera»¹⁸³);

¹⁷⁶ Устав общества любителей сценического искусства. Х., 1893. С. 4.

¹⁷⁷ Програми театрів // Нове мистецтво. 1926. № 12. С. 14.

¹⁷⁸ *Ленкий Б.* Наше письменство. Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів. Краків, 1941. С. 53.

¹⁷⁹ Репертуарный справочник: Официальные и справочные материалы по драматическим и музыкально-драматическим произведениям для работников учреждений искусств, театрально-зрелищных предприятий и художественной самодеятельности. М., 1950. С. 487.

¹⁸⁰ *Домбровський В.* Українська поезика з додатком: Про найважливіші роди прози. Підручник для середніх шкіл і самонавчання. Перемишль, 1924. С. 125.

¹⁸¹ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. Одеса, 1906. С. 57.

¹⁸² *Лобас П.* До історії видання та постановки на сцені творів І. П. Котляревського // Архіви України. 1969. № 4. С. 74.

¹⁸³ *Jórecki P.* Kilka słów o Ukrainkiej poezji, z powodu Ukrainek Pana Padury, wydanych u Gustawa Glucksberga, 1844 roku // Tygodnik Petersburski : gazeta urzędowa Królestwa Polskiego. R.15, Cz.30, № 97 24 grudnia 1844. S. 582.

— *комічною оперою* («Наталку Полтавку» ми звемо комічною оперою (чи власне оперетою), бо власне тут суто-драматичні епізоди переплутуються з вокальними номерами)¹⁸⁴;

— *мелодрамою* («Вже перша українська п'еса, з якої ми починаємо звичайно історію нового українського театру, “Наталка Полтавка” Котляревського, була не що інше, як пересадження на український ґрунт французької мелодрами <...>. Такими, по суті, були в більшій своїй частині й твори наших корифеїв доби “Золотого віку українського театру” — Кропивницького, Старицького та Тобілевича. Навіть суто побутові п'єси Тобілевича, і ті в значній мірі забарвлено мелодраматичним елементом. Мелодрама, як особливий гатунок театрального видовища, народилась під гromові вибухи Великої французької революції і особливим успіхом користалася тоді в післяреволюційні роки)¹⁸⁵;

— *оперетою* («оперетта І. П. Котляревського у трьох поділах [у трьох діях]»¹⁸⁶; «поставлена была оперетта Котляревского: “Наталка-Полтавка”»¹⁸⁷);

— *опереткою* («Котляревський на театр Рєпнина написав дві оперетки»¹⁸⁸);

— *оперетою драматичною* («Котляревський, ініціатор нашої літератури і нашої драми, написав драматичну оперету “Наталка-Полтавка”; чому він не написав просто драми, без пісень? Другий батько нашої літератури, Квітка-Основ'яненко, теж написав драму з піснями “Сватанне”. Сам Тарас Шевченко написав драму “Назар Стодоля” — теж з піснями. Новіші наші драматурги: Кропивницький, Старицький і багато інших, — теж понаписували не звичайні драми, як їх пишуть скрізь по Європі, а якусь мішанину драми — з оперою, балетом і т. д.»¹⁸⁹);

¹⁸⁴ *Дорошкевич Ол.* Українська література. Підручна книга для старших груп семирічної школи. Вид. 5-те. К., 1931. С. 92.

¹⁸⁵ *Красовський Л.* Драматургія. Теорія й техніка драми у стислому викладі. Х., 1930. С. 65.

¹⁸⁶ [Чубинський П. П.] Павло. Украинский спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля // Основа. 1862. Кн. 3 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 1. С. 73.

¹⁸⁷ [Глібов Л.] Новости, вести и слухи // Черниговский листок. 1862. № 1. 8 апреля. С. 2.

¹⁸⁸ *Маруся К. [О. Кониський].* Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. Русалка. Львів, 1866. 7 лют. Ч. 6 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 365.

¹⁸⁹ *Грицько Коваленко.* Український театр (Думки про українську драматургію, в порівнянні до європейської, про загальну роль і будучину нашого театру) // Зоря. 1896. Ч. 23. 1(13) грудня. С. 453.

— *опереткою народною* («Natałka Połtawka». lud. operetka w 3 aktach I. Kotlarewskiego)¹⁹⁰; вистави у режисурі Леся Курбаса — народна оперета або ludowa operetka¹⁹¹);

— *оперою* («опера І. Котляревського “Наталка-Полтавка”»¹⁹²);

— *оперою-буф* («За родоначальницю української театральної літератури вважають “оперу” Котляревського “Наталку Полтавку” (1769–1838 р.р.). Назву “опера” не слід тут розуміти в сучасному значінні цього слова. За часів Котляревського в сфері театрально-музичній на Московщині була укоханою і пануючою форма “*opera-buff*”. В цих операх в музичну одіж одягались більш менш яскраві моменти пі’си, решта ж була — діалоги. По своїй структурі ці пієси — “*opera-buff*”, в яких музика грала роль епізодичного елемента, підходять близько до сучасних нам оперет; але такого назвиська в той час не вживали і всяку таку з музичними елементами пієсу звали “оперою”. Назвав і Котляревський свою “Наталку Полтавку” оперою і в цьому назвиську ми мусимо бачити лиш відгук епохи: “Наталка Полтавка” є типична оперета»¹⁹³);

— *оперою народною* («жанр пієси був визначений самим драматургом як “народна опера”»¹⁹⁴);

— *оперою українською*¹⁹⁵ («Оперетковий та оперний український театр на початку ХІХ ст. виявився в таких творах, як “українська опера” в двох діях “Наталка-Полтавка” (1819 р.) Ів. Котляревського, “українська опера в трьох діях” “Сватання на Гончарівці” (1836 р.) Гр. Квітки-Основ’яненка, оперета в трьох діях “Чорноморський побит” (1836 р.) Я. Кухаренка, “опера в трьох діях Купала на Івана” (1840 р.) С. Писаревського, “опера в 3 діях

¹⁹⁰ Kronika // Chwila. № 330. 14.12.1919. S. 6.

¹⁹¹ Тернопільські театральні вечори. Афіша вистави «Наталка Полавка». 1916 // <https://openkurbas.org/collection/afisha-a-10162/>

¹⁹² Ситовський В. Україна в російському письменстві. Ч. 1 (1801–1850). К., 1928. С. 373.

¹⁹³ К. Ст-ко. Музика на українській сцені // Рада. 1910. № 124. 15 червня. С. 2.

¹⁹⁴ Шаповська В. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця ХХ — початку ХХІ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. К., 2006. С 858.

¹⁹⁵ «Наталка Полтавка». Украинская опера // Писання І. П. Котляревського з його портретом и картинкою його будиночка в Полтаві. СПб., 1862. С. 299; *Котляревський І.* Наталка-Полтавка. Украинская опера в 2-х действиях. Изд. И. Губанова, 1906; *Котляревський І.* Наталка-Полтавка. Укр. опера на 2 дії, К., 1918; *Котляревський І.* Наталка-Полтавка. Українська опера на 2 дії, Львів, 1925.

Запорожець за Дунаєм” (надр. 1863 р.) С. Артемовського. Серед творів цього театрального репертуару безперечно заслуговує найбільшої уваги “Наталка Полтавка” Ів. Котляревського. Перш за все цей твір є першим в історії українського театру ХІХ ст.)¹⁹⁶;

— *п'єсою соціально-побутовою* («Котляревський, давши українській літературі перші зразки поетичних жанрів, збагатив її <...> соціально-побутовою п'єсою “Наталка-Полтавка” і побутовим водевілем “Москаль-чарівник”»¹⁹⁷);

— *співогрою*¹⁹⁸ («maloruská národní zpěvohra»¹⁹⁹);

— Микола Вороний пов'язував «Наталку Полтавку» із традицією *«пейзанського сентименталізму»* («...п'єс старої школи, що визначувались сентименталізмом і, замість реальної дійсності, замість наших звичайних селян з усіма їх вадами і досто-татами, малювала нам скоріше українських “пейзан”. Такими п'єсами були “Наталка Полтавка”, “Сватання на Гончарівці” <...> Зміст таких п'єс полягав на веселій або сумній ситуації з щасливим кінцем і співах, що провадились навіть в діалогах <...> Кропивницькому приходилось <...> відсахнутись від попередньої школи, від цього “пейзанського” сентименталізму»²⁰⁰).

А що вже казати про жанрові визначення переробок «Наталки», здійснених у Галичині: *первописна опера* о. Степана Петрушевича або *комедіо-опера* о. Івана Озаркевича та ін.

Під час Другої світової війни п'єса дуже часто виставлялася на окупованій фашистами території, а на афіші зазвичай вказувалося — *народна опера, музична опера або музична оперета*.

Нарешті — зовсім несподіваний, сказати б, навіть екзотичний сценічний жанр: «В Києві в театрі Крамського зараз грає *російська трупа ліліпутів*. В її репертуарі є також кілька українських п'єс. Між іншим, 6 октября виставляли ліліпути “Наталку Полтавку” Котляревського»²⁰¹.

¹⁹⁶ Білецький Л. Українська драма // Календар-альманах «Дніпро» на рік 1923. Львів, 1923. С. 42.

¹⁹⁷ Стебун І. І. П. Котляревський: Критично-біографічний нарис. Вид. друге, виправл. К., 1941. С. 53.

¹⁹⁸ Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) // Просценіум. 2009. № 1–2 (23–24). С. 5.

¹⁹⁹ Zap K.VI. Kterak si Ukrajinec Ukrajinu chválí // Lumír. 8.5.1851. № 14. S 323.

²⁰⁰ Вороний М. Марко Кропивницький // Зоря. 1897. № 24 // Вороний М. Твори. К., 1989. С. 315.

²⁰¹ Українські п'єси на сцені російських ліліпутів // Рада. 08.10.1909. № 226. С. 2.

Надзвичайно небезпечно, вважає П. Рупін, сприймати «Наталку» як реалістичну п'єсу: «Рецензент увесь час намагається довести життєву логічність учинків героїв Котляревського, ігноруючи, що мусять вони на сцені поводитися відповідно до її законів»²⁰². В іншій своїй праці Рупін ще й уточнив: «Відомі вже малюнки з “Москаля-Чарівника” та з “Наталки-Полтавки” свідчать нам про те, що зовсім не так уже близькі до реалістичного стилю були ці ранні вистави українських п'єс»²⁰³.

Найкраще про жанрові особливості «Наталки» свідчать спостереження, в яких зафіксовано особливості сприйняття твору глядачем ХІХ століття: «успех пьесы [“Наталка Полтавка”] беспримерный. Слышен был в рядах женщин громкий плач после нескольких песен»²⁰⁴; «вона [“Наталка Полтавка”] невгамовно лунає на сцені і буде лунать довго-довго, бо вона ще жде свого настоящего слухача — селянина, для котрого й написана»²⁰⁵. Якщо сприйняти обидва твердження — і про плач, і про селянина — як базові, то й жанрову природу твору, можливо, варто зіставити з терміном, відомим від 1816-го року: селянкою драматичною (польськ. *sielanka dramatyczna, sielanka liryczno-dramatyczna*).

Так це чи не так — дати впевнену відповідь на це питання сьогодні навряд чи можливо. Причина — не лише у жанровому визначенні, запропонованому Котляревським, а й в іншій обставині. Один із найприскіпливіших істориків українського театру Кость Копержинський, проаналізувавши кілька режисерських примірників п'єси, двічі повторив свій висновок: «“Наталка-Полтавка” йшла в надзвичайно перекрученому, порівнюючи з основним текстом, вигляді»²⁰⁶ і «театральна публіка сприймала на конові п'єси Котляревського в значно зміненому вигляді»²⁰⁷.

²⁰² Рупін П. З приводу рецензії М. Марковського («Україна», 1928, кн. 3) на П. Рупіна: «Рання українська драма» (К., 1927) // Записки історично-філологічного відділу. К., 1929. Кн. ХХІ–ХХІІ. С. 426.

²⁰³ Рупін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею / За ред. П. Рупіна. К., 1929. Т. 1. С. 27.

²⁰⁴ [Чубинський П. П.] Павло. Украинский спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля // Основа. 1862. Кн. 3 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 1. С. 72.

²⁰⁵ Карпенко-Карий І. Наталка Полтавка // Літературний збірник на спомин О. Кониського. К., 1903 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. К., 1985. Т. 3. Драматичні твори, Листи, статті. С. 273–274.

²⁰⁶ Копержинський К. Декілька джерел до вивчення історії постановки драматургічних утворів І. П. Котляревського // Червоний шлях. 1924. № 8–9. С. 252.

²⁰⁷ Там само. С. 255.

ШАНТРАПА (1890-ті)

Отже, не варто ідеалізувати постановки «Наталки», адже навіть у театрі корифеїв траплялося, що, як писав Кропивницький, «вистановили [“Наталку”] з однієї репетиції»²⁰⁸.

Звісно, таку постановочну практику можна виправдати тим, що всі виконавці часто виконували виставу, мовляв, добре знали ролі і не потребували додаткових репетицій, однак інші випадки свідчать про те, що «Наталка» була цілком придатним матеріалом і для халтурників або, як їх іще називали, *шантрапи* (уживання цього виразу на адресу акторства вперше фіксується у п'єсі Марка Кропивницького «Нашествіє варварів» (1900), згодом — у С. Петлюри, М. Вороного, П. Саксаганського, В. Василька, Я. Мамонтова та ін.).

Характеризуючи виконавські прийоми *шантрапи*, *халтурників та інших майстрів фортелів*, Марко Кропивницький згадував, як «д. Романовичка, звичайно, з бажання п. Наторського, попрохала мене заграти (в “Наталці”) Возного, якого грав артист Стефурак і ніяк не міг прибрати тому. Я згодився на її прохання. Аж ось увечері прихожу в уборну, дивлюсь: п. Наторський, що грав Виборного, наліпив носа завбільшки з кулак. — На кого це ви, добродію, — питаю, — *мастикуєтесь?* — На Мазепу! — відповів він, регочучи. Я зараз пішов до п. Романовички і сказав, що коли б знав, що я маю грати сьогодні Возного ради того, щоб Наторський так утрирував грім Виборного, я не згодився б на її прохання. П. Романовичка покликала Наторського і веліла носа зменшити. *Взагалі галицькі актьори дуже часто наліплювали замість носів бараболі!*»²⁰⁹.

Подібні «казуси» траплялися і на Великій Україні. Так, «граючи класичну роль Виборного, Левицький у 2-й дії робить таку вставку-*фортель*: розказуючи про міських женихів, каже: “А як военний — так щоб ще й пужарний!” Нічого сказати, гарне толкування класичного стилю Котляревського. Я розумію, що *шантраповський актор*, зовсім неосвічена людина. Та й то тоді, як перед ним аудиторія слухачів нижчого класу — може зроби-

²⁰⁸ Кропивницький М. Лист до Б. Д. Грінченка. 19.12.1900 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. К., 1960. Т. 6. С. 484.

²⁰⁹ Кропивницький М. За тридцять п'ять літ // Нова громада. 1906. № 9. С. 58.

ти цей *фортель*: але заслужений артист кращої української трупи і перед такою аудиторією, як публіка Купецького зібрання — такі *фортелі* свідчать про дуже обмежену освіту актора перш за все як чоловіка, а потім і як паяца, який “все мери потребляє”, щоб тільки розсмішити публіку. <...> “Пошилися у дурні”. Граючи Куксу, Левицький у 2-й дії “нюхає табак на брудершафт”. Та хіба ж такі *фортеля* можна дозволяти на кращій українській сцені? Та де ж режисер? За чим він дивиться? <...> Ну, хай би *фортелів* собі чоловік. Бог з ним! А то біда в тому, що погоня за *фортелями* страшенно захоплює молодих акторів, які йдуть по його ступенях — от що! “*Фортеля*” — це хворе місце всіх наших акторів! Був ще випадок після першої вистави “Камінного господаря” на українській сцені. Рецензент зробив зауваження Ковалевському (Сганарель), щоб він змінив свою комічну “походку”, бо це не до лица Сганарелеві, а артист сказав: “Як же я зміню походку, тоді ж публіка перестане сміятися!” От тобі і став класичний репертуар з такими артистами?!»²¹⁰.

Іншим разом В. Василько згадує також про халтурне виконання «Наталки»: «Такого хамства на сцені, яке я вчора бачив в п'єсі “Наталка Полтавка”, я ще не бачив ніколи в трупі Садовського. Д. Захарчук, котрий грав Миколу, був “вдризг” п'яний і дозволяв собі такі вільності і *фортеля*, що просто дивитися було сором. Досить згадати те, що як піднялась завіса, Д. Захарчук на всю горлянку — так що чує публіка — кричить у суфлерську будку “Слова!” Ну, не знаєш слов, то попередь суфлера перед початком дії — а не кричи ж на сцені!»²¹¹.

Так само, хоч і з інших причин, скаржилися рецензенти на виконання «Наталки» у 1950-х роках: «“Наталка” — в Донецьку взагалі робила з Возного рудого клоуна, з Петра — співучого недоумка, з Наталки — покірну теличку, а з Терпелихи — привокзальну жebraчку. За багато років нещадної експлуатації малопрофесійними і самодіяльними артистами перша українська п'єса обросла штампами, дурним комікуванням і пласкими жартами, доданими артистами від себе»²¹².

²¹⁰ Василько В. Щоденники // Український театр. 1999. № 1–2. С. 18.

²¹¹ Василько В. Щоденники // Український театр. 1999. № 3. С. 27.

²¹² Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: Український драматичний театр 40–60-х років ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. К., 2006. С. 567.

ПРИВЛАСНЕННЯ (1950-ті)

У 1950-х роках, у період боротьби з космополітизмом й активізацією процесу привласнення творчості авторів, які ще до недавня вважалися буржуазними, із «Наталкою» відбулася найдивовижніша метаморфоза. Незважаючи на помітні відмінності, твори Котляревського стали зіставляти з художньою культурою, котра у радянський час мала статус еталонної: «В сентиментальній *російській* драмі початку ХІХ ст. селяни виступають як позитивні персонажі, наділені добрим серцем і чутливістю. Сильний у цій драмі також мотив боротьби проти станових упереджень, проти станової і майнової нерівності. І часто ця боротьба відбувається саме в сфері моральній. В “Наталці Полтавці” Котляревського теж висвітлено соціальний конфлікт, і селяни теж перемагають своєю добродією пана. Особливо виразно відчувається зв'язок Котляревського з *російською* літературою ХVІІІ — початку ХІХ ст.ст. в розв'язці п'єси. Перетворення в добру людину возного, черствого чиновника, що, як сам зазначає, “расположен к добрим ділам, але за недосужністю по должности і за другими клопатами доселі ні одного не зділав”, нагадує розв'язки багатьох творів ХVІІІ — початку ХІХ ст. ст.»²¹³. І далі автор наводить низку творів, в яких, на його думку, «особливо виразно відчувається зв'язок Котляревського з *російською* літературою»²¹⁴, адже «розробляючи сюжет п'єси, Котляревський іде слідами *російської* просвітительської літератури»²¹⁵, «Котляревський іде шляхом кращих *російських* драматургів того часу»²¹⁶, «використав традиції кращих *російських* комічних опер <...>; писав “Наталку Полтавку” (а також і “Москаля-чарівника”), спираючись на ті творчі принципи, які розвинулись в передовій *російській* драматургії»²¹⁷, «використав досягнення *російського* сентименталізму»²¹⁸, «“Наталка Полтавка” продовжила кращі традиції *російської* драматичної літератури»²¹⁹. І нарешті фінальний пасаж автора про п'єсу «Москаль-ча-

²¹³ Волинський П. І. П. Котляревський. Життя і творчість. К., 1951. С. 136.

²¹⁴ Там само. С. 136.

²¹⁵ Там само. С. 137.

²¹⁶ Там само. С. 156.

²¹⁷ Там само. С. 158.

²¹⁸ Там само. С. 159.

²¹⁹ Там само. С. 160.

рівник»: «Докази про значні посади, які, мовляв, займають українці в державі, мають переконливість і для москаля. Проте головне в цій суперечці — її завершення, яке дається в дуже показовій репліці Тетяни: “Годі вам споритися. Тепер чи москаль, чи наш — все одно: всі одного батька, царя білого, діти. Тільки в тім і різниця, що одні дуже шпаркі, а другі смирні...” Отже, в словах Тетяни суперечка розв’язується в дусі єднання братніх народів, історичної їх нероздільності. Цим Котляревський давав відсіч “націоналістично” настроєним українським дворянам типу Лукашевича і подібним. Письменник вірно показав, що в народних масах України живе як почуття своєї народної гідності, так і розуміння братнього зв’язку з російським народом. Ці почуття особливо розвинулись після Вітчизняної війни 1812 року»²²⁰.

Справді, слова «чи москаль, чи наш — все одно» взято з п’єси Котляревського. Однак не слід сприймати їх прямолінійно. Це той самий Бог з машини — *Deus ex machina*, який з’являвся у давньогрецькій трагедії, коли драматург хотів уникнути відповідальності за розв’язку. Бог розв’язував конфлікт і приносив мир, можливий лише у компромісній міфологічній свідомості. Так само до розряду *міфологічних компромісів, до того ж, виголошених персонажем п’єси, а не її автором* належить і репліка «чи москаль, чи наш — все одно».

Однак не забуваймо й про інше — про спогад Садовського: «Я беріг вас, панове, до останньої змоги! — промовив журливо царь і на очах його з’явилися сльози. Але всі переговори про згоду не привели до бажаного кінця. Чаша терпіння, налита вщерть, пролилась. Терпець урвався! Війну объявлено. Вітаю вас з походом!. Гучне “ура” офіцерів покрило останні слова царя. <...> 12 квітня 1877 року объявлено війну Туркам»²²¹. Це означає, що подеколи і свідомим українцям — і не лише Садовському — доводилося брати участь у реалізації імперської національної політики, декларованою метою якої у російсько-турецькій війні було, як завжди, звільнення; цього разу — звільнення болгарського народу. Так само мусив співчувати глядач і *трьом сьострам, на постой до яких завітали героїчні визволителі*.

²²⁰ Там само. С. 166.

²²¹ Садовський М. Спомини з російсько-турецької війни. 1877–1878. К., 1917. С. 14.

ГОПАКЕДІЯ (1920-ті)

Почасти, можливо, саме через прийоми виконання, неначе навмисно створені для замулювання небезпечних тем, на початку ХХ століття представники молодшого покоління стали характеризувати вистави за класичними творами, зокрема й «Наталку», зневажливими словами *гопакедія*²²², *гопакерія*²²³, *гопакомедія*²²⁴, *гопашиництво* тощо. Так, про шкоду «від *гопаків* та чарок, від масного та вульгарного світорозуміння кумів-мірошників або шельменків-денщиків»²²⁵ писав Микола Бажан. Його підтримував Юрій Бойко: «[У 1920-х] Старий театр розкладався, не задовольняючи вже нікого. *Гопашництво* на театральнім кону, “побутове” халтурництво на сцені тяжко вражали бодай трохи культурну людину. Старий “побутовий театр” смердів, розкладаючись. Обороняти його було б “бездумно й дико”. І справді, “Рада” картає не згірш од хатян гаркунзадунайщину. <...> Вихід із становища вбачають у тому, щоб змінити халтурницький репертуар на “ідейний”. “Ідейним” репертуаром є репертуар театру Садовського. Цей театр був театром зразковим. Його з гордістю протиставляли театрам “заробкевичів”. Перегортаючи сторінки “Ради”, бачимо силу рецензій на старі побутові вистави. В кустарних, неглибоких, здебільшого, рецензіях часом лагідним тоном вказується на якусь хибу, здебільшого ж, перераховуються “досягнення”. Але визнають, що становище не зовсім нормальне, що театр не може житивитись самими побутовими та “ідейними” (історична романтика) п’єсами, треба запроваджувати й європейський репертуар. Сліпо вірять в те, що театр Садовського зможе десь згодом певною мірою зевропеїзуватися, а покищо констатують оті мізерні, здебільшого, “досягнення”. Про революцію теа-

²²² *Єфремов С.* «Нема кому»?.. // Рада. 1913. № 12. 15 января (28 січня). С. 1; *В. Б.* Театральний «Гарт» // Література, Наука, Мистецтво. 1923. № 5. 7 листопада. С. 3; *Смолич Ю.* Листи до робітничих клубів і до «Європейських» театрів // Література, Наука, Мистецтво. 1923. № 11. 16 грудня. С. 1; *В. Б.-й.* Проблема театру. І. Кіно і живий театр // Література, Наука, Мистецтво. 1924. № 24. 22 червня. С. 1; *Смолич Ю.* Українські драматичні театри в цьому сезоні // Життя і революція. 1928. № 4 // *Смолич Ю.* Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. К., 1977. С. 16.

²²³ *Смолич Ю.* Перед кінцем сезону // Нове мистецтво. 1928. № 16–17. С. 3.

²²⁴ *Вороний М.* Український театр у Києві (Враження та уваги) // Дзвін. 1914. № 3, 4, 6 // *Вороний М. К.* Твори. К., 1989. С. 266.

²²⁵ *Бажан М.* Рік української революційної кінематографії // Микола Бажан: Маловідомі мистецькі сторінки. К., 2014. С. 77.

тральну тут і не мріють. Таких тонів дотримуються й рецензенти постав театру»²²⁶).

У контексті зневаги до традиційного українського театру ХІХ століття, що стає помітним від останніх років ХІХ і початку ХХ століття, а особливо яскраво у 1920-х роках, усі ці визначення сприймалися як справедливі. Однак уже Рулін у 1920-х закликав обережніше вживати ці «поняття», бо вважав, що слід «перевірити давні думки про “побутовість” цього театру [театру 1880-х рр.], його “народність”, “народництво”; обчислити вагу, що її в п'єсі мають пісні й танки, розмежувати таким чином поважний репертуар від справжніх горілчаних гопакедій»²²⁷, адже «периферійний глядач знав український театр, як театр веселих “гопакедій”, або сумних мелодрам, театр дужого сміху або міцного зворушення нещастями добродійних героїв, що не кидали ще своїх плахт або свиток і навіть милувались барвистим своїм одягом»²²⁸.

Однак про *гопак* згадували не лише вимогливі захисники українського театру, а й його ненависники: «Обидно смотреть, сколько внимания уделяется гарцующему ныне на подмостках *soidisant* [нібито] малороссийскому “гопакеровому” искусству, неведомым творцам различных “Бондаривен”, *проповедующим* *человеконенавистничество и национальную рознь*»²²⁹ (від цієї репліки до іншої — про те, як українці пили кров розіп'ятого москальського хлопчика — лише один крок).

Згодом з'явився ще один образливий неологізм — *шароварщина*, яким оперували у 1990-х і, здається, і досі продовжують жонглювати: «Сподіваюсь, що й вам набридли ті нескінченні суперечки про театр “шароварний” та “інтелектуальний” <...>. Так звані “інтелектуальні вистави” збирають аудиторію, що складається переважно з родичів, друзів та снобів, а спектакль, який зневажливо обзивають “шароварним”, куди скоріше знаходить відгук не лише у розумі, а й у серці глядачів»²³⁰.

²²⁶ Бойко Ю. «Молодий театр» (1930) // Бойко Ю. Вибране. Мюнхен, 1971. Т. 1. С. 2.

²²⁷ Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театрального музею / За ред. П. Руліна. К., 1929. Т. 1. С. 33.

²²⁸ Рулін П. Театр ім. Марії Заньковецької // Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932. [Х.], 1933. С. 5.

²²⁹ Цит. за: Лео. Малорусская сцена // Новорос. телеграф. 1896. 7 окт., № 6928 // Ко-рифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. Одеса 2011. С. 25.

²³⁰ Богдашевський Ю. Народний театр корифеїв // Український театр. 1994. № 1. С. 2.

Проблему власного естетичного *сепаратизму і самостійництва*, і не лише у царині теорії драми і теорії жанрів, українські автори усвідомлювали вже у ХІХ столітті, про що свідчить показовий фрагмент зі статті 1896 року «Український театр (Думки про українську драматургію, в порівнянню до європейської, про загальну роль і будуччину нашого театру)» Грицька Коваленка: «Іван Котляревський, ініціатор нашої літератури і нашої драми, написав драматичну оперету “Наталка-Полтавка”; чому він не написав просто драми, без пісень? Другий батько нашої літератури, Квітка-Основ'яненко, теж написав драму з піснями “Сватанне”. Сам Тарас Шевченко написав драму “Назар Стодоля” — теж з піснями. Новіші наші драматурги: Кропивницький, Старицький і багато інших, — теж понаписували не звичайні драми, як їх пишуть скрізь по Європі, а якусь мішанину драми — з оперою, балетом і т. д. Не раз критика вказувала на таке неповажанне до законів європейської драматургії, не раз сміялися з нашої “наївної” драми, в котрій невідмінно буває “пісня, гопак і горілка”. Як я вже згадав, кращі наші писателі не зуміли або не схотіли виробляти наші драми на європейський лад. Один з наших шановних писателів навіть зложив гарного водевіля про те, як писати “драму без горілки”, чи може й без пісень і без танців. Якже се так стало, що наші найталоновитіші писателі не зуміли чи не схотіли витворити справді європейську драму, таку, щоб перед чужими критиками не соромно було? Питання цікаве, тим більше, що від такого чи іншого погляду на се питання залежить дорога дальшого розвитку нашої драми. Українські драми справді дуже чудні з погляду загальних звичаїв і законів європейської драматургії. Я не торкатимусь тут усіх кращих чи гірших боків нашої драми; на мою думку, драма наша ще не виросла до повної міри, поміж п'єсами нашого репертуару багато полови і сьміття; але половина одвіється, молода драма зросте і змужніє, увійде в силу; цікаво лиш знати, чи на певному шляху стоїть вона. Українські п'єси занедбали найголовніші закони драматургії. *Але що то за закони, відкіля вони взяли ся, і чи можна вважати їх за незмінні, вічні?»*²³¹.

²³¹ Грицько Коваленко. Український театр (Думки про українську драматургію, в порівнянню до європейської, про загальну роль і будуччину нашого театру) // Зоря. 1896. Ч. 23. 1(13) грудня. С. 453.

Здавалося би, надзвичайно зухвала постановка питання, та ще й від нації, котра була для світової театральної культури майже непомітною: «Але що то за закони, відкіля вони взяли-ся, і чи можна вважати їх за незмінні, вічні?». Однак ті самі питання — про закони драми і про те, звідкіля вони взялися — ставили й інші автори, і не лише в Україні, і не лише наприкінці ХІХ століття, а й набагато раніше²³².

МАЛОРОСІЙСЬКЕ АМПЛУА (1890-ті)

За жанровими змінами, ясна річ, починалися зміни й у *системі амплуа*, адже система амплуа — одна з ключових ознак жанру.

У російському придворному театрі штатним розписом 1810-1811 років затверджено таку систему амплуа: чоловічі — *ролі царів у трагедії; перші, другі і треті коханці; благородні батьки у комедії; резонери; комічні старі; другі комічні старі; слуги; другі коміки*; жіночі — *ролі цариць і благородних матерів, перші ролі молодих цариць, комічна стара, друга комічна стара, служниця і селянка* та ін.²³³. Причому «артисты были разделены па четыре разряда: занимающих амплуа, заменяющих оных (*doubles*), играющих приличія (*utilités*) и вводных лица (*accessoires*)»²³⁴.

В українському театрі відсутні звичні для російського репертуару *grande dame*, *grand-coquette*, *фат* та інші, натомість від останньої чверті ХІХ століття фіксується поняття «малоросійське амплуа»²³⁵: *баба драматична*²³⁶; *баба жвава*²³⁷; *баба коміч-*

²³² Клековкін О. Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми / ІПСМ НАМ України. Вид. 2-е, доп. К., 2015.

²³³ Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 199–203.

²³⁴ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1. СПб, 1877. С. 13.

²³⁵ Глібов Л. [Театральні новини] // Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. 1875. 20 липня. № 6 // Глібов Л. Твори: У 2 т. К., 1974. Т 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи. С. 317; Черняев Н. Харьковский театр во времена Млотковского // Южный край. 1893. 25, 30 апреля; 5, 23 мая; 19, 24, 29 июня; 6, 13, 17, 22, 29 31 июля; 13, 14, 28 августа // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. Х., 2010. С. 144.

²³⁶ Від Ген. Військового Комітету // Нова Рада. 14.09.1917. № 137. С. 3.

²³⁷ Старицький М. Талан // Театральная библиотека. 1894. № 36 // Старицький М. Твори: у 6 т. К., 1989. Т. 6: Драматичні твори. С. 444.

на²³⁸ («Затиркевич-Карпинська є справжньою окрасою нашої сцени. Щасливе амплуа артистки — комічні баби, молодіці — дає змогу ювілярші і тепер виступати в своїх коронних ролях»²³⁹); *баба лайлива*²⁴⁰; *баба-цокотуха*²⁴¹; *молодиця* («*молодиці і жваві баби*»²⁴²); *веселі парубки* («Микола Садовський на ролі драматичних героїв, коханців, солдатів і веселих парубків (як от Микола в “Наталці Полтавці”) є безперечно найліпшим виконачем на українській сцені»²⁴³).

З традиційних загальноєвропейських амплуа в українському театрі найчастіше зустрічаються такі: *героїня*²⁴⁴, включаючи героїню благородну, драматичну, ліричну, молоду, першу, героїню-кокет; *герой*²⁴⁵ — герой головний, драматичний, казковий, герой-любовник, герой-коханець («Визначився він [М. К. Садовський] у характерному для тодішнього репертуару амплуа — героя-коханця»²⁴⁶), мелодраматичний, оперетковий, герой-амант, герой-резонер, інколи — *богатири* («ролі богатирів вимагають хорошого взросту, живих ру

²³⁸ *Стеценко К.* Літній театр Купецького зібрання: Бенефіси д. Мироненка і д-ки Су-хольської // Рада. 1909. № 181. 12 августа (25 серпня). С. 3; *В. Старий.* Літній театр купецько-го саду. Труппа Колесниченка // Рада. 1910. № 150. 4 июля (17 липня). С. 3; *М. Ліс-кий.* Ювілей Г. П. Затиркевич-Карпинської // Рада. 1913. № 97. 28 апреля (11 травня). С. 3; Від Ген. Військо-вого Комітету // Нова Рада. 1917. № 137. 14 вересня. С. 3.

²³⁹ *М. Ліс-кий.* Ювілей Г. П. Затиркевич-Карпинської // Рада. 1913. № 97. 28 апреля (11 травня). С. 3.

²⁴⁰ *Саксаганський П.* Театр і життя: Мемуари / Вступне слово й ред. К. Буревія. [Харків; Полтава]: Рух, 1932. С. 62.

²⁴¹ Там само.

²⁴² *Старицький М.* Талан // Театральная библиотека. 1894. № 36 // *Старицький М.* Твори: у 6 т. К., 1989. Т. 6: Драматичні твори. С. 444.

²⁴³ *Вороний М.* Наші артисти в сценах // Зоря. 1896. № 23 // *Вороний М.* Твори. К., 1989. С. 311.

²⁴⁴ *Гребенка Е.* Доктор // Гребенка Е. Избранные произведения. К., 1954. С. 267; Театр і музика. А. С. Пивинська // Рада. 1909. № 23. 29 января (11 лютого). С. 4; *Вороний М.* Український театр у Києві (Враження та уваги) // Дзвін. 1914. № 3, 4, 6 // *Вороний М.* Твори. К., 1989. С. 264; *Василько В.* Щоденник 1914–1918. Т. 2. // ЦДАМЛМ України. Ф. 653. Опис. 2. Од. зб. 396. С. 100; Від Ген. Військового Комітету // Нова Рада. 1917. № 137. 14 вересня. С. 3; *Домбровський В.* Українська поезика з додатком: Про найважливіші роди прози. Підручник для середніх шкіл і самонавчання. Перемишль, 1924. С. 109; *Саксаганський П.* Театр і життя: Мемуари. [Харків; Полтава]: Рух, 1932. С. 75.

²⁴⁵ *Старицький М.* Талан // Театральная библиотека. 1894. № 36 // *Старицький М.* Твори: у 6 т. К., 1989. Т. 6. С. 491; *Рулін П.* Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру // ЦДАМЛМ. Фонд П. І. Руліна. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 28.

²⁴⁶ *Рулін П.* М. К. Садовський. Рукопис. Стаття // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 14. С. 20.

хів, симпатичного і свіжого голосу і красної деклямації»²⁴⁷), а також хоч і неунормовані, а все ж поширені від 1920-х років поняття *герой негативний* і *герой позитивний* (або так само образ *негативний* і образ *позитивний*); *стара драматична*²⁴⁸, *стара комічна*²⁴⁹; *старий комічний*²⁵⁰; *старуха*²⁵¹; *старуха драматична*²⁵² («состою на посаді артистки амплуа комедійних і драматичних старух, на яке перейшла з 1918 року»²⁵³); *старуха комічна*²⁵⁴ та ін.

Якщо сприймати систему амплуа не лише як нібито загальнолюдські архетипи, але як зліпок уявлень про систему цінностей і виконувані у конкретній спільноті ролі, то й наведені приклади оприявнять істотні відмінності культу, що, у свою чергу, пов'язано з природою жанру і драматичного конфлікту, з манерою виконання і навіть з поведінкою глядачів під час перегляду вистави, отже, з усією системою національною культурою.

²⁴⁷ Вістник. 1865. 4(16).IX. Ч. 68.

²⁴⁸ *Вороний М.* Український театр у Києві (Враження та уваги) // Дзвін. 1914. № 3, 4, 6 // *Вороний М.* Твори. К., 1989. С. 266; *Василько В.* Щоденник 1914–1918. Т. 2. // ЦДАМ-ЛМ України. Ф. 653. Опис. 2. Од. зб. 396. С. 100; *Василько В.* Щоденники // Український театр. 2000. № 1–2. С. 29; Протокол № 17 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 01.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 379;

²⁴⁹ *Вороний М.* Театр і драма. К., 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. К., 1989. С. 92; *Городской театр.* «Волки и овцы» // Утро. 1914. № 2417. 3 септября. С. 5; *Рудзевич М.* Обличчя провінційної Мельпомени // Мистецька трибуна. 1930. № 20–21. С. 25.

²⁵⁰ *Черняев Н.* Харьковский театр во времена Млотковского // Южный край. 1893. 25, 30 апреля; 5, 23 мая; 19, 24, 29 июня; 6, 13, 17, 22, 29 31 июля; 13, 14, 28 августа // *Черняев Н.* Из харьковской театральной старины: сб. ст. X., 2010. С. 138, 152.

²⁵¹ *Черняев Н.* Харьковский театр во времена Млотковского // Южный край. 1893. 25, 30 апреля; 5, 23 мая; 19, 24, 29 июня; 6, 13, 17, 22, 29 31 июля; 13, 14, 28 августа // *Черняев Н.* Из харьковской театральной старины: сб. ст. X., 2010. С. 158; П'ять листів М. Л. Кропивницького. Лист до В. Науменка. 13-го августа 1895 р. / Публікація З. Борисюка // Український театр. 1990. № 3. 26 лютого. С. 22; *Вороний М.* Театр і драма. К., 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. К., 1989. С. 161; *Саксаганський П.* Театр і життя: Мемуари / Вступне слово й ред. К. Буревія. [Харків; Полтава]: Рух, 1932. С. 114.

²⁵² *Черняев Н.* Харьковский театр во времена Млотковского // Южный край. 1893. 25, 30 апреля; 5, 23 мая; 19, 24, 29 июня; 6, 13, 17, 22, 29 31 июля; 13, 14, 28 августа // *Черняев Н.* Из харьковской театральной старины: сб. ст. X., 2010. С. 158; Театр і музика. А. С. Пивинська // Рада. 1909. № 23. 29 января (11 лютого). С. 4.

²⁵³ З автобіографії артистки Державного Народного театру Марії Костянтинівни Заньковецької // М. К. Заньковецька: Зб. [Б. м.; Х.?). 1937. С. 19.

²⁵⁴ *Глібов Л.* Наш театр // Черниговская газета. 1877. 29 вересня. № 13 // *Глібов Л.* Твори: У 2 т. К., 1974. Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи. С. 326; *Черняев Н.* Харьковский театр во времена Млотковского // Южный край. 1893. 25, 30 апреля; 5, 23 мая; 19, 24, 29 июня; 6, 13, 17, 22, 29 31 июля; 13, 14, 28 августа // *Черняев Н.* Из харьковской театральной старины: сб. ст. X., 2010. С. 158, 163; *Ярон С.* Воспоминания о театре (1867–1897). К., 1898. С. 74; Театр і музика. А. С. Пивинська // Рада. 1909. № 23. 29 января (11 лютого). С. 4; *Загаров О.* Мистецтво актора. К., 1920. С. 28.

ПЕТЕРБУРГ / ПОЛТАВА (1819)

Жанрові особливості українського театру цього періоду стають виразнішими на тлі репертуару двох столичних сцен імперії — петербурзької і московської, де домінують у цей час французька і німецька драматургія, а серед жанрів доволі стандартний для західноєвропейської сцени набір: *анекдотичні водевілі, водевілі, героїчні драми, драми, дуо-драми, історичні комедії, комедії, комічні опери, ліричні драми, ліричні комедії, міщанські драми, опери-водевілі, трагедії, чарівні водевілі, чутливі драми*, і лише зрідка з'являються національно забарвлені жанрові визначення на кшталт *національної драми* історичної тематики, що у контексті перемоги у французько-російській війні є зрозумілим. Щоправда, назви вистав свідчать не лише про патріотизм. Приміром, «Вот каковы русские, или Мужество киевлянина» (комічна опера на 2 дії «из российской истории», текст А. Княжніна, музика А. Тітова); «Козак и прусский волонтер в Германии» — комічна опера на одну дію. Не бракувало у тодішньому столичному репертуарі і творів, присвячених Полтавській битві: «Осада города Полтавы, или Клятва полтавских жителей» — героїчна драма на одну дію С. Глінки; «Казачий офицер» (переробка з французької розповідає про офіцера Федора, котрий «выступает против мятежника Мазепы, собирая под отбитым у изменников знаменем всех тех, кто остался верен России»²⁵⁵).

Що ж спонукало Котляревського здійснити означений жанровий поворот?

Найпоширеніше і неодноразово повторюване пояснення написання Котляревським двох драматичних творів таке: «В 1819 году И. П. Котляревский специально для полтавского театра написал две свои знаменитые комические оперы: “Наталку-Полтавку” и “Москаля-чаровника”, причем первую из них полемически заострил против фальшивого и “обидного для малороссиян” “Казака-стихотворца”»²⁵⁶. На підтвердження цього погляду можна згадати навіть репліку, вкладену Котляревським у уста Виборного: «От то тільки нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знав-

²⁵⁵ История русского драматического театра. В 7-ми т. Т. 2. 1801–1825. М., 1977. С. 84.

²⁵⁶ Там само. С. 412.

ши обичаїв і повір'я нашого. Коли не піп...»²⁵⁷ й одразу запримітити репліку, важливу для характеристики Возного, який, за ремаркою, перебиває, Виборного: «Полно, довольно, годі, буде балакати. Тобі яке діло до чужого хисту!»

Інакшої думки дотримувався Дмитро Антонович: «Котляревського спонукали виступити в характері драматурга його обов'язки фактичного директора полтавського театру й потреба дати для цього театру відповідний український репертуар. <...> Котляревський тільки два роки був фактичним директором театру, і тому встиг ва цей час написати тільки дві п'єси»²⁵⁸.

Подібної думки дотримувався і Петро Рулін: «Інший міг бути момент, що примусив Котляревського свої п'єси написати. Стоячи фактично на чолі полтавського театру, ставлячись до дорученого йому діла, певно, не менш сумлінно, аніж до прямих своїх службових обов'язків, — мусів же він уболювати за театром, коли доводилось знімати виставу через брак одвідувачів, і як раз восени 1818 року писав Котляревський Репніну про поганий стан справи театральної. Отже, коли так-сяк перебув театр осінні місяці, та одвідавши на Різдво Харків, розпочав він, певно, десь після Великодня свої вистави в Полтаві; тоді то й могли з'явитися на світ опери Котляревського, певно, сама “Полтавка” першою чергою і десь пізніше “Москаль-Чарівник”»²⁵⁹.

На перший погляд, наведені версії цілком переконливі, однак не враховують принаймні однієї обставини, до якої повернемося згодом — п'єси Александра Шаховського «Казак-стихотворец», котра у 1815–1825 роках була безперечним, як казали у пізніші часи, «гвіздом сезону» і у Петербурзі, і у Москві²⁶⁰. Російський дослідник у семитомній історії російського драматичного театру, а саме у розділі «Провінційний театр» (!), в якому значну увагу приділено саме театрові України, пише про цю п'єсу та її постановку на сцені полтавського театру: «О том, насколько вдумчиво подходили Котляревский и актерская “директория” к потребностям своих зрителей, говорит также интерес театра к народной украинской тематике. <...> Не имея

²⁵⁷ Котляревський І. Енеїда. Наталка Полтавка. Москаль-чарівник. К., 1987. С. 280.

²⁵⁸ Антонович Д. Перша Наталка-Полтавка. Прага; Берлін, 1923. С. 4.

²⁵⁹ Рулін П. Рання українська драма. [К.], Книгоспілка, 1928. С. XXXVII.

²⁶⁰ История русского драматического театра. В 7-ми т. Т. 2. 1801–1825. М., 1977. С. 483–484.

современных пьес на украинском языке и с украинской тематикой, полтавский театр включает в свой репертуар <...> оперу-водевиль Шаховского “Казак-стихотворец”. Была поставлена и длительное время не сходила со сцены комедия А. А. Корсакова “Марфа и Угар, или Лакейская война”. В этой переделке главный герой — слуга Угар — выдает себя за украинца Гордия Терешко. Считать эти пьесы “украинскими” можно лишь в условиях полного отсутствия подлинной украинской драматургии. Харьковский критик Филомафитский в рецензии на спектакль “Казак-стихотворец”, поставленный в Харькове и Полтаве еще до организации полтавского вольного театра, справедливо называл эту пьесу “выдумкой очень обидной для малороссиян” и добавлял: “Когда один раз недавно представили ее в Полтаве, то многие добродушные чада природы при втором объявлении представления оной сказывали: «Чего идти в театр? Хоба слушать, як за наши гроши та нас же будуть и лаять»»²⁶¹.

У цілому, здавалося би, цілком коректний коментар, якби не назва розділу, в якому він видрукуваний: «Провінційний театр». А втім, сучасники Шаховського і Котляревського, здається, ще не надто переймалися цієї проблематикою, якщо п'єса «Казак-стихотворец» могла іти на сцені полтавського театру. А один із поважних радянських дослідників, В. Коряк, приписавши Котляревському сумнівну залежність від інтерлюдій, нарвався на відповідь від Володимира Гнатюка, який натомість виявив не менш сумнівну залежність Котляревського від російської драми: «У розподілі про Котляревського, — писав В. Гнатюк, — здається нам тепер застарілим зближувати драматургічну діяльність його з драматургією попередньої доби, що сама себе діалектично ліквідувала, з інтерлюдіями та вертепом, щоб з'ясувати генезу “Наталки Полтавки” та “Москаля Чарівника”. На ст. 294 автор каже про Котляревського: “Продовжуючи те, що почали інтерлюдії та вертепний театр, Котляревський виходє на новий шлях”. Нині ми маємо досить даних, щоб зв'язувати драми Котляревського з тогочасною російською сценою, де панували добре знайомі українському авторові оперета й водевіль та зокрема такі близькі до “Наталки Полтавки” фабулою й українським кольоритом п'єси, як “Казак стихотворець” кн. Шахов-

²⁶¹ Там само. С. 412.

ського 1812 року та “Удача от неудачи” Семйонова 1817 року»²⁶². Щоправда, аргументи, наведені ним у попередній статті, видаються ще менш переконливими: «Із столиць, — пише Гнатюк, — попала улюблена від публіки оперета й на провінційні сцени. Бачила її й театральна Україна (полтавський та харківський театри) часів Котляревського. Але тут її зустріли й оцінювали досить тверезо, як це видно з уривку із рецензії в “Украинском Вестнике” (цей журнал виходив у Харкові в 1816-19 роках): “На першій виставі здається ця опера чудом мистецтва, на другій дивились на неї байдуже, на третій чи не почнеш вже нудитись”»²⁶³.

Набагато гострішим, а тому й переконливішим видається пояснення, запропоноване Леонідом Білецьким: «За кілька років перед тим (1812 р.) російський письменник кн. Шаховський написав оперу-водевіль “Козак Стихотворец”, яка задовольняла тоді модні потреби московського громадянства осміювати Українців і такі образи, як Прудіус і Грицько цілком задовольняли шовіністичне стремління московської публіки. <...> Примітивні стремління автора страшенно обурили Українців і в харківському журналі “Украинский Вестник” за 1817 р. була вміщена гостра рецензія на пасквіль Шаховського на цілу українську націю. Отже, з одного боку сама п’еса кн. Шаховського своїми негативними сторонами, а з другого — позитивні думки автора статті лягли в основу ідей та поетичних рефлексій Котляревського що до створення своєї опери “Наталка-Полтавка”»²⁶⁴.

МАЛОРОССИЙСКОЕ СЕЛЕНИЕ (1812)

У суворинському виданні «Казака-стихотворца» 1898-го року творам автора передує передмова «Князь А.А. Шаховской», з якої дізнаємося, що 1812 року «Шаховской написал оперу-водевиль “Козак-стихотворец”, игранный в 1-й раз 15-го мая 1812 г. на собственной половине императрицы Елизаветы

²⁶² Гнатюк В. Критичні уваги до історично-літературних курсів В. Коряка // Червоний шлях. 1931. № 3. С. 156.

²⁶³ Гнатюк В. Україна на столичній сцені («Удача от неудачи», водевіль П. Семйонова 1817 року) // Червоний шлях. 1930. № 3. С. 171.

²⁶⁴ Білецький Л. Українська драма // Календар-альманах «Дніпро» на рік 1923. Львів, 1923. С. 42.

Алексеевны»²⁶⁵, а також, що був він неабияким патріотом і на завершення додає: «В истории русского театра кн. Шаховской должен занять почетное место. Он написал более 100 пьес»²⁶⁶. Про патріотизм князя свідчить не лише думка автора передмови, а й сам «Казак-стихотворец».

Як сказано у початковій ремарці, «театр представляет внутренность малороссийского большого селения», а час дії, як зрозуміло з самого тексту, — невдовзі після Полтавської битви.

Конфлікт «Казака-стихотворца» прямолінійний — між *гарними і поганями*, що для «анекдотической оперы-водевиля», як визначено жанр автором, цілком достатньо. З одного боку — російський князь, його денщик і козак Климовський, а з іншого боку — тисяцький Прудіус і повітовий писар Грицько. Між ними — Маруся, «красная девица», за серце якої ведуть боротьбу Прудіус і Климовський. Найперше зіткнення між таборами відбувається під час зустрічі Князя з Прудіусом і Грицьком:

Грицько. Гей! скажи скоріш, чого вам треба?

Князь. Мы, почтенный господин, раненые солдаты, идем из армии и просим позволить нам где-нибудь пристать, чтоб отдохнуть с дороги <...>.

Прудіус. <...> Нельзя, нельзя, богацько таких.

Грицько. Нельзя, богацько таких.

Одразу зрозуміло, що зустрілися *гарні* — російські солдати-переможці — з *поганями* — місцевим населенням.

На неприховану подібність сюжету «Наталки Полтавки» до «Казака-стихотворца» вже давно звертали увагу дослідники, однак набагато менше уваги приділялося іншому персонажеві — князеві, актантові-дарувальникові, який допомагає Климовському у нескладній інтризі; у тексті п'єси йому відведено чи не найбільше місце, йому ж віддано найголовніші ідеологічні репліки.

Що об'єднує князя, козака і Марусю?

Високе і палке почуття — любов; але до абсолютно різних і навіть несумісних об'єктів.

Маруся. Гвардейские! Так ви были всюду с царем? Кажутъ, що гвардейцы ёго не покидають?

²⁶⁵ [Передмова] Князь А. А. Шаховской // Сочинения А. А. Шаховского. СПб., 1898. С. VII.

²⁶⁶ Там само. С. XII.

Денищик. Где мы, там и он; а где он, там победа!

Князь. И сам государь их [пісні козака Климовського] слушает с удовольствием.

Маруся. Государь их слушает! Писни моёго милого государь слушает! [*Плачет*].

Князь. Добрая девка! Я рад, что узнал о Климовском. Государь наш, прославляя свое отечество, возвышает достоинства и ободряет дарования; он хочет сам видеть казака-стихотворца, которого простые песни, наполненные силы и чувства, ему очень нравятся.

Князь. Из всего, слышанного мною, кажется, что здешнее селение не воспользовалось царскою милостью, назначенною претерпевшим разорение от войны; надобно хорошенько узнать виновников.

«Виновником», ясна річ, виявляється тубілець Прудіус, який не брав участі у переможній московській війні і жодного разу не згадав про свою любов до царя. Отже, шахрая Прудіуса (або, як каже про нього денщик, «хохлатое чучело») викривають, після чого розпочинається патріотичний апофеоз.

Князь. Я объявляю вам, верные малороссийские казаки, что неприятель, ворвавшийся в наше отечество, к вечной славе России, в конец истреблен, и что государь доволен усердием и верностью вашею. Для поправления ваших разоренных домов и полей государь уже пожаловал важную сумму. А тебе, Климовский, должно будет после свадьбы ехать в Москву: государь желает тебя видеть.

Розчулений козак Климовський разом із Марусею заводять патріотичну пісню:

Русское счастье — царь на престоли:

В нем мы защиту в гори найдем...

Чи нам, серденько, хлопець родитьця,

Царю вин буде вирно служить!

Євген Гребінка, як і більшість читачів цього твору, вважав п'єсу «пародией на Малороссию»²⁶⁷, однак зрідка деякі дослід-

²⁶⁷ Гребінка Є. Провинциальные театры // Литературная газета. 1840, № 85 // Гребінка Є. Твори: У 3 т. К., 1981. С. 483.

ники, як Кость Копержинський, всупереч традиції, вважали Шаховського *видатним драматургом*: «Ідучи за традицією, П. Филипович визнає “Козака Стихотворця” Шаховського за “невдалий твір”. Неправильна українська мова й незнання нашого побуту, за яке дорікав Шаховському І. П. Котляревський, ще далеко не достатні для цього присуду. У дійсності Шаховської — *видатний російський драматург* і творець нового театрального стилю»²⁶⁸. З історичної точки зору, Копержинський, можливо, мав рацію, але повірити, що він отримав задоволення від читання цього твору, дуже важко. Адже, писав театральний критик О. Ярцев, «любовь к Царю и Отечеству была второй основой мировоззрения князя Шаховского. <...> Шаховской был националистом и народником в лучшем и точном значении этих слов»²⁶⁹.

Навіть на той час це була відверта *агітка*, з якої патокою сочилися *патріотичні почуття*, що й не дивно, з огляду на те, що твір написано за кілька років по завершенні французько-російської війни, коли Шаховського сприймали не інакше як видатного діяча («Заслуженный наш драматург Князь Шаховской, который литературными своими трудами для русской сцены и образованием многих артистов принес более чем кто-либо пользы русскому театру»²⁷⁰). На початку ХХ століття навіть розважливий Вс. Всеволодський-Гернгросс змушений був визнати, що «русский театр эпохи отечественной войны — это, конечно, раньше всего князь Александр Александрович Шаховской»²⁷¹, твори якого народжувалися у незвичній, за сьогоднішніми уявленнями, атмосфері: «Среди всех развлечений эпохи отечественной войны наиболее объединяющими все слои общества были знаменитые гуляния, гуляния с их нарядными кавалькадами, экипажами, ледяными горами, качелями, каруселями, “воксалами”, балаганами, театрами и т. д., и т. д.»²⁷². *Балагани, качелі, каруселі* — це паралельне життя, інколи з іншими назвами воно супроводжує всі війни.

²⁶⁸ *Копержинський К.* Рец.: П. Филипович, 3 новітнього українського письменства. Історично-літературні статті // Україна. 1929. Кн. 34. С. 150.

²⁶⁹ *Ярцев А.* Князь Александр Александрович Шаховской. СПб., 1896. С. 62.

²⁷⁰ *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. I.

²⁷¹ *Всеволодский (Гернгросс) Вс.* Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. С. 43.

²⁷² Там само. С. 11.

В ЕВРЕЙСКОЙ КОРЧМЕ (1817)

Зміст іншої п'єси, котра, на думку В. Гнатюка, дала поштовх до написання «Наталки», — «Удача от неудачи, или Приключение в еврейской корчме» — подає сам дослідник: «В даному етюдї, — пише він, — ми й хочемо звернути увагу на появу українського елементу на столичній сцені в п'єсі П. Н. Семейнова “Удача от неудачи, или Приключение в еврейской корчме”, опера в 1 д. (*vaudeville*), СПб, 1818, що виставлялася в Малому театрі 4/1 1817 р. Хронологічно, таким чином, названа п'єса стоїть посередині між “Казакон-стихотворцем” кн. Шаховського з одного боку та суто українською “Наталкою-Полтавкою”, з другого. Дія цього водевіля, як сказано в оглаві, відбувається “в местечке на Волине в субботу накануне ярмонки”. Зміст такий. У Києві був бідний парубок, поміщицький відпущеник, Григорій Молодченко (Sic!), який покохав нерівню, дочку купця Олекси Богатецького Ганнусю (Аннусю). Батько не хотів віддати дочки за нерівню. Тоді Молодченко з розпачу кинувся в Дніпро, щоб утопитися, але улани його зловили й умовили пристати до них. Молодченко бував у походах, де відзначився хоробрістю, урятувавши, між іншим, життя одному генералові та теперішньому свому ротмістрові Боеславському. Зате ротмістр до нього дуже прихильний, і Молодченка подали на вахмістра. Тепер парубок носить прізвище Храбренко. Тим часом батько Ганнусин спілкував з економом Дубницьким, а вмираючи й залишаючи Ганнусю сиротою, видав тестамент, на підставі якого Ганнуся повинна вийти заміж за старого Дубницького. Тут починається, власне, дія. Це все минуле виявляється під час розмови уланив з євреями. Улаштоване побачення Храбренка з Ганнусею, і вони переконалися, що кохаються так само. Щасливому розв'язанню справи сприяв своїм втручанням ротмістр Боеславський, бо з одного боку він сам кохав і хотів викрасти свою симпатію, а з другого вважав себе за зобов'язаного перед Храбренком. Ротмістр підкуплює євреїв, шинкаря Ізраїля та фактора Хайла (?), щоб вони допомогли Ганнусі втекти й обвінчатися з Храбренком. Але в кінці сталося сценічне *qui pro quo*. Жінка Ізраїля Рахіль, ревнуючи чоловіка до служниці Теклі і щоб перевірити його, сама нарядилася в ту військову одіж, що її Текля мусіла віднести

до Ганнусі. Улани через це завезли замість Ганнусі Рахіль, але, з'ясувавши помилку, повернули. Тоді втрутився Боеславський і змусив Дубницького відмовитися від Ганнусі, бо в протилежному разі він, як заступник кн. Добролюбського, має підставу посадити економа Дубницького до в'язниці за розтрати»²⁷³.

ПЕРЕДМІСТЯ ПОЛТАВИ (1819)

Що спільного і відмінного між «Наталкою» та її попередниками й іншими подібними?

Іван Котляревський також брав участь у війнах, був майором, та й узагалі був майже ровесником із Шаховським — різниця у вісім років (Котляревський — 1769, Шаховської — 1777) не настільки суттєва. Як і Шаховської, Котляревський також мав нагороди від імператора, свідченням чого є лист князя М. Рєпніна: «Государь Император по засвидетельствованию предместника моего князя Якова Ивановича Лобанова-Ростовского, и согласно с состоявшимся в Комитете гг. Министров 3-го марта сего года положением, всемилостивейше соизволил пожаловать вам бриллиантовый перстень, который при сем к Вашему благородию препровождаю. Малороссийский Военный Губернатор Князь Репнин»²⁷⁴. Іншим разом, «когда Александр I был здесь в Полтаве и хотел, благодаря виденной им здесь “Наталке”, наградить автора, по месту его службы, чином гражданским, то Репнин сказал Государю, что он этим обидит Котляревского, вследствие чего и последовал чин майора»²⁷⁵.

Однак у п'єсі Котляревського ні наполеонівська війна, до якої він був безпосередньо причетний (про що свідчить його службове листування), ні цар — взагалі не згадуються, а головне — в його п'єсі, незважаючи на подібність інтриги, пропонується відмінний принцип розташування персонажів у географічному, отже, й політичному просторі.

²⁷³ Гнатюк В. Україна на столичній сцені («Удача от неудачи», водевіль П. Семіонова 1817 року) // Червоний шлях. 1930. № 3. С. 168–169.

²⁷⁴ Рєпнін М. Г. Лист до І. Котляревського. Полтава, мая 11 дня 1817 года // Ротач А. Іван Котляревський у листуванні. Опішне, 1994. С. 111.

²⁷⁵ Остронін О. Лист до П. Куліша. Полтава, Марта 20, 1860 // Ротач А. Іван Котляревський у листуванні. Опішне, 1994. С. 202.

У Шаховського *реальна дія* розгортається у *малоросійському поселенні*, де мешкає Маруся (об'єкт конфлікту), злочинний тисяцький та його помічник писар; це місто, куди повертається козак Климовський, і де мають намір розміститися «на постої» солдати імператорської армії.

Крім того, є ще два *символічних міста*, представлених у розмовах персонажів; саме вони, ці міста, визначають перебіг подій. Це *Полтава*, де російська армія (читай — цар) щойно одержала перемогу, а також столиця імперії *Петербург*, де мешкає цар, на якого постійно посилається князь. З огляду на те, що у реальному *малоросійському поселенні* мешкає Маруся, а також злочинні тисяцький із писарем, це місце має ніби подвійне значення, тут мешкають не лише злочинці, але й Маруся, котру слід врятувати, після чого разом із козаком Климовським забрати до Петербурга.

Інші обставини — простір дії і природу конфлікту пропонує Котляревський.

Наталка — дочка збанкрутілого господаря, після смерті якого змушена разом із матір'ю переїхати з Полтави до села. Батько Наталки, «понадіявшись на своє багатство, зачав знакомитись не з рівнею; зачав, бач, заводити бенкети з повитчиками, з канцеляристами, купцями і цехмистрами — пив, гуляв і шахровав гроші; покинув свій промисл і мало-помалу розточив своє добро, розпився, зачав гримати за Наталку на доброго Петра і вигнав його із свого дому; послі, як не стало і посліднього сього робітника, Терпило зовсім ізвівся; в бідності умер і без куска хліба оставив жінку і дочку»²⁷⁶.

Наталка. Я вас зову так, як все село наше величає, шануючи ваше *письменство* і розум.

Возний. Душі смятенной, Моей *письменной*.

Наталка. Воля ваша, добродію, а ви так з-*письменна* говорите, що я того і не зрозумію. <...> Ти в жупанах, і *письменний*, і рівня з панами, Як же можеш ти дружитись з простими дівками.

Виборний. Зате нам, простому народові, добре, коли старшина, богобоязлива і справедлива добре, коли старшина, богобоязлива і справедлива, не допуска *письменним* п'явкам кров із нас смоктати...

²⁷⁶ Котляревський І. Енеїда. Наталка Полтавка. Москаль-чарівник. К., 1987. С. 255.

Виборний. А Наталці треба не *письменного*, а хазяїна доброго, щоб умів хліб робити і щоб жінку свою з матір'ю годовав і зодігав. <...> Ой ви, *письменні!* Вгору деретесь, а під носом нічого не бачите

Терпилиха. Він *письменний*, розумний і не без копійки.

Наталка. Нехай вони будуть розумні, багаті і *письменніші* од нашого возного, та коли серце моє не лежить до їх і коли мені вони осоружні!.. Та і всі *письменні* — нехай вони собі тямляться! <...> Мені страшно і подумати, щоб такий пан — *письменний*, розумний і поважний — хотів на мені женитись.

Микола. Тільки там треба утаїти, що я *письменний*: у них, кажуть, із розумом не треба висоватись; та се невелика штука. І дурнем не трудно прикинутись.

Терпилиха. Воля ваша, добродію! Що не зробите, все буде хороше: ви у нас пан *письменний*.

«У п'єсі [“Наталка Полтавка”] взагалі якийсь страх перед *письменністю*», — писав Віталій Жежера²⁷⁷ або, додамо, принаймні *страх перед носіями тієї самої письменності* — представниками держави, всілякими писарчуками, котрих сила-силенна у творах українських драматургів ХІХ століття. І те, що у «Наталці» лише ескізно намічено, а сама *письменність* корелює поки що із освіченістю, дістає подальший розвиток у наступній малоросійській опері Котляревського — «Москаль-чарівник», в якій *письменність* корелює з лукавими, пронирами, хапунами, крюкотворами. Звертаючись до Финтика, Тетяна саме так і каже: «То-то ви, учені та *письменні*, які ви лукаві! Буцім і не розберете, що гріх і що сором <...> Ви думаєте, що пайматка ваша уже і гірша од вас затим, що ви *письменний*. Та й сам Финтик зізнається: «Я — бездільник, признаюсь, і дурак *письменний!* Я — пронира, і крючок, і хапун *отменний*...».

Безперечно, у цих репліках можна побачити традицію «пейзанського сентименталізму», на яку звертав увагу Микола Вороний²⁷⁸, однак цього мало, адже протистоять *пейзанам* не просто *письменні*, до яких належав і сам Котляревський, а посадові особи — представники держави (читай — царя).

²⁷⁷ Жежера В. Продаю «Наталку» // Український театр. 1990. № 6. С. 21.

²⁷⁸ Вороний М. Марко Кропивницький // Зоря. 1897. № 24 // Вороний М. К. Твори. К., 1989. С. 315.

Подальший розвиток ці мотиви дістали у театрі корифеїв. Так, у Кропивницького різноманітні писані звістки — офіційні документи, листи, *бумаги й цидулочки* — зазвичай змінюють поведінку персонажів. А у Карпенка-Карого текст узагалі рясніє згадками про *бумагу*, особливо ж у таких творах як «Мартин Боруля» і «Сто тисяч», де папірці стають предметом конфлікту. У першій сцені «Мартина Борулі» герой, за ремаркою автора, «з бумагою в руках» звертається до повіреного: Натє, читайте (дає бумагу). Читайте відціля! І далі герой робить висновок: Кому до волів, кому до бумаг — така жеч...» Так само «бумажкою» сприймаються у п'єсі «Сто тисяч» гроші: «Мужик не дуже-то шурупає в грошах, йому як розмальована бумажка, то й гроші».

Возний як носій отієї самої письменності викликав чимало запитань і у XIX, і у XX столітті. Так, О. Русов у вже згаданій праці, видрукуваній 1904 року, писав: «Вопрос о том, ведет ли “письменство” к безнравственности и практикованию насилия, является ли эгоизм или альтруизм в виде плодов просвещения, — поставлен автором в ея словах на суд публики очень резко и открыто»²⁷⁹. І продовжує: «Выносил ли кто-либо оттуда, где играли “Наталку Полтавку”, такое заключение о Возном, приходил ли кто-нибудь, выйдя из театра, к мысли, что наиболее высокий нравственный подвиг совершил Тетерваковский? Вероятно, к сожалению, никто, нигде и никогда: а виною тому — исполнение роли Возного»²⁸⁰.

Стаття Русова дає приклад зворотнього зв'язку між критикою і театром, про що свідчить Василь Василько, який, згадуючи зимовий сезон 1912–1913 років у театрі Миколи Садовського, звертає увагу на виконавця ролі Возного: «По-новому трактував образ Возного актер Марко Петлішенко. Він був не традиційним старим селадомом, яким його грали у більшості труп, а молодим, гарним і теж, як Петро, щиро закоханим у Наталку. До такого тлумачення артистом Петлішенком ролі Возного спричинилася стаття Русова “Какая роль Возного в “Наталке Полтавке”, що була надрукована у журналі “Киевская старина” ще у 1904 році»²⁸¹.

²⁷⁹ Русов А. Какая роль «возного» в «Наталке-Полтавке» // Киевская старина. 1904. Т. 84. Январь. С. 54.

²⁸⁰ Там само. С. 56.

²⁸¹ Василько В. Микола Садовський та його театр. К., 1962. С 74.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ГОРОД (1901)

Страх не перед письменністю, але перед офіційною, отже, державною письменністю, бо з іншою персонажі українських драматургів справи майже не мають. Або мають, але і персонажі дуже і справи дуже специфічні. Так, в останньому із завершених творів М. Старицького — російськомовній драмі «Крест жизни» (1901), дія якої *«происходит в одном из университетских городов России в наши дни»*, а серед дійових осіб є мільонер-меценат, професор, помічник редактора місцевої газети, колишня дружина професора, дочка професора, племінник барона, сноб (стосовно двох персонажів Старицький підкреслює, що вони *великороси*). Ці персонажі ведуть між собою політичні дискусії:

Катя. ... когда мамка засядет читать *Маркса*, напустит на себя глубокомыслие, высокомерие... и кончает мигренью...

Барон. Хе-хе! И вы, *top ange*, увлекаетесь *Марксом*?

Катя. Пробовала; ничего не поняла и бросила...

Агриппина. Она еще не доросла до рабочего вопроса.

Нина. О, вы тысячу раз правы! Но я могу только вот что пояснить: барон — бесконечно мягок и даже добр, высказывает большое пристрастие к либеральным идеям и жаждет быть новатором чего-либо прогрессивного... именует себя *неомарксистом*...

Владимир (с иронией). Неужели?

Агриппина. Я сама женщина либеральная, передовая, поклонница *Маркса* и стою за рабочий вопрос... но тем не менее в серьезных делах нужен такт... и осторожность: политика требует тонкого чутья, ловкости...

ПЕРЕДМІСТЯ КИЄВА (1883)

Безперечно, найпоказовішим знаком ставлення до читання є авторська ремарка і репліка Проні у комедії із міщанського побиту зі співами і танцями «За двома зайцями», дія якої відбувається у передмісті Києва: «на дальній горі видно Київ».

Проня. (Бере книжку й лягає на дивані). Ей, Химко, проси!

Проня. <...> Ноччю? Што ви? Страшно, щоб, бува, какой оказії не вийшло... ви мущина, а я баришня. Вот удньом так

я люблю гулять у царському саду з книжкою безпреречно, бо так приємно під дубом романа читати.

Голохвостий. А ви які читали?

Проня. «Єруслана Лазаровича», «Кроваву звезду», «Чорний гроб»...

Голохвостий. Да, ето занятні, но я вам рикомендую адин раман... вот раман, так раман... «Битва руських з кабардинцями» — а-ах! Або — «Матильда — чилі хранцюзька гризетка», або теж «Безневинна дівиця, чилі любов ухитриться». Антіресні, доложу вам! Не видержиш дочитати!

Проня. Ах, я такіі люблю ужаськ как: штоб про таку любов писалось, штоб як смола кипела!

ГОНЧАРІВКА (1836)

«Действие в г. Харькове, на Гончаровке». Такою ремаркою розпочинається «Сватання на Гончривці» Г. Квітки-Основ'яненка, п'єси, котра 1970-го року посідала друге місце у репертуарі українських театрів²⁸².

Як і у «Наталці», вихідною ситуацією у п'єсі є любовний трикутник, але, крім того, як і в іншій п'єсі Котляревського — «Москаль-чарівник», є той, хто веде дію, *справжній герой*. Ситуацію створено наміром батьків видати Уляну за дурнуватого, але заможного Стецька, але дію веде не Стецько, не Уляна і навіть не її коханий Олексій, а Скорик, як характеризує його автор, «отставной солдат», «дядюшка» Олексія — коханого Уляни.

Уперше Скорик з'являється на сцені у другій дії: «Што за приємной оцей Харьков! Єй, істинно! І за границею таково не видал! Таки што хозяйїн, то і доброй чалавек. Той тебя просіт абедать, другой на кунпанию; та всьо с потчиванньом та з ласковим словом. Вот усю Туреччину, Францію і Рассею прахадили, а нетуте такого приємного города! То-то Харьковская Русь-матушка! Та так усі нашаво брата поважають! <...> Уж я то не пахаділ? Есть лі такая старана, где б я не пабувал? Були ми і у Франції, усю Німецію прайшли, у Рассеї стояли, та і у Туреччину завертали-ста! Паслужил богу і государю, пахадил па паходам, навидался свету».

²⁸² Репертуар театрів УРСР в 1970 році // Український театр. 1970. № 3. 3 обкл.

За усіма тими приказками та інтригою, спрямованою на допомогу молодят, увага розпорошується і глядач не встигає або не бажає поставити питання: що робив «отставной солдат» Скорик у Франції, Німечції, Туреччині? У якій, користуючись сучасною термінологією, спецоперації брав участь? Кого визволяв?

Скорик нічого не приховує і, хизуючись, щиро розповідає: «А вот з нами какая гисторія, просимо наслухать. Раз у прошлом у годі були ми у паході, у диком народі. Семдесят городов разорили, тридцять полонили, а один траншеями осадили...»

Навряд чи, з огляду на цензуру, ці мотиви підкреслювалися у постановках цієї п'єси. Однак вони існували, отже, могли бути розпізнані тими, хто готовий був почути цю музику.

В ХАТІ У ЧУПРУНА (1841)

Одна з найцікавіших дискусій, з тих, що розгорнулися навколо «Москаля-чарівника», — здавалося, мала чисто теоретичний, а може, навіть і схоластичний характер; принаймні, здавалося, що зачіпала вона лише фахівців дуже вузького профілю. Це була дискусія про походження сюжету п'єси. Розпочав дискусію професор Дашкевич, який запропонував французьке джерело «Москаля»²⁸³; розвідка Дашкевича привернула увагу багатьох дослідників, була видрукувана окремим відбитком²⁸⁴, викликала низку відгуків і вийшла далеко за межі означеної теми, що чітко сформулював М. Грушевський: «Рівняючи оперу Котляревського до французького первотвору, д. Дашкевич доводить, що <...> Котляревський на місце буржуазійного анекдота дав опері зміст соціальний і політичний: супротивність моральної негідності полупанків і міцних моральних підвалин народних, і спірка про вартість українців і москалів. На думку автора, в «Москалю-чарівнику» можна побачити те ж, що виявляється в утворах значних письменників взагалі: в позичену, обтрепану віками схему вкинена свіжа думка, і віковична тема стає в поновленій мистецькій формі, приладнаній до нових потреб

²⁸³ Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чаривник» // Киевская Старина. 1893. № 12. С. 451–482;

²⁸⁴ Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чаривник» (відбитка з «Київської старини». 1893, XII).

вічного поступу життя»²⁸⁵. Так само підтримав ідею Дашкевича А. Малинка, який писав про «новое доказательство справедливости мнения г. Дашкевича о литературном источнике “Москаля-Чаривныка”»²⁸⁶. Можливо, довелося би говорити навіть про одноставну підтримку концепції Дашкевича, якби у справу не втрутився Володимир Перетц: «Г. Дашкевич в заключении своего разыскания, в котором довольно подробно и обстоятельно указаны западно-европейские разработки сюжета “Москаля Чаривныка”, приходит к выводу, что И. П. Котляревский заимствовал схему своей пьесы у французского либретиста, хотя и внес в нее свежую мысль и обновил свежими подробностями “вековой сюжет”. Не касаясь достоинств этого разыскания, мы остановимся лишь на одной подробности, которая для нас кажется весьма любопытной. Автор всецело стоит на стороне заимствования с запада <...>. Мы, в свою очередь не можем не остановиться на предположении иного источника пьесы Котляревского, непосредственно знакомого каждому. Этим источником мы считаем малорусскую народную сказку»²⁸⁷.

Ця полеміка мала значення не лише для філології, а й узагалі для гуманітарного мислення, і не лише для мислення кінця ХІХ — початку ХХ століття, а й для ХХІ століття, зокрема й для нашої прогулянки. Адже у цій полеміці зіткнулося дві ключові позиції у питанні про пошук і відбір джерел: де їх шукати — на заході, на сході або у самій Україні.

Ця дискусія була би ще пліднішою, якби тогочасним дослідникам був відомий відгук цензора, написаний ще 1839-го року: «Крім переказу змісту, цензор відмітив, що основним джерелом “Москаля-чарівника” була народна творчість — давній анекдот, а також дав у цілому негативну оцінку творові»²⁸⁸.

²⁸⁵ Грушевський М. [Рец. на кн.:] Н. Дашкевич. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чаривнык» (відбитка з «Київської старини». 1893, ХІ) // ЗНТШ. 1894. Т. IV. С. 184–188 // [Рец. на кн.:] Н. Дашкевич. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чаривнык» (відбитка з «Київської старини». 1893, ХІ) / М. С. Грушевський // Грушевський, Михайло Сергійович. Твори: у 50 т. Львів. 2008. Т.11. С. 246.

²⁸⁶ Малинка А. К вопросу об источнике «Москаля-Чаривныка» Котляревского // Киевская Старина. 1903. Т. LXXXII. Июль-Сентябрь. С. 3.

²⁸⁷ Перетц В. К исследованию о литературном источнике оперы И. П. Котляревского «Москаль Чаривнык» // Киевская Старина. 1894. Т. 44. № 3. С. 549.

²⁸⁸ Лобас П. До історії видання та постановки на сцені творів І. П. Котляревського // Архіви України. 1969. № 4. С. 73.

Інший цензор 1885-го року додав: «Автор водевиля “Москаль-чаривник”, весьма известного и много раз игранного на сцене, имел целью изобразить действие, полное веселого юмора, *не задаваясь никакой враждебной русской национальности тенденцией*. Весь интерес пьесы сосредоточен на том, что ловкий русский солдат, присланный на постой в хату малороссийского селянина, подметил, что в семье последнего не совсем ладно, что в отсутствии мужа жена его пошаливает с писцем полиции. По возвращению мужа солдат выдает себя за колдуна и со свойственной ему находчивостью рассказывает ему женины шашни, приведя тем супружескую чету в удивление»²⁸⁹.

НА КУБАНІ (1836)

На перший погляд, картина міжнаціональних стосунків може видаватися пунктирно достатньо наміченою, яку вже не варто доповнювати новими фактами. Однак буває, що одна деталь, якийсь малозначущий факт, несподіваний чорний лебідь, може змінити весь краєвид.

Таким несподіваним фактом є, безперечно, надзвичайно суперечлива постать Якова Кухаренка, якого у Передмові до видання його творів було представлено як «Наказного атамана Чорноморського Войска, генерал-майора, даровитого українського писателя, превосходного знатока запорожской и черноморской старины, искреннего друга Т. Г. Шевченка, кончившего жизнь свою черкесским пленным в 1862 году»²⁹⁰. Уважний читач, безперечно, помітить у цій Передмові не лише високий чин автора, а й згадку про полон у черкесів. Помітивши, поставить питання: що робив генерал-майор Кухаренко серед черкесів? За аналогією, можливо, згадає Печоріна та інших героїв російської літератури, котрі придушували повстання і брали участь у різноманітних спецопераціях на прилеглих до імперії територіях. У Передмові сказано також, що п'єсу «Чорноморський побит на Кубані між 1795 і 1796 роками» було написано 1836 року і «небіж-

²⁸⁹ Лобас П. До історії видання та постановки на сцені творів І. П. Котляревського // Архіви України. 1969. № 4. С. 76.

²⁹⁰ Бариленко П. Плен и смерть Я. Г. Кухаренка // Збірник творів Я. Г. Кухаренко (Наказного отамана Землі Війська Чорноморського). К., 1880. С. 5.

чик Шевченко дуже похвалив [її]», а також «сам віддав його [твір] в 1842 році в цензуру і бажав бачити його надрукованим»²⁹¹.

У першому виданні п'єсу названо *оперетою*²⁹², у другому — *драмою*²⁹³, у пражському виданні 1928-го року — жанр не зазначено²⁹⁴.

У Передмові до першого видання п'єси Пантелеймон Куліш писав, що п'єса «представляет время первоначального заселения прикубанских равнин остатками разбежавшихся Запорожцев и другими выходцами из Украины (которая, заметим, у этих переселенцев, в их воспоминаниях, называлась и доньне называется Русью, и этим именем различается от Великороссии)»²⁹⁵. Однак, як і пізніші коментатори, Куліш проігнорував історичне тло п'єси, а саме — ініційовану імперією Кавказьку війну (1817–1864), метою і наслідком якої був геноцид черкесів.

Поза тим, головний сюжет твору дуже нагадує «Наталку Полтавку». Маруся, сидячи на лаві, пряде і співає, тужить за коханим: «Ох, Іване, Іване! мій голубоньку сизий! де ти так довго баришся? Скільки днів я тебе ждала, щоб побачитись з тобою та розказати тобі, що моя мати часто до сусідів ходить та все розпитується про якогось парубка: либонь хоче мене віддати за його заміж. Хто він, який він, — не знаю і не бачила. Не приведи, господи, як Іван заїхав куди далеко, а мати заходяться мене видавати за другого, за якого нелюба! Я б їм і сказала, що люблю Івана, так що ж?., крий боже, які вони сердиті!..»

Несподівано повернувшись, Іван дізнається про намір матері віддати кохану за нелюба і просить допомогу у сотника Тупиці, котрий, немов Скорик у «Сватанні на Гончарівці» або Шельменко з «Шельменка-денщика», намагається повернути ситуацію у бажаний для молодят бік: «Сього, дочко, не журися! Нехай-таки Іван іде собі з товариством до тих *єретичих черке-*

²⁹¹ Пискунов Ф. Дециця про «Чорноморський побит» // Збірник творів Я. Г. Кухаренко (Наказного отамана Землі Війська Чорноморського). К., 1880. С. 16.

²⁹² Кухаренко Я. Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками. Оперетта Я. Г. Кухаренка // Основа. 1861. № 11–12.

²⁹³ Пискунов Ф. Дециця про «Чорноморський побит» // Збірник творів Я. Г. Кухаренко (Наказного отамана Землі Війська Чорноморського). К., 1880. С. 16.

²⁹⁴ Кухаренко Я. Твори. Перше повне ілюстроване видання / Під редакцією Г. В. Омельченка. Громада Українців в Кубані. Прага, 1928.

²⁹⁵ Куліш П. Несколько предварительных слов. Кухаренко Я. Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками. Оперетта Я. Г. Кухаренка // Основа. 1861. № 11–12. С. 4.

сів, бо він козак, його така стать... От як ми колись були в старій Січі, то відтіль було ходимо добуватись до татар або до ляхів; а що ті прокляті жида, то було не попадайсь нашому братові. Витрусимо кишені! А тут більш нікуди кинутись, тільки до сих шолудивих черкесів, то хоть скотини або коней чи не добудуться хлопці. Нехай собі ідуть з богом! А про те, що тебе мати за другого віддасть заміж, то сього чорт його матиме».

Іван іде на війну з черкесами, а мати тим часом намагається віддати Марусю за багатого, на що Марусі автор пропонує у ремарці таку реакцію: ламає руки, плаче і мов молиться, піднімає вгору руки, то прийде до дверей, то вернеться до кону і гірко заридає, то мов схаменеться.

Після спроб матері видати дочку заміж за нелюба за сценою чути голос Івана і у наступній ремарці «як іще пісня співається, увіходіть Іван в усій зброї. Маруся кидається йому на шию. Як доспівали останій стих, завіса спускається).

*Ой летіла бомба з Московського поля,
Та посеред Січи впала:
Ой хоч пропало славне Запорожжя,
Так не пропала слава!*

Дивною у цій п'єсі видається не лише цитована пісня, а й імперська філософія, підтверджена біографією її автора.

В МАЛОРОССИИ(1838)²⁹⁶ *

Подібну до «Москаля-чарівника» Котляревського і «Чорноморського побиту» Кухаренка інтерпретацію московсько-українських стосунків дає у своїх п'єсах і Григорій Квітка-Основ'яненко.

«Шельменко-денщик» — авторська переробка повісті «Украинские дипломаты», котра отримала дозвіл на постановку у січні 1838 року і у висновку цензора було сказано: «Пьеса умная и самая невинная. Капитан Скворцов любит Присеньку, дочь богатого помещика Шпака, и любим ею, но он получил отказ от

²⁹⁶ Клековкін О. Сентиментальні погляди, звички і вояжі Кирила Петровича Шпака, малоросійського джентльмена // Український театр. 2000. № 5/6.

родителей, которые хотят выдать дочь за богатого жениха. Шельменко помогает своему господину и устраивает все так, что Шпак благословляет свою дочь на брак с капитаном, полагая, что это дочь своего соседа, с которым он имеет беспрестанные тяжбы»²⁹⁷. Вперше п'єсу видрукувано 1840-го року і тоді ж виставлено у Харкові, 1841-го року — в Александринському театрі в Петербурзі, 1842-го року — у Москві у Великому театрі в бенефіс Щепкіна.

На перший погляд, сюжетним стрижнем п'єси є любовна інтрига, на яку нібито нанизується слизька «дипломатична» тема — російсько-українських культурних стосунків. Ставлення Квітки до цих стосунків дуже суперечливе: з одного боку, ці стосунки вголос названо, але, з іншого боку, від самого початку Квітка подає розв'язку проблеми, ввівши прізвища-двійники для двох персонажів. Він немов каже: Шпак і Скворцов — «шпак» і «скворец» — це ж одне й те саме, різниця лише у назві. З огляду на те, що першу публікацію п'єси було здійснено у Петербурзі, а також на успіх п'єси в імператорських театрах у Петербурзі і у Москві, а годом і у радянський час, усіх влаштовувала ідея про два братні народи і незначну різницю між ними — лише у словах.

Сюжетна основа «Шельменка» — традиційний (від комедії дель арте, «Витівок Скапена», «Слуги двох панів») сюжет: молоді закохані хочуть поєднатися, батьки пручаються, але на допомогу приходять слуги і знищують перепони на шляху закоханих.

Традиційно розподілено і головних персонажів твору:

Кирило Петрович Шпак — поміщик, за традицією комедії дель арте, — венеційський купець Панталоне, скупий, хворий, кволий, шкутильгає, чхає, сякається, тримається за живіт, вважає себе найрозумнішим, але завжди стає жертвою чиїхось хитрощів;

Прісінька, донька їхня — у комедії дель арте — одна з масок закоханих — Ізабелла, Фламінія, Вікторія, Еуларія, Розаура;

Тимофій Кіндратович Лопуцьковський, наречений Прісіньки; за традицією комедії дель арте, — Доктор (комічний болонський юрист, з якого, неначе з рогу достатку, сиплються вчені цитати — суміш міфології, латинської молитви і права; він вважає себе розумним й освіченим, проте немає у світі такої справи, яку б він не програв);

²⁹⁷ Примітки // *Квітка-Основ'яненко Г.* Збір. тв.: у 7 т. Т. II. Драматичні твори. Рання проза. К., 1979. С. 545.

Осип Прокопович Опецьковський, приїжджий поміщик, за традицією комедії дель арте, — Тарталья (у перекладі з італійської його ім'я означає «заїка»; зазвичай, службовець, забитий, але водночас й шкідливий, посадовець, який працює в якійсь установі — податківець, поліцейський, нотаріус, шпигун);

Іван Семенович Скворцов — капітан, квартирує з командою в селі у Шпака; за традицією комедії дель арте, — одна з масок закоханих кавалерів — Флавіо, Леліо, Лендро, Флоріндо, Ораціо, Оттавіо;

Шельменко — денщик його, за традицією комедії дель арте, — або Брігелла (шельмуватий селянин, який нікому нічого не прощає і вміє ненавидіти), або Пульчінелла (первісно це маска крадія курчат, безсоромного селянина, від витівок якого почервоніли б найрозбещеніші персонажі аттелан);

Мотря, покоївка Фенни Степанівни, за традицією комедії дель арте, Фантеска, Серветта, Змеральдіна або Арджентіна.

Проте поверх цієї схеми Квітка написав інший сюжет, нетрадиційність якого виявляється вже з перших реплік п'єси, проголошених капітаном Скворцовим.

Отже, за ремаркою, «простий, без усяких прикрас сад», де під деревом сидить капітан Скворцов, який, за традицією, мусив би бути голубим героєм; він читає книгу, а потім подає короткий виклад обставин: «Как бы огорчился дядя, если бы узнал, что генеральскому племяннику отказали... И где же? В Малороссии!.. Он верить не хочет, чтобы могли быть здесь порядочные люди... Однако ж отказали!»

Це монолог *завойовника*, отже, зміна сценічного амплуа. *Замість героя-любовника* — традиційний для комедії дель арте *Капітан* (окупант, загарбник, поневолювач, котрий виступав інколи під іменами Rinoceronte — носорога, Ескарабом-Барадон ді Паппіротонда, Капітана Спавенто з Пекельної долини, на прізвисько Диявольський, короля лицарського ордена, Термегіста, тобто найхоробрішого і найстрашнішого губителя, покорителя і властителя Всесвіту, сина Землетрусу й Блискавки, родича Смерті і найближчого друга Великого Диявола, Капітана Бабе, в якому перемішані риси хвалька й жорстокого бовдура).

«Поблизости, — писав Квітка, — в имени Кирилла Петровича, как и во всех близлежащих деревнях, расположены были

квартирами роты пехотных батальонов. В селе нашего Шпака квартировал ротный командир, капитан Иван Семенович Скворцов, в форме пехотный офицер: молод, строен, красив, ловок, умен, сметлив, образован, как воспитанник кадетского корпуса, но беден и не имел в виду ниоткуда получить что-либо, кроме небольшого домишка в русском губернском городе, если прежде него умрет родной дядя, отставной генерал-майор. В этом обнадеживал дядюшка своего племянника и сверх того обещал отказать ему и всю движимость, какая останется после него в доме, с условием только, чтобы племянник не женился “без расчета”, яснее — без приданого. Итак, видимое дело было, что Ивану Семеновичу иначе нельзя устроить своей участи, как выгодно женитьбою на достаточной деревенской барышне. При частых переменах квартир он находил и достойных невест так же часто; первое дело — влюбить в себя деревенскую девицу — он успевал скоро; и которая бы из них уклонилась от этой сладости? Года два не выдав ничего порядочного, вдруг увидеть красиво-го, ловкого, молодого офицера и услышать от него льстивые похвалы... как тут устоять? Итак, сделав первое дело, он приступал ко второму; как почтительный племянник, а не как жаждущий получить в наследство старенький домик о пяти комнатах, он писал к дяде, просил позволения на брак с такою. Получив согласие, приступал к третьему: относился к родителям девушки, от коих всегда получал отказ. Эти родители ужасные люди! Имея красивых дочерей с достаточным приданым, иначе не хотят выдать их, как за богатых, а о бедном и думать не хотят. Иван Семенович, получая на всех квартирах отказы, не терял надежду на будущее, и потому, занявши квартиру в селе Кирилла Петровича и услыша, что у него одна дочь, наследница такого имения, которое превышало имения тех невест, на коих он когда-то сватался, — тут было о чем подумать и расположить план атаки, он поспешил засвидетельствовать свое почтение хозяину деревни и был им радушно принят. Умный, образованный собеседник в деревне — находка и не одному Кириллу Петровичу»²⁹⁸.

Він приїхав сюди, до тубільців, вдерся до їхнього едемського садочку, де тепер «расположены были квартирами роты

²⁹⁸ *Квітка-Оснoв'яненко Г.* Украинские дипломаты // *Квітка-Оснoв'яненко Г.* Збір. тв.: у 7 т. Т. IV. Прозові твори. К., 1979. С. 205.

пехотных батальонов», і хоче побратися с Прісінькою (у повісті «Украинские дипломаты» її звать Пазінькою) — донькою пана Шпака, сина бунчукового товариша. Але й тубільці мають свої, хоча й теж спотворені, уявлення про гідність.

Кирило Петрович Шпак хизується походженням (син бунчукового товариша) і знаходить втіху у позаторішніх московських газетах. Його ідеал — там, у далекому минулому, у козаччині і водночас — у Москві, столиці імперії (у повісті «Украинские дипломаты» Квітка-Основ'яненко дає таку характеристику: «Кирилл Петрович Шпак в молодости своей служил немного в военной службе и еще менее того в гражданской по выборам. Из первой он должен был поспешить выйти по причине разнесшихся слухов об открывающейся войне с турками; а вступив из кандидатов в заседатели верхнего земского суда, располагал продолжать службу со всем рвением — должность пришлась по нем, но после двухмесячной службы его суд сей был уничтожен, и он возвратился в деревню. Родители его померли и он был полновластный помещик 357 душ со всеми угодьями. Он поспешил исполнить обязанности дворянина: женился на дочери помещика значительного, устроил порядок по хозяйству, нанимал управляющего за значительную сумму, а сам иногда, при свободном времени, входил в положение дел по экономии. Иногда, в свободное время. Точно, ему редко выходил досуг. *Он очень любил заниматься политикой*, и для удовлетворения своей страсти он платил архивариусу своего уездного суда, чтобы тот, по прошествии года, доставлял ему все сполна №№ “Московских ведомостей” истекшего года. Привоз сих “политических материалов”, как называл “Ведомости” Кирилл Петрович, отрывал его от всех занятий; он уединялся в свой “кабинет” — так он называл свою особую комнату, где на столе, кроме чернильницы, песочницы, счетов и при столе стула, не было ничего более...»²⁹⁹).

Його донька Прісінька (вона, за повістю, вчилася, як і її ще ненароджена родичка Проня Прокопівна, у пансіоні) свій ідеал шукає у далекій і від того омріяній Франції (Скворцов: Милая Присинька! Я тебя просил не говорить по-французски... потому что тебя учили не так, как должно, а оттого ты и все подруги

²⁹⁹ Квітка-Основ'яненко Г. Украинские дипломаты // Квітка-Основ'яненко Г. Збір. тв.: у 7 т. Т. IV. Прозові твори. К., 1979. С. 207.

твої не говорять, а коверкають слова, так що знаючий по-французски не поймет нічого, що ви говорите. Пожалуйста, больше не говори...»). Скворцова ображає знущання Прісіньоки з *еталонної* мови вищої нації.

Ідеєю іншого божественного саду захоплені *Аграфена Семеновна, Опецьковський і Евжені*: «У нас в Петербурге в это время обыкновенно прогуливаются... Но это не Летний сад!... Ах, какая разница!... Я замучена, мой друг! Вообрази, что хозяйка меня и теперь так же называет, как до моей поездки в Петербург: Горпинка! Ах какая малороссиянка!»

Тут, у цих мріях, і криється причина зубожіння персонажів — усіх, починаючи від Скворцова (Шкворцова) і до Шпака — у внутрішньому, і до того ж виразному, емігрантстві. Тому й не дивно, що перемагає їх усіх єдиний україномовний персонаж п'єси — Шельменко — український Скапен.

Головним сюжетом «Шельменка» стає таким чином не «перелицьована» історія палкого кохання масок — Івана Семеновича Скворцова до Прісі (або Пазі) Кирилівни Шпак. Це груповий портрет, який від п'єси до п'єси Квітка доповнюватиме усю новими й новими постатями: волостной голова; волостной писарь; выборный; городничий; дворянин, прибывший на выборы; дворянин запасной; опекун; офицер; полицейские; почтовый экспедитор; преизжий из столицы; протоколист дворянского собрания; писец; полицейские; служащий исправник; смотритель уездных училищ; секретарь; сотский; стряпчий и его жена; торгующие модами и шальями; уездный предводитель; уездный судья; ученый; частный пристав; чиновник.

І головне — у цій п'єсі ще жорсткіше, ніж у попередніх, зафіксовано протистояння кількох столиць (Петербург, Москва, Париж) і провінції. Так само, як у театральному житті протиставлялися москалі й українці: «Російські “козирні” артисти, окрім не дуже багатьох, дивились на український репертуар з іронією, з усмішкою; другорядні ж каркали, хіхікали або гадючили... Один з заядлих перекінчиків <...> завжди виспівував вірш власного твору <...> : “Нічого не понимаю, в носі пальцем ковирую”. І третьорядні артисти реготали щоразу до кольки»³⁰⁰. Столиця зневажала провінцію настільки, наскільки та дозволяла.

³⁰⁰ Кривиницький М. За тридцять п'ять літ // Нова Громада. 1906. № 9. С. 51.

ВОЯЖЕРИ (1845)³⁰¹ *

1845 роком датовано останню, поки що без сценічної історії, *геополітичну комедію* Квітки-Основ'яненка «Вояжери» (происшествие в трактире близ неважного городка по большой дороге, по которой ходят дилижансы), в якій тематика його попередніх творів, зокрема й «Шельменка-денщика», завершилась. Дія п'єси відбувається протягом трьох днів, епілог — за два роки; декорація одна й та сама: над середніми дверима напис «Опъщая зало», на бокових дверях напис: «Въхоть в НН». Дійові особи — Парамон Михайлович, хазяїн трактиру, від'їжджаючи за кордон поміщики, трактирний слуга. Щодня від цього трактиру відправляється «дилижанец за границу», щодня прибувають елітні пани-вояжери, кожен з яких має свою програму.

Александра Ивановна: Воздух гадкий, деревенский, мужицкий... сев в дилижанс и едуци по шоссе, я, конечно, буду покойнее... а переехав границу?... Радость! Восторг!... Вздохну европейским воздухом... Дилижанс скоро придет? (жеманно) Ах, я чувствую много!... И как иногда страдаю! Желания... тоска... ожидания... Наконец я решилась вояжировать и быть на водах... Не оставляйте меня... в одиночестве... Помогайте мне...

Алексис (на питання, чи збирається він їхати за кордон): Да. И не в первый раз. Куда? Уж верно подальше из вашей России. Если я и те, которых я знаю, возвратимся когда-нибудь в вашу Россию, то мы ее преобразуем совершенно. Это видно из меня!

Лаврентий Иванович: Не находя у нас ничего занимательного, я пустился вояжировать, чтоб удовлетворить страсть свою. И как буду в Риме, в Неаполе, в Помпее, приобрету много отличного, изящного и привезу к вам. Изумлю наше отечество, открою глаза русским, очищу вкус их, дам понятие об изящном, сделаю себя известным. Что же делать мне, когда я не нахожу здесь пищи на удовлетворение страсти моей! Когда у нас нет ничего интересного! Могут ли наши древности сравниться с итальянскими? Решительно я не нахожу в России ничего редкого.

Назар Петрович: Дрянь! Умер бы с голоду. Нигде не отварят так окорока и не изготовят цыплят, как это делал один

³⁰¹ Клековкін О. Сентиментальні погляди, звички і вояжі Кирила Петровича Шпака, малоросійського джентльмена // Український театр. 2000. № 5/6.

пленный француз. Я вспоминал это наслаждение в молодости моей и пустился за границу. Да уж поем. Там, брат, не Россия! И кстати уже, вникну в хваленую английскую кухню, испытаю голландскую... Швейцарский сыр буду есть самый свежайший. А? (Целует кончики пальцев и уходит).

Леонтий Яковлевич: В нынешнее золотое для нас время, когда всеми обуяла смешная дурь непременно ехать за границу, нашему брату, космополиту, плошать не надобно. Не удастся ли где приютиться в путеводители ко всем заграничным славностям, чтобы на чужой счет ездить и жить? Непременно надобно умудриться...

Настасья Лукишна: Дуняша, подай мне Минетку и Блака, а сама вели внести сюда сундук с платьем: я хочу видеть, не измято ли что дорогою.... Я, батюшка, хочу быть в трех землях, где говорят по-французскому, по-немецкому и по-аглицкому. Там мне и нужно, что буду замечать в чужих краях, знать, как оно по-нашему зовется. А без того дура дурой прослыву.

Жорж: Цель моя обширна. Я еду видеть таких же по фигуре, по форме братьев моих, но одаренных умом. Видеть существ, понимающих себя, умеющих жить, мыслить... Еду изучаться у них всему: постигши же должное мыслящему существу, изложу все в своем огромном сочинении...

До цього сюжету з усіма підставами можна «приладна-ти» думки, висловлені Євгеном Маланюком у «Нарисах з історії нашої культури»: «У примітивній свідомості спрощених та “згоголізованих” поколінь саме ім’я “Україна” стало віддавна синонімом якоїсь бездержавної, безструктурної і, остаточно, безформеної Аркадії, — де тихі води і ясні зорі, де вічно співає соловейко, без перерви квітнуть вишневі садки, а в них у холодку людність перманентно відпочиває по борщах і варениках, і в затишку мальовничі козаченьки невтомно кохають так само мальовничих дівчат. Не країна “жорстокого бою і слави”, не країна “знаків зловіщих, недобрих”,... лише просто якесь полтавсько-подільське Таїті! Міф такої України, по-своєму спокусливої і навіть своєрідно стилевої, — не був би ще, сам по собі, злом. Злом, і то смертельним, ставав міф у зіставленні з нещадною історичною дійсністю, що безумовно вимагала міфів, але міфів зовсім і зовсім інших, діаметрально протилежних. Зло було в тім, що така постать нашої Батьківщини є неплідною

утопією, підступним і мстивим соблазном... Така Україна знайшлася поруч огневих і кривавих Україн — також і на сторінках “Кобзаря”... Загал спрагло всотував у себе, і тут же вульгаризував у своїй свідомості, утопійний міф вишнево- і яблунево-цвітної країни “без холода і без пана”, з вихідними шароварами, із смачною кухнею і гієратичною повільністю рухів. Цей ідеал, започаткований ще в “ставках і млинках” козацької аристократії доби занепаду Гетьманщини XVIII ст., старанно переховувався і передавався далі від покоління до покоління»³⁰².

Тема окреслилася остаточно. І для відволікання уваги Квітці вже непотрібна опора на традиційну сюжетну схему. Його сюжет про інше — про *внутрішню еміграцію*, про втечу від свого наболілого провінційного, «хуторянського» минулого, у пошуках майбутнього щастя десь там — в одній з європейських столиць або на Московії; згодом цей сюжет визначився як стала опозиція («садок вишневий коло хати» — «у нас в Петербурге») і став однією з провідних тем української драматургії.

У своєму програмному монолозі герой іншого часу — зубожілий унтер-офіцер Тарас Гупаленко із «Суєти» Карпенка-Карого оголосить політичне кредо: «Життя в столиці Петербурзі і прирівнять до нашого не можна!... Там всі мають, знаєте, модність і формальність, а тут? Одно слово — хахландія. Ні з ким кумпанію водить!».

Не виключено, що нев'яучу популярність «Шельменка» зумовлено не лише дотепною розробкою традиційного сюжету.

НА МОСКОВІЇ (1910)

Завершимо ескіз московсько-українських театральних стосунків драматичною поемою Лесі Українки «Бояриня», головний сюжет якої розгортається на Московії, де й відбувається зіткнення двох культур на світоглядному і побутовому рівнях. Відтворюючи московські звичаї, Лєся Українка багато уваги приділяє побутовим деталям, котрі у контексті поеми відіграють символічну роль: *московське вбрання і бенкети*,

³⁰² Маланюк Є. До проблеми культурного процесу // Хроніка' 2000. 1992. Вип 2. С. 121.

під час яких «п'ють, п'ють, поки нап'ються» та ін. Все це вона фіксує як ознаки чужої культури. Аналізуючи цей твір, Михайло Драй-Хмара писав: «Говорячи словами В. Коряка, можна сказати, що в поемі своїй Леся Українка виявила світогляд “суцільної національної свідомості”»³⁰³. Згадує він також інші п'єси, де обговорюється національна ідея, отже, і протистояння культур — «Гандзя» (1902) І. Карпенка-Карого, «Гетьман Дорошенко» (1911) Л. Старицької-Черняхівської, «Сонце Руїни» (1911) В. Пачовського, «Про що тирса шелестіла» (1916) С. Черкасенка.

До цього ескізу залишається додати лише згадку про те, що трійця драматичних творів — «Сватання на Гончарівці», «Наталка-Полтавка» і «Шельменко-денщик» — у 1970-х роках входила до першої десятки найпопулярніших вистав в Україні, їх виставили півсотні театрів, які показали півтори тисячі спектаклів, і їх переглянуло понад сімсот тисяч глядачів³⁰⁴...

БАТЬКІВСЬКИЙ СЦЕНАРІЙ (2022)

...Не бажаючи залишати читачеві можливості для маневру і надто вільного тлумачення власного тексту, автор вирішив створити коментар, в якому пояснити і темні місця, і задекларовану на початку *сுவ'язь асоціацій*.

У цієї праці було кілька варіантів назви: *Празькі зошити*, *Bridnopis* (польськ. чернетка, записник, блокнот), *Привласнення*, *Імпринтинг*. Деякі з них дожили до останнього етапу, доки, за аналогією з *Імпринтингом*, не з'явився спочатку *Хомінг* і — на решті — остаточна редакція. Так само дихала і структура книжки, паралельно до роботи над якою автор прощався зі щойно видрукованою працею і завершував роботу над передмовою до іншої. Обидві праці пов'язано зі знаками і системою наших уявлень про світ — із театральною термінологією, котра одночасно і фіксує, і створює як культурні сценарії, так і різні картини світу: московську й українську, столичну і провінційну, залежно від того, хто і як себе, своїх сусідів і партнерів позиціонує, які комплекси приховує і — самостверджуючись — намагається подолати.

³⁰³ Драй-Хмара М. «Бояриня» // Драй-Хмара М. Твори. К., 2015. С. 374.

³⁰⁴ Репертуар театрів УРСР в 1970 році // Український театр. 1970. № 3. 3 обкл.

Завершуючи попередню працю, автор посилався на впроваджене Еріком Берном поняття *батьківський сценарій* — отримані від батьків координати життя, котрі диктують долю дитини, доки вона не звільняється і не формує власний сценарій — не лише свого життя, а й своєї спільноти, країни, отже, бере на себе відповідальність — і за себе, і за світ. Саме цей *пошук* — *пошук власного батьківського сценарію й одночасне намагання звільнитися від нього* — визначають зміст наших життєвих мандрів.

Множинність батьківських сценаріїв визначає їхню взаємовиключність: один сценарій, майже *імпринтинг*, отримуємо від прадідів, дідів і батьків; інший — від читаних книжок і бачених вистав, від прослуханої музики і теленовін, від найближчого оточення, учителів і старших колег; інколи сценарії доповнюють, а буває, вступають у суперечку і перекреслюють один одний. Отже, завдання автора — спочатку неусвідомлене — полягало в тому, щоби позбавитися залежності, усвідомити власний сценарій, зробити його прозорим і переконати свого читача, що і система координат, і обраний автором сценарій — найкращі.

Однак сценарій цей — не у сюжеті, він у тих фактах, на які звернув або не звернув увагу автор, що процитував і що залишив непоміченим, біля якого пам'ятника постояв, замислившись, або, навпаки, лише зробив паузу, належну за етикетом.

Десь від 1920-х років у мистецтвознавчому лексиконі дістали поширення нові означення амплу героя — *позитивний, негативний* або, у тому самому значенні — *позитивний або негативний образ*. Оглянувши всі відомі від античності визначення *героя (позитивний образ)*, зупинимося лише на двох найістотніших його ознаках: *герой жертвовно захищає (впроваджує) якусь систему цінностей і стає прикладом для наслідування. Без жертвовності і рефлексу наслідування героя не буває*. Або герой опинився у чужому часі — приміром, народився із запізненням.

Вважаючи, що лише нові запитання дають поштовх для нових відповідей, свою прогулянку автор завершує не відповідями, а запитаннями для нової мандрівки: кого можна вважати героєм для наслідування в українській драматургії? кого вважати героєм сучасності? Відповідь на ці питання складніша, ніж відповідь на питання про відмінності між двома культурами — московською й українською.

Віддаючи шану Празі, котра дала прихисток кільком поколінням українців, на завершення прогулянки згадаймо автора, якого неможливо звинувати в упередженості або політичній недалекоглядності: «Російська література, — писав він, — *найкраще дзеркало культурної патології*», в основі якої лежить імперська ідея; і навіть Достоевський, той самий, який писав про богообраність російського народу, «не здатен був звільнитися від засліплючої ідеї російського імперіалізму»³⁰⁵.

Ця ідея унаочнюється, приміром, у книзі О. Суворіна «Хохли і хохлушки», в якій автор тепло пише про театр корифеїв і закликає антрепренерів частіше запрошувати їх до столиці, однак бідкається: «Малоросса надо найти, надо уговорить, надо посадить его в вагон, пожалуй, дать ему сала и привезти сюда»³⁰⁶. За демонстративною доброзичливістю приховано *ненавмисне, неусвідомлене хамство*, однак автор — прогресивний, ліберальний, поблажливий московський інтелігент (обиватель), палкий шанувальник Чехова — цього навіть не помічає.

Так само реалізується ця ідея у виступах *прогресивного російського обивателя*, який у часі третьої світової війни все ще розводиться про долю російської культури так, ніби когось, крім того самого обивателя, отримувача авторського гонорару, це ще може цікавити.

Або у такому сумнівному твердженні: «Когда иностранцы говорят о театрах, о театральном искусстве, то лучшее в этой области, в их представлении, конечно, принадлежит русским»³⁰⁷.

Унаочнюється імперська ідея й у дискурсі прогресивного (ліберального) співвітчизника, котрий все ніяк не може відмовитися від своїх старих капців і торочить щось про *мистецтво поза політикою*, про «*хороших русских*» і т. ін.

Мрію малоросійського інтелігента про поєднання непоєднуваного здійснити неможливо, все-одно доведеться вибирати: здійснювати прогулянки з Наталкою або залишатся у *рубльовій зоні* і продовжувати чаювання з трьома сестрами і дядею Ванею.

³⁰⁵ Масарик Т. Г. Россия и Европа. Эссе о духовных течениях в России. Кн. III. Ч. 2–3. СПб., 2003. С. 438.

³⁰⁶ Суворин А. Хохлы и хохлушки. СПб., 1907.

³⁰⁷ Станиславский К. [О перспективе роли]. Из беседы с участниками спектакля «Страх» // Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 515.

ЗМІСТ

Застереження — 3

Прага (1862) — 4	Гопакедія (1920-ті) — 60
Прага (1848) — 8	Малоросійське амплуа (1890) — 63
Прага (1923) — 18	Петербург / Полтава (1819) — 66
Прага (2022) — 21	Малороссийское селение (1812) — 69
Вороніж (2022) — 23	В еврейской корчме (1817) — 73
Диканька (2022) — 25	Передмістя Полтави (1883) — 74
Полтава (1819) — 26	Университетский город (1901) — 78
Кременчук (1881) — 35	Передмістя Києва (1883) — 78
Петербург (1886) — 35	Гончарівка (1836) — 79
На Московії (1909–1912) — 37	В хаті у Чупруна (1841) — 80
Париж / Лондон (1893–1908) — 40	На Кубані (1836) — 82
Коломия (1848) — 41	В Малороссии (1838)* — 84
Малоросійська опера (1819) — 42	Вояжери (1845)* — 90
Шантрапа (1890-ті) — 56	На Московії (1910) — 92
Привласнення (1950-ті) — 58	Батьківський сценарій (2022) — 93

Наукове видання

Олександр Юрійович Клековкін

ПРОГУЛЯНКИ З НАТАЛКОЮ

Історичний нарис

ISBN 978-617-7805-75-4 PDF

Комп'ютерний набір, верстка, макет, коректура — О. Клековкін

Підписано до друку 01.09.2022. Формат 84x108 1/32.

Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 5,04. Обл.-вид. арк. 6,0

Зам. 02-739

Видавництво «Арт Економі»

Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 3911 від 05.11.2010