

Ad fontes!

У вересні ц. р. виповнилося 75 років Ларисі Захарівні Мороз – відомому українському літературознавцю, мистецтвознавцю, доктору філологічних наук (1997), професору (2004), кандидату мистецтвознавства (1969). Народилася 1940 р. в Харкові в родині літературознавця З.П. Мороза. Закінчила філологічний факультет Київського національного університету імені Тараса Шевченка (1962). Працювала науковим співробітником у відділі кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (1963–1977), в Інституті вищої освіти Національної академії педагогічних наук України (2000–2011); викладала у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого (1977–1980, 1996–2006), в Ягеллонському університеті (Краків, Польща, 1995/96 навчальний рік), в університеті “Україна” (поч. 2000-х років). Із 1980 р. працює в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.



Перу дослідниці належать книжки: “Твори М. Коцюбинського на екрані” (К., 1971), “Українська радянська кінодраматургія. Становлення і розвиток жанрів” (К., 1976), “З любові й доброти (Григор Тютюнник)” (К., 1984), “Григор Тютюнник. Нарис життя і творчості” (К., 1991), “Сто рівноцінних правд...”: Парадокси драматургії Володимира Винниченка” (К., 1994); розділів “Драматургія 40-х–60-х років”, “Драматургія 70-х–90-х років”, “М. Старицький” (у співавторстві). “М. Кропивницький”, “І.Тобілевич (І. Карпенко-Карий)”, “Драматургія початку ХХ ст.” в “Історії української літератури в 2-х томах”, т. 1 (К., 1987) та “Історії української літератури ХІХ ст.”, тт. 1, 2 (К., 2004–2005), “Григор Тютюнник” в “Історії української літератури в 2-х томах”, т. 2 (К., 1988) та “Історії української літератури ХХ ст.”, кн. 2, ч. 2 (К., 1995) та ін.; статті з питань літератури, театрального і кіномистецтва у збірниках та періодичній пресі, про творчість М. Рильського, Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Довженка, Д. Павличка, Г. Чубач, П. Мовчана, Р. Чілачави, І. Гнатюка, Є. Дударя та інших. 10 років життя віддано “Українській Літературній Енциклопедії”. Вона співавторка сценарію телефільму “Співає Дмитро Гнатюк” (1977).

Лариса Захарівна – член редколегії “Історії української літератури у 12 т.” і співавтор томів третього та сьомого, що готуються до друку (також відповідальний редактор сьомого тому). Член Національної Спілки кінематографістів України та Національної Спілки письменників України. Нагороджена орденом Княгині Ольги третього ступеня (2007).

Редакція журналу щиро вітає свою постійну авторку і бажає їй міцного здоров'я та нових творчих звершень.

**МОДЕРНІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ КОТЛЯРЕВСЬКОГО:
СПРИЙНЯТТЯ ТА ОНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ**

На матеріалі п'єс І. Котляревського розглядається своєрідність функціонування українських довготривалих традицій – загальнокультурних, а не лише літературних. Ідеться про постійне оновлення української літератури і в ідейному, і власне художньому аспектах.

Ключові слова: традиції, оновлення, національна ідентичність, універсалізм, християнська етика, серце, розум.

Larysa Moroz. The modernity of I. Kotlyarevskiy's drama: perception and update of traditions

The originality of durable Ukrainian traditions – not just literary but cultural in general – have been examined on the material of I. Kotlyarevskiy's plays. The Ukrainian literature is being constantly updated both in ideological and artistic aspects.

Key words: tradition, update, national identity, universalism, Christian ethics, heart, mind.

Висвітлення зазначеної проблеми варто розпочати із з'ясування використаних термінів. Так, поняття “модерність” автор цієї розвідки не співвідносить зі звичним і вже дещо надокучливим його значенням “модернізм”, пов'язаним із кінцем XIX – початком XX ст. Натомість слід звернутися до першовитоків: *modern* в англійській мові означає новий, сучасний, у французькій *moderne* – те саме. Тобто йдеться про процеси *оновлення*, без якого неможливий розвиток літератури. Що ж до поняття “традиція” (і всіх похідних від цього слова), то його семантика значно ширша від звичного і глибоко розробленого в нашому літературознавстві аспекту традиційних сюжетів, образів тощо. Традиції функціонують у різноманітних сферах. Найважливіші з них: 1) духові та більш чи менш, за різних часів, пов'язані з ними національно-культурні (релігійні, церковні¹, обрядові, морально-етичні, тут-таки й менталітет, мова, фольклор і, зокрема, міфи, мистецтва й науки); 2) соціально-політичні (історична пам'ять, звичаї, соціальні обов'язки й функції); 3) побутові (кухня й загалом харчування, вбрання, житло, домашнє начиння й господарський реманент, худоба, вирощувані рослини тощо).

Зазначені сфери – це основоположні складники національної ідентичності, чи йдеться про етнічне коріння нації, чи про націю як політичний організм. Визначний британський політолог Ентоні Д. Сміт переконливо доводить: націю, а власне, на початку етнічну культуру формують “певні традиції образів, культів, звичаїв, обрядів, предметів матеріальної культури, так само як і певні події, герої, краєвиди та вартості” [16, 47]. Результатом подальшої праці вченого стала його книжка “Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка”, де, за висловом Дж. Гатчинсона, автор “проливає нове світло на наявні ще до новітньої доби традиції нації...” [15, 1]. Уже сама назва праці показує, які типи націй тут розглянуто. Для нашої ж теми важливий і один із епіграфів до цієї книжки – слова Едварда Шилза: “Традиція – це минуле в теперішньому, але вона не меншою мірою частина теперішності, ніж будь-яка найсвіжіша новація” [15, 5].

Водночас із націєтворчою традиція виконує культуротворчу місію, передовсім в історичному розрізі, пов'язуючи й певні етапи національної культури, і елементи різнонаціональних культур в їхній історичній еволюції.

¹ У тій частині України, що опинилася у складі Російської імперії, від 1686 року церква окупаційна. Її діяльність було спрямовано на знищення українського слова, як писемного, так і озвученого.

Роль і значення традицій в історії української літератури, здається, спеціально не досліджувалися. Однак принагідні спостереження часом здатні дати найглибше розуміння суті явищ та процесів. Один із численних можливих прикладів – зауваження Михайла Возняка, який визначав XVII – XVIII століття “як час національного пробудження України”, бачив у ньому постійне *оновлення* української літератури як тривалий процес, а точніше – процеси [17, 17]. Зокрема, у текстах українських інтермедій та Вертепу, різдвяних і великодніх віршів учений віднаходив живу народну мову поряд із церковнослов’янськими, доходив висновку: “...Це взагалі характеризує українську *перехідну* літературу XVIII в. з її боротьбою традиційних елементів з новими, національних українських з московськими й польськими, і то під оглядом змісту й форми” [1, 168; курсив мій. – Л.М.]. Твори згаданих жанрів, на переконання М.Возняка, показують, що “матеріал, тон, мотиви та спосіб трактування предмета – все це було надовго (задовго. – Л.М.) перед Котляревським підготоване на Україні повільним розвитком живого слова” [1, 169]. Натомість в Україні підсоветській тривалий час було поширюване твердження про мало не революційне новаторство І. Котляревського у введенні живої народної розмовної мови до літератури. Та науковці довели (передусім публікацією доволі численних текстових зразків), що вже у XVII – XVIII століттях відбувається відхід української літератури “від традиційних форм книжної мови...” [21, 20]. Точніше кажучи, той відхід відбувався поступово, паралельно ж функціонувала церковнослов’янська мова як мова книжна. Котляревський вивів українську народну мову на вершини літературні.

Замуштроване імперською (хоч і під червоними прапорами) ідеологією, позбавленою будь-якої логіки й послідовності, “радянське” літературознавство у своєму прагненні за всяку ціну захистити українську мову нав’язувало суспільству (а слідом те чинилося й у шкільних підручниках), зокрема, думку про “макаронічну” мову Возного як засіб сатиричного викриття його. Однак справжню складність цього персонажа п’єси “Наталка Полтавка” аналізували дослідники ще від початку ХХ ст. [докладніше див.: 11]. Насправді мова Возного – то мова тогочасна книжна, хіба що “прикрашена” елементами “канцеляриту”, але то скоріше гумор, із метою показати збентеження закоханого (у сцені освідчення Наталці), на сатиру “не тягне”. Заслуга Котляревського в тому, що він показав українську орфоепію свого персонажа, хоч дивакуватого, але освіченого. Тобто показав, що церковнослов’янська мова звучить в українському варіанті – звучить, зрештою, нормально, попри незвичну лексику.

Християнська світоглядна й морально-етична традиція може передаватися цілим змістом твору, через його персонажів. За влучним висловом Євгена Сверстюка, “Наталка Полтавка” “непомітно (! – Л.М.) підноситься до традиційного християнського ідеалу, втіленого в етиці, в способі життя, в почуваннях, у піснях, у стійкості супроти віянь часу і натиску сили” [14, 242]. Простежується і зв’язок із неканонічним, сказати б, народним християнством. А також певний інтертекстуальний зв’язок із глибшими філософськими пластами. От Возний розмірковує про моральний стан своїх сучасників: “Всі грішні, та ще і як!.. І один другого так обманюють, як того треба, і як не верти, а виходить – кругова порука”. (Ці слова надто часто трактують як самовикриття дрібного чиновника, тоді як це звичайна констатація стану суспільства, частиною якого Возний чесно визнає й себе). На підтвердження співає куплети, які починаються двома рядками Г. Сковороди – поета-мислителя, який, за переконливим твердженням Є. Сверстюка, “дав заспів літературі національного відродження” [12, 238]:

Всякому городу нрав і права,
Всяка імієть свій ум голова...

Але – лише ці два рядки, далі драматург творить рядки і строфи, які розвивають і загострюють “дух сатиризму”, що був притаманний іншим текстам, а також і вчинкам мудреця, тоді відомим, вочевидь, із народних переказів. Л. Ушкалов вважає, що твір Г. Сковороди, про який ідеться, “за своїм ідейним та образним ладом <...> нагадує старовинні лірницькі пісні про Страшний суд, святого Миколая, хресну муку Спасителя, а надто псалму “Нема в світі Правди, Правди не зискати” [8, 760]. І водночас, що “ця поезія є “наслідуванням” Горація, зокрема, його оди “До Мецената” <...> Отож, послуговуючись старою риторичною схемою “один полюбляє те, другий – те, третій – те, я ж кохаюся ось у цьому”, поет створює чи не найліпшу в українській метафізичній ліриці набожну пісню про світове “різнопуття”, а власне – про “ліву”, погибельну, та “праву”, спасенну, дороги людського життя” [8, 760].

Визнавши, що органічна на українському ґрунті “Енеїда” І. Котляревського “все-таки безмірно більше народня від усіх своїх попередниць”, М. Возняк твердив: “Ще більшим реформатором ніж в “Енеїді” був Котляревський на полі драми: в оперетці “Наталка Полтавка” й водевілю “Москаль-чарівник”. <...> Автори інтермедій нераз від’ємно відносилися до простого народу, а в драмі в поважній ролі вивів перший раз селянина Юрій Кониський (ідеться про драму-мораліте “Воскресеніє мертвих...” Георгія Кониського. – Л.М.). Вже ця риса показує, яким свіжим духом повіяло від таланту Котляревського в українській літературі. Котляревський не тільки не відокремив комічного елементу від поважного, але й вніс нові пружини в розвиток акції своїх драматичних творів: почування і пристрасти, суспільну нерівність, індивідуальність і т. ін.” [1, 169]. Ця вимушено розгорнута цитата з нині маловідомої праці М. Возняка тут необхідна не лише з огляду на багатогранність оцінки, що її сформулював дослідник (поцінував і зміст, і форму). Варто звернути увагу на те, як тонко вчений визначив суть персонажів: *індивідуальність*. Тут є суттєва відмінність від “радянських” концепцій – мовляв, характери вже є, а про реалізм говорити зарано. Адже реалізм вважався вищою формою (“методом”) досконалості (ніби платформа для стрибка до най-найвищого “методу”, соцреалізму), а якщо до нього ще далеко, то твір уже ніби якийсь неповноцінний... Але ж *індивідуальність* – то щось цілком інше: і від життя не відірване, і таке, що може бути зображене в будь-якому стилі, художньому напрямі тощо.

За часів реалізоцентризму в кожному творі доводилося відшукувати “типові характери у типових обставинах” як основні визначальні підвалини реалізму. Шукали їх і у п’єсах І. Котляревського, часом навіть знаходили (адже керувалися бажанням шляхетним: зберегти ці твори як об’єкт подальших досліджень та популяризації – у суспільстві, жорстко керованому штучною та безглуздою ідеологією, доводилося “грати за правилами”, і не лише в цьому питанні). Насправді не типова історія (передісторія) Горпини Терпилихи та її доньки Наталки: кілька років тому доволі заможні мешканці Полтави (отже, городянки, щоправда, автор не повідомляє, якого соціального стану, найімовірніше, з козацтва, принаймні “чесного роду”), нині збіднілі вдова з дорослою донькою переселились у сільську хатку. Типове лише намагання Терпилихи (характерне вийшло прізвище: вдова Терпила, яка подвійно терпить лихо, адже й чоловік терпів) вибитися з убожества за допомогою небідного зятя.

А чи типові постаті виведено у п’єсі? (Згадаймо, на той час у літературі ще й не було такого поняття – типовий. Майже так, як у відомому жарті: стародавні греки не знали, що вони стародавні). Хоча кожен її персонаж і виступає як

представник певного соціального прошарку, та кожний наділений певними *знаковими* рисами, які вирізняють його із традиційних соціальних ролей (звичних уже й для інтермедій).

Ще в ХІХ ст. почали вести родовід *нової* української літератури від творчості Івана Котляревського. Таке визначення містило, вочевидь, не хронологічний сенс, що доведено двома століттями літературознавчої думки. Водночас навіть поняття “рубіж літературних епох” далеко не однозначне, а все ж доволі умовне. Адже неможливо (принаймні досі ще ніхто, здається, не намагався) вирахувати, скільки на який етап “припадає” традиційних рис та особливостей і скільки – нових. І, зокрема, яке співвідношення їх видно у п’єсах Котляревського. Зв’язок його персонажів із традиціями Вертепу та інтермедій багатьма зауважувався, але не було спроб поглянути ширше на інші роди літератури, на філософію – такі спроби роблять лише сучасні дослідники.

Вивчаючи доробок Г. Сковороди, Леонід Ушкалов твердить: “Сковорода справив потужний вплив на новітню українську культуру. Уже зачинатель нашого новітнього письменства Іван Котляревський дивився на життя “оком сквородинця” (тут учений посилається на працю М. Грушевського 1925 р. – Л.М.), тобто належав, за словами Едварда Вінтера, до “учнів Сковороди” (з праці, виданої у Лейпцигу 1942 р.). Коли у фіналі “Наталки Полтавки” пан Возний на прізвище Тетерваковський <...> таки не став чинити зла, пригадавши, що він “от рожденія...расположен к добрим ділам”, а Микола та Виборний вихваляють усіх полтавців як добродіїв, тут виразно вчувається головна ідея “Убогого Жайворонка” Сковороди – “сродність” української людини до добра” [19, 474-475].

Заперечуючи звужений погляд на закоріненість драматургії нового часу лише в інтермедіях, М. Сулима розглядає спадкоємність її щодо шкільної драми (зокрема, “Драми про Олексія, чоловіка Божого”) [18, 273].

1888 року М. Дашкевич, сперечаючись водночас з істориком літератури М. Петровим, приєднається до думки невідомого (підписаного літерами Н. М. В.) російського критика, що в журналі “Новь” (1885, т. II, №5) порівняв “Наталку Полтавку” з “Бідною Лізою” Карамзіна, і наведе його твердження: “Між фальшивою сентиментальністю Карамзіна та його послідовників, з одного боку, і чутливістю Котляревського, яка випливає з народного характеру, з другого, лежить ціла безодня” [4, 71]. І цитує далі: “Ця безодня була б ще помітніша, якби звірити твір Котляревського із справді сентиментальною п’єсою, наприклад, з драмою Н. Іллїна “Лиза, или Торжество благодарности”. На думку М. Дашкевича, п’єсу І. Котляревського перейнято не сентиментальністю, а життєвою правдою, принаймні в поведінці Наталки, яка – знов дослідник користується словами вже згаданого критика – “робить так, як на її місці зробили б тисячі сільських дівчат у Малоросії” [4, 71].

Ідеалізована постать Наталки ніби живцем перенесена до п’єси з ліричних народних пісень. Для своєї героїні Котляревський і створив такі пісні, які стали народними. Вона висловлює авторські думки про підвалини життя – ті, які є цілковито відповідними національному ідеалові. Наприклад, про визначальний житейський принцип: “Хто живе чесно й годується трудами своїми, тому і кусок черствого хліба смачніший од м’якої булки, неправдою нажитої”. Саме через її “мовну партію” (або ж, як кажуть у театрі, “текст ролі”) можна спостерегти, як у мисленні драматурга соціальна ідея логічно перетворюється на християнську. Наталка шукає собі підтримки у народній мудрості – приказці “Знайся кінь з конем, а віл з волон”, – вкладаючи в неї соціальний зміст. Ідеться, власне, про різні рівні матеріального достатку, тобто про зовнішні фактори людського життя. Дещо іншого – вищого – рівня сягає логіка її міркувань

про мету й ідеал сімейного життя: на її думку, люди одружуються “для того, щоб завести хазяйство і сімейство; жити люб’язно і дружно; бути вірними до смерті і помагати одно другому”. Національна ідеологія побутового життя – *рівноправність подружжя, взаємна злагода й вірність* – виявляється тотожною християнському ідеалові.

Поступово з’ясовується і у фіналі підтверджується, що Наталка у своїх рішеннях і вчинках керується вищою логікою – логікою *серця*, логікою *кохання й вірності*, а все те в її світогляді (як і в авторському) підпорядковане Божій Волі. Звідси її здатність до самозречення: задля спокою матері погоджується вийти за Возного – й молить Бога допомогти їй забути коханого, полюбити нелюба, а у фіналі, аби припинити конфлікт, відмовляється від Петра, але водночас і від подружнього життя. Звідси ж її відчайдушна сміливість у виступі проти традиції: відмова від того, кому щойно подала рушники, – крок нечуваний за тодішніх умов. Звідси й фантастична внутрішня сила: “... І на краю пропасти не тільки не здригнулась, но і другого піддержує”.

У першу зустріч Наталки з Возним вона повідомляє, що все село шанує його *розум*, а він співає куплети про потрясіння, завдане його “утробі” – таким дивним (комедійний ефект!) словом називає він свою душу, про стогін його *серця*. Далі Виборний розповідає Возному, що Наталка, окрім усіх інших чеснот, *розумна* і має добре *серце* (сковородинівський ідеал людини). Ніби ще не загострюється протиставлення. Але от Возний критикує Наталку: “...неблагорозумна, любить такого чоловіка, которого... может бить і кістки погнили”. І у цій самій сцені співає куплети:

Всякому городу нрав і права,
Всяка імієть свій ум голова.

Всякого прихоті водять за ніс,
Всякого манить к наживі свій біс.

Тут уже про *розум* ідеться як про інструмент улаштування матеріальних вигод, робиться натяк на те, що він здатний служити бісові наживи.

Із сумом у дуєті Возного й Виборного (тут використано популярну на той час пісню) констатуються примхи “неправдивої” долі:

Без розума люде в світі живуть гарно,
А з розумом та в недолі вік проходить марно.

Письменник явно відступає від культу *розуму*, що не є всесильним. І у вигукові Наталки, котра захищається від материних докорів, – “Нехай вони будуть *розумні*, багаті, <...> та коли *серце* моє не лежить до їх і коли мені вони осоружні...”, – знов *серце* виходить на перший план: воно обирає судженого і віщує про його вірність, і щемить у тривожному передчутті. Прийшовши сватом, Виборний радить дівчині “взятись за *розум*”, а вона як останнім аргументом намагається переконати присутніх у неможливості задуманого шлюбу: “Мені страшно й подумати, щоб такий пан – письменний, *розумний* і поважний – хотів на мені женитись...”.

У другій дії “взаємини” цих понять (хоча їх і рідше згадувано) поступово змінюються: важливішим стає *серце*. Щасливим фіналом п’єси є визнання й утвердження права і логіки *серця*. *Розум* же як холоднокровний розрахунок не може визначити вибір супутника життя. Так виявлено у творі українську ментальність і також причетність п’єси до сентименталізму як літературної течії, що віддає перевагу почуттю над раціоналізмом. Водночас долі героїв пов’язані з обставинами (хоча, ясна річ, не лише ними зумовлюються), автор дотримується міметичних принципів (художнє відтворення життя у формах

самого життя), звертаючися до своєї сучасності, – ці особливості п'єси пов'язують її з реалістичними принципами.

Нема підстав твердити, що соціальні мотивування у творі цілком відсутні. Але от якою насправді є їхня роль: соціальні міркування, керуючи поведінкою людини, призводять до катастрофи в її житті, та й не лише її (за правдивою розповіддю Виборного – передісторія сім'ї героїні: “Но Терпило, понадіявшись на своє багатство, почав знаходитись не з рівнею, бач, заводити з повитчиками, з канцеляристами, купцями і цехмістрами...”). Значно потужнішим, навіть за наявності відомих куплетів Возного, є у п'єсі мотив Долі: розділені соціальним статусом Виборний і Возний разом співають пісню про Долю сумну. Значне місце в п'єсі посідає мотив “надії на Бога” та Його всесильності (“все це у Його владі й волі”); лише живучи з цими істинами, герої отримують здійснення своїх бажань і прагнень. Загалом слушним є висновок М. Яценка: “... Суть конфлікту в творах Котляревського полягає не в зіткненні класових інтересів, а в порушенні індивідами загальнолюдських морально-етичних принципів” [20, 87], – із невеликим конкретизувальним уточненням: християнських принципів. Логіка зображених подій визначається Вищим Законом. Закохані, зустрівшись по тривалій розлуці, співають куплети:

... Бог pomoже серцям вірним пережити муки;
Душі наші з'єднались, з'єднались і руки.

Це підтверджує й Микола: “Так, Наталко! Молись Богу і надійся од Його всього доброго. Бог так зробить, що ви обоє незчуєтесь, як і щастя на вашій стороні буде”.

Прикметно, що серед персонажів твору немає негативних – носіїв зла. Кожен із них є живою особою, зі своїми слабінками, житейськими проблемами: грішить, упадає в розпач і гнів, помиляється і часом неоправно, нарікає на долю, але не забуває Бога і мірою своїх сил намагається виконувати Заповіді, передовсім – “Возлюби ближнього, як самого себе”. Тож, коли доходить до проблемних ситуацій, – як каже Микола, – “От такої-то наші полтавці! Коли діло піде, щоб добро зробити, то один перед другим хватаються”. У всьому зазначеному немов звучить відлуння славнозвісної репліки Вольтера – людини не просто світської, а й доволі сміливої в питаннях віри та моралі: “Ідея Бога необхідна, як закони”.

Коли слово “*серце*” постійно звучить і у мові, і в піснях Наталки, то це цілком природно. Однак це поняття виявляється не чужим і для Возного Тетерваковського, і в тому немає жодної авторської іронії, скоріше є християнське співчуття: кожна людина – хоч дивакувата, грішна, хоч навіть лиха – має *серце*, яке завжди прагне любові. Можна навіть припустити, що у долі Возного є частина біографії душі Івана Котляревського (рокованого на самотнє – безсімейне – життя). Цілком серйозно, без жодної іронії каже про нього Наталка: “Такий пан – письменний, *розумний* і поважний”. У цих словах звучить іще один важливий акцент, який на той час набував дедалі більшої гостроти, – осмислення неабиякої ролі освіти і місця письменної людини серед загалу.

Досі в літературознавстві не було достатньо обґрунтованого визначення жанру “Наталки Полтавки”. І. Котляревський визначив жанр обох творів – “Наталки Полтавки” й “Москаля-чарівника” – як “опера”, вочевидь, не тому, що в них наявно чимало пісень, які виконують роль оперних арій. Комедія традиційно (іще до появи правил класицизму) у професійному театрі вважалася низьким жанром. У наукових дослідженнях важко знайти чітку визначеність у з'ясуванні послідовних процесів жанрових змін. Академічна “История русской

драматургії” (1989), наприклад, давала заголовки відповідних розділів: “Драматургия русского классицизма. Трагедия”, “Драматургия русского классицизма. Комедия”, “Комическая опера XVIII ст.” – так, ніби цей жанр не “вписувався” в рамки класицизму, хоча й інших ознак мовби ще не набув. “Комічну оперу”, зокрема російську, дослідники пов’язують із жанром “слізної” комедії, де героями виступають представники середовища, яке до того не зображувалося у п’єсах, – селянства; виникла ж вона (“слізна комедія”) “в кінці XVII – на початку XVIII ст. в Англії, а потім стала широко популярною у Франції й усій Західній Європі [9, 164]. Деякі з них, як “Збитенник” Я. Княжніна, “Мельник – чаклун, облесник і сват” О. Аблесімова та ін., завдяки турботам І. Котляревського йшли на сцені Полтавського театру, як і комедії Я. Княжніна “Хвалько” та “Диваки”, О. Писарєва “Лукавін” (переробка п’єси Р. Шерідана “Школа лихослів’я”), П.-О. Бомарше “Севільський цирюльник”, Ж.-Б. Мольєра “Пан де Пурсоньяк” та ін. Якщо “Наталку Полтавку” та “Москаля-чарівника” порівняти з популярними тоді виставами, видно чимало подібностей, а ще більше відмінностей, причому українські твори в багатьох планах виграють, – і тим переконливішим стає висновок про оригінальність і національну специфіку творінь І. Котляревського.

Твердження про “побутописання” у п’єсах українського драматурга цілком позбавлені підстав: жодних описів інтер’єру традиційного українського житла, вбрання, звичаїв тут не знайдемо. Усі ремарки в них (як і в інших п’єсах того часу) подано російською мовою. У “Наталці Полтавці” є така інформація: “... село при реке Ворскле... улица малороссийских хат”, у яві 3-й дії 2-ої: “... Возный выходит от Терпилихи с перевязанною рукою шелковым платком. Выборный в белом рушнике через плечо, каковые дают в Малороссии старостам при сватанье” – єдиний фрагмент опису традиційного обряду. У “Москалі-чарівнику”, окрім таких назв інтер’єру, як “изба” та “горница”, знаходимо “етнографічні” деталі – “с белым домашним хлебом”, та ще у відповідь на запитання солдата, щоб його заплутати, Тетяна називає кілька предметів – “діжка, корито, підситок, решето”, без жодних пояснень що й для чого. Специфіка сюжету змушує героїню ще згадати кілька страв: ковбаса пряжена, курка печена, “спотикач” – наливка “з вишень свого садка”. Оце й увесь “побут” в обох творах. Відсутнє навіть створення “другої природи” за канонами класицизму, натомість є лише спонуки для читача або ж режисера-постановника “бачити” ті елементи оформлення сценічного простору, які він спроможний уявити.

Натомість цілком виразно вимальовується послідовність дотримання у п’єсах І. Котляревського класицистичного закону трьох єдностей: місця, часу й дії.

Попри досить значний песимізм, породжений спогляданням сучасного світу, західні мислителі (Вольтер, Дідро, Руссо) не відкидали ідеї історичного прогресу, сподіваючись на благодійність Просвітництва. Водночас прикметний акцент ставив Д. Фонвізін: “Просвіта підносить лише добродійну душу” (“Недоросток”, 1782). І. Котляревський передовсім спирався на народні етичні й естетичні традиції, відчувачи їхню потужність в українському суспільстві, відрізаному внутрішньою політикою імперії від національної освіти. Просвітницька ідея “природної людини” в Україні набувала іншого змісту, адже українець, навіть по всіх історичних катаклізмах, істотно відрізнявся від напівцивілізованого африканця чи наївного азійця (які ставали героями творів Вольтера, Монтеск’є та інших західних письменників). У своєрідності життєвого укладу своїх земляків драматург шукав рівновагу “природи” та “ідеї”. Слова Петра стосовно Терпилихи “Дай Боже, щоб її природна доброта взяла верх над приманою багатого зятя” неначе почуто Богом, а суть їх поширюється у творі на всі взаємини персонажів. І. Котляревський віднаходив гармонійну ясність внутрішнього світу своїх персонажів, виявлену їхніми вчинками, що її, зрештою,

є підстави кваліфікувати як вираження класицистичного ідеалу. Тому в його творах не виникає суперечності між національними та загальнолюдськими первнями. У “легкі форми оперетки”, як зазначав свого часу М. Дашкевич, автор увів серйозну національну проблематику, яка постійно хвилювала українців, – “... ідею необхідності взаємної поваги й рівності, що мусить усунути <...> зверхнє ставлення до “хохлів” і створити належний *modus vivendi*” [3, 29].

За всієї своєї універсальності класицизм не відсторонювався від національних проблем. У науковій літературі наголошується, не без підстав, що у творах Ж. Расіна “патріотизм завжди зростає до справжнього культу” [5, 257]. А культ вишуканої галантності зумовлював сувору вимогливість до чистоти літературної мови. Найяскравіший вияв цієї тенденції – комедія Ж.-Б. Мольєра “Смішні манірники”. Переробку її І. Криловим під назвою “Урок дочкам” (1807), природно, спрямовано вже на захист російської мови від французоманії. Традицію захисту російської мови розвинуто в низці драматичних творів – від Я. Княжніна до О. Грибоєдова. У журналі “Зритель” 1792 р. один з організаторів російського театру П. Плавильщиков обстоював принципи творення національного мистецтва, розуміючи “природність” видовища як точність зображення національного характеру та правдивість показу звичаїв: “Досягти правдивості мистецтво може лише на основі народної творчості, з урахуванням специфіки національного характеру, національного смаку”.

Мотив захисту рідної мови, оборони честі й гідності українців був надзвичайно важливим для І. Котляревського. Є підстави говорити й про вишуканість мови його п’єс – живої української народної мови, що стала літературною відтоді й донині функціонує у майже незмінній якості. Письменник у своїх п’єсах створив такий національний характер, через який можна осягнути сутність і нації як “особистості”, тобто частини людства, і тим самим пізнати внутрішню сутність людства, невіддільною частиною якого є нація.

У “Наталці Полтавці” *своєрідно поєднуються такі тенденції, як соціальний критицизм і утвердження християнської моралі*. Отже, критика реальності задля утвердження ідеалу. На перший погляд, ідеться про протилежності, адже християнська ідея всепрощення ніби передбачає пасивність людини, – так, принаймні на побутовому рівні, звикли розуміти цю ідею. Насправді ж за нею стоїть *активне утвердження добра*: нагодуй голодного, допоможи хворому, захисти слабшого. А того, хто цього не робить і загалом підтримує принцип “дужий безсильного давить і жме, бідний багатого певний слуга”, – “не суди”, але можна й слід висміяти або ж провчити, щоб він “дозрів” до визнання своїх гріхів і розкаявся. Що й учинив зі своїми персонажами – Возним і частково Виборним – І. Котляревський. Тим самим він продовжив і розвинув традиції української сміхової культури, зокрема фольклору та бурлеску XVII–XVIII ст. І започаткував нову традицію, яка стане визначальною для всієї подальшої української літератури: УНІВЕРСАЛІЗМ.

Тобто поєднання того, що є ніби не поєднуваним: сакральність і світськість, божественна внутрішня сутність людини та її щоденні клопоти, часто боротьба за існування, що прибивають, змізернюють її. Гідність людини вимірюється тим, наскільки вона зуміє зібрати всі свої сили, щоб протистояти дрібному й корисливому, зберегти свою душу, свій ідеал. Тому лише чиста і стійка особистість може виконати своє космічне призначення: гармонізувати земне життя, навести в ньому лад. У мистецько-стильовому плані така “система координат” потребує майже неможливого: глобальності погляду й водночас уваги до самоцінної особистості, а через неї – до цілої нації.

“Наталка Полтавка” є твором, таємницю якого ще й досі цілком не розгадано [2]. Суть його можна визначити трьома взаємопов’язаними категоріями: особистісне, національне, загальнолюдське. Цією п’єсою І. Котляревський

одразу взяв високий тон – і у плані морально-етичному, і в художньому, тим самим визначивши основні напрями подальшого розвитку української драматургії та й усієї вітчизняної літератури. Під кінець XIX ст. І. Тобілевич (І. Карпенко-Карий) назве “Наталку Полтавку” вічно юною “праматір’ю українського театру”, а зачарований її свіжістю і простотою М. Лисенко напише оперу, яка і донині живе на сцені.

Від “Москаля-чарівника” веде родовід український водевіль, на всіх історичних етапах зберігаючи виразні свої особливості, та й не лише в національному художньому колориті – специфічному українському гуморі та народних піснях (музично-пісенні вставки обов’язкові у водевілі). Ідеться про ту особливість, яку напочатку мав, але поступово водевіль утратив там, де він виник (Vau de Vire – назва місцевості у Нормандії, від якої і походить французьке слово *vaudeville*): політична злободенність, хоча у жартівливих задержуватих натяках, сатиричні нотки.

І. Котляревський торкається однієї з найактуальніших, найболючіших проблем своєї нації. У “Москалеві-чарівнику” російський театрознавець С. Дурилін убачав не лише подальшу полеміку з О. Шаховським, а і “явну пародію”: “Весь епізод з піснями... а особливо показ того, як українська пісня співається “по-московськи” і як вона повинна співатися по-українському, – не що інше, як нарочита пряма полеміка Котляревського проти незграбних пісень Шаховського, включених до його “Казака-стихотворця” [цит. за: 7, 374].

Обговорюваний епізод не обмежується темою пісень, вона має продовження, яке можна б характеризувати як боротьбу за гідність своєї нації. Адже солдат Лихой (так драматург подає його у списку дійових осіб, а у тексті скрізь іменує Солдатом), визнавши, що українці справді “природные певцы”, одразу намагається кинути на них тінь, та ще й із допомогою приказки, тобто ніби виразу громадської думки: “У нас пословица есть: халлы никуда не годятся, да голос у них харош”. Тим провокує протест Михайла, який нагадує про те, що чимало українців є в обох столицях – і в сенаті, і серед міністрів, – і з цим Солдат змушений погодитися, але ж ізнов підпирає своє твердження приказкою. Приказок же, переконаний Михайло, “і у нас есть їх против москалів не трохи. Така, наприклад: з москалем знайся, а камінь за пазухою держи; од чого ж вона вийшла, а сам розумний чоловік – догадаєшся”. На цій гострій репліці-натяку драматург змушений припинити дискусію, але такою фразою, яка заради порятунку від цензури перекинула б усе попереднє. Її промовляє мудра Тетяна: “Тепер чи москаль, чи наш – все одно: всі одного батька, царя білого діти”. І задля остаточного втихомирення “диспутантів” Тетяна співає ліричну російську пісню “Больно сердцу...”, а Солдат їй підспівує. По знятті напруги можна далі розгортати комедійну інтригу.

Головними носіями моральних норм тут виступають прості селяни – подружжя Чупрунів – Тетяна й Михайло. Писар же Финтик (“приехавший из города”, за ремаркою) та солдат Лихой є представниками інших, дещо вищих соціальних шарів, мають певну освіту, інакший, складніший життєвий досвід, але не гідні (особливо Финтик) претендувати на роль носіїв добра. Адже Финтик намагається спокусити одружену жінку й навіть підводить під це ідеологічну базу (“коли чоловіка дома нема, то і другого не гріх полюбити, бо так у світі ведеться”), зневажає рідну матір та й загалом то постать клоуноподібна. Солдат же ніби все на світі знає, усіх повчає та береться виховувати, але сам поводить досить нахабно, має свій корисливий інтерес, і саме зиску підпорядковано всі дії цього персонажа, попередником якого був, безперечно, москаль із традиційного українського вертепу.

Говорячи про складнощі, за специфічних історичних обставин, функціонування української культури, М. Жулинський наголошує, що “пріоритет збереження

і культивування традиційної культури як гаранта збереження етнічної ідентичності й <...> спротив намагання динамічно модернізувати традиційні напрями, стилі, форми...” неминучий [6, 241]. Тут визначальним для нас є слово “динамічно”: часто-густо оновлення сприймалося позитивно, якщо воно було, сказати б, гомеопатичним.

Важливу рису, яка об’єднує і всі твори І. Котляревського, й подальшу українську літературу, влучно визначив іще 1961 року Є. Сверстюк: “І в “Енеїді”, і особливо в “Наталці Полтавці” та “Москалеві-чарівнику” він утвердив високе почуття гідності, людської і національної гідності, без чого не можна було б і думати про відродження пригнобленого й полонізованого краю. Це розвинене почуття стало хребтом нової української літератури, що в більш чи менш гострій одвертій формі завжди послідовно обстоювала добру славу і честь українського імені” [13, 274].

Драматургія І. Котляревського зіткана з традицій широкого культурологічного плану, передовсім українських. Розвиваючи їх, письменник рішуче оновлював як сюжетотворчі, так і образотворчі засоби. Цікаві моменти можуть розкрити також компаративістичні дослідження саме в означеному аспекті; добрий початок – у статті І. Лімборського “Москаль-чарівник” Івана Котляревського і традиція європейського водевілю” [10]. Складна взаємодія традиційних та інноваційних елементів і тенденцій утворює своєрідний сплав, який ще очікує на свого ретельного дослідника.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Возняк М.* Початки української комедії (1619 – 1819). – Львів, 1919.
2. *Гончар О.* Просвітительський реалізм в українській літературі: Жанри та стилі. – К.: Наук. думка, 1989.
3. *Дашкевич Н.* Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского “Москаль-чаривник” // *Кієвская старина.* – 1893.- №12.- С.29.
4. *Дашкевич Н.* Отзвѣ о сочинении г. Петрова “Очерки истории украинской литературы XIX столетия” / Упоряд., передмова, примітки Г. Александровой. – Донецьк: ЛАНДОН- XXI, 2013.
5. *Дмитрова А.* З історії всесвітнього театру. – [Харків]: ДВУ, 1929.
6. *Жулинський М.* Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. – К.: Наук. думка, 2010.
7. *Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях.* – К.: Дніпро, 1969.
8. *Історія української літератури: У 12 т. – Т. 2.* – К.: Наук. думка, 2014.
9. *Кукушкина Е.* Комическая опера XVIII века. – Л., 1989.
10. *Лімборський І.* “Москаль-чарівник” Івана Котляревського і традиція європейського водевілю” // *Яценко Михайло Трохимович (до 90-ліття від дня народження).* In *memoriam:* 36. наук. праць. – Ніжин, 2014. – С. 215 – 227.
11. *Мороз А.* Іван Котляревський: соціальна критика – чи утвердження християнської моралі // *Слово і Час.* – 1999. – №2. – 63-66.
12. *Сверстюк Є.* Духові джерела української літератури. // *Сверстюк Є.* На святі надій. – К.: НАША ВІРА, 1999.
13. *Сверстюк Є.* Іван Котляревський сміється // *Сверстюк Є.* На святі надій. – К.: НАША ВІРА, 1999.
14. *Сверстюк Є.* Українська література і християнська традиція // *Сверстюк Є.* На святі надій. – К.: НАША ВІРА, 1999.
15. *Сміт Е.-Д.* Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. – К.: Темпора, 2010. – С.1. 17.
16. *Сміт Е.-Д.* Національна ідентичність. – К.: Основи, 1994.
17. *Сулима М.* Вступ // *Історія української літератури: У 12 т. – Т.2.* – К.: Наук. думка, 2014.
18. *Сулима М.* Українська драматургія XVII-XVIII ст. – К.: ПЦ “Фоліант”; ВД “Стилос”, 2010.
19. *Ушкалов А.* Сковорода forever // *Ушкалов А.* Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. – К.: Факт, 2007. – С.474-475.
20. *Яценко М.* Іван Котляревський. Історія української літератури XIX ст.. – Кн. 1. – К.: Либідь, 1995.
21. *Яценко М.* Література перших десятиріч XIX ст. // *Історія української літератури XIX століття.* – Кн.1. – К.: Либідь, 2005.

Отримано 9 серпня 2015 р.

м.Київ

