

Люцінда Браун

**ІВАН КОТЛЯРЕВСЬКИЙ ТА ЙОГАНН ФРІДРІХ РАЙХАРДТ:  
УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРА «НАТАЛКА-ПОЛТАВКА»  
МІЖ ВОДЕВІЛЕМ І НАЦІОНАЛЬНИМ СИМВОЛОМ**

*Стаття німецької дослідниці розглядає один з найвідоміших українських класичних музично-сценічних творів – «Наталку Полтавку» Івана Котляревського – Миколи Лисенка в широкому історичному контексті європейських естетико-стильових тенденцій кінця XVIII – перших десятиліть XIX ст. В ній проводяться дуже цікаві паралелі між естетичними вимірами української п'єси з поглядами на функцію опери в суспільстві німецького філософа, естетика та автора зіншпільв Йоганна Фрідріха Райхардта, вказується на походження і «Наталки Полтавки», і зіншпільв Райхардта від французького водевілю. Авторка наводить ряд переконливих доказів щодо вельми істотної суспільної ролі комедії Котляревського, по-перше, у спростуванні фальшивого образу українського народу в російській комедії «Козак-стихотворець» Олександра Шаховського, по-друге, в утвердженні тієї музично-сценічної моделі, яка виявиться питомою і плідною для майбутніх етапів розвитку національної культури. Стаття містить ряд нової інформації щодо рецепції української теми в європейському культурному просторі.*

**Ключові слова:** «Наталка Полтавка» Івана Котляревського, Микола Лисенко, Йоганн Фрідріх Райхардт, водевіль, малоросійська опера, лідершпіль.

Якщо розглядати українську оперу в порівнянні з іншими національними оперними традиціями, то не можна не помітити деякі її особливості і відмінності від них. На противагу до першої російської опери «Жизнь за царя» (1836) Михайла Глінки або хорватської «Никола Шубіч-Зринський» Івана Зайця (1876), твір, який вважається першим в історії української опери, не ґрунтується на історичних подіях минулого і не використовує модель великої опери з наскрізною будовою. На перший погляд, українська п'єса «Наталка Полтавка», як твір з музикою і розмовними діалогами, наближена до «Вільного стрільця» Карла Марії фон Вебера чи «Проданої нареченої» Бедржіха Сметани, але за характером музики помітно від них відрізняється. Композитором варіанту «Наталки Полтавки», прем'єра якого відбулась в Одесі 12 (24) листопада 1889 року і ставиться до сьогодні, – Микола Лисенко (1842–1912).

Власне кажучи, його авторство музики до твору обмежується увертюрою, вступом до II дії та короткими оркестровими вступами-ритурнелями до вокальних номерів. Самі дев'ятнадцять вокальних номерів – це автентичні народні пісні, які Лисенко лише забезпечив оркестровим супроводом, не втручаючись у мелодику. Якщо застосувати жанрові параметри, прийняті в сучасних дослідженнях оперного мистецтва, то термін «опера»<sup>1</sup>, що з'являється в лібрето твору, настільки ж оманливий, як і термін «оперета» [оперета], використаний Лисенком<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Текст був опублікований 1838 року в «Українському збірнику» Ізмаїла Срезневського під назвою «малоросійська опера», див. цифрову копію цього видання, яке містить численні рукописні анотації: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000630>. Пізніше з'явилося визначення «українська опера», див. київське видання 1875 р., <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001596>.

<sup>2</sup> Виданий в 1889 році фортепіанний клавир «Наталки Полтавки» Миколи Лисенка на титульному листі мав такий текст: «Наталка Полтавка. Перша українська оперета у 3-х діях І. Котляревського / Музику впорядкував М. Лисенко». Ноти літографовано Рьодером

### Про музичну форму «Наталки Полтавки» Миколи Лисенка

Те, що для «Наталки Полтавки» Лисенко не створив жодних художньо складніших арій чи сцен, не можна вважати її недоліком, натомість слід розглядати лише як необхідну передумову її цілісності. Адже доцільність використаних народних пісень чітко закріплюється текстом п'єси, написаної основоположником сучасної української літератури Іваном Котляревським (1769–1838), який особисто підготував прем'єру своєї «малоросійської опери» «Наталка Полтавка» у Полтаві 1819 року<sup>3</sup>. Оригінальна музика, яка звучала в цій виставі, не збереглася, також не відомим залишається ім'я її першого композитора. Але й тоді, очевидно, використовувалися народні пісні із зазначеними текстами. Оскільки впродовж XIX століття п'єса набула надзвичайної популярності, до неї, звісно, писались нові аранжування, відповідно до можливостей трупи і умов постановки<sup>4</sup>. Хоча не існувало якогось усталеного авторського інваріанту музичного оформлення «Наталки Полтавки», ймовірно, усі наступні версії так чи інакше співвідносились з традицією, яка склалась після прем'єри

---

(Röder) у Лейпцигу, пор. запис у «Списке изданий, вышедших в России в 1890 году» від 9-15 червня 1890 р., Санкт-Петербург 1890, с. 103. Невизначеність жанрової приналежності музично-сценічного твору відображена в друкованому лібрето, що вийшло в Києві у видавництві «Відродження» 1913 р. (примірник з Баварської державної бібліотеки у Мюнхені: Р. о. rel. 3548 v. 1), на обкладинці якого є позначка «Українська оперета», а на титульній сторінці – «Українська опера».

<sup>3</sup> Для поданої статті, яка спочатку була представлена у травні 1995 р. на німецько-українській конференції «Культурологія між слов'янським та німецькомовним світом як передумова оновлення Східної та Південно-Східної Європи. На честь Дмитра Чижевського» з нагоди відкриття Гете-Інституту в Києві, використано видання «Іван Петрович Котляревський, Повне зібрання творів», Київ: Наукова думка, 1969 р. Інформація про життя і творчість драматурга міститься у збірнику матеріалів «Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях». Київ: Дніпро, 1969. Під час доопрацювання статті вийшла нова монографія Євгена Нахліка «Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст» (Львів 2015, <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000013859>). У ній літературознавець аналізує всю творчу спадщину письменника і приходиться до дуже схожих оцінок обох п'єс Котляревського. Тим не менш, подана стаття пропонує деякі нові підходи, які спираються на концептуальні положення деяких сучасних досліджень опери.

<sup>4</sup> Неможливо представити більш-менш повного історичного опису постановок «Наталки Полтавки». Є. Нахлік у згаданій праці «Перелицьований світ» подає огляд сценічного життя п'єси на ст. 511–523. Зокрема, відомо, що незадовго до варіанту Лисенка була створена версія Матвія Тимофійовича Васильєва, яка мала доволі тривале сценічне життя. В 1849–1855 рр. п'єса ставилась з музикою Алоїза Єдлічки, яка, проте, не збереглася. Див.: «Музична культура України», Москва, 1961, с. 52 і 71f. та Нахлік «Перелицьований світ», ст. 513 (з додатковими відомостями про дві пісні, опубліковані в антології «Малоросійські пісні» 1858 і 1861 рр.). Існувала й опера за п'єсою Котляревського авторства А. Колосова, написана в 1830-х рр; оркестровий матеріал з неї зберігся в Центральній музичній бібліотеці в Москві (пор. А. Архимович, М. Гордійчук, М. В. Лисенко, К. 1963, с. 131). Натомість репертуарний огляд «Історії російської музики в десяти томах», т. 5, М.: Музика, 1988, с. 475f. подає, що у виставах «Наталки Полтавки» в Москві в 1837 р. і в Петербурзі в 1838 р. сам Котляревський вказувався як автор тексту і музики, а як аранжувальник – місцевий композитор А. С. Гур'янов.

твору<sup>5</sup>. Коротка характеристика музичної складової опери у її Лисенковій версії, може, таким чином, корелюватись з початковим варіантом музичного оформлення п'єси, на що й орієнтуватимемось у подальшому аналізі проблеми у поданій статті.

Всі пісні витримані в куплетній формі, мелодії неширокі за діапазоном, що споріднює їх з тогочасною європейською народнопісенною практикою. Структура куплетів здебільшого однакова у всіх піснях, хоча і допускає деякі модифікації. Куплет складається з дво- або чотиритактових мелодичних сегментів і зазвичай містить дванадцять, рідше шістнадцять тактів. Більшість пісень повторюють другий чотиритакт: a4-b4-b4 (№ 1, 3, 5, 7, 14, 17, 20). Варіанти цієї базової моделі виникають завдяки синтаксичним видозмінам: через зміну елемента b (a4-b4-b'4 – № 8, 19); через поділ на дві однакових двотактових фрази (a2-a2-b4-b4 – № 9 18); «нанизування» дво- та одноктакових мотивів (a2-a2-b2-b2-a'1-a'1-a'2 – № 2; a2-a2-b2-c2 -c2-b'2 – № 4); повторення чотиритактового речення a (a4-a4-b4-b4 – № 6; a4-a'4-b2-b2 – № 12). Дві мелодичні побудови в № 11 розширені до восьмитактових періодів (a8-b8-b8).

Найбільш розбудований Терцет № 10, який єдиний з усіх номерів опери складається з двох частин. Першу частину знову можна інтерпретувати як модифікацію вихідного тематичного ядра (a4-a4-b2-b2-c2-c2), причому окремі фрази проспівуються по черзі трьома учасниками – Наталкою, Возним, Терпилихою. За цією частиною слідує наступна, в якій змінюється метр та тональність. Після початкового фрагменту в ре мінорі у метрі 2/4 вступає тріо в тональності Соль мажор у метрі 6/8. У цьому тріо привертає увагу відповідність топосу пасторалі, поширеної в європейській театральній музиці кінця XVIII – початку XIX століття, типової для хорів пейзанів, особливо в опері-comique. Важко однозначно стверджувати, чи свідомо Лисенко використав стилістичні прийоми класицизму, щоб надати першій українській опері «класичного відтінку». Хоча ренесанс музики Моцарта, що у 1880-х роках у Росії мав таких прихильників як Петро Чайковський та Сергій Танєєв, міг би підтримати таке припущення, щодо Лисенка воно викликає сумніви. Імовірніше, що композитор намагався зберегти стиль доби Котляревського.

Стиль інших пісень теж виявляє близькість до музики раннього класицизму, її ясної прозорої гармонії, обмеженої основними функціями, та регулярною метрикою<sup>6</sup>. Типовими для української народної пісні є певні сталі індивідуальні особливості:

<sup>5</sup> Пісні № 1 «Віють вітри», № 19 «Ой я дівчина Наталка» та № 4 «Дід рудий», опубліковані Адамом Барсицьким у журналі «Утренняя звезда» 1834 р. № 2 (є його оцифрована версія), ввійшли і у версію Лисенка, див.: А. Шамрай, «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, Київ: Мистецтво, 1955, с. 63; Нахлік, «Перелицьований світ...», ст. 513. Музичний додаток «Малороссийские песни из оперы Наталка-Полтавка / Соч. И. П. Котляревского. Музыка А. И. Барсицкого» доступний за посиланням: <https://archive.org/details/zirka1833/page/n293/mode/2up?view=theater>

<sup>6</sup> Показовим видається, що лише пісні Миколи («Ой не шуми луже», № 12) і Петра («Та немає в світі гірш нікому», № 15), які належать до іншого фольклорного пласта, у такому вигляді не передбачалися у версії Котляревського. Микола Лисенко впровадив зазначений новий музичний матеріал, який відповідав його власним пріоритетам у українському фольклорі і який він знав з останніх етнографічних досліджень, див. до цього: Катерина Шарабар, Козацький міф у творчості Миколи Лисенка, Одеса / Київ: Національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2019. Цими двома піснями композитор замінив оригінальні

перевага мінорних тональностей, переходи у паралельну мажорну тональність і майже обов'язковий стрибок на сексту до тоніки, який веде до заключного кадансу. Якщо порівняти музичну мову пісень «Наталки-Полтавки» з сусідніми культурами, то вона відповідає стилістиці пісенних інтермедій, поширених в народно-побутових п'єсах, водевілях чи німецьких міських фарсах до середини XIX ст.<sup>7</sup> Оскільки запис подібної музики ще знаходиться в зародковому стані, можна лише зазначити, що порівняльний аналіз поширених мелодико-пісенних моделей не тільки не повинен виключати східнослов'янського ареалу, а навпаки потребує ретельного з'ясування особливостей слов'янського фольклору в контексті музичної практики Західної Європи. Далі увага буде спрямована насамперед на літературну сторону опери «Наталка Полтавка».

### Український характер «Наталки Полтавки» Івана Котляревського

Якщо Німеччина у цей період творила національну романтичну оперу, то творчість українського письменника Івана Котляревського занурена в класицизм кінця XVIII ст. Про це свідчить інформація про його бібліотеку, орієнтовану на франкомовну літературу, та недовіра до моди на фольклор, що зароджувалася в 1820-х рр., яку він, досвідчений збирач українських артефактів і старожитностей, не визнавав. Головним його твором, який утвердив сучасну українську літературу, є травестійна поема «Енеїда» (1798)<sup>8</sup>. Народна українська мова використана Котляревським і в обох п'єсах: «Наталці Полтавці» і «Москалю-чарівнику»<sup>9</sup>.

З російської точки зору «малоросійські опери» Котляревського цілком вписуються в їхню власну культуру<sup>10</sup>. Тому вистави «Наталки Полтавки» в Петербурзі та Москві 1830–40-х років представляють собою дуже специфічне включення української теми в російську театральну систему. Не випадково творчість Глінки в цей же період концентрувалась на великих операх з розбудованою драматургією. Як стверджує

---

музичні номери («Гомін, гомін по діброві», «У сусіда хата біла»), які відповідають окресленому вище типу. Вони опубліковані в сучасних виданнях фортепіанного клавіру п'єси в додатку.

<sup>7</sup> Важливим джерелом для порівняння можуть бути об'ємні матеріали дослідження: Susanne John. «Untersuchung Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830. Ein Beitrag zur Berliner Theatergeschichte» Франкфурт-на-Майні-Берн: Lang, 1988. Багато пісень, які вона наводить, характеризуються подібною ж відмовою від складних форм і часто подається одна мелодична строфа.

<sup>8</sup> Див.: Нахлік. Перелицьований світ..., с. 61–357.

<sup>9</sup> Текст драми «Наталка Полтавка» був опублікований майже через двадцять років після прем'єри в «Українському збірнику» Срезневського (1838), коли п'єса вже давно міцно увійшла в репертуар українських театральних колективів. Друга «малоросійська опера» Котляревського «Москаль-чарівник» була вперше надрукована в 1841 році у наступному випуску того ж збірника.

<sup>10</sup> Цікавою є розгорнута передмова Срезневського, яка має на меті ознайомити російського читача з поетичними досягненнями культури, названої ним південноруською. Редактор, відомий філолог і етнолог, свідомо відокремлює частину України, що знаходиться на території царської імперії, від мовно споріднених регіонів за кордоном. Його публікація містить в додатку правила вимови для російських читачів і докладний глосарій невідомих термінів, див. «Український збірник» 1838, с. [72]–88.

американський музикознавець Річард Тарускін, у 1870-х роках концепція російської комічної опери як опери за повістями Миколи Гоголя, дія яких відбувається в Україні, стала частиною офіційної оперної політики королівської родини<sup>11</sup>. Прикметно, що в них часто цитувались українські народні пісні і почасти використовувалась стилізована українська фольклорна традиція (*в оригіналі буквально: автентичний діалект – прим. перекладача Л.К.*). Проте самостійній українській національній опері було відмовлено у праві на життя. Ця тенденція до кінця XIX століття додатково зміцнилася через певні інституційні чинники, оскільки в 1880-х роках правляча верхівка на чолі з царем Олександром III. розпочала оперну реформу, спрямовану на тотальну русифікацію великих оперних театрів Києва та Харкова, Одеси та Тифлісу.

Їх репертуар більше не базувався на західноєвропейському, передусім італійському, оперному мистецтві, а наслідував постановки Імператорської російської опери в Петербурзі<sup>12</sup>. На цьому культурно-політичному тлі дотепер (наскільки мені відомо) вичерпно не представлена рецепція «малоросійської опери» «Наталка Полтавка», яка ставилась переважно в провінційних театрах аматорськими колективами чи мандрівними труппами<sup>13</sup>.

### Оперна естетика Йоганна Фрідріха Райхардта як фон для «Наталки Полтавки» Котляревського.

Сам Котляревський визначив обидва свої драматичні твори як «опери». Це спонукало майже всіх дослідників, які займалися ними з літературної чи музикознавчої перспективи, до уточнення жанрових характеристик, оскільки музична складова у зіставленні з прозовими діалогами представлена набагато скромніше, хоча це не означає, що музика не є конститутивним елементом драматургії п'єс. Тому А. Шамрай у монографічному дослідженні детально розглядає «Наталку Полтавку» в контексті російської комічної опери останньої третини XVIII століття, з якою драматична творчість Котляревського пов'язана не лише за тематичними перевагами, але почасти і за формальною побудовою<sup>14</sup>.

В цьому сенсі відкривається можливість порівняння з німецькою оперою XVIII століття, докладно вивченою і в естетичному, і в жанровому аспектах<sup>15</sup>. Для Котляревського та його малоросійських опер (щодо естетичного розуміння яких сам

<sup>11</sup> Див.: Richard Taruskin, *Sorochintsi Fair Revisited*, in: Modest Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue, Princeton: Princeton University Press, 1993, передусім: S. 328–347.

<sup>12</sup> Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz (Schott) 1999, S. 72–79.

<sup>13</sup> Зокрема вистави «Наталки Полтавки» в Галичині аналізуються в таких працях: Чарнецький С. *Історія українського театру в Галичині*. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014; Франко І. *Руський театр у Галичині*. Початок «Руської бесіди» URL: <https://www.i-franko.name/uk/Misc/1885/RuskyjTeatrUGalychyni.html>; Пилипчук Р. *Український професіональний театр в Галичині*. К.: Криниця, 2015. (*прим. перекладача – Л.К.*).

<sup>14</sup> Пор.: А. Шамрай, «Наталка-Полтавка» І. Котляревського..., підсумування, с. 15f.

<sup>15</sup> Об'ємну інформацію про естетичні засади та форми побутування німецької опери містять такі праці: Renate Schusky, *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn: Bouvier, 1980; Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, London: Cambridge University Press, 1985; Kyoko Kawada, *Studien zu den*

письменник майже не залишив чітких вказівок) видаються вельми доречними паралелі з видатною постаттю німецької культури – Йоганном Фрідріхом Райхардтом (1752–1814)<sup>16</sup>. Починаючи з 1773 року, цей маловідомий сьогодні композитор створив музику до низки зінгшпільів, у тому числі на лібрето Й. В. Гете «Клодіна з вілли Белла» (Claudine von Villa Bella, 1789), «Джері та Бетелі» (Jery und Bätely, 1789) та «Ервін і Ельміра» (Erwin und Elmire, 1791). Він залишив слід в історії як один із авторитетних німецьких музичних критиків і естетиків XVIII ст., публікуючи майже всі свої твори з докладними поясненнями для публіки. Порівняльні студії, запропоновані нижче, базуються насамперед на його працях.

Розвиток опери на тексти рідними мовами був почасти подібним у Росії та Німеччині XVIII століття. Обидві країни, як культурно відсталі, зіткнулися з повноцінними жанровими типами італійської та французької опери, котрі поширилися у Німеччині та Росії в різний час і в різних місцях. Їх національна опера вперше розвивалася на сценах вільних мандрівних труп, які мали у своєму розпорядженні переважно акторів (*a ne професійних співаків – прим. перекладача Л.К.*), тож мали виконавські обмеження вокальних партій. Перекладені англійські баладні опери і комічні опери Шарля-Симона Фавара (Favarts), доступні для невишколених виконавців, швидко здобули прихильність публіки, і породили власні драматичні наслідування. Між 1766 і 1773 роками театральна трупа на чолі з Готфрідом Генріхом Кохом (Koch) вперше в Лейпцигу виконала німецькі пісні Адама Гіллера (Hiller) і Крістіана Фелікса Вайссе (Weisse).

У Росії розвиток власної опери розпочався з невеликим запізненням у порівнянні з Німеччиною, тому в Петербурзі в німецькому театрі Кніппера з 1777 року ставили переважно північнонімецький зінгшпільний репертуар, у той же час московський Театр Медокса ставив російські переробки зразків цього жанру. Російська комічна опера, що швидко розвивалася, наприкінці 1780-х років поширилася на Україну<sup>17</sup>, мандрівні трупи відігравали важливу роль у театральному житті багато довше. У той час як російська опера часів Катерини II була міцно інтегрована в придворне життя Петербурга, українське оперне життя концентрувалось більше в містах і містечках, таким чином, було ближче до буржуазних умов Німеччини. Як і там, театральні трупи в Україні воліли оселятися в «ринкових містах», де можна

---

Singspielen von Johann Adam Hiller (1728–1804), Diss. Marburg/Lahn 1969; Thomas Betzwieser, Singspiel in Mannheim: Der Kaufmann von Smyrna von Abbé Vogler, in: Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. von Ludwig Finscher u.a., Frankfurt/Main – Bern: Lang, 1994, S. 119–144; Till Gerrit Waidelich, Franz Schubert „Alfonso und Estrella“: Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper. Geschichte und Analyse, Tutzing: Schneider, 1991.

<sup>16</sup> Життєтворчості Райхардта присвячена монографія: Rolf Pröppers, Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 25), Bonn: Bouvier, 1965.

<sup>17</sup> У цьому твердженні авторка спиралась на доступні їй російські джерела, у нашому листуванні було з'ясовано, що це – як і багато інших імперських висновків російських дослідників – не зовсім об'єктивна інформація. Залишаю її лише для того, щоби відтворити ту спотворену картину культурного життя на наших територіях, яка подавалась світові (*прим. перекладача – Л.К.*)

було очікувати численнішої аудиторії, що прибувала з околиць<sup>18</sup>. Котляревський дві свої опери також написав для мандрівної театральної трупи керівника Івана Штейна, яка з 1819 по 1821 років перебувала в Полтаві, а потім перебралась в інші міста.

Однією з особливостей таких труп було амплуа співака-актора, однаково вправного у сценічній грі і співі<sup>19</sup>. Хоча насправді одним із умінь зазвичай нехтували, певні естетичні аргументи промовляли на користь опери з розмовними діалогами та вставними короткими аріями. Вони часто мали настільки великий резонанс публіки, що зінгшпіль ще довго зберігав свої позиції в Німеччині, а в Росії він відійшов лише тоді, коли інституційні умови дозволяли поділ на драматичну та музичну трупи<sup>20</sup>.

Раціоналізм XVIII ст. здебільшого трактував оперу як жанр, що суперечить законам розуму, а Йоганн Крістоф Готшед (Gottsched) у «Спробі критичної поезії» (1730) практично позбавив її права на існування. Радикальну позицію поділяли не всі теоретики. Якщо з точки зору театральної правдоподібності (*vraisemblance théâtrale*) форму великої опери-серія було важко виправдати, то аргументи на користь діалогової опери знаходились цілком природно, оскільки спів замінює розмовну мову лише там, де треба передати настільки сильну експресію, що для неї не вистачає слів. На відміну від італійської опери, де живий південний темперамент сприймає постійний спів навіть у діалозі, інтелектуальна важка німецька мова лише у виняткових ситуаціях досягає рівня пристрасті, який вимагає музичного втілення<sup>21</sup>.

Ця ідея, яка сягає до естетичних поглядів Жана-Жака Руссо, вплинула на російську естетику XVIII ст.: письменники після спроб написання лібрето до опери-серія Олександром Сумароковим, відмовились від неї навіть рішучіше, ніж німецькі колеги – наприклад, Крістоф Мартін Виланд (Wieland), у лібрето до національної

---

<sup>18</sup> Яскраво описав театральне життя міст Г. Квітка-Основ'яненко у «Історії театру в Харкові», в кн.: Твори у 8 томах. Т. 7, Київ: Дніпро, 1970, С. 61–77. Також слід звернути увагу на театральну традицію вертепних вистав, яка відома в Україні з XVII ст. і близька до західноєвропейських католицьких звичаїв.

<sup>19</sup> Про художні проблеми створення німецької опери, які виникли з цієї гібридної форми, див.: Thomas Betzwieser «Singspiel in Mannheim» або скарги Стефанії Молодшої на тяжке становище німецької опери у Відні: «Одна з головних причин – брак хороших співаків. Більшість з тих, що виступають у німецькому зінгшпілі, немусикальні; тож виконання є неповноцінним і механічним. Це неминуче, коли люди співають лише зі слуху [...]. Але справді хороший співак не зупиняється на співі, він також намагається добре грати» (Stephanie die Jüngere, Vorrede zu den Singspiele (1792)), цит. за: Renate Schusky, *Das deutsche Singspiel im 18 Jh.*, p. 92.

<sup>20</sup> Див.: Till Gerrit Waidelich, Franz Schubert „Alfonso und Estrella“, передусім S. 62ff. про естетичну дискусію щодо великої опери, розпочату в 1813 році Ігнацем Францом фон Мозелем у його спробі сформулювати естетику драматичної композиції. Його позиція була відкинута багатьма композиторами, тим більше, що вона стояла в опозиції до концепції романтичної опери.

<sup>21</sup> Райхардт писав у своєму трактаті «Ueber das deutsche Singspiel» (1782): «З цього, однак, випливало б, що в нашому змішаному зінгшпілі слід співати лише там, де пристрасть піднялася настільки високо, що слова вже не можуть її передати: де глядач настільки повністю занурений у пристрасть, що в ньому замовкають усі міркування, що зітхання виринає з його грудей, сльози затуманюють очі, які він виливає у пісні страждання». Цит за: Johann Friedrich Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays*, Leipzig: Reclam, 1976, S. 152.

опери орієнтувався на модель К.В. Глюка<sup>22</sup>, і лише з 1780-х рр. Гете виступив за культивування в національній культурі жанру зінгшпілю та наближення до опери-буффа. Окрім вираження піднесених настроїв, «де людина виражає безпосередні почуття і, повністю занурившись у них, співає від щирого серця», пісні в зінгшпіль вводились як вставні номери, щодо яких «можна припустити, що співак десь їх почув, запам'ятав і тепер застосовує до тієї чи іншої ситуації»<sup>23</sup>.

Саме таку драматургічну роль відіграють музичні номери в «Наталці Полтавці» Котляревського. Пісні завжди линуць з вуст героїв, коли їхні почуття беруть верх. Меланхолія, туга кохання і сльози характеризують закоханих, які втілюють сентименталістський тип простих, але благородних людей з глибокими переживаннями. З іншого боку, популярні пісні [побутового чи дидактичного змісту – прим. *перекладача Л.К.*], переважно, співають комедійні персонажі твору, щоб розважити чи повчати себе та інших. Коли, наприклад, Виборний вперше виходить на сцену зі своєю пісенькою «Дід рудий, баба руда», комізм її змісту пояснюється тим, що він співає її напідпитку.

У порівнянні з німецьким зінгшпілем в п'єсі Котляревського помічаємо певне самообмеження, оскільки тут використані лише куплетні пісні фольклорного походження. Навіть у дуже ранніх зінгшпілях Гіллера поряд із строфічними піснями завжди було кілька складніших арій і ансамблів<sup>24</sup>. Вони виконували специфічну драматургічну функцію, бо призначались для осіб вищого соціального рангу. Майже всі зінгшпілі обертаються довкола класових конфліктів селяни та дворян. Останні, однак, за естетичними нормами свого часу не могли характеризуватись народними піснями<sup>25</sup>. Тому відсутність арії як знаку «вищого стилю» у п'єсі Котляревського відповідає відсутності в ній аристократичних осіб. На вершині ієрархічної драбини в «Наталці Полтавці» стоїть Возний, який вирізняється з-поміж інших багатством, владою та освітою, але як судовий чиновник середньої руки належить до тієї суспільно-професійної верстви, яка в тогочасному театрі аж ніяк не ідентифікувалась з представниками аристократії.

### Ідея Райхардта про популярну оперу: піснегра (*букв. Liederspiel*)

Послідовна прихильність Котляревського до «низького жанру», ймовірно, викликала б симпатії Райхардта. У своєму есе «Über das deutsche Singeschauspiel» 1782 року він висловив занепокоєння з приводу тенденції наділяти людей нижчого

<sup>22</sup> Йдеться про лібрето опери «Альцеста», написаного Віландом для композитора Антона Швайцера (прим. *перекладача – Л.К.*)

<sup>23</sup> Лист Гете до Крістіана Кайзера від 29.12.1779, цит. за: Rolf Pröpper, Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts, S. 76.

<sup>24</sup> Див.: Kyoko Kawada, Studien zu den Singspielen von Johann Adam Hiller, S. 127ff.

<sup>25</sup> Райхардт підкреслював цей аспект, коли писав про опери Гіллера: «Він відкидав довгі, нудні арії, знаючи, що це непристойно для комічного. [...] Тим часом Гіллер не повністю відкинув великі арії, а залишив їх лише для знатних людей, коли вони з'являлися в оточенні представників народу. Я вважаю це дуже доречним, особливо коли чую, як скалить зупи та регоче галерея з того чи іншого короля або придворного». Про німецьку комічну оперу разом із додатком листа другові про музичну поезію, 1774 р., цитується за: Reichardt, Briefe, die Musik betreffend, S. 61f c. 61f.



соціального стану піднесеними почуттями і, таким чином, все більше розмивати стилістичні межі<sup>26</sup>. Райхардт стверджував ідеал комічної опери, написаної «народною мовою» замість «мови задоволення» і закликав до відродження давнього фарсу з його «веселим, простим співом». З одного боку, він сподівався, що це зміцнить високий трагічний жанр, який міг існувати лише за умови протипаги справжньому фарсу, а з іншого – поширюватиме в народі життєрадісні пісні, що виховуватимуть публіку. Як приклад Райхардт наводив свій ранній зінгшпіль «Лише любов приносить щастя» (*Liebe nur beglückt*, 1780) як зразок національного комедійного жанру. Водночас він розробляв план «німецької героїчної опери» «Фінгал і Комала» за Оссіаном<sup>27</sup> у високому стилі. Тож його естетика поєднує класицистичні концепції високої поезії з новітніми ідеями «Бурі і натиску»

Ще один момент критики популярного зінгшпілю свідчить про слухність висновку. В 1774 р. в «Листі уважного мандрівника про музику „оперет”» Райхардт висловив рішучу незгоду з тим, що селян висміюють «замість показати користь і працьовитість селянина, який нас годує, [...] замість того, щоб показати прості життєві радості, яке він знаходить у великій здоровій родині, замість того, щоб показати нам усе, що могло б поступово повернути нас до блаженної простоти моралі; [...] Можна було б показати на прикладі селянина, як поміркованість і праця стають джерелами чесноти, а скільки тисяч пороків, що живуть у містах, зовсім невідомі селянину»<sup>28</sup>.

В тому ж дусі трактував своїх позитивних персонажів і Котляревський. Наталка та Петро втілюють ідеали простоти, скромності, порядності та працьовитості. Вони готові пожертвувати власним коханням, щоб підкоритися наказу матері. Протилежністю до цих міщанських чеснот виступає батько Наталки, який хотів піднятися над своїм суспільним званням у місті, безнадійно вліз у борги і після смерті залишив родину в біді. Цей ідеал сімейного життя розкрито і в «Москалі-чарівнику», де представлено зразкове кохання українського селянського подружжя: жінки, вірної своїм подружнім обов'язкам, яка не піддається спокушанню писаря, та чоловіка, який анітрохи не сумнівається у вірності дружини. Ці почуття знаходять вираз передусім у піснях, присвячених одне одному.

Райхардт скептично спостерігав за тенденцією німецької опери, поширеною в 1790-х рр., – адаптуватися до італійської моделі з її пріоритетами вокальної віртуозності. Те, що можна було б оцінити як музичний прогрес, виявилось для нього втратою німецького характеру і зрадою виховного, морального ефекту єдиної лінгвістично доступної форми німецького зінгшпілю. Його подорожі до Франції познайомили його з такою драматичною формою, яка, здавалося, досконало відповідала його ідеалам: з водевілем. Водевіль був типово паризьким жанром, входив у репертуар мандрівних і провінційних театрів та зазнав колосального злету популярності

<sup>26</sup> Reichardt, Briefe, die Musik betreffend, S. 153–157.

<sup>27</sup> Осіан – легендарний ірландський співець III століття, представлений в численних національних міфах і легендах. Його ім'я стало популярним в класичну добу завдяки містифікації Джеймса Макферсона (1736–1796), що стилізував давні ірландські саги і видав їх за твори Оссіана (прим. перекладача – Л.К.).

<sup>28</sup> Там само. С. 54.

після Французької революції. Сцена стала одним із найважливіших місць політичної публічності та формування думок, тут обговорювались актуальні події та нагальні політичні і соціальні проблеми. Прагнення суспільного прогресу, притаманне французам, ніде не могло виявитись виразніше, ніж у жанрі водевілю.

У трьох власних музичних комедіях «Кохання і вірність» (*Lieb' und Treue*, 1800), «Урочистість» (*Der Jubel*, 1800) та «Мистецтво і кохання» (*Kunst und Liebe*, 1807) і в теоретичній розвідці «Дещо про появу німецької *піснегри*» (*новый спеціальний термін, введений перекладачем для диференціації з зінгшпілем – прим. перекладача. Etwas über die Entstehung des deutschen Liederspiels*, 1804) Райхардт намагався створити зразки подібного жанру для Німеччини, що мав би таку ж силу впливу на свідомість демократичної публіки. Як він сам визнав, цей намір виявилось вельми важко втілити. У Франції сатиричний характер і масова популярність водевілю ґрунтувалися на репертуарі популярних пісень, які давно вкорінилися в традиції і були відомі кожному. Їх мелодії, так звані «поспівки» (в оригіналі *timbres*), були основою коротких куплетів водевілю, в яких часто досягався пародійний ефект завдяки зміненому змісту оригінального тексту пісні. Райхардту довелося з жалем визнати, що німцям бракувало таких популярних пісень<sup>29</sup>. Таким чином, написані ним пісні використовували відомі німецькі художні вірші, які він поклав на власну музику «в народному дусі»<sup>30</sup>.

### Котляревський і водевіль

Проблема адаптації водевілю в Німеччині, яка в кінцевому підсумку привела до невдачі жанру *Liederspiel* Райхардта<sup>31</sup>, представляє значний інтерес як своєрідний аналог (*в оригіналі Folie, прим. перекладача Л.К.*) до опрацювання пісенного матеріалу Котляревським. Судячи з усього, українському письменнику нескладно було знайти відомі пісні до своїх п'єс. Дослідження показали, що Котляревський у значній мірі використовував народні пісні, частина з яких була опублікована в збірниках, а частина записувалася з голосу; пісні ці були загальновідомими впродовж ХІХ століття<sup>32</sup>. У зв'язку з практикою водевілю заслуговує на увагу те, що автор

<sup>29</sup> „Навіть у попередні роки, коли я насолоджувався смішними сатиричними водевільними п'єсами в Парижі і мені спала на думку ідея перенести приємний, розважальний жанр на німецький ґрунт, я швидко зрозумів, що ми ніяк не опануємо справжні французькі водевілі, чия душа захована у жартах і сатири, тому що в нас взагалі немає популярних в народі веселих і сатиричних пісень [...]» «Дещо про появу німецької *піснегри*» (1804 р.), Цит. за: Reichardt, Briefe, die Musik betreffend, S. 233f. Цікаву інтерпретацію особистих мотивів обґрунтування Райхардтом *Liederspiel* подає Renate Moering, Johann Friedrich Reichardts Liederspiele, in: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 5) Heidelberg (Winter) 1981, S. 191–211.

<sup>30</sup> Проти цього одразу заперечив Людвіг Тік. Він вважав чутливі витончені тексти Клопштока та Гете невідповідними для комедійної сцени і пояснив свої закиди: «Тут, у швейцарському костюмі, я б очікував і бажав би (*простонародних пісеньок – прим. перекладача Л.К.*) «Якби я був птахом» і «У мене колись був скарб» [...], а поміж тим танців корови». Цит. за: Rolf Pröpper, Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts, S. 134.

<sup>31</sup> С. Йон подає опис історії жанру, який практично обмежується територією Берліна (див. прим. 7).

<sup>32</sup> Див.: А. Шамрай. «Наталка Полтавка»... С. 56ff.

більшою чи меншою мірою змінив майже всі тексти вокальних номерів, пристосувавши їх до драматичної ситуації, наприклад, у власних назвах чи топонімах, в деталях змісту задля привернення уваги аудиторії. Ще виразніше Котляревський дотримується принципу водевілю в тих фрагментах, де пародіює літературні тексти. Так, у «Наталці Полтавці» міститься пародія на пісню Григорія Сковороди «Всякому городу нарав і права», чий первісно благочестивий зміст в устах юриста Возного спотворюється до протилежності – виправдання шахрайства. Подібна пародія зустрічається і в «Москалі-чарівнику», де заключна пісня Фінтика «О горе мне» є пародійною парафразою священної пісні з Богогласника (1790)<sup>33</sup>. В обох випадках ідеально витримана водевільна модель, в якій перший рядок вибраного пісенного тексту відтворюється без змін і служить ідентифікації джерела, в наступних же рядках і куплетах допускаються вільні модифікації змісту.

Жанр «малоросійської опери» досконало втілює той задум, який Райхардт сподівався реалізувати з освітньо-виховними цілями на німецькій сцені: він показує народ, для якого спів є природною формою самовираження. Ця ідея виявляється ключовою в програмному зіставленні карикатурних, псевдолітературних пісень персонажів, що стоять на вищому шаблі соціальної драбини (негативних постатей Возного і Фінтика) з природними, емоційно щирими піснями Наталки чи Петра. Апологією співучого українського народу стає ключова сцена в «Москалі-чарівнику», в якій російський солдат співає переключену українську народну пісню подружжю, яке його гостило. Українка чудово співає ту ж пісню в її оригінальній версії і ганьбить росіян тим, що вона так само автентично може виконувати і російську пісню.

Сумнівно, що Котляревський знав праці Райхардта. Причиною того, що їхні концепції збігаються є – крім схожих естетичних передумов – те, що вони обидва обрали французький водевіль як прототип своїх п'єс. Крім того «Наталка Полтавка» була відповіддю на харківське виконання першого російського водевілю на українську тему «Козак-стихотворец» Олександра Шаховського (1812), де оспівується російсько-українське братство по зброї, зі спільною битвою під Полтавою проти того, хто служить Швеції. Вперше на сцену вийшли українці, які розмовляють рідною мовою. Проте Шаховський надто невміло передав українську лексику і допустив кілька грубих помилок у викладі історичних фактів. Однак цей тип псевдопатріотичного водевілю породив численні імітації не лише в Росії, а й у Німеччині, які в назві подавали козака як комічного персонажа<sup>34</sup>. Натомість в Україні люди з

<sup>33</sup> На цей факт вказав Олекса Горбач у статті «"Москаль-чарівник" І. Котляревського і почаївський Богогласник», у: *Analecta ordinis S. Basilii Magni, sectio II*, т. 7 (1971), с. 258–265. Притому він, очевидно, не мав інформації про аналогічні розвідки в минулому, зокрема про наступну: В. М. Перетц. *Историко-литературные исследования и материалы*, т. 1, СПб., 1900 р., див. передрук у: Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях, с. 265–267. Ця рідкісна збірка, яка містить церковнослов'янські, українські, польські та декілька латинських духовних пісень, тепер також доступна в цифровому вигляді за посиланням: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000002>.

<sup>34</sup> У каталозі: Franz Stieger *Opernlexikon*. Т 2, Tutzing: Schneider, 1975, стор. 686 наведено 13 назв, з яких зінгшпіль Коцебу «Козак і охотник» (*Kosak und Freiwilliger*) між 1813 і 1836 рр. було покладено на музику вісім разів [Цікаво, чи врахувала авторка статті у ряду музичних

певним роздратуванням реагували на зверхність ставлення до власної культури і її спотворення. Тому «малоросійські опери» Котляревського були задумані як пародія на водевіль Шаховського, виконання якого в «Харкові» висміюється в комічному діалозі «Наталки Полтавки» (II дія, 6–7 сцена).

Подібне відтворення «театру в театрі», тобто п'єса з алюзією на інші п'єси належить до поширених прийомів водевілю, тому «Наталку Полтавку» можна почасти розглядати як альтернативу комедії Шаховського, а почасти – і як втілення драматургічної моделі водевілю, перенесеної у східнослов'янський культурний ареал. Зберігаючи основний конфлікт – як і в «Козаку-стихотворці», бідна дівчина чекає на відсутнього коханого, в той час як багатий чиновник наполегливо сватається до неї – Котляревський послідовно втілює «низький стиль»<sup>35</sup>. Замість спотвореної говірки герої розмовляють справжньою українською мовою. Замість абсурдної фігури козака-віршоплета автор підносить спів українців у природному побуті. Історичної теми він теж свідомо уникає – Полтава це не місце відомої битви, а звичайне провінційне місто, яке, з точки зору мешканців ближніх сіл, є або об'єктом банальних бажань (*побачити міський побут – прим. перекладача Л.К.*), або місцем особистої трагедії. Найважливішою новинкою для персонажів виявляється нове облаштування вулиць, «перестройка города» (Акт II, Сцена 3). Через алюзії на тогочасну ситуацію в Полтаві в дотепних діалогах, які ніби імпровізовано вставлені в головну інтригу, Котляревський втілює одну з найважливіших характеристик водевілю, а саме його безпосередній зв'язок з поточною ситуацією та звернення до конкретної аудиторії<sup>36</sup>. Котляревський елегантно протиставив Шаховському сценічний твір, який, з одного боку, відповідав вимогам жанру і умовам виконання, але, з іншого боку, захоплює як витвір мистецтва і сьогодні. З погляду жанрової

---

*реалізації драми Коцебу співогру Михайла Вербицького? – прим. перекладача Л.К.] Але і ця інформація є неповною, про що свідчить відсутність російських назв (пор. огляд репертуару в «История русской музыки в десяти томах», т. 4, М.: Музыка, 1986, с. 376–379, де за період 1813–1817 рр. згадано ще сім творів на цю тему). Видається, що в жанрі водевілю та репертуарі народного театру можна знайти ще не один твір про козаків. У 1825 р. Луї Анжелі виконав жартівливу пісню «Повернення козака» з малоросійськими національними піснями і танцями в Кенігштадтському театрі в Берліні (пор. Johns, Das szenische Liederspiel, с. 257). Основою моди на козацтво в першій третині XIX століття була «Історія України та козацтва» Йоганна Крістіана Енгеля (*існує також український переклад книги – прим. перекладача Л.К.*), опублікована в 1799 році. Раніше українська тема використовувалась в операх лише у виняткових випадках, як у зінгшпілі Франца Станіслава Шпіндлера «Кохання в Україні» (Die Liebe in der Ukraine), вперше виконана в Інсбруку в 1786 р. (дякую Герріту Вайделіху за люб'язно надану інформацію).*

<sup>35</sup> Я хотіла підкреслити тривалу історичну генезу естетичної концепції національної опери приблизно між 1790 і 1820 роками. Ця ідея у той час впливала в різних працях, проте поки не сформувалась як готова концепція, прийнята чи Котляревським, чи Райхардтом. Тому спеціально наголошую ті засади «високого» і «низького» стилю, які обом митцям, безперечно, були добре знані. Для мене вирішальним є те, що Котляревський втілює на практиці те, що Рейхардт сформулював як ідею, втілює набагато краще і оригінальніше і з наймовірно довготривалим ефектом. У Німеччині ніколи не було своєї «Наталки Полтавки».

<sup>36</sup> Цей прийом вважається конститутивним для жанрової моделі водевілю. Див.: Witold Kośny, Towards a poetics of classical Russian vaudeville, in: Slavic Drama. The Question of Innovation, hrsg. von A. Donskov, Ottawa 1991, S. 190–199.

історії «Наталка Полтавка» з її чудово окресленими персонажами та вмілим сценічним оформленням стала відправною точкою для української розмовної комедії, а також для того типу музичної комедії, з якої Квітка-Основ'яненко використав назву «малоросійська опера», а у Старицького вона була замінена родовим терміном «оперета»<sup>37</sup>.

### Перспективи

Розглядаючи витоки української національної опери в творчості Котляревського, варто торкнутись його ставлення до українсько-російських відносин. Хоча багато джерел свідчать, що він був прихильником російсько-української єдності, однак, не втримався від сатиричної критики ставлення росіян до своїх братів-українців, зокрема їхньої непростимої мовної та культурної неосвіченості. Ця свідомо позиція свідчить про продовження погляду на історію, розробленого насамперед Феофаном Прокоповичем, чия проросійська установка аж ніяк не була синонімом втрати власної історичної та культурної ідентичності<sup>38</sup>.

Саме відмова від образу росіян-ворогів дала можливість «Наталці Полтавці» безперервно існувати на українській сцені не лише в царській імперії, а й у радянські часи, коли неодноразово позитивно відзначалася відсутність в ній «націоналістичних ідей»<sup>39</sup>. Як не дивно, «Наталка Полтавка» вписувалася в культурну політику сталінізму, що призвело до ренесансу водевілю. Твір потрапив на велику оперну сцену московського Большого театру в 1936 р. і був стилізований під «грандіозне видовище» з хорами, танцями та помпезною увертюрою Володимиром Йоришем на святкуванні 300-річчя об'єднання України і Росії<sup>40</sup>.

Водевіль як національна опера є вельми цікавим явищем у світовому театральному та культурно-історичному контексті<sup>41</sup>. Водевіль повністю зникли з усіх інших

<sup>37</sup> Малоросійська опера Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» (1835) завершується справжнім водевільним фіналом, тип якого зберігається ще в опереті Михайла Старицького «Чорноморці». Останній завдяки співпраці з Лисенком невдовзі перейшов до текстів лібрето зі складнішою музичною структурою, що містили цілі віршовані сцени покладені на музику, як-от опери за повістями М. Гоголя «Різдвяна ніч» та «Утоплена».

<sup>38</sup> Про погляди Феофана Прокоповича на історію див.: R. Stupperich, Kiev – das zweite Jerusalem. Ein Beitrag zur Geschichte des ukrainisch-russischen Nationalbewußtseins, in: Zeitschrift für slavische Philologie, XII (1935), S. 332–354.

<sup>39</sup> Про відсутність національної ідеології у Котляревського шкодували представники протилежної позиції, див.: Jurij Wojko, I. P. Kotljarevs'kuj und die westeuropäische Literatur, in: Die Welt der Slaven 8 (1963), S. 138f.

<sup>40</sup> Тут помилка в датуванні – 300-річчя об'єднання України і Росії святкувалось у 1954 р., а в 1936 р. Йориш брав участь у зйомці фільму «Наталка Полтавка» Івана Кавалерідзе з І. Паторжинським та М. Литвиненко-Вольгемут в головних партіях. Про постановку «Наталки Полтавки» на сцені Большого театру в 1936 р. в опрацьованні Йориша згадує А. Рудницький у своїй праці «Українська музика», вказуючи, що той «написав увертюру й поверх 30 нових номерів» (с. 215) – прим. перекладача Л.К.

<sup>41</sup> Антін Рудницький зокрема протестує проти визначення «Наталки Полтавки» як опери в сучасному розумінні, див.: Антін Рудницький, Українська музика. Історико-критичний погляд. Історико-критичний огляд, Мюнхен: Вид. Дніпрова хвиля, 1963. С. 72f. Загалом же

сцен Європи. Хоча тексти цих п'єс, які були надзвичайно популярні у Франції до кінця XIX століття, все ще можна знайти в численних друкованих томах, більшість музики до них втрачено<sup>42</sup>. Щоб зрозуміти важливість «Наталки Полтавки», слід значно детальніше і системніше проаналізувати її долю за більш ніж двісті років успішних постановок<sup>43</sup>. Саме скромний формат і легкість виконання забезпечили виживання твору в пригнобленій культурі, яка не мала власних музичних та оперних інституцій. Якщо я досі наполягала на жанровому віднесенні п'єси до водевілю, то важливо також врахувати, що підзаголовок Котляревського «малоросійська опера» відводив музичній партії ключову роль, завдяки чому вона мала силу впливу, що далеко виходив за рамки водевільного характеру<sup>44</sup>. Культивуючи автентичну пісенність, водевіль дав можливість включити пісні у фольклорні сцени, доповнені барвистими костюмами, декораціями, танцями, розкрити звичаї, з якими український глядач міг ідентифікувати себе.

До менш знаних, етнографічно вирішених постановок «Наталки Полтавки» в європейських країнах належать вистави театральної трупи Георгія Деркача у Франції

---

водевіль та його значення в європейській історії культури потрапив у фокус уваги науковців відносно пізно. Імпульсами подальших досліджень водевілю в Україні можуть стати збірки, видані Гербертом Шнайдером: *Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim: Olms, 1996; *Chanson und Vaudeville: gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert*, St. Ingbert: Röhrig, 1999; *Timbre und Vaudeville: zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim: Olms, 1999. Те, що водевіль був основою розвитку усього французького театру 19 ст., доводить праця: Andreas Münzmayr, *Musikdramaturgie und Kulturtransfer: eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart*, Schliengen: Argus, 2010.

<sup>42</sup> Див. про труднощі відстеження джерел водевільної арії, колись поширеної у всій Європі: Люцинда Браун, Едуард Монтобри и его шансонетка «Faut s'amuser, danser et rire». К історії французького источника в 1 фортепианном концерте Чайковського, в: Чайковский. Сборник статей: Петербургский музыкальный архив вып. 15, ред. Тамара Сквирская, Санкт-Петербург: Композитор, 2021, с. 64–94.

<sup>43</sup> Те, наскільки важливим є ґрунтовне опрацювання історії постановок і рецензії того чи іншого артефакту, показує Ю. Станішевський у праці: Юрій Станішевський, Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва, в: Нариси з історії театального мистецтва України XX століття, Київ: Інтертехнологія, 2006, с. 11–82, особливо с. 16f, присвячена етнографічним інсценізаціям на зламі сторіч. Автор робить перший крок у цьому напрямку, здійснюючи детальний аналіз інсценізації «Наталки Полтавки» Миколи Садовського в 1912 р. Режисер, спираючись на принципи Костянтина Станіславського, трактує її з позиції проникливої психологічної студії.

<sup>44</sup> П'єса зазнавала радикальної модернізації, яку здійснив Олександр Ануров у 2005 р., адаптувавши музику в поп- та рок-манері, див.: Вікторія Шпаковська, Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця XX – початку XXI століття, в: Нариси з історії театального мистецтва України XX століття, Київ: Інтертехнологія, 2006, с. 827–866, с. 858–865. Спів і музика як засоби утвердження національно-культурної ідентичності в театрі також відіграють важливу роль і в інших політично пригноблених культурах, див.: Michela Niccolai (Hrsg.), *Singing speech and speaking melodies: minor forms of musical theatre in the 18th and 19th century*, Turnhout: Brepols, 2021.

взимку 1893/94 р.<sup>45</sup>. Вони не зібрали численної аудиторії, проте надихнули відомого французького лібретиста Луї Галле (Louis Gallet), автора текстів для опер Жоржа Бізе, Каміля Сен-Санса та Жюля Массне, на розлогий поетичний опис. Він не лише зафіксував різноманітні деталі виступу, а й підкреслив життєрадісність та емоційне багатство п'єси, а особливо музики:

«Все це розігрується з доброзичливістю, безпосередністю, емоційним піднесенням, які повинні роззброїти найсуворіших критиків. Це мистецтво щирого народу, який швидко зворушується і всьому радіє. Пейзаж і інтер'єр посилюють це враження. У першій і третій діях перед нами розкинулося малоросійське село з низенькими хатками, солом'яними дахами, прикрашеними одвірками, оточене городами, в яких серед інших овочів цвітуть великі соняшники і схиляють над парканами свої важкі жовтогарячі голівки. Посередині площі розміщувався резервуар для дощової води, а над нею криниця, подібна до криниць в країнах Сходу. В середині бачимо кімнату, в якій по білених стінах проходить світла облямівка ніжно розписаних квітів; велика біла піч виглядає так, ніби її вирізали з брили крейди. Ви відчуваєте, що потрапили в будинок зі снігу. І на тлі цього неймовірного білого тла тим яскравіше виділяються яскраві кольори костюмів, жіночі очіпки (*названі Галле тюрбанами – прим. перекладача*), прикрашені квітами хустки, вишиті фартухи та барвисті сукні, червоні свити (*тулупи у Галле – прим. перекладача*) та каптани чоловіків, їх широкі шаровари та сап'янци. Всі співають і танцюють з надзвичайним запалом і радістю. Козацькі танці чоловіків – це безперервні підстрибування, високі стрибки, кроки, обертання, від яких паморочиться голова; жіночі танцювальні рухи легкі, неквапливі та невимушені, вони просто зачаровують.

Чи музика пана Лисенка запозичена з народних пісень, чи оригінальна, не знаю. Залежно від ситуації вона сповнена меланхолією або безмежною життєствердністю. Заворожуюча ритміка в таких епізодах наближена до французького типу, танцюристи дуже чутливо передають характер музики. Натомість у чуттєвих ліричних фрагментах виразно проявляється слов'янська душа. У «Наталці Полтавці» є два три моменти, що вельми зворушили тих нечисленних парижан, які відвідали ці вистави. На жаль, вона зійшла зі сцени занадто швидко»<sup>46</sup>.

Жанрові сцени українського сільського життя, які побачили паризькі глядачі, висунули на перший план візуальні аспекти, які вельми типові для кіномистецтва. Медійне продовження «Наталки Полтавки» в екранізаціях ХХ століття остаточно вмонтувало твір у монументальні кадри українського пейзажу і таким чином створило архетипні образи жінки-співачки, оточеної стихією повітря, води, землі, у гармонії з усією природою. Набагато ефективніше, ніж це уявляв собі Райхардт, пісні української опери «Наталка Полтавка» і сьогодні перекидають місток [для слухачів інших країн – прим. перекладача Л.К.] в український світ.

*Переклад з німецької, коментарі та редакція Любові Кияновської*

<sup>45</sup> Див. Нахлік, с. 517; Ю. Станішевський, Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть, с. 14–15.

<sup>46</sup> Louis Gallet, Théâtre. Musique, in: La Nouvelle Revue, Januar 1894, S. 212–213.

***Lucinde Braun (Regensburg). Ivan Kotliarevskyi and Johann Friedrich Reichardt: Ukrainian opera "Natalka-Poltavka" between vaudeville and the national symbol.***

*The article of the German researcher considers one of the most famous Ukrainian classical music and stage works – "Natalka Poltavka" by Ivan Kotlyarevsky – Mykola Lysenko in the broad historical context of European aesthetic and stylistic trends of the late XVIII – early XIX centuries. It draws very interesting parallels between the aesthetic dimensions of Ukrainian play and views on the function of opera in the society of the German philosopher, esthetician and author of „Liederspiels” Johann Friedrich Reichardt, indicating the origin of „Natalka Poltavka” and Reichardt Liederspiels from French vaudeville. The author provides some convincing evidence of the very important social role of Kotlyarevsky's comedy, first, in refuting the false image of the Ukrainian people in the Russian comedy "Cossack Poet" by Alexander Shakhovskiy, and secondly, in establishing the musical and stage model, which will be specific and fruitful for future stages of development of national culture. The article contains a number of new information on the reception of the Ukrainian theme in the European cultural space.*

**Key words:** "Natalka Poltavka" by Ivan Kotlyarevsky, Mykola Lysenko, Johann Friedrich Reichardt, vaudeville, Little Russian opera, Liederspiel.

### Література

1. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. Музыкальная культура Украины. М. : Музгиз, 1961.
2. Архимович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість. 2-ге вид., випр. і доп. К. : Мистецтво, 1963.
3. Браун Л. Эдуард Монтобри и его шансонетка «Faut s'amuser, danser et rire». К истории французского источника в 1 фортепианном концерте Чайковского, в: Чайковский. Сборник статей: Петербургский музыкальный архив, вып. 15, ред. Т. Сквирская. СПб. : Композитор, 2021, с. 64–94.
4. Горбач О. «Москаль-чарівник» І. Котляревського і почаївський Богогласник // *Analecta ordinis S. Basilii Magni, sectio II*, т. 7 (1971). С. 258–265.
5. Енгель Й.-Х. фон. Історія України та українських козаків. Пер. з нім.: Ю. О. Голубкін, Л. М. Назаренко, Є. В. Ходун, О. В. Бутенко. Пер. з лат. та франц.: Є. С. Чекарева. Харків: Факт, 2014.
6. Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. К. : Дніпро, 1969.
7. История русской музыки в десяти томах. Т. 4. М. : Музыка, 1986. С. 376–379.
8. История русской музыки в десяти томах. Т. 5. М. : Музыка, 1988.
9. Квітка-Основ'яненко Г. Історія театру в Харкові. // Г. Квітка-Основ'яненко. Твори у 8 томах. Т. 7. К. : Дніпро, 1970. С. 61–77.
10. Котляревський Іван Петрович. Повне зібрання творів. К. : Наукова думка, 1969.
11. Музичний додаток «Малороссийские песни из оперы Наталка-Полтавка / Соч. И. П. Котляревского. Музыка А. И. Барсицкого». URL: <https://archive.org/details/zirka1833/page/n293/mode/2up?view=theater> (24.01.2022).
12. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. Львів, 2015.
13. Перетц В. М. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1. СПб, 1900. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000002> (24.01.2022)
14. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963.
15. Шамрай А. «Наталка-Полтавка» І. Котляревського. К. : Мистецтво, 1955.
16. Vauman T. North German Opera in the Age of Goethe. London: Cambridge University Press, 1985.



17. Betzwieser T., Singspiel in Mannheim: Der Kaufmann von Smyrna von Abbé Vogler, in: Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. von Ludwig Finscher u.a., Frankfurt/Main – Bern : Lang, 1994. S. 119–144.
18. Boyko J. I. P. Kotljarevs'kyj und die westeuropäische Literatur, in: Die Welt der Slaven 8 (1963).
19. Braun L. Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert, Mainz: Schott, 1999.
20. Gallet L. Théâtre. Musique, in: La Nouvelle Revue, Januar 1894, S. 212–213.
21. Johns S. Das Szenische Liederspiel zwischen 1800 Und 1830: Ein Beitrag Zur Berliner Theatergeschichte. Frankfurt-am-Main – Bern – New-York – Paris: Peter Lange, 1988 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike Bis in die Gegenwart).
22. Kawada K. Studien zu den Singspielen von Johann Adam Hiller (1728–1804). Diss. Marburg/Lahn 1969.
23. Kośny W. Towards a poetics of classical Russian vaudeville, in: Slavic Drama. The Question of Innovation, hrsg. von A. Donskov. Ottawa, 1991. S. 190–199.
24. Moering R. Johann Friedrich Reichardts Liederspiele, in: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 5) Heidelberg (Winter) 1981, S. 191–211.
25. Pröpfer R. Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 25), Bonn: Bouvier, 1965.
26. Reichardt J. F. Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays, Leipzig: Reclam, 1976.
27. Schusky R. Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption. Bonn: Bouvier, 1980.
28. Stieger F. Opernlexikon. T. 2. Tutzing: Schneider, 1975.
29. Stupperich R. Kiev – das zweite Jerusalem. Ein Beitrag zur Geschichte des ukrainisch-russischen Nationalbewußtseins, in: Zeitschrift für slavische Philologie, XII (1935), S. 332–354.
30. Taruskin R. Sorochintsi Fair Revisited, in: Modest Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press, 1993.
31. Waidelich T. G. Franz Schubert „Alfonso und Estrella“: Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper. Geschichte und Analyse. Tutzing: Schneider, 1991.

### References

1. Arkhimovich L., Schreer-Tkachenko A., Schaeffer T., Karysheva T. Musical culture of Ukraine. M.: Muzgiz, 1961. [in Ukrainian]
2. Arkhimovych L., Gordiichuk M. Mykola Vitaliiiovych Lysenko: Life and work. 2nd ed., Ed. and ext. Kyiv: Art, 1963. [in Ukrainian]
3. Bauman T. North German Opera in the Age of Goethe. London: Cambridge University Press, 1985. [in German]
4. Betzwieser T., Singspiel in Mannheim: The Merchant of Smyrna by Abbé Vogler, in: Mozart and Mannheim. Congress report Mannheim 1991, ed. by Ludwig Finscher et al., Frankfurt/Main – Bern: Lang, 1994, pp. 119–144. [in German]
5. Boyko J. I. P. Kotliarevskyi and Western European Literature, in: The World of Slavs 8 (1963). [in German]
6. Braun L. Studies in Russian Opera in the Late Nineteenth Century, Mainz: Schott, 1999. [in German]
7. Braun L. Edward Montobry and his chansonnier "Faut s'amuser, danser et rire". On the history of the French source in Tchaikovsky's 1st piano concerto, in: Tchaikovsky. Collection of articles: St. Petersburg Music Archive Vol. 15, ed. T. Skvirskaya. SPb.: Composer, 2021, p. 64–94. [in Russian]

8. Engel J.-H. von. History of Ukraine and Ukrainian Cossacks. Kharkiv: Fakt, 2014 [in Ukrainian]
9. Gorbach O. "Moskal-charivnyk" by I. Kotliarevskyi and Pochaiv Theologian // *Analecta ordinis S. Basilii Magni, sectio II, vol. II (vol. 7) (1971)*, p. 258–265. [in Ukrainian]
10. Gallet L. Theatre. Music, in: *La Nouvelle Revue*, January 1894, S. 212–213. [in French]
11. Johns S. The scenic song play between 1800 and 1830: A contribution to Berlin theater history. Frankfurt-am-Main – Bern – New York – Paris: Peter Lange, 1988 (sources and studies on the history of music from antiquity to the present). [in German]
12. History of Russian music in ten volumes. V. 4, M.: Music, 1986. [in Russian]
13. History of Russian music in ten volumes. V. 5. M.: Music, 1988. [in Russian]
14. Ivan Kotlyarevsky in documents, memoirs, research. K.: Dnipro, 1969. [in Ukrainian]
15. Kawada K. Studies on the Singspiele by Johann Adam Hiller (1728–1804). Diss. Marburg/Lahn 1969. [in German]
16. Kośny W. Towards a poetics of classical Russian vaudeville, in: *Slavic Drama. The Question of Innovation*, ed. by A. Donskov, Ottawa 1991, pp. 190–199. [in English]
17. Kotliarevskyi Ivan Petrovych. Complete collection of works. K.: Naukova dumka, 1969. [in Ukrainian]
18. Kvitka-Osnovianenko H. History of the theater in Kharkiv // H. Kvitka-Osnovianenko. Works in 8 volumes. V. 7. K.: Dnipro, 1970. S. 61–77. [in Ukrainian]
19. Moering R. Johann Friedrich Reichardts Liederspiele, in: *The German Singspiel in the 18th Century (Contributions to the History of Literature and Art of the 18th Century, Vol. 5)* Heidelberg: Winter, 1981. Pp. 191–211. [in German]
20. Musical application "Little Russian songs from the opera Natalka-Poltavka / Soch. I. P. Kotliarevsky. Music by AI Barsitsky URL: <https://archive.org/details/zirka1833/page/n293/mode/2up?view=theater> (24.01.2022) [in Russian]
21. Nakhlik E. The Transfigured World of Ivan Kotlyarevsky: Text – Intertext – Context. Lviv 2015. [in Ukrainian]
22. Peretz V. M. Historical and literary research and materials, vol. 1, St. Petersburg, 1900. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000002> (24.01.2022) [in Russian]
23. Pröpper R. The stage works of Johann Friedrich Reichardt. A contribution to the history of opera in the period of stylistic change between classic and romantic (*Treatise on Art, Music and Literature. Vol. 25*), Bonn: Bouvier, 1965. [in German]
24. Reichardt J.F. Letters concerning music. Reports, reviews, essays, Leipzig: Reclam, 1976. [in German]
25. Rudnytskyi A. Ukrainian music. Historical and Critical Review, Munich: The Dnieper Wave, 1963. [in Ukrainian]
26. Schuskyi R. The German Singspiel in the 18th Century. Sources and testimonies on aesthetics and reception, Bonn: Bouvier, 1980. [in German]
27. Shamrai A. "Natalka-Poltavka" by I. Kotliarevskyi. Kyiv: Art, 1955. [in Ukrainian]
28. Stieger F. Opera Lexicon. T. 2, Tutzing: Schneider, 1975 [in German]
29. Stupperich R. Kiev – the second Jerusalem. A contribution to the history of Ukrainian-Russian national consciousness, in: *Journal of Slavic Philology*, XII (1935), pp. 332–354. [in German]
30. Taruskin R. Sorochyntsi Fair Revisited, in: *Modest Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton: Princeton University Press, 1993. [in English]
31. Waidelich T. G. Franz Schubert "Alfonso und Estrella": An early through-composed German opera. History and Analysis. Tutzing: Schneider, 1991. [in German]

