Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

МАЙЯ ГАРБУЗЮК

ОБРАЗ УКРАЇНИ У ПОЛЬСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ XIX СТОЛІТТЯ: СТРАТЕГІЇ ТА ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Львів 2018

УДК 792.09.01/.03(438)»18»]:7.049:(477)
Г 20

Р е ц е н з е н т и:

Галина Дмитрівна Миленька,
доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

Галина Григорівна Стельмащук,
доктор мистецтвознавства, професор,
академік Національної академії мистецтв України,
завідувач кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

Ігор Миколайович Юдкін,
доктор мистецтвознавства, член-кореспондент
Національної академії мистецтв України,
провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв
та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України

Надруковано за ухвалою Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 54/9 від 26 вересня 2018 р.)

Гарбузюк Майя

Г 20 **Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації:** монографія / Майя Гарбузюк. – Львів : Простір-М, 2018. – 470 с.

ISBN 978-617-7501-92-2

Уперше здійснено комплексний аналіз присутніх у польському театральному дискурсі XIX ст. стратегій та форм репрезентації образу України. На основі рукописних та друкованих драматичних текстів, архівних матеріалів, періодики, рецептивних джерел розкрито історичну генезу явища, розкрито специфіку та динаміку розгортання основних ідейно-тематичних напрямів та жанрово-стильових, наратологічних, часопросторових та імагологічних форм українських топосів у польському театрі. Окреслено географію поширення польських вистав з українською тематикою як прояв феномену українсько-польського театрального пограниччя. Висвітлено впливи театральної практики початку XIX ст. на формування «української школи» у польській літературі доби романтизму. Виявлено відмінності поміж польським театральним та літературним дискурсами у конструюванні образів України.

Для театрознавців, мистецтвознавців, музикознавців, культурологів, літературознаців, філологів, фольклористів, істориків та усіх, кого цікавить історія українсько-польських мистецьких взаємин.

УДК 792.09.01/.03(438)»18»]:7.049:(477)
Г 20

ISBN 978-617-7501-92-2

© Гарбузюк М. В., 2018
© Шкльода І. В., дизайн обкл., 2018

ЗМІСТ

ВСТУП. TERRA INCOGNITA НА ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ МАПІ 7

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ВЗАЄМИНИ У ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДНИКІВ 19

1.1 Українсько-польські театральні зв'язки у світлі вітчизняних театрознавчих і літературознавчих студій 19

1.1.1 Польща–Україна–Росія: ретрансляція ранньомодерного мистецького досвіду як наукова проблема у перших театрознавчих дослідженнях кінця XIX–початку XX ст. 19

1.1.2. Українсько-польські театральні стосунки XVII–XIX ст. у працях українських дослідників першої половини XX ст. 29

1.1.3 Ростислав Пилипчук та його школа: відновлення і розвиток національного академічного театрознавства (друга половина XX ст. – початок XXI ст.) 34

1.2 Польські дослідники про польсько-українські театральні взаємини 40

1.2.1 Питання польсько-українських взаємин в академічних театрознавчих працях 40

1.2.2 Польський театр на етнічних українських землях: топографія та фактографія 44

1.3. Сучасна гуманітаристика і польсько-український діалог: горизонти порозумінь 49

1.4. Методологічні засади дослідження 60

РОЗДІЛ 2. «МОЛОКОМ І МЕДОМ...»: УКРАЇНСЬКА АРКАДІЯ НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ XIX СТ. (МУЗИЧНІ ТА КОМЕДІЙНІ ЖАНРИ) 68

2.1 Перші українські сюжети й образи у польському театрі XVII–XVIII ст.: генетичний та типологічний аспекти 69

2.2 Українці як персонажі чародійських опер, комедіоопер, комедій на польському кону: мова, амплуа, виконавці (перша третина XIX ст.)..... 83

2.2.1 «З України тут приходжу...» («Сирена Дністра» Я. Н. Камінського за Ф. Кауером, К. Генслером) 86

2.2.2 «Вот я козак з України» («Українка, або Зачарований палац» Я. Мілевського) 103

2.2.3 «Козак коня напував...» («Твардовський на Кшемьонках» Я. Н. Камінського) 113

2. 3 «Це намальоване місто нехай буде Львовом!»: український сегмент у багатокультурній Аркадії міста 117

2.3.1 «Дай нам, Боже, в добрий час!» («Обвал вежі на ратуші, або Коминяр і Млинар» Л. Рудкевича, Я. Н. Камінського) 117

2.3.2 Театр з «видом на Святого Юра» («Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи» Я. Н. Камінського) 119

2. 4 Українські аркадійські образи: між романтичною стилізацією та колоніальним кітчем 130

РОЗДІЛ 3. «ПОЖЕЖА ТРИВАЄ...»: ПЕКЕЛЬНИЙ МІТ ГАЙДАМАЧЧИНИ НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ XIX СТ. ЯК ДИСКУРС КОЛЕКТИВНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ТРАВМИ 139

3.1 Перша вистава про Коліївщину: формування наративу, ключових образів та змістів («Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за Т. Кернером) 141

3.1.1 «Гелена, або Гайдамаки в Україні» в польській та українській гуманітаристиці: конфлікт інтерпретацій 143

3.1.2 «Переробка, що перевершила оригінал»: ідейно-сюжетні, часопросторові та персонажні трансформації тексту 149

3.1.3 «Запеклі Гайдамаки»: до стереотипу Іншого як Ворога 155

3.1.4 Сценічна історія «Гелени...»: ареал поширення, феномен успіху 163

3.1.5 Відлуння «Гелени...» у творчості польських та українських авторів 173

3.2 Містерія смерті та воскресіння: драматичний роман про гайдамаччину («Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького) 187

3.2.1 «Сміліше відслони куртину»: особливості драматургічної мови «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького 188

3.2.2 Від містерії до мелодрами: наративи, герої, амплуа 193

3.2.3 Колоніальний та травматичний дискурси «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького 216

3.3 Пізньоромантичні візії гайдамаччини на польському кону кінця XIX ст. 221

3.3.1 «Слава Польщі! Слава Україні!» («Вернигора» В. Р. Левицького за однойменним романом М. Чайковського) 221
3.3.2 «Задзвонили в усі дзвони...» («Ватажок» А. Урбанського) 236

3.4 Гайдамаччина на польській сцені і формування дискурсу колективної історичної травми 251

РОЗДІЛ 4. «ВОГНЕМ І МЕЧЕМ...»: КОЗАЧЧИНА ЯК ІСТОРИЧНИЙ НАРАТИВ НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ XIX СТ. 259

4.1 «Брати на межі»: ранньоромантичний лицарський дискурс козацтва на польській сцені та в драматургії першої третини XIX ст. 261

4.1.1 Королівський слуга і сарматський лицар: козак Іван у героїчній драмі «Зиґмунт Третій (Огінська)!, або Війна татарів з сарматами» Я. Н. Камінського 261
4.1.2 Гетьман, батько, вірнопідданий: Богдан Хмельницький – романтичний герой у виставі «Бунт Хмельницького» А. Г. Жолковського 267
4.1.3 «Український Атилла» та «невизнаний польський патріот»: образ Богдана Хмельницького у драматургії Ю. У. Немцевича й Т. Заборовського 278

4.2 Україна шляхетська, козацька та гетьманська у сценічних версіях творів представників «української школи» доби романтизму 291

4.2.1. «Український роман» без України: перша сценічна версія «Марії» А.Мальчевського («Димітр і Марія, або Ворожба і помста» Ю. Коженьовського) 291
4.2.2. Друга сценічна версія «Марії» А. Мальчевського: актуалізація українського дискурсу («Польські родини XVII ст., або Дочка Мечника» К. Майєрановського) 299
4.2.3 «Козак паном степу, моря»: морські походи козацтва як героїчний історичний наратив у виставах «Поворот запорожців із Трапезунда» К. Гейнча та «Конашевич в Білгороді» З. Фіша 309

4.3 «Пан свого короля»: парадокси сценічних втілень «Мазепи» Ю. Словацького (друга половина XIX ст.) 315

4.4 «Попіл і цикута»: ідеологічні та імагологічні концепти влади у виставах з історії Хмельниччини останньої третини XIX ст. 325
4.4.1 «Кров некозача» («Син Богдана» Л. Стаженського) 325
4.4.2 «Уся польська Україна...» («Перо чаплі» Л. Стаженського) 334
4.4.3 «Твій дім в огні!» («Облога Львова 1654 р.» К. Бжозовського) 346
4.4.4 «Вогнем і мечем» (інсценізації однойменного роману Г. Сенкевича) ...357

РОЗДІЛ 5. «І В ЦНОТІ, І В БОЛОТІ…». УКРАЇНСЬКЕ СЕЛО У ПОЛЬСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ТА НА СЦЕНІ 363

5. 1 Романтичний міт карпатського простору: від трагедійного до комедійно-пасторального дискурсу 364

5.1.1 «Гей, браття опришки!» («Карпатські верховинці» Ю. Коженьовського) 365

5.1.2 Від Карпат до Запоріжжя («Велюньський староста, або Чуже зерно» Л. Стаженського) 373

5.1.3 Українська карпатська ідилія («Папороть» Ю. Старкеля, «Приблуда» В. Лозинського)..... 378

5.2 Українське селянство у мелодраматичному репертуарі польських театрів другої половини XIX ст. 383

5.2.1 «Ой, не ходи, Грицю...» («Гриць» А. К. Ґрози) 383

5.2.2 «А на наших ґрунтах ворони кричать...» («Українці» Л. Косьцєлецького) 394

5.2.3 «Епопея шатра й кочівництва» («Хата за селом» за Ю. І. Крашевським) 397

5.3 Хлопомани, повстанці та селяни у польській драматургії 1860–1870-х рр.: формування критично-реалістичного дискурсу міжнаціональних стосунків 401

5.3.1 Неукраїнський Київ середини XIX ст.: конфлікт урбаністичного й рустикального хронотопів («Гапка в муках» М. Ґожковського).... 401

5.3.2 Драма «На Україні» Л. Совінського: аналітика поразки й апологія жертовності 411

ВИСНОВКИ. «РІЧ ПОСПОЛИТА ТЕАТРАЛЬНА» І УКРАЇНА 423

ЛІТЕРАТУРА 434

ПОКАЖЧИК ІМЕН 461

Пам'яті професора Ростислава Пилипчука
та моїх батьків

ВСТУП. TERRA INCOGNITA НА ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ МАПІ

Театр — особливий вид публічного художнього простору, в якому легітимізуються важливі для суспільства ідеї та теми; формуються й закріплюються етнічні та національні ідентичності; творяться «уявлені спільноти» (Б. Андерсон); зберігаються і передаються від покоління до покоління колективні міфи та історичні наративи; формується культурна пам'ять; випрацьовуються стереотипні образи Іншого та Іншостей і моделі їхнього сприйняття; визначаються форми й сценарії міжнаціонального, міжетнічного діалогу; врешті, конструюються та проговорюються майбутні сценарії розвитку окремих національних спільнот та їхніх міжкультурних взаємин.

Ці явища зазвичай розглядають «всередині» герметичних національних театральних дискурсів. Але не менш плідним та важливим є дослідження міжнаціональних театральних взаємин із виходом за межі національного дискурсу у коло іншомовних театрів сусідніх культур. У цьому світлі на окрему наукову увагу заслуговує дослідження українських тем у польській драматургії й театрі, адже історія українсько-польських культурних взаємин сягає понад чотирьохсотлітньої глибини.

У національній гуманітаристиці дослідження такого характеру становлять важливу складову студій, покликаних увиразнювати ширші, насамперед європейські контексти вітчизняної історії, культури, мистецтва. Розпочинаючи свою книгу «Очима Заходу. Рецепція України у Західній Європі XI–XVIII ст.», Дмитро Наливайко зазначив з цього приводу: «Для кожного народу становить неабиякий інтерес, як його життя й історія сприймалися іншими народами, як ними оцінювалися і трактувалися. Особливо загострюється цей інтерес в переломні періоди життя того чи іншого народу, в періоди активізації процесів його самоусвідомлення і самоствердження»[1]. Питання рецепції України у писемних та візуальних документах закордонних мандрівників, дипломатів, літераторів, митців вже стали об'єктами

[1] Наливайко Д. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. Київ, 1998. С. 5.

уваги низки українських учених[2]. До проблем формування та функціонування образу етнічного Іншого у публічних та приватних практиках різних суспільств неодноразово зверталися сучасні гуманітарії[3].

Саме з необхідності вивчення театральної складової у тривалому міжнаціональному мистецькому діалозі випливає актуальність пропонованого дослідження, скерованого до розкриття комплексу питань, пов'язаних із особливостями конструювання та репрезентації образу України у польському театральному дискурсі XIX ст. Серед польських та українських сучасних досліджень з історії театру відсутні спроби здійснити комплексний аналіз такої важливої компоненти міжнаціонального діалогу як стратегія репрезентації образів історичного «сусіда». Проблемна ситуація зумовлена кількома причинами: перерваністю традицій дослідження міжкультурного діалогу із європейським середовищем, закладених у перших театрознавчих працях вітчизняних істориків драми й театру; ідеологічним тиском, під яким перебували українські учені упродовж 1917–1991 рр., що унеможливлювало об'єктивне висвітлення міжнаціональних мистецьких стосунків; тривалою міжнародною ізоляцією самого українського театру та театрознавства як професійних інституцій, що було наслідком підпорядкованого статусу української культури; не в останню чергу — мовним бар'єром; цілком зрозумілим та виправданим націєцентризмом сучасного українського театрознавства, зосередженого на вивченні історії національного театру насамперед.

Саме тому досьогодні залишався практично непоміченим українськими та польськими дослідниками корпус польської драматургії XIX ст., що містила у тому чи іншому вигляді українську складову і була представлена сотнями показаних на широких географічних теренах спектаклів. Не перебільшуючи, можна сказати, що йдеться про особливу сценічну terra incognita, історичні та географічні межі якої потребують чіткого окреслення, а ландшафти, мешканці, історії та міти — послідовного вивчення.

Мета дослідження — виявити та проаналізувати основні стратегії та форми репрезентації образу України у польському театральному дискурсі XIX ст. Дослідницька увага зосереджена на розкритті динамічних процесів формування, утвердження та розвитку образу України на польському кону упродовж всього XIX ст., історичній генезі, тематичному, змістовому, естетичному, жанровому, сюжетному, персонажному, лексичному наповненні цього явища.

---

[2] Кирилич В. Світ про Україну та українців. Київ, 2016. 456 с.; Константиненко К. Україна в італійських текстах XV–XVII століть. Київ, 2012. 317 с.; Луняк Є. Козацька Україна XVI–XVIII ст. у французьких історичних дослідженнях. Київ, Ніжин, 2012. 808 с.; Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ, 1988. 395 с.; Його ж. Козацька християнська республіка (Запорозька Січ у західноєвропейських історико-літературних пам'ятках). Київ, 1992. 495 с.; Його ж. Україна очима Заходу. 2-е вид., допов. Київ, 2008. 784 с.

[3] Бережна Л. Як намалювати ворога? «Свої» і «чужі» в ранньомодерній українській іконографії // Theatrum humanae vitae. Київ, 2012. С. 472–488; Вознюк О. Візія українця як Іншого у польському літературному дискурсі // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2010. Вип. 16. С. 159–164; Динь О. В. Імагологічна візія України у творчості Рауля Чілачави // Літературознавчі студії. 2015. Вип. 43(1). С. 189–197; Korbicz H. Przez pryzmat imagologii: stosunki ukraińsko-polskie w ukraińskim literacko-krytycznym dyskursie końca XIX–początku XX wieku // Studia Ukrainica Posnaniensia. Poznań, 2013. Vol. I. P. 253–264 та ін.

Об'єктом дослідження є польський театральний дискурс XIX ст., під яким розуміємо історично сформовану багаторівневу сукупність публічних театральних мовленнєвих практик — драматургічних, сценічних, критичних, легітимізованих у культурному просторі та скерованих на активний вплив на реципієнта.

Предмет дослідження: образ України у польському театральному дискурсі XIX ст. у множинності стратегій та форм його репрезентації. Предмет дослідження має кілька рівнів: драматургічний, сценічний, рецептивно-критичний, візуальний (афіші, малюнки, картини, фотографії).

Під «образом» як категорією розуміємо певний мистецький конструкт, продукт творчої уяви та стереотипів середовища й часу, що не передбачає точного відтворення реального стану речей чи історичних подій, а є результатом ментальних операцій. «Образ» у його найширшому тлумаченні є специфічною одиницею синтетичної за характером театральної мови, а тому попри багатоваріантність дефініювання залишається універсальною категорією, здатною вмістити різні за характером та параметрами змісти. У нашому дослідженні це поняття використовується і в значенні специфічної одиниці театральної мови, і як споріднене з поняттям «стереотип», і як позначення реалізованих упродовж тривалого історичного часу повторюваних метамовних операцій, що їх зазвичай описують у категоріях міту.

Під стратегіями репрезентації у нашому випадку розуміємо певні ідейно-тематичні напрями, під формами — повторювані схеми та фігури представлення того чи іншого образу України (жанрові, наративні, часопросторові, імагологічні), що формувались у процесі сценічної практики польського театру упродовж століття. Така «мережа координат», накладена на конкретні драматургічні тексти та події сценічного життя, на нашу думку, дозволяє системно, коректно, послідовно й комплексно висвітлити одну зі сторінок феномену зустрічі культур у просторі театру.

Для виконання поставленої наукової мети було визначено **завдання:**

- проаналізувати історіографію українсько-польських театральних взаємин у вітчизняному та польському театрознавстві;
- окреслити історичну ґенезу, типологічні особливості формування та розвитку образу України та українців у польській театральній культурі ранньомодерної доби;
- серед корпусу польської драматургії XIX ст. знайти, вибрати, систематизувати та дослідити твори та вистави, що містили українські сюжети, теми, мотиви, персонажі, мову тощо;
- реконструювати сценічні історії обраних для аналізу вистав, з'ясувати їхні впливи, географію поширення, особливості рецепції;
- виявити головні стратегії репрезентації образу України у польському театральному дискурсі XIX ст.,
- дослідити специфіку і динаміку жанрових, наративних, часопросторових, імагологічних форм репрезентації образу України у польській драматургії та театрі XIX ст.;
- здійснити періодизацію досліджуваних явищ у контексті суспільно-політичних та культурно-мистецьких процесів доби;
- розглянути стосунки польської сцени із польською літературою, зокрема, творчістю авторів т. зв. «української школи» доби романтизму;
- простежити зв'язки та характер взаємовпливів польського театрального дискурсу та української культури, мови, літератури, фольклору, театру;

- визначити місце та значення образу України у польському театральному дискурсі XIX ст.

Стан дослідження проблеми. Погляд на театр як місце міжнаціонального діалогу не новий для українського театрознавства і присутній у науковому доробку найвидатніших українських істориків театру й драми різних поколінь: І. Франка, В. Перетца, В. Рєзанова, М. Возняка, Д. Антоновича, П. Руліна, К. Копержинського, Р. Пилипчука та ін. У чисельних працях українські учені й дослідники зосереджували увагу на вивченні впливів, запозичень і транформацій чужоземних сценічних практик у діяльності національного театру, аналізі іншомовного репертуару на вітчизняній сцені, рецепції національного театрального процесу у критичному дискурсі іншомовної преси, вивченні біограм окремих митців, що були представниками інших націй і працювали на «нерідних» для себе сценах тощо. У кожній із цих царин у сфері українсько-польських стосунків вітчизняне театрознавство має свої помітні напрацювання, що їх детальнішому розгляду присвячено окремий підрозділ монографії.

Після здобуття Незалежності України підвалини системного мистецтвознавчого розгляду історії українсько-польських стосунків було закладено у невеликому за обсягом, але науково вагомому виданні «Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст.», де було об'єднано дослідження музикознавчого, мистецтвознавчого та театрознавчого характеру. У цій єдиній донині оглядово-аналітичній колективній праці, датованій 1998 р., один з авторів, історик театру Р. Пилипчук на завершення розділу, присвяченого театральним стосункам, підкреслив вкрай необхідне продовження та розгортання таких студій: «Думається, ми тільки підходимо до справжнього, належного вивчення українсько-польських театральних зв'язків XIX–початку XX ст.»[4].

Спроба розглянути історію українсько-польського театрального діалогу через вивчення особливостей конструювання образу України на польському кону XIX ст. здійснено уперше. Вочевидь, це викликано як світоглядними, так і методологічними змінами у гуманітаристиці в цілому та в царині вітчизняного театрознавства зокрема.

Увага до питань українсько-польського діалогу надзвичайно актуалізувалася у сучасній науковій спільноті гуманітаріїв. Про це свідчать чисельні дослідження українських, польських та інших зарубіжних істориків (Д. Бовуа, Б. Ґудь, Л. Зашкільняк, А. С. Камінський, М. Крикун, М. Литвин, Г. Літвін, Ґ. Мотика, Т. Снайдер, Т. Стриєк, Н. Яковенко, І. Чорновол, І. Шевченко та ін.), літературознавців (Б. Бакула, Ю. Бахуж, М. Брацка, Г. Грабович, М. Жмігродська, М. Квапішевський, Р. Кирчів, С. Козак, С. Маковський, Є. Нахлік, Р. Радишевський, С. Стемпень, С. Уліяш, М. Яніон та ін.). Очевидно неспівмірними є надзвичайно високий рівень дослідженості зазначеної наукової проблеми у вітчизняній та польській гуманітаристиці та вкрай недостатня увага до неї у театрознавстві як українському, так і польському.

Географічні та хронологічні межі дослідження. Хронологічні рамки дослідження визначені періодом XIX ст., тобто часом від1800 до 1900 року. Це надзвичайно важливий історичний відтинок, пов'язаний із активним формуванням

[4] Загайкевич М., Пилипчук Р., Федорук О., Кашуба О. Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. Львів–Київ, 1998. С. 33.

націй на територіях, що до кінця XVIII ст. становили Річ Посполиту — польської, української, білоруської, литовської; націй, кожна з яких у XIX ст. не здобула власної державності і була підпорядкована Російській імперії та Австрійській (Австро-Угорській) монархії.

XIX ст. у сучасній свідомості поляків посідає важливе місце — як час бездержавності й великих змагань за її повернення, що врешті привели до появи Другої Речі Посполитої і відновлення державності 1918 р. Перефразовуючи назву праці з 1830 р. Кароля Боромеуша Гоффмана («Великий тиждень поляків, або Опис пам'ятних подій у Варшаві від 29 листопада до 5 грудня 1830 р.»), сучасна дослідниця Аліна Вітковська назвала 1800–1900 рр. «великим століттям поляків»[5]. Для окреслення ментальних, світоглядних, соціальних, естетичних особливостей буття польського суспільства того часу було сконструйовано навіть окремий термін «дев'ятнадцятивічність»: саме під такою назвою вийшов 2008 р. перший науковий збірник Товариства імені Адама Міцкевича (заснованого ще 1886 р. у Львові), що започаткувало цілу видавничу серію «XIX ст.»[6]. В одній зі статей цього збірника знаходимо, зокрема, обґрунтування перспективності та доречності саме такого цілісного підходу до розгляду усього століття, що прийшов на зміну традиційному дослідженню і протиставленню епох романтизму й позитивізму, хронологічно в нього вписаних[7].

Як один із вагомих чинників формування модерних націй упродовж XIX ст. театр мав особливе значення і для українського народу. Проте алгоритми розвитку обох національних театрів були відмінними. Так, український театр на Наддніпрянщині до кінця XIX ст. не здобув права на вистави з вітчизняної історії, а український театр в Галичині перебував у надто скрутних умовах, щоб якісно й повноцінно формувати репертуар. Без сумніву, український театр у той період, свідомо та послідовно відсунутий на територію провінції, працюючи без стаціонарних приміщень, вилучений із міських просторів, обмежений тематично, організаційно, фінансово, був позбавлений можливостей та прав провадити конкурентну боротьбу із театрами польським та російським. «Чи міг підпорядкований говорити?», — перефразувавши відоме питання дослідниці постколоніальних студій Г. Ч. Співак, прагнемо зрозуміти: хто, як і задля чого на чужомовному кону говорив від імені українців; яким формувався образ України у польському театральному дискурсі; до кого цей образ був звернений?

З огляду на те, що діяльність польського театру у XIX ст. відбувалась частково на територіях питомо українських земель, де серед глядачів певну частину становили українці, особливо важливим є з'ясування ареалу поширення вистав з українською тематикою. Був він маркований межами українських етнічних територій, чи виходив поза них?

Оскільки у XIX ст. держави під назвою Україна не існувало, а поляки традиційно називали Україною лише її окремі регіони (Лівобережжя, Волинь та Поділля),

[5] Witkowska A. Wielkie stulecie Polakòw. Warszawa, 1987. S. 5–10.

[6] Wiek XIX. Dziewiętnastowieczność. Rocznik towarzystwa literackiego imienia Adama Mickiewicza. Rok I (XLIII). Warszawa, 2008. 254 s.

[7] Maciejewski O. Wiek XIX jako formacja kulturowa i dziewiętnastowieczność jako antywartość // Ibid. S. 73–74.

слід підкреслити, що у нашому дослідженні під Україною розуміємо увесь обшир етнічних українських земель, котрі на той час входили до складу Російської імперії та Австрійської (Австро-Угорської) монархії, а сьогодні входять до складу суверенної держави Україна, частково належать Білорусі, Росії, Польщі.

Джерельна база дослідження заснована на архівних рукописних та друкованих документах. Рукописні драматичні тексти опрацьовано у наукових бібліотеках: Національна бібліотека ім. Оссолінських (Вроцлав, Польща), Ягеллонська бібліотека (Краків, Польща), Наукові бібліотеки Варшавського університету (Варшава, Польща) та Познанського університету імені Адама Міцкевича (Познань, Польща), Сілезька наукова бібліотека (Катовіце, Польща), а також фонди Фундації князів Чарторийських (Краків, Польща).

Досліджено колекції та збірки українських фондосховищ у Науковій бібліотеці Львівського національного університету імені Івана Франка, Львівській національній науковій бібліотеці України імені Василя Стефаника, Центральному державному історичному архіві України у Львові, Центральному державному історичному архіві України (Київ), Національній науковій бібліотеці України імені Володимира Вернадського.

Низку документів (тексти, афіші, звіти, описи тощо) було досліджено у музейних колекціях України та Польщі, зокрема, у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ), Державному музеї-архіві літератури і мистецтв України (Київ), відділі графіки Національного музею (Варшава, Польща). Істотний вплив на хід та результати роботи мало опрацювання афіш з колекцій Ягеллонської бібліотеки та Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника.

Вивчення історії театру XIX ст. ускладнюється достатньо невеликим обсягом та зазвичай низьким рівнем рецептивних джерел. Тому було вкрай важливим дослідити контакти сцени й глядача на матеріалі публікацій у польській періодиці XIX ст., що виходила друком у Варшаві, Вільні, Іновроцлаві, Львові, Кракові, Петербурзі, Познані та інших містах. Це, зокрема, часописи: «Атенеум» (Ateneum), «Галичанин» (Haliczanin), «Варшавський кур'єр» (Kurier Warszawski), «Варшавська газета» (Gazeta Warszawska), «Газета Варшавського та закордонного кореспондента» (Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego), «Газета Великого Познанського князівства» (GazetaWielkiego Xięstwa Poznańskiego), «Галицький кур'єр» (Kurier Galicyjski), «Кур'єр та Іскра» (Goniec i Iskra), «Голос (Новини)» (Głos (Nowiny)), «Загальний тижневик» (Tygodnik powszechny), «Краківська бджілка» (Prszczòłka krakowska), «Куявський щоденник» (Dziennik Kujawski), «Литовський кур'єр» та Додаток до «Литовського кур'єра» (Kurier Litewski, Dodatek do Gazety «Kurier Litewski»), «Літературний щоденник» (Dziennik literacki), «Літературний, мистецький, науковий і суспільний тиждень» (Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny), «Літературні записки» (Pamiętnik literacki), «Львівська газета» (Gazeta Lwowska), «Львівський кур'єр» (Kurier Lwowski), «Львівський пілігрим» (Pielgrzym Lwowski), «Львівський тижневик» (Tygodnik Lwowski), «Львівські записки» (Pamiętnik Lwowski), «Національна газета» (Gazeta Narodowa), «Наш край» (Nasz kraj), «Нова реформа» (Nowa reforma), «Познанський кур'єр» (Kuryer Poznański), «Познанський щоденник» (Dziennik

Poznański), «Політичний, суспільний і літературний огляд» (Przegląd polityczny, spòłeczny i literacki), «Польський щоденник» (Dziennik Polski), «Розмаїтосьці» (Rozmaitości), «Стріха» (Strzecha), «Театральна афіша» (Afisz teatralny), «Телеграф» (Telegraf), «Час» (Czas).

Доступ як до частини рукописних театральних примірників, так і до численних публікацій у польській пресі було уможливлено завдяки сучасним інформаційним технологіям. Значний обсяг польської преси на сьогодні оцифровано, як і велику частку документів з фонду «Бібліотека львівського театру» у Сілезькій науковій бібліотеці (Катовіце, Польща). Проте слід підкреслити, що майже всі рукописи, робота з якими розпочиналась дистанційно через ресурси електронних бібліотек, авторка згодом опрацювала de visu.

Питанню **методологічних засад дослідження** присвячено окремий підрозділ першого розділу. Тому спершу зазначимо найзагальніше: монографія базується на комплексних, міждисциплінарних за своїм характером, наукових підходах до розкриття теми. У дослідженні застосовано загально-наукові методи — емпіричний, описовий, індуктивний, структурно-функціональний. Принцип історизму забезпечує розгляд мистецьких явищ як невід'ємної складової розвитку суспільства, що проходить певні етапи формування та становлення, взаємопов'язані поміж собою та зумовлені змінами економічних, політичних, релігійних, культурних умов.

Оскільки джерельною базою монографії є театральні тексти, на основі яких виявляються закономірності розгортання закладених у них образів України, для аналітичної інтерпретації цих процесів застосовані методи, притаманні літературознавству, історії, культурології. Це, зокрема, історично-порівняльний, історико-генетичний, історико-типологічний, історико-динамічний, контент-аналіз та аналіз дискурсивний, в рамках яких здійснено процедури класифікації, систематизації, типологізації, періодизації, зіставлення, порівняння. У роботі з комплексом текстуальних джерел застосовано методи аналізу ремарок, реконструкції, іконологічний.

Головною структурною одиницею дослідницького сценарію обрано виставу як подію, що легітимізує у соціальному просторі драматургічний твір, через яку театр реалізує себе як вид мистецтва, організовуючи діалог сцени із публікою.

Зважаючи на специфіку театрального процесу XIX ст. з його опорою на драматургічний текст, а також беручи до уваги те, що частина з аналізованих творів уперше вводиться в науковий обіг вітчизняного театрознавства, виникла потреба в особливій увазі до кожного досліджуваного твору в цілості, оскільки інтерпретувати ті чи інші сюжетні конструкції, системи персонажів, ідейно-естетичні особливості, пов'язані із образами українців та України виявилось неможливим у відриві від загального змісту твору. Цим пояснюється увага до наративних структур оповіді, адже оповідні структури лежать в основі кожного театрального повідомлення, творячи розгорнуті у театральних дискурсах метанаративи[8].

[8] Берк П. Історія подій і відродження наративу // Нові підходи до історіописання. Пер. з англ., 2-ге вид., випр. Київ, 2010. С. 327–345; Деркач Л. Наративна модель як спосіб художньої презентації світу // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство. 2011. Вип. 31. С. 236–248; Шмид В. Нарратология. Москва, 2003. 312 с.

Важливими категоріями, застосованими у процесі написання, були також «дискурс влади»[9] М. Фуко; «міт»[10] (за Р. Бартом); «діалогічність культур» та «хронотоп»[11] (М. Бахтін); «колективна пам'ять» (М. Хальбвакс)[12], «фронтир»[13] (І. Чорновол); «українсько-польське пограниччя культур»[14] (С. Ульяш). Із царини сучасної гуманітаристики включено до методологічних засад студії над Іншістю[15]. Корисним було знайомство із філософською працею про топологію Чужого[16].

Маючи на меті продовжити започатковану першими поколіннями українських театрознавців на зламі XIX–XX ст. методологію порівняльних студій[17], [18] зокрема, один з її актуальних сьогодні напрямків — імагологію, для розгляду обраної теми послуговуємось теорією імажинарності Д.-А. Пажо, котрий визначав образ як «...літературний або нелітературний вислів, символ різниці між двома рівнями культурної реальності, через яку індивідуум або група індивідуумів розробляє, поділяє і пропагує у власному культурному чи ідеологічному просторі чужий культурний чи ідеологічний простір»[19].

Історична специфіка досліджуваного періоду в історії польсько-українських стосунків викликала необхідність звернутись до методів постколоніальних студій, що їх сьогодні польські театрознавці почали залучати до творення нових наукових дискурсів про національну драму і театр XIX ст., зокрема, до аналізу творчості Ю. Словацького[20]. У контексті постколоніальних студій для нас важливими є

---

[9] Баррі П. Новий історизм і культурний матеріалізм. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. Перекл. з англ. О. Погинайко. Київ, 2008. С. 205–225.

[10] Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Пер. з франц. Москва, 1989. 616 с.

[11] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики : Москва,1975. С. 234–407.

[12] Havbwachs M. On Collective Memory. Chicago, 1992. 244 p.

[13] Чорновол І. Компаративні фронтири. Світовий і вітчизняний вимір. Київ, 2015. 376 с.

[14] Uliasz S. Obrazy Ukrainy i Ukraińców w literaturze polskiej // Uliasz S. O literaturze kresów i pograniczu kultur, Rzeszów, 2001. 218 s.; Ibidem. O kategorii pogranicza kultur // Pogranicze kultur. Rzeszów, 1997. 270 s.

[15] Sosnowska D. Stereotyp Ukrainy i Ukraińca w literaturze polskiej // Narody i stereotypy. Kraków, 1995. 330 s.; Obcy–obecny. Literatura, sztuka i kultura wobec inności. Warszawa, 2008. 304 s.

[16] Вальденфельс Б. Топографія Чужого. Студії до феноменології Чужого. Пер. з німецької. Київ, 2004. 204 с.

[17] Див.: Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ, 2008. 430 с.; Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства : Подорожній щоденник. Київ, 2013. 432 с.; Національні варіанти літературної компаративістики. Київ, 2009. 750 с.; Сучасна літературна компаративістика: стратегії та методи. Антологія. Київ, 2009. 487 с.; Сравнительно о сравнительном литературоведении. Транснациональная история компаративизма. Коллективная монография по материалам русско-французских коллоквиумов 6–7 октября 2009 года и 3–4 октября 2011 года. Москва, 2013. 488 с.

[18] Літературна компаративістика. Вип. IV. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. І. Київ, 2011. 294 с.; Літературна компаративістика. Вип. IV. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. ІІ. Київ, 2011. 448 с.; Наливайко Д. Літературна імагологія: стратегії й методи // Літературна компаративістика. Київ, 2005. Вип. 1. С. 27–44.

[19] Пажо Д.-.А. Від культурних кліше до імажинарності // Літературна компаративістика. Вип. IV. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. ІІ. Київ, 2011. С. 399.

[20] Бгабга Г. Націєрозповідність // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 2002. С. 738–740; Саїд Е. Культура і імперіалізм. Пер. з англ. Київ, 2007. 608 с.; Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і імперіалізм. Пер з англ. Київ, 2006. 368 с.; Bal E., Stępniak G. Polskość a ukraińskość. Kształtowanie tożsamości narodowej w «Śnie srebrnym Salomei» w

категорії «колонізатора» й «колонізованого», «мовчання», «субалтерна», домінантної та підпорядкованої культур, оскільки поза цими спостереженнями неможливо повноцінно реконструювати важливі складові театрального дискурсу про «Іншого». Також були застосовані напрацювання зі сфери досліджень колективної пам'яті, колективної травми[21], зокрема з доробку польських та українських літературознавців, культурологів, а також польських театрознавців[22].

Врешті, надзвичайно важливим методологічним та світоглядним опертям стали праці провідних сучасних українських учених-істориків, в яких простежуємо методологічно-світоглядний перехід від націєцентричних до транснаціональних способів історіописання[23].

Апробація. Окремі результати дослідження було викладено у одноосібно написаних тридцяти п'яти наукових публікаціях. Серед них — розділ колективної монографії; статті у фаховій періодиці; публікації тез Міжнародних наукових конференцій, енциклопедичні статтті, низка науково-популярних публікацій. Результати досліджень були апробовані під час виступів з доповідями на міжнародних, загальноукраїнських конференціях та лекціях упродовж 2010–2018 рр., а саме: на Міжнародній конференції «Львівський національний університет: історія, сучасність, візія майбутнього (до 350-річчя)» (Львів, 10 жовтня 2011), Міжнародній науковій конференції «Україністика: традиції і сучасність» (Варшавський університет, 6 грудня 2012), Міжнародній конференції "The Historical Experiencies and Reflection of the Theatrical Life (1785-1914). Dedicated to Vilnius City Theatre 230th Anniversary" (Вільно, Литва, 26–29 листопада 2015), науковій конференції «Образні системи в українській культурі в історичному та типологічному аспектах: театр, кінематограф, музика, образотворче мистецтво» (Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 6 листопада 2015 р.), Наукових конференціях в рамках Міжнародних зустрічей «Діалог двох культур / Dialog dwoch cultur» (Кременець, 3–6 вересня 2013, 3–6 вересня 2014, 3–6 вересня 2015, 3–6 вересня 2016, 3–6 вересня 2017, 3–5 вересня 2018), Науковій конференції «Tadeusz Pawlikowski — w stulecie śmierci» (Краків, Музей історії міста, 21–22 жовтня 2015), Міжнародній науковій конференції «Trauma as cultural

świetle studiòw postkolonialnych // Słowacki / Grotowski. Rekonstekstualizacje. Wrocław, 2010. S. 45–60; Słowacki postkolonialny. Bydgoszcz, 2008. 259 s.; Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską. Lublin, 2010. 390 s.; Skòrczewski D. Interpretacja postkolonialna: etyka nauki, nauka etyki // Filozofia i etyka interpetacji. Krakòw, 2007. S. 305–316; Postkolonializm–Tożsamość–Gender. Europa Środkowa. Wschodnia i Południowo-Wschodnia // Miscellaniea Posttotalitariana Wratislawiensia. Wrocław, 2014. 404 s.

[21] Antologia studiòw nad traumą. Krakòw, 2015. 494 s.

[22] Między pamęciu a zapomnieniem. Trauma postkomunistyczna // Miscellaniea Posttotalitariana Wratislawiensia. Wrocław, 2013. 352 s.; Trauma kulturowa jako palimpsest: (post) komunizm w kontekście poròwnawczym nowocześności, totalitaryzmòw i (post) kolonializmòw // Miscellaniea Posttotalitariana Wratislawiensia. Wrocław, 2017. 324 s.; Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie. Wrocław, 2012. 288 s.

[23] Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття. Львів, 2001. С. 126.; Шпорлюк Р. Українське національне відродження в контексті європейської історії кінця XVIII–початку XIX століть // Україна: Наука і культура. Київ, 1991. Вип. 25. С. 159–167; Шпорлюк Р. Імперія та нації: з історичного досвіду України, Росії, Польщі та Білорусі . Пер. з англ. Г. Касьянова за участі М. Климчука та М. Рябчука. Київ, 2000. 354 с.

palimpsests: (post)communism against the background of comparative modernities, totalitarianisms, and (post)coloniality» (Вроцлавський університет, 2–3 червня 2016), Міжнародному науковому конгресі «Іван Франко: Я єсть пролог… (до 160-річчя від дня народження)» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 22–24 вересня 2016), Міжнародних наукових конференціях «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів: 29 листопада 2013, 28 листопада 2014, 27 листопада 2015, 25 листопада 2016, 24 листопада 2017), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецька освіта в класичному університеті: традиції, сучасність та перспективи» (Львівський національний університет імені І. Франка, 30 вересня–2 жовтня 2014), Всеукраїнській науковій конференції «Тарас Шевченко і світова культура» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 4 березня 2014), Науковій конференції з нагоди 140-ліття НТШ (Львів, 15 жовтня 2013), IX Міжнародному конгресі україністів (Київ, 25–27 червня, 2018), Міжнародній науковій конференції «Українська філологія: школи, постаті, проблеми (до 170-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті)» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 4–6 жовтня 2018 р.), щорічних засіданнях Театрознавчої секції Наукового товариства імені Т. Шевченка упродовж 2011–2018 рр., щорічних Звітних конференціях працівників ЛНУ імені Івана Франка упродовж 2010–2018 рр.

Науково-практичне значення результатів дослідження полягає у систематизації та аналізі текстів польської драматургії та вистав, що репрезентували образ України та українців на польському кону XIX ст.; визначенні головних стратегій та форм цих репрезентацій, а відтак розкритті невідомої досі сторінки польсько-українського міжнаціонального театрального діалогу. Отримані знання можуть бути застосованими широким колом фахівців різних галузей гуманітаристики: театрознавства, полоністики, історії культури, мистецтвознавства, музикознавства, історії тощо.

Методологічні підходи, застосовані у цьому дослідженні, можуть бути використані для типологічно та тематично подібних досліджень в українському театрознавстві, сприятимуть розвитку театральної компаративістики та імагології, активізують включення вітчизняної науки про театр у сучасні міждисциплінарні студії.

Здійснені дослідження будуть корисними для розробки та впровадження у навчальний процес нових курсів: з історії театру, культури, постколоніальних студій, театральної імагології, а також для доповнення новими навчальними матеріалами програм уже існуючих дисциплін.

Висновки, що стосуються імагологічних аспектів репрезентації України та українців на польській сцені XIX ст. допомагають точніше розкрити та проаналізувати механізми впливу театральних образів на глядача та засоби формування у публіки стійких уявлень-стереотипів про Іншого/Чужого/Свого, а також створюють необхідне теоретичне підґрунтя для аналізу сучасних полікультурних явищ. Не менш важливими є отримані результати і для істориків українського театру, адже дозволяють точніше й ширше контекстуалізувати проблеми його розвитку у XIX ст.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що **уперше** в українському театрознавстві:

- розширено методологічний інструментарій: застосовано методики постколоніальних студій; імагологічних досліджень; студій над колективною травмою, культурною та історичною пам'яттю;

- проаналізовано історіографію досліджень українсько-польських театральних взаємин як невід'ємної складової становлення вітчизняного театрознавства; здійснено їхню періодизацію;

- доведено присутність та функціонування у польському театральному дискурсі XIX ст. образу України у різноманітних проявах форм та стратегій репрезентації;

- комплексно проаналізовано твори польської драматургії та театру XIX ст., що містили образи України та українців-персонажів; досліджено жанрові особливості, специфіку наративів, часопросторових та імагологічних форм представлення образу України у виставах польських театрів XIX ст.; визначено динаміку та сценічні засоби конструювання образу українця як Іншого;

- реконструйовано сценічну історію аналізованих творів, хронологію та географію поширення;

- окреслено генезу, географічні та хронологічні межі функціонування українсько-польського театрального пограниччя як складової історико-культурного феномену пограниччя двох культур;

- розкрито значення театрального дискурсу у створенні, формуванні та утвердженні головних мітів про Україну, притаманних польському суспільству XIX ст.;

- простежено окремі репертуарні взаємовпливи польського й українського театрів упродовж XIX ст.;

- розкрито стратегію успіху найпопулярніших вистав з українцями-персонажами на польському кону XIX ст.;

- визначено місце та значення образу України для польської сцени й глядача XIX ст.

Структура роботи. Монографія складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, бібліографії, додатку (ілюстрації) та покажчика імен. Працю виконано на кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка. Монографія відповідає шифру наукової теми кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка «Театральна Галичина між Заходом і Сходом: феномен мультикультурного простору (історичний аспект)», 0112U003266.

Надзвичайно вагомими у процесі пошуків джерел та літератури були наукові стажування: Стипендія з фонду Королеви Ядвіги (Ягеллонський університет, Краків, січень–лютий 2016), у Варшавському (21.10.2013–28.10.2013) та Вроцлавському університетах (24.11.2013–01.12.2013; 19.01.2014–26.01.2014; 23.11.14–30.11.2014; 2.02.2015–8.02.2015). Вдосконаленню мовних навиків сприяло навчання у школі польської мови для іноземців Варшавського університету «Polonicum» (серпень 2016).

Як кожна праця, в якій уперше заявлено і розглянуто певну наукову проблему, пропонована монографія, на думку авторки, розпочинає, а не завершує дослідницьку роботу над обраною темою. За обсягом матеріалу — як вивченого, так і ще не відкритого — кожен із п'яти розділів заслуговує на окреме монографічне

дослідження. Щонайменше два розділи залишились поза межами монографії і чекають свого часу для завершення та оприлюднення.

Цитати з польських текстів подано у перекладах українською мовою авторки монографії — окрім тих, де імена перекладачів зазначено осібно. Задля точності відтворення тексти пісень та репліки персонажів українською мовою, записані латинською абеткою, подано в оригінальній версії.

Авторка висловлює вдячність польським колегам, котрі допомагали у пошуку джерел, надавали необхідну інформацію, консультували, сприяли опануванню сучасних наукових методів: габілітованому доктору Агнєшці Маршалек (Ягеллонський університет), габілітованому доктору, професору Агнєшці Матусяк (Вроцлавський університет), габілітованому доктору, професору Доброхні Ратайчаковій (Познанський університет), театрознавцям Барбарі Мареш (Катовіце) та Станіславу Халабуді (Краків), директору Національної бібліотеки ім. Оссолінських, доктору гуманітарних наук Адольфу Юзвенкові, керівнику відділу іконографії та фотографії Національного музею у Варшаві Данути Яцкевич.

За підтримку та допомогу у роботі складаю подяку Аді Сапьолкіній, вченому секретареві Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ) та Ользі Осадці, кандидату мистецтвознавства, завідувачці відділу наукових досліджень творів образотворчого та музичного мистецтва Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника.

Окрема подяка колегам по праці: Ніні Бічуї — за вдумливе й зацікавлене літературне редагування, Інні Шкльоді — за дизайн обкладинки. Вдячна моїй родині — чоловікові Володимиру й дочці Софії — без допомоги та підтримки яких рукопис не перетворився б у книжку.

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ВЗАЄМИНИ У ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДНИКІВ

1.1 Українсько-польські театральні зв'язки у світлі вітчизняних театрознавчих і літературознавчих студій

Внесок українських істориків театру у дослідження польсько-українських мистецьких взаємин системно не вивчений, хоча його тривалість та ґрунтовність, а також співзвучність із дослідженнями в інших галузях гуманітаристики безумовно заслуговує на окрему увагу. Здійснюючи такий огляд, маємо на меті поєднати історіографічний та методологічний дискурси і представити низку досліджень українсько-польських театральних стосунків у контексті формування та розвитку вітчизняного театрознавства.

1.1.1 Польща–Україна–Росія: ретрансляція ранньомодерного мистецького досвіду як наукова проблема у перших театрознавчих дослідженнях кінця XIX–початку XX ст.

Початок досліджень, присвячених питанням польсько-українських театральних стосунків, поклали наукові розвідки Михайла Драгоманова. На українського ученого мали вплив праці видатного російського історика літератури, засновника порівняльно-історичного методу в російському літературознавстві Олександра Веселовського та його брата, Олексія Веселовського, що застосував цей метод до власне історії театру[1]. Брати Веселовські привертали увагу до українсько-російських взаємин та зв'язків: віддаючи належне українському історикові та фольклористові Миколі Маркевичу, Олексій Веселовський одним з перших звернув увагу на особливості українського вертепу, його поширенні та впливах на російських територіях[2].

Як теоретик літературознавства, Олександр Веселовський вважав порівняльний метод продовженням історичного: «Це метод зовсім не новий, він не пропонує

[1] Веселовский, А. Н. Старинный театр в Европе : Исторические очерки. Москва, 1870. [2], VI, 410 с.

[2] Там само. С. 392–398.

якогось особливого принципу дослідження: він є лише розвитком історичного, той самий історичний метод, тільки повторений у паралельних рядах, у видах досягнення найповнішого узагальнення»[3]. Власне, «паралельні ряди», тези О. Веселовського про «зустрічні течії» як передумову контактних зв'язків, ідеї «еволюції жанрів, соціального статусу митця і громадянської функції поезії, розвитку художньої мови і поетики сюжетів»[4] виявились плідними для перших театрознавчих праць низки українських учених кінця XIX — початку XX ст.

В «Киевской старине» М. Драгоманов опублікував тексти, пов'язані з українськими інтермедіями та прокоментував їх[5], після чого у наступній статті широко розглянув процеси формування театру на українських («южно-русских») землях у контексті загально-європейських тенденцій та взаємовпливів[6]. Це дало йому підстави говорити про вагомість контактів українського світу із західним та його впливів на російський театр: «Місцем народження справжнього російського театру доводиться визнати землі західно-російські (тобто — українські. — М. Г)...»[7]. Він підкреслював європейську генезу цього театру та його рух із заходу — через українські землі — до Росії[8].

Історична концепція М. Драгоманова, оперта на історико-генетичний та порівняльний інструментарії, стала вихідною точкою для історичних праць про театр Івана Франка, на що свого часу звернув увагу професор Р. Пилипчук[9]. Як підкреслює сучасна дослідниця Г. Александрова, порівняльний підхід І. Франко опанував під впливом праць М. Драгоманова, М. Дашкевича, високо цінував праці О. Пипіна та О. Веселовського, простудіював порівняльні методи Теодора Бенфея, Фелікса Лібрехта, Якоба та Вільгельма Грімм та ін.[10]. Сам І. Франко стверджував з цього приводу, що у другій половині XIX ст. «виробилась нова школа. т. зв. порівнююча, що дала блискучі здобутки, особливо на полі дослідів усної словесності»[11]. Важливо, що порівняльний метод І. Франко згадував і у стосунку до вивчення «штуки», тобто мистецтва[12]. Компаративним науковим стратегіям І. Франка сьогодні приділяють окрему увагу історики літературознавства[13]. Підсумувавши зібрані О. Клековкіним[14] оцінки дослідників І. Франка з приводу його методологічного інструментарію,

---

[3] Веселовский А. Н. О методах и задачах истории литературы как науки. Историческая поэтика. Ленинград, 1940. С. 47.

[4] Там само.

[5] М. Т-в. [Драгоманов М.] Две южно-русские интермедии начала XVII века // Киевская старина, 1883. №. 12. С. 652–664.

[6] П. Кузмичевский [Драгоманов М.]. Старейшие русские драматические сцены // Киевская старина, 1885. №. 11. С. 371–407.

[7] Там само. С. 372.

[8] Там само. С. 372–373.

[9] Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. С. 18.

[10] Александрова Г. Порівняльний метод в історико-літературній концепції Івана Франка: масштаби, правомірність, обмеження // Літературознавчі студії. Київ, 2017. № 1. С. 20.

[11] Франко І. Поступ славістики у Віденському університеті // Франко І. Твори : у 50 т. Київ, 1981. Т. 31. С. 9.

[12] Франко І. Пісня про правду і неправду // Там само. Київ, 1986. Т. 43. С. 298.

[13] Грицик Л. Порівняльне літературознавство в Україні. Початковий методологічний етап // Національні варіанти літературної компаративістики. Київ, 2009. С. 302–362.

[14] Клековкін О. Іван Франко: парадигма театрознавства // Просценіум. Львів, 2016. № 1–3 (44–46). С. 5–14.

можемо помітити, що у багатьох випадках йдеться про надзвичайно широкий діапазон наукових прийомів та методів ученого. Зпосеред них найчастіше говорять про належність І. Франка до культурно-історичної школи, але віднедавна — про компаративістику, що у тій чи іншій формі та у поєднанні з іншими методологіями більшість із дослідників вважає однією із базових для І. Франка. Г. Александрова у вже згаданій статті підкреслює, що саме на основі застосування порівняльно-історичного методу з'явилася концепція національної літератури І. Франка як «органічного виплоду», сполучення свого, оригінального і своєрідного із «привозним, чужим, перейнятим із довговікових міжнародних зносин»[15].

Не лише концепція літературного розвитку, а й концепція розвитку театру й драми в Україні за Іваном Франком мала як засадничі історико-генетичну та порівняльну компоненти. У цьому переконує незакінчений нарис «Русько-український театр. Історичні обриси». Замовлена з нагоди ювілею театру товариства «Руська бесіда», об'ємна праця була написана 1894 р. і вилилася у розлоге дослідження, у якому, як підкреслив у вступі сам автора, він «...вважав не лишнім бодай побіжно оглянути також історію нашого давнішого театру, котрий, хоча без сумніву, занесений до нас із Заходу, з Польщі, Чех і Німеччини, все-таки у XVII–XVIII ст. розвивався у нас гарно і становить, по думці многих компетентних критиків, одну з головних окрас нашої тодішньої літератури»[16].

Цю працю І. Франка було уперше опубліковано лише 1929 р. у першому випуску «Річника Українського театрального музею» (з передмовою М. Возняка) що безперечно збіднило арсенал молодої української театрознавчої науки. Але так чи інакше, саме її можемо вважати першою в українському театрознавстві системною працею з порівняльного театрознавства.

Нас цікавить у ній насамперед українсько-польський контекст, тому виокремимо такі Франкові опорні пункти в різних розділах цієї праці: шкільна драма в Польщі і на Русі в XVII — XVIII ст.; початки нового театру в Польщі і в Московщині: англійські, німецькі, італійські та французькі впливи; польський театр у Кам'янці-Подільському 1798–1823 р. і в Києві; польські вистави у Львівській духовній семінарії. Франкові як історику залежало на максимально широкому огляді театральних взаємозв'язків, він з однаковою увагою ставився до візантійського, латинського, православного світу, увиразнював міжкультурні процеси поширення тих чи інших тем, мотивів, сюжетів, творів. Його праця спиралася на метод контактології, що його основи заклав Т. Бенфей і базовими категоріями якого були: вплив, запозичення, міграція, рецепція та ін.. Усі вони знайшли у праці І. Франка переконливе застосування. Найширшу увагу приділив І. Франко т. зв. «зовнішнім контактам», тобто впливам, запозиченням, перенесенням з інших культур в українську, зокрема внаслідок прийняття християнства на Русі[17]. Для окреслення таких міжкультурних контактів І. Франко уживав лексеми «скомбінувалися», «акліматизувалися», «перейняли» і т. д. При цьому головним історичним джерелом для дослідника були драматургія та окремі відомі факти про сценічні постановки.

---

[15] Александрова Г. Зазнач. твір. С. 10.

[16] Франко І. Русько-український театр. Історичні обриси // Франко І. Твори : у 50 т. Київ, 1981. Т. 29. С. 293.

[17] Там само. С. 296.

За І. Франком, важливі театральні впливи польської культури на українську розпочались від кінця XVI ст. Простеживши «рух» Великоднього циклу містерій, а далі релігійних драм, із Західної Європи (від XIV ст.) через Польщу (XV–XVI ст.) на українські терени, І. Франко наголосив, що українська інтермедія постала як складова польської релігійної драми[18]. Пишучи про єзуїтську шкільну драму, перейняту з європейського досвіду і занесену польським орденом аж до центральної частини України, І. Франко, також дослідив її впливи на українську шкільну драму та інтермедію як складову таких драм[19].

Увага І. Франка не лише до виявлення спільних рис, а й до увиразнення відмінностей в національних традиціях виявляє в ученому методологічно вправного та глибоко ерудованого компаративіста. Аналізуючи генезу різдвяної драми в Україні, І. Франко підкреслив як її походження від західної релігійної традиції (перенесеної на наш ґрунт польською католицькою службою), так і відмінності у конструктивних особливостях вертепної скриньки та характері самих текстів[20].

Дослідження вертепної драми І. Франко розвинув у двох розлогих студіях: «До історії українського вертепа XVIII в.»[21] та «Нові матеріали до історії українського вертепа XVIII в.»[22]. У першій з них учений, зокрема, зупинився на проблемі постання вертепної драми як можливого синтезу релігійної драми про народження Христа та вистав за участі ляльок на широкому полі християнської європейської культури. Та однак вістря дослідницьких студій у цій темі скероване саме до польсько-українських зв'язків, хоча І. Франко підтримував думку М. Драгоманова про можливі «північні» впливи на появу вертепу в Україні «через Литву і Білу Русь з боку Прусів і Риги»[23].

Для І. Франка важливим було питання генези та датування початків українського вертепу, пов'язане також із польсько-українськими контактами і контекстами[24]. Звісно, якби він з більшою довірою поставився до праці Е. Ізопольського «Вертепна драма про смерть»[25] та не заперечував її вартості, наукова дискусія про датування початків вертепу, що триває уже майже два століття, мала б конструктивніший характер (про що — далі). Уводячи в науковий обіг текст польсько-руської вертепної драми, переписаний копіїстом та віднайдений у музеї о. Петрушевича у Львові, І. Франко зазначив наукову мету: «Друкуючи ті нові матеріали в дальших розділах, я додаю до них уваги, в яких дотикаю головно тих точок, що заяснюють справу повстаня нашого вертепу, його зв'язку з польським і білоруським і взагалі справу запозичування мотивів вертепної драми»[26].

---

[18] Там само. С . 300.

[19] Там само. С. 303.

[20] Там само. С. 301.

[21] Франко І. До історії українського вертепа // Франко І. Твори : у 50 т. Т. 36. Київ, 1982. С. 170–210.

[22] Франко І. Нові матеріали до історії українського вертепа XVIII в. // Франко І. Твори : у 50 т. Т. 38. Київ, 1983. С. 170–210.

[23] Франко І. До історії українського вертепа XVIII в. С. 196.

[24] Там само. С. 208.

[25] Izopolski E. Dramat wertepowy o śmierci // Ateneum, 1843. С. 60–68.

[26] Франко І. До історії українського вертепа XVIII в. С. 208.

Коментуючи у згаданій статті сцени із Козаком, І. Франко не лише синтезував джерелознавчі та генологічні підходи із порівняльними, а й фактично заклав початки вітчизняних театральних імагологічних студій. Хоча сам термін «імагологія» було уведено в науковий обіг соціологом Волтером Ліппманом 1922 р., вже по смерті І. Франка, а «імагологія» як наукова дисципліна завойовувала своє місце у гуманітарних науках упродовж всього XX століття, проте маємо підстави говорити про зародження імагологічних аспектів у дослідженні історії театру й драми саме в науковому доробку І. Франка. Оскільки імагологія передбачає дослідження міжкультурних зв'язків через вивчення взаємних та авторепрезентацій різних націй у своїх та чужих культурах, те, як виокремлює і аналізує І. Франко образ Козака у польсько-руській вертепній драмі, можна розглядати як перші кроки до вивчення етнообразу України та гетерообразу Українця в іншомовному просторі[27]. Варто підкреслити, що увагу до «дифіляди репрезентантів...» національних образів у вертепній драмі І. Франко перейняв від Олексія Веселовського, котрий підкреслив цю рису українського вертепу як особливу. Фактично І. Франко першим в українському театрознавстві зауважив наявність імагологічної складової у театральній творчості, що проявлялась у творенні національних типів та стереотипів різних етносів, зокрема, засобами театру ляльок. Думку про важливість імагологічної складової у Франковому науковому доробку висловлює і літературознавець Ольга Вознюк, підкреслюючи новаторство ученого: «І. Франко наприкінці XIX ст. на рівні з європейським літературознавчим процесом впровадив в українсько-польський дискурс імагологічні питання, які у наступному столітті виділяються в окрему галузь літературознавчих досліджень. Зокрема, проблема вивчення Іншого та Свого на тлі літературних джерел і фактів, представлення Іншого та розуміння себе через Іншого, візія українця як Іншого у польському літературному контексті та у польській культурній рецепції світу»[28].

За концепцією І. Франка, весь драматургічно-театральний процес постає як плинна динамічна структура, в якій він чітко визначає географічний напрям впливів — із заходу на схід, з півдня — на північ. І хоча щодо доцільності уживання категорії «впливу» точаться суперечки[29], тим не менш, праця І. Франка все ж дає унікальний приклад дослідницької рівноваги, коли з однаковою увагою простежуються генетичні зв'язки ранньомодерного українського театру із західним світом, але водночас за будь-якої можливості І. Франко не забуває підкреслити напругу, що виникає у контакті «транслятор-реципієнт» або «адресант-адресат» і проявляє складність процесів адаптації, засвоєння, перетворення «чужого» у «своє». У такому погляді І. Франка увиразнюється його глибоко україноцентрична наукова позиція, що не заперечувало в ньому як у дослідникові коректності та поваги до усіх іншомовних культур. Без сумніву, глибоке знайомство І. Франка із засадами культурно-історичної школи з її концептуальними категоріями «раси», «середовища» та «моменту» допомагали йому як дослідникові утримувати

[27] Там само. С. 279.

[28] Вознюк О. Біля джерел імагології: погляд Івана Франка у контексті польсько-українських відносин // Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня—1 жовтня 2006 року). Т. 2. Львів, 2010. С. 596.

[29] Будний В., Ільницький М. Зазнач. твір. С. 63–64.

динамічний баланс уваги до «чужинської» та «власної» театральної культур, а відтак говорити про «цивілізаційне» значення останньої у поширенні західноєвропейських культурних та мистецьких взірців на схід упродовж XVI–XVIII ст. Саме порівняння особливостей розвитку українського театру із театрами наближчих сусідів (російським та польським) від кінця XVIII і впродовж всього XIX ст. дозволило ученому увиразнити проблеми формування вітчизняної сцени цього періоду[30].

Важливі думки з приводу етапів, закономірностей та особливостей українсько-польських стосунків висловив І. Франко у розвідці «Взаємини польської та української літератур»[31]. У цій праці І. Франко накреслив план порівняльних досліджень польсько-українських взаємин XIX ст., зазначивши, що від кінця XVIII ст. вони набули нових форм та виявів, зокрема у творчості С. Трембецького, Ф. Карпінського, І. Красіцького, котрі дали приклади «високомистецького відтворення українських краєвидів та героїв»[32]. І. Франко також підкреслив вплив польських авторів, у т. ч. драматургів, як-от Т. Заборовського, на формування українського романтизму у першій половині XIX ст., а також засвідчив обопільне зміцнення цих взаємин у другій половині XIX ст., попри політичні загострення. На закінчення учений підкреслив: «...в опрацюванні і викладах нової літератури, як української, так і польської, слід звернути пильну увагу на їх взаємні стосунки і досліджувати їх за допомогою порівняльного, міжнародного методу»[33]. Розуміємо, що це побажання стосувалося не лише літератури, а й усього комплексу гуманітаристики, театру зокрема.

Володимир Перетц — ще не оцінена та не досліджена належно постать українського театрознавства. Трагічна доля репресованого, померлого у засланні 1935 р. ученого кличе до глибокого опанування його наукового доробку, що почали здійснювати Олександр Клековкін у низці праць[34], присвячених питанням методології театрознавства як науки, а також Анастасія Коржова у низці публікацій[35] та дисертаційній роботі, присвяченій життєвому й науковому шляху, методології та школі Володимира Перетца.

Внесок Володимира Перетца, учня Олександра Веселовського, у вивчення польсько-українсько-російських міжкультурних, зокрема, театрально-драматургічних взаємин важко переоцінити. У поважній методологічній праці «Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей,

---

[30] Франко І. До історії українського вертепа. С. 309.

[31] Франко І. Взаємини польської та української літератур // Франко І. Додаткові томи до творів : у 50-и т. Київ, 2008 р. Т. 53. С. 465–467.

[32] Там само. С. 466.

[33] Там само. С. 467.

[34] Див: Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства. С. 152–211; Його ж. Дискурс про театр. Історіографічний словничок. Київ, 2016. С. 88–89; Його ж. Історіографія театру. Напрями. Школи. Методи. Постаті. Навчальний посібник. Київ, 2017. С. 197–223.

[35] Коржова А. Школа театрознавства Володимира Перетца // Просценіум. Львів, 2013. № 1–3 (35–37). С. 122–125; Її ж. До наукової біографії В. М. Перетца, історика театру // Мистецтвознавство України. Київ, 2016. Вип. 16. С. 38–57; Її ж. Дискусія між Володимиром Перетцем і Володимиром Рєзановим: два напрями дослідження історії театру // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва. Київ, 2017. С. 34–37.

студентов и для самообразования» він назвав порівняльно-історичний метод «об'єктивним» знаряддям науки при зіставному вивченні пам'яток двох або більше літератур, подав його генезу та власне визначення[36].

Якщо україноцентризм І. Франка увиразнювався у розкритті взаємин вітчизняної культури, літератури, драми і театру насамперед з польською та західноєвропейською, то для В. Перетца відправною та кінцевою точкою дослідницьких сценаріїв здебільшого була культура російська. Російська мова, література, культура були для нього матірними, однак у своєї наукових дослідженнях він був принципово об'єктивним і, розкриваючи впливи західних та південних літератур, драми й театру, помічав їхні відлуння у багатьох творах російських авторів[37].

У сфері наукових зацікавлень В. Перетца польська література й драма посідали помітне місце. Впливи польської літератури й театру на український та російський культурний простір він визнавав беззастережно[38] та дослідив їх, як і І. Франко, у кількох напрямах: вертепний театр, шкільний театр, інтермедії. Так, у праці «Ляльковий театр на Русі» В. Перетц шляхом порівняння польського, українського та білоруського вертепів дійшов висновку про засадничо оригінальні риси другої частини українського вертепу, її вищу мистецьку вартість у порівнянні із польською[39]. Йшлося про сцени із Запорожцем, які в його описі малоросійського вертепу (за текстами Г. Галагана та М. Максимовича) посідали значне місце, і які він високо оцінював[40]. Врешті, порівнявши тексти вертепних дійств у трьох культурах, В. Перетц підкреслив притаманну текстові українського вертепу більшу свободу й незалежність від теорій віршування, традиційних для латинських шкіл у Польщі XVI–XVII ст., хоча водночас він говорив і про певну формальну подібність українських релігійних хорів до польських «кантичок»[41].

Фольклористичні праці В. Перетца також виявилися пов'язаними із темою театру та польсько-українських контактів. Йдеться, зокрема, про працю «Малоросійські вірші та пісні у записах XVI–XVII століть»[42]. У цьому дослідженні, написаному 1899 р., В. Перетц вибудував цілісну й послідовну картину культурних впливів у техніці віршування, що поширювались із заходу через Польщу Україною, а звідтіль — в Росію[43]. Покликаючись на текстові джерела, В. Перетц дослідив контакти та впливи української та польської поезій на російську та зазначив вагомість усної, живої традиції у цьому процесі[44]. Спів, принесений в Росію українськими співаками, підкреслював В. Перетц, мав велику популярність серед російської знаті[45], і не останнє місце тут посідав театр, на чому наголошував учений, подаючи перелік вокалістів-українців та назви оперних вистав, у яких вони виступали як виконавці.

---

[36] Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. Петроград, 1922. С. 47.

[37] Там само.

[38] Там само. С. 58.

[39] Перетц В. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. СПб, 1895. С. 77.

[40] Там само. С. 63–67.

[41] Там само. С. 59.

[42] Перетц В. Малорусские вирши и песни в записях XVI–XVII веков. XV–XXII. СПб, 1899. 156 с.

[43] Там само. С. 71.

[44] Там само. С. 93.

[45] Там само. С. 99.

Найяскравішою працею ученого є багаточастинна праця «До історії польського і російського народних театрів»[46]. У ній В. Перетц здійснив ґрунтовний розгляд історії народного театру польського, білоруського, українського та російського XVI–XVIII ст., виявляючи як взаємні впливи, так і оригінальні національні складові в інтермедіях вказаного періоду. Менш докладно, ніж І. Франко, а проте уважно приглядався В. Перетц до окремих персонажів[47]. У його оцінках вбачаємо також перші паростки імагологічних спостережень, зокрема за простонародними типами у різних національних версіях інтермедій[48]. Не оминув увагою дослідник і характер змалювання образу українця в польських інтермедіях вже на початку XVII ст., хоча писав він про це дуже коротко й майже побіжно: «Білорус-селянин — доволі звична фігура в єзуїтських інтермедіях: він простуватіший та наївніший за малоруса, котрий вже на початку XVII ст. потрапив у п'єски такого роду з рисами хитрості та гумору»[49]. Окремі зауваги про присутність української мови та персонажів у польських інтеремедіях знаходимо у В. Перетца в описах інтермедії до драми «Владислав Ягелло» («Władysław Jagełło»), поставленої 1663 р. на честь перемоги під Грюнвальдом[50].

Один з розділів своєї праці В. Перетц присвятив публікації та коментарям до польської інтермедії, яку віднайшов у рукописах бібліотеки Оссолінських у Львові. Це інтермедія «Крутій» («Oszust»), в якій Русин (Українець) розбороняв сварку Крутія та Мазура[51]. Зважаючи на унікальність такого історичного джерела, В. Перетц виокремив та подав друком усі репліки Русина[52].

Можна стверджувати, що у цих розвідках, заснованих на глибокій джерельній базі містилися вкрай важливі висновки щодо міжкультурних впливів поміж Заходом та Сходом. На матеріалі зіставлень в царині драми, театру, поезії, фольклору учений увиразнював місце та значення західних впливів на російську культуру ранньомодерного часу, наполягаючи на особливому значенні саме польського та українського чинників у поширенні європейських надбань із заходу на схід.

Володимир Рєзанов (1867–1936) — відомий український театрознавець, молодший сучасник, що перебував у дискусії із В. Перетцем, сповідуючи інший

---

[46] Перетц В. К истории польского и русского народного театра, I–VII (Несколько интермедий XVII–XVIII ст. Посвящается памяти А. Н. Пыпина) // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Спг., [б. в.], 1905. Т. X. Кн. 1. С. 51–104; Його ж. К истории польского и русского народного театра. XVIII–XIV // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. 1907 [г.]. Спг., [б. в.], 1908. Т. XII. Кн. 4. С. 52–86; Його ж. К истории польского и русского народного театров столетий // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Спг., [б. в.], 1911. Т. XVI. Кн. 3. С. 248–319; Його ж. К истории польского и русского народного театра (Окончание) // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Спг., [б. в.], 1911. Т. XVI. Кн. 4. С. 39–66.

[47] Перетц В. К истории польского и русского народного театра, I–VII (Несколько интермедий XVII–XVIII ст. Посвящается памяти А. Н. Пыпина) // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Спг., [б. в.], 1905. Т. X. Кн. 1. С. 52.

[48] Там само.

[49] Там само. С. 55.

[50] Там само. С. 90.

[51] Перетц В. К истории польского и русского народного театра. XVIII–XIV // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. 1907 [г.]. Спг., [б. в.], 1908. Т. XII. Кн. 4. С. 52–86.

[52] Там само. С. 63.

принцип творення історії театру. Працюючи над історією драми ранньомодерної доби, він також віддавав належне темі польсько-українських стосунків. І хоч учений зосереджувався насамперед на драматичних текстах, у розділах своєї найбільшої кількачастинної праці «Драма українська» він висвітлював питання впливів та зв'язків польського й українського театрів, говорячи у цьому контексті про драми різдвяного та великоднього циклу, шкільного театру тощо[53].

Праці М. Драгоманова, І. Франка, В. Перетца, В. Рєзанова заклали фундамент національної театрознавчої школи, що на зламі XIX-XX ст. тільки виокремлювалась з царини літературознавства. Досліджуючи «витоки» національної науки про театр, можемо переконатися у важливості застосування актуальних на той час історико-генетичного, історико-культурного та порівняльного методів у дослідженнях з історії українського театру, зокрема, українсько-польських театральних взаємин ранньомодерної доби, що їх неможливо було окреслити без ключових категорій «впливу», «запозичення», «адаптації», «ретрансляції», «трансформації» тощо.

Сформовані названими ученими наукові школи — львівська та київська — дали нові імена дослідників вже наступної генерації (першої половини XX ст.)

Проте заради справедливості слід віддати належне і авторам окремих досліджень, що їх не можемо віднести до наукового театрознавства, хоча й вийшли вони друком у період його формування й розвитку. Ці праці з історії театрів у Харкові та Києві були написані у жанрі т. зв. фізіологічного нарису, популярного в Європі. На українських теренах вони розвинулись паралельно із формуванням наукового театрознавства і перебували під його безпосереднім впливом. Прикметно, що об'єктом уваги цих досліджень стала історія театрів XIX ст.

Автор дослідження з історії драматичного театру у Києві, Н. Ніколаєв, у своїй праці спершу робив історичний екскурс у минулі століття, спираючись на вже відомі нам праці О. Веселовського, В. Перетца та ін. Однак своїм завданням він поставив укладення історії київського театру XIX ст., де серед чисельних фактів та явищ знаходимо чимало польських сторінок[54]. Так, з діяльністю польських труп А. Лотоцького, С. Маліновського, [К.?] Камінського, А. Ленкавського, П. Рекановського був пов'язаний тривалий період від 1803 до 1830-го р., коли саме польські трупи були повновладними господарями київської сцени[55]. Трупа П. Рекановського неодноразово поверталась до міста на окремі сезони й пізніше, у 1830–1840-х рр. Коли ж після поразки повстання 1831 р. на зміну польському театрові у Києві запроваджували театр російський, спротив польської театральної аудиторії ще довго давався взнаки. Так, про впливи польського чинника на смаки київської публіки свідчать факти, наведені у книзі Н. Ніколаєва щодо причин від'їзду з Києва трупи І. Штейна 1834 р.: «Аристократія, як родова, так і службова, перебуваючи

[53] Рєзанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 3 : Шкільні дійства великоднього циклу. Додатки // Збірник історико-філологічного відділу Української академії наук. Київ, 1926. 389 с.; Рєзанов В. Драма українська. Старовинний театр український // Збірник історико-філологічного відділу Української академії наук. Київ, 1927. Вип. 4: Шкільні дійства різдвяного циклу. 207 с.

[54] Николаев Н. Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803–1893). Киев, 1898. 212 с.

[55] Там само. С. 15–23.

під сильним польським впливом, не переступала порогу російського театру»[56]. Говорячи про сезон 1835 р. у Києві, Н. Ніколаєв наголошував на відсутності «російського патріотизму» у київському освіченому середовищі, де домінували польські аристократичні тенденції, а «...поляки не могли витримувати російської «баранячої», як вони казали, і «хлопської мови» ні у житті, ні на сцені»[57].

Проте до середини XIX ст., на думку Н. Ніколаєва, багатомовність театральних трупп була звичною практикою, тому про різнонаціональний склад російської трупи зразка 1856 р., що працювала у нововідкритому театральному приміщенні, дослідник зауважив: «...з цього не потрібно дивуватись — у ті часи різниця поміж росіянами, поляками та малоросами ще не набула тієї протиприродної нетерпимості, що межує з ненавистю до усього, що «не наше», і різномовними представники мистецтва були тільки де юре, а де факто володіли обома мовами і мирно уживались під одним дахом храму, богів якого вони однаково шанували»[58].

Цей же сюжет мав продовження у другій половині XIX ст., коли польська театральна публіка або та частина культурного середовища, що перебувала під її впливом, ігнорувала вистави російського театру, як це мало місце у випадку з «Грозою» О. Островського. У згадках про покази «Гамлета» у сезон 1860–1861 рр. впадає у вічі зауваження про театральну молодь, що була переважно польською[59]. Вплив польського чинника не припинявся, оскільки у 1858–1864 рр. театром у Києві керував поляк з Галичини Теофіл Борковський (повне ім'я Леон Теофіл Новіна Борковський, 1815–1897) — він зобов'язався утримувати польську та російську трупи[60]. Т. Борковський дебютував 1845 р. на краківській сцені, а від 1849 р. зі своєю польською трупою, що зростала із року в рік, виступав у Чернівцях, Станиславові, Самборі, Улашківцях, Коломиї, Стрию, Перемишлі, Тернополі, Золочеві і т.д. Саме під час перебування трупи з гастролями у Києві 1858 р. йому й було запропоноване керівництво київською сценою. Невдовзі він долучив до складу трупи частину акторів польського театру з Житомира. Так, зокрема, на київську сцену з житомирської перейшла актриса Фабіянська, про яку згадує автор цього дослідження як про актрису чудових сценічних даних, найкращу у «салонних комедіях», проте невдалу виконавицю ролей у драматургії О. Островського[61]. У своїй книзі Н. Ніколаєв не шкодував критичних оцінок діяльності Т. Борковського: «Отже, на чолі російської театральної справи у Києві на цілих шість років опинився іноземець, котрий щойно прибув з-за кордону, не знайомий ані з мовою, ані з історією театру, яким був призначений керувати, людина, котра своїм почесним і вигідним становищем була зобов'язана впливу партії, ворожій до всього російського, партії, що, як показали далі наслідки, намагалась знищити, паралізувати всі культурні зусилля російської адміністрації і громадськості, і не стільки зберегти власні національні переваги, скільки полонізувати, окатоличити і поневолити російське та

[56] Там само. С. 24.
[57] Там само. С. 25.
[58] Там само. С. 38.
[59] Там само. С. 50.
[60] Там само. С. 43.
[61] Там само. С. 84.

православне населення краю»[62]. У вказаний період вистави польської та російської труп відбувалися почергово. З Києва актори виїжджали на гастролі до Умані, Білої Церкви, Кам'янця-Подільського. Після поразки повстання 1863 р. керівника було усунуто з посади, вже після кількох років відсутності він повернувся до Києва, де й помер 1897 р.

Тож насправді між 1831 та 1863 рр. театральний простір Києва був ареною боротьби двох театральних культур — польської та російської, і тільки з остаточним усуненням 1863 р. конкурента у вигляді польської трупи та фактично недопущенням на київську сцену у 1880–1890-х рр. українського театру російська сцена змогла посісти у житті Києва домінуюче місце. Процеси русифікації київської сцени XIX ст. на прикладі вистав музичного жанру переконливо висвітлив у своєму дослідженні сучасний львівський історик О. Середа[63].

Польські «сліди» знаходимо і в історії театру Харкова. У статтях Н. Черняєва, написаних та надрукованих упродовж двадцяти років наприкінці XIX ст. та виданих зусиллями харківських театрознавців і бібліографів 2010 р. окремою книгою, зустрічаємо інформацію про одного з найвідоміших харківських антрепренерів 1830-х рр., Людвіга Юрійовича Млотковського — «католика та поляка за походженням», котрий провадив театр у Харкові упродовж 1833–1843 рр.[64]. Н. Черняєв припускав, що Л. Млотковський прибув до Харкова «із Західного краю» з трупою антрепренера І. Штейна[65], і це тільки підтверджує міграційні процеси із заходу на схід, що продовжували тривати у першій третині XIX ст. Серед акторів його трупи Н. Черняєв приділив окрему увагу Теофілу Матвійовичу Домбровському, також поляку за походженням, який грав у Харкові у 1840 — на початку 1850-х рр.[66]. Спираючись на рецензії, Н. Черняєв говорить про нього як про видатного коміка-буфа, що з успіхом виконував українські та єврейські комічні ролі[67]. Можна припустити, що інший відомий тогочасний комік — Карл Зелінський — міг бути за походженням поляком, хоча найвидатніше виконував комедійні українські ролі[68].

Тож перші театрознавчі нариси, нехай лише фактографічно, містили матеріал про продовження впливів польського театру й митців на етнічних українських теренах у XIX ст.

1.1.2. Українсько-польські театральні стосунки XVII–XIX ст. у працях українських дослідників першої половини XX ст.

Наукову українсько-польську дослідницьку тематику продовжив у своїх працях львів'янин Василь Щурат (1871–1948). Постать цього відомого літературознавця,

---

[62] Там само.

[63] Середа О. Між мистецтвом і політикою: початки російської опери в Києві // Україна модерна [Електронна версія]. URL: http://uamoderna.com/md/sereda-between-art-and-politics (дата звернення 29. 03. 2018).

[64] Черняев Н. Харьковский театр во времена Млотковского // Черняев Н. Из харьковской театральной старины. Харьков, 2010. С. 90.

[65] Там само.

[66] Там само. С. 145.

[67] Там само.

[68] Там само. С. 144.

фольклориста, етнографа практично не відома українській театрознавчій спільноті, а поміж тим у його доробку є кілька статей, що виявляли зацікавлення театром, розуміння особливостей драми як саме театрального продукту, були присвячені темам польсько-українських театральних зв'язків.

У колі наукових зацікавлень В. Щурата перебували релігійна драма XVI–XVII ст., інтермедії, а також польська драматургія XIX ст. на українські теми. Значне місце у його працях посідають атрибутивні джерелознавчі розвідки, як-от «Діалог про смерть з 1629 р», де він порушив питання авторства драми «Розмова про смерть людини з ангелом» та атрибуції її як копії загубленого «Діалогу про смерть людини з ангелом»[69]. Досліджуючи питання друку, написання та авторства віршів у тексті великодньої драми «Христос Пасхон», В. Щурат увів у науковий обіг бібліографічну рідкість — рукопис «Вірші з трагедії Христос Пасхон» і довів, що авторство цих віршів належало львівському друкарю Андрію Скульському[70]. При цьому він висловив своє ставлення до текстів діалогів не як до суто літературних пам'яток, для нього важливими були факти, що свідчили про виконання цих текстів перед глядачем. Так, учений підкреслив, що вірші до трагедії «Христос Пасхон» звучали на відкритті новорозписаного вівтаря Успенської церкви у Львові 1630 р., а також наголосив на вагомості польсько-українських зв'язків у царині шкільного театру, нагадавши, що 1615 р. учні Луцької єзуїтської колегії вітали митрополита Рутського «руським діалогом»[71].

Подібно до І. Франка та В. Перетца, В. Щурат багато досліджував українську пісню, ареали її побутування, внесок чужоземців у здійснення її записів та поширення тощо. Як і В. Перетц, В. Щурат підкреслював значення української пісні в оцінках чужоземців. Спостереження В. Щурата у цій царині цінні, бо привертають увагу і до «генеалогії» українських пісень, які звучали у виставах польського театру першої третини XIX ст. і про які йтиметься у другому розділі нашого дослідження. Важливими є спостереження, висловлені В. Щуратом 1911 р., де він по-своєму повторює думки В. Перетца про початки фіксації українського пісенного фольклору саме чужинцями, зокрема поляками[72]. Відкриваючи науковій спільноті невідомі джерела записів таких пісень — а саме львівські гродські (міські) акти — В. Щурат згадав й проаналізував інші випадки аналогічних записів, зокрема навів текст пісні про Сагайдачного та оцінив якість запису: «Більше тут згідності з історичними фактами, ніж у сучасному варіанті пісні [...].Якщо б записав був її українець, вона вийшла б поганіше. Українська давня школа, українські давні вчені і письменники так відчужувались від народної мови і так у цьому напрямі надавали усім тон, що внаслідок цього і народна пісня, записана українцем, виходила з-під його пера неначе справлена по-шкільному, чи по-вченому, виходила більш зіпсована, ніж з-під пера чужинця»[73].

---

[69] Щурат В. Діалог про смерть з 1629 р. // Щурат В. Вибрані праці з історії України. Київ, 1962. С. 82–83.

[70] Щурат В. «Христос Пасхон». Там само. С. 84–100.

[71] Там само. С. 94.

[72] Щурат В. Українські народні пісні в городських актах. Там само. С.104–108.

[73] Там само. С. 105.

Як глибокому досліднику історії Галичини, В. Щуратові були добре відомі польські джерела — тож він наводив низку інших прикладів чужоземних записів українських пісень, зокрема згадував відому пісню про Козака та дівчину Кулину, записану 1622 р. польським вельможею, 1625 р. надруковану у Кракові Яном Дзвоновським, і записану двадцять років по тому також поляком гумористичну українську пісню про бабусю[74]. Учений зауважив точність та якість цих записів: «Склад їх такий же співний, як і в сучасних піснях; мова мало чим відмінна від мови сучасної української пісні. Вона щиро українська»[75]. Усвідомлення цієї історичної глибини побутування української пісні в польській культурі ранньомодерного періоду вкрай важливе для розуміння процесів, притаманних польському театральному дискурсу XIX ст.

Услід за І. Франком В. Щурат приглядався до польських драм XIX ст. у пошуках українських тем. Так, застосувавши принципи тематологічного аналізу, В. Щурат написав першу ґрунтовну працю «Коліївщина в польській літературі до 1841 року»[76], ставлячи собі на меті відкрити написані до Шевченкових «Гайдамаків» малознані або й невідомі твори польських авторів про гайдамацьке повстання. У цій праці, зокрема, автор дослідження звернув увагу на драму-переробку Я. Н. Камінського під назвою «Гелена, або Гайдамаки на Україні» за Т. Кернером, що йшла на сцені польського театру у Львові від 1819 р. Детальніше ми розглянемо цю статтю та пов'язані із нею подальші дослідження самої вистави у відповідному підрозділі третього розділу монографії. Тут лише підкреслимо значення розвідки В. Щурата, що здійснила вплив та отримала продовження у працях українських дослідників упродовж XX ст. (Іван Брик,[77] Гнат Хоткевич[78]), і врешті сформувала в українському театрознавстві певний погляд на цей твір, про що окремо йтиметься також у третьому розділі монографії.

Інший галичанин, сучасник В. Щурата, І. Брика, Г. Хоткевича, відомий український літературознавець та фольклорист Михайло Возняк у своїх дослідженнях української літератури окрему увагу звернув на драматично-театральний аспект її розвитку. У праці «Початки української комедії. 1619—1819»[79], він дав найґрунтовніший розгляд умов та процесів формування цього жанру в українській культурі від кінця XVI-початку XVII ст., зокрема й у контексті польських впливів. Датуючи народження української комедії 1619 р., М. Возняк підкреслив, що українська комедія є давнішою за цю дату, бо мала б виникнути і сформуватись як певна традиція ще до 1619 р., адже інакше, на думку ученого, не увійшла б до драми Я. Ґаватовича[80]. Значення інтермедій, на думку М. Возняка, полягало ще й у тому, що інтермедія через відсутність свого розвитку «... з усіх родів української літератури ще найбільше позволяє нам заглянути в душу українських народніх

[74] Там само. С. 104

[75] Там само.

[76] Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 року // Записки Наукового товарситва імени Шевченка. Львів, 1910. К. V. Т. XCVII. С. 86–104.

[77] Брик І. Драма з коліївщини на основі драми Кернера // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1920. Т. CXX. С. 121–131.

[78] Хоткевич Г. Театр 1848 р. Харків–Київ, 1932. 232 с.

[79] Возняк М. Початки української інтермедії. 1619–1919. Львів, 1919. 260 с.

[80] Там само. С. 4.

верств, познайомитися з темними та ясними сторонами їхнього щоденного життя, з їх відносинами до сусідніх народів і чужинців, що жили між ними і т.д.»[81]. Тобто М. Возняк наголошував на продуктивності аналізу інтермедій як джерела вивчення особливостей міжнаціональних стосунків.

В «Історії української літератури», що вийшла друком у 1920–1924 роках[82], М. Возняк продовжив тему польських впливів на формування української шкільної драми, але надав їм політично- та національно- загостреніших акцентів. Процеси польсько-українських культурних (і театральних зокрема) впливів український учений підкреслено маркував як колоніальні, загарбницькі за характером з боку польської культури, а посилений розвиток українського шкільного театру у XVI ст. розглядав не лише з боку продуктивності польських впливів, а й з позиції протистояння й спротиву їм з боку українських громад, зокрема в освіті[83].

Водночас у наступній праці «Історія української літератури» М. Возняк віддав належне історичним процесам XVII–XVIII ст. з більшим спокоєм та відстороненням. Досліджуючи генезу української драми, він підкреслив, що в пізньому середньовіччі українська православна церква не сприяла розвитку української народної драми, на відміну від церков у Західній Європі: «Таким чином, залишилося на Україні місце тільки для третього чинника, що починав звичайно старий театр, а саме для шкільної драми — дати початок українській драматичній літературі».[84] У розділі «Перехресні впливи в українській шкільній драмі» М. Возняк наголосив на ширшому контексті особистого європейського театрального досвіду українців того часу, адже частина з них навчалася у європейських університетах та могли бачити європейський пізньосередньовічний та ренесансний театр: «Внаслідок складних обставин підпали автори українських шкільних драм під перехресні впливи: з одного боку теорії драми, а з другого — в незрівнянно більшому ступені — практики духовного та шкільного західноєвропейського та польського театру. Зокрема, в українських різдвяних та великодніх драмах бачимо сполуку різнорідних елементів, літературні впливи пережитків і середньовічних містерій, і сучасного єзуїтського театру»[85]. У тривалому русі шкільної драми із заходу на схід М. Возняк виокремив особливе значення Галичини для розвою українського шкільного театру й драми як місця посиленого протистояння української й польської культур[86].

Та найбільшим, на думку М. Возняка, здобутком, що його осягнув український шкільний театр під впливом чужоземної культури, стали історичні драми[87], вершинним проявом яких була «Ласка Божа» (відома ще як «Милість Божія»)[88]. Учений приділив увагу надзвичайно цікавому, парадоксальному явищу: появі образу України на українській сцені як наслідку впливу польської єзуїтської драми[89]. Звісно, йшлося насамперед про структурні, а не змістові засади такого

[81] Там само. С. 4.
[82] Возняк М.С. Історія української літератури. У двох книгах: Навч. вид. 2-ге вид., випр. Львів, 1994. Кн. друга. 560 с.
[83] Возняк М. Початки української інтермедії. С. 14.
[84] Там само. С. 158.
[85] Там само.
[86] Возняк М. Історія української літератури. С. 167.
[87] Там само. С. 200.
[88] Там само. С. 211.
[89] Там само. С. 215.

запозичення — зокрема, про присутність у творі алегоричних образів та образів–уособлень, серед яких центральним став образ України.

На жаль, науково вторинною, бо — цілковито компілятивною — виявилась праця «Історія української драми», що її написав Іван Стешенко, викладач історії драми у новоствореному 1904 році Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка[90]. Висловлені у ній тези цілком повторюють напрацювання інших учених-сучасників. Так, у третьому розділі автор зосередився на історії середньовічного польського театру, покликаючись почергово то на праці росіянина О. Веселовського, то поляка П. Хмельовського. Підсумовуючи цей великий розділ, І. Стешенко услід за ними підкреслив зв'язок давніх польського й українського театрів[91].

Не оминув увагою історію українсько-польських театральних стосунків у своїй відомій праці «Триста років українського театру. 1619–1919)», що вийшла друком у Празі, на еміграції, Дмитро Антонович.[92] Учений започаткував документальне літочислення історії українського театру від 29 серпня 1619 року — виходу у світ друком двох українських інтермедій, що були частинами трагедії польською мовою, зіграної того ж року у Кам'янці-Струмиловій на ярмарку. Говорячи про початки шкільного театру, Д. Антонович також — услід за М. Драгомановим, І. Франком, В. Перетцем, В. Рєзановим, В. Щуратом, М. Возняком та ін. — наголосив на впливах польського шкільного театру, досвід якого було перейнято, перетворено і розвинуто у теорії та практиці українського шкільного театру[93].

Подальша доля історичних театрознавчих досліджень (в царині українсько-польського діалогу зокрема) на підрадянських українських землях після 1917 р. мала своє нетривале продовження. В історичній секції радянської Української академії наук 1924 р. було заплановано випуск серії збірників, присвячених комплексним дослідженням регіонів України з метою «всебічного обслідування історії Української землі в цілості»[94]. У рамках цих досліджень Кость Копержинський, учень В. Перетца, опублікував дві розвідки, присвячені театрові на Поділлі[95] та Чернигівщині[96] кінця XVIII — першої третини XIX ст. Дослідник описав діяльність, репертуар, географію виступів українських, польських, російських труп в кожному з регіонів. У межах кожної зі статей автор аргументовано приходив до думки про плідність та інтенсивність польських театральних впливів на Поділлі на противагу російським — на Чернигівщині.

Фактично, останню спробу написання міжнаціональної історії театру на українських землях здійснив Петро Рулін у відомій праці «На шляхах до нового українського театру. Польський театр у Києві 1816 р.».[97] Ще у попередній своїй статті

---

[90] Стешенко І. Історія української драми. Київ, 1908. Т. 1. 309 с.

[91] Там само. С. 171.

[92] Антонович, Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага, 1925 . 272 с.

[93] Там само. С. 9.

[94] М.[ихайло] Г.[рушевський] [Передмова] // Чернигів і північне Лівобережжя. Огляди, розвідки, матеріали. Записки Українського наукового товариства в Києві. Київ, 1928. Т. XXIII. С. VI.

[95] Копержинський К. Театральне та музичне життя на Поділлі // Українська Академія Наук. Записки історично-філологічного відділу. Київ, 1926. Кн. VII–VIII. С. 113–143.

[96] Копержинський К. З історії театру на Чернигівщині (1750–1830) // Чернигів і північне Лівобережжя. Огляди, розвідки, матеріали. Київ, 1928. Т. XXIII. С. 402–430.

[97] Рулін П. На шляхах до нового українського театру: Польський театр у Києві 1816 року // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. 1926. Книга 7–8. С. 86–112.

«Студії з історії українського театру (1917–1924)» учений підкреслив надзвичайно низький рівень дослідженості історії XIX ст.[98]. Також він наголосив на важливому польсько-українсько-російському контексті театрального життя на теренах України до 1880 р. (тобто появи театру корифеїв)[99], підкреслив неможливість висвітлення історії українського театру в Галичині без контексту польського театру: «…єдиний можливий шлях накреслити цю історію було-б, малюючи явища галицького театру, подати перед тим бодай коротенький нарис польського театру»[100], за відсутність такого нарису П. Рулін дорікав Г. Хоткевичу, рецензуючи його «Театр 1848 року».

У своїй праці «На шляхах до нового українського театру. Польський театр у Києві 1816 р.» учений, власне, розкривав впливи іншомовних — польського та російського — театрів, що діяли на території України у XIX ст.[101]. Спираючись на думки В. Іконнікова, П. Рулін пояснював домінування польського театру у першій третині XIX ст. насамперед тим, що наприкінці XVIII ст. з Дубна до Києва було перенесено контракти, що й позначилось на активізації економічного, культурного, театрального життя міста[102]. Порівнявши репертуар київської й львівської польських сцен 1816 р., П. Рулін зауважив, що з двадцяти трьох київських назв п'ятнадцять повторювали репертуар тодішньої львівської польської сцени, а отже можна було говорити про певний спільний театральний простір, в якому циркулювали єдиний репертуар, трупи, актори[103]. П. Рулін підкреслив при цьому важливу місію польського театру у Києві — знайомити містян із досягненнями новітнього європейського театрального мистецтва, а також зробив висновок, що «...була це одна з галузок молодого ще тоді польського театру, що якесь півсторіччя до того розпочав своє життя у Варшаві»[104]. Своїми спостереженнями П. Рулін пов'язав діяльність київського польського театру із львівським та варшавським, таким чином підкресливши певну однорідність польського театрального ландшафту як на питомо польських територіях, так і на етнічних українських землях, насамперед на Правобережжі та Галичині у першій третині XIX ст.

У працях К. Копержинського й П. Руліна було розпочато наукове опрацювання історії польсько-українських стосунків періоду XIX ст. А проте цим дослідженням не судилось довге життя — як і самим ученим, що зазнали репресій. На відміну від К. Копержинського, котрий після арешту 1934 р. та повернення з таборів ще прожив до 1953 р., заарештований П. Рулін загинув 1940 р.

1.1.3 Ростислав Пилипчук та його школа: відновлення і розвиток національного академічного театрознавства (друга половина XX ст. — доба Незалежності)

У переддень шістдесятницької відлиги у театрознавство прийшов молодий учений з Тернопільщини, випускник Чернівецького університету Ростислав

[98] Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки історично-філологічного відділу. Київ, 1925. Кн. 5. С. 220.

[99] Там само. С. 220–221.

[100] Там само. С. 216–217.

[101] Там само. С. 86.

[102] Там само. С. 91.

[103] Там само. С. 102.

[104] Там само. С. 106.

Пилипчук, з чиїм іменем аж до дня смерті ученого (22 серпня 2014 р.) був пов'язаний наступний етап розвитку національної історичної театрознавчої науки, і активне дослідження історії українсько-польських стосунків зокрема. Ранній науковий інтерес Р. Пилипчука до міжнаціональної дослідницької тематики постав із зацікавлень постатями українських театральних митців, котрим довелось працювати на польській сцені: Соломія Крушельницька,[105] Філомена Лопатинська[106], Михайло Ольшанський[107], актор польського походження Владислав Плошевський, котрий працював на сцені Руського народного театру товариства «Руська бесіда» в останній третині XIX ст.[108]. Важливе значення мали розділи, які написав молодий науковець до академічного двотомного видання «Український драматичний театр. Нариси історії»[109]. Тут у розділах про театр на західноукраїнських землях XIX ст. Р. Пилипчуку вдалося підняти, хай і побіжно, питання польсько-українських стосунків[110]. Зокрема, він привернув увагу до такого маловивченого явища як діяльність двомовних та тримовних труп на території України початку–середини XIX ст.

Науковому перу Р. Пилипчука належить ціла низка енциклопедичних гасел, серед яких значна частина присвячена митцям польського театру, творчість яких учений пропагував серед українських читачів. Так, у багатотомовій «Українській радянській енциклопедії», томи якої виходили друком від 1957 до 1965 рр., Р. Пилипчук був автором гасел про таких відомих польських митців як Гелена Моджеєвська, Тадеуш Павліковський, Ян Прусіновський, Ярослав Пруха, Людвик Сольський та ін. До відомої польської енциклопедії «Біографічний словник польського театру. 1785-1965»[111] увійшли 53 статті, написані Р. Я. Пилипчуком у співавторстві з іншими польськими дослідниками, присвячені зокрема тим українським митцям, котрі працювали на польській сцені.

Ще 1971 р., у рік захисту дисертації, Р. Пилипчук надрукував статтю «Польська драма на українській сцені в Галичині 40-60-х рр. XIX ст.» — першу ґрунтовну розвідку з цієї теми в українському театрознавстві[112]. У допрацьованому варіанті вона увійшла до праці «Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.)»,

---

[105] Пилипчук Р. Я. Соломія Крушельницька в Заліщиках (5-річчя з дня смерті співачки) // Перемога, Заліщики (Тернопільська обл.), 1957, 15 листоп.; Його ж. Видатна українська співачка (85 років від дня народження Соломії Крушельницької) // Радянська Буковина. Чернівці, 1958. 23 вересн.

[106] Пилипчук Р. Я. Визначна українська співачка (Філомена Лопатинська) // Радянська Буковина. Чернівці, 1960. 30 берез.

[107] Пилипчук Р. Я. Михайло Ольшанський — український актор // Радянська Буковина. Чернівці, 1963. 19 трав.; передрук: Михайло Ольшанський — український актор // Наша культура. Варшава, 1963. № 6. С. 10–11.

[108] Пилипчук Р. Я. Владислав-Казимир Плошевський // Наша культура. Варшава, 1962. № 10. С. 12.

[109] Український драматичний театр. Нариси історії. В 2 т. Т. 1. Дожовтневий період. Київ, 1967. 518 с.

[110] Пилипчук Р. Я. Аматорські театри (на західноукраїнських землях кінця XVIII–першої половини XIX ст.) // Український драматичний театр. Нариси історії. В 2 т. Т. 1. С.112–121; Його ж. Там само. Театр на західноукраїнських землях (другої половини XIX ст.). С. 282–317; Його ж. Там само. Театр на західноукраїнських землях (кінця XIX–початку XX ст.). С. 414–441.

[111] Słownik biograficzny teatru polskiego (1765–1965). Warszawa, 1973. T. 1. 905 s.

[112] Пилипчук Р. Я. Польська драма на українській сцені в Галичині 40–60-х рр. XIX ст. // Слов'янське літературознавство та фольклористика. Київ, 1971. Вип. 7. С. 44–65.

що вийшла друком спершу частинами у часописі «Просценіум» упродовж 2001–2011 рр., а по смерті ученого з'явилася окремою книжкою[113].

У «Варшавських українознавчих записках» 1998 р. вийшла друком праця Р. Я. Пилипчука під назвою «Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.)»[114]. Це хоча і невеликий за обсягом, проте єдиний до сьогодні в українському театрознавстві системний огляд заявленої теми. Практично кожен з історичних етапів тут виявлено та марковано — від народних обрядів і ритуалів, шкільного та згодом професійного театру, діяльність мандрівних труп польських антрепренерів на території Правобережної та Лівобережної України, практику двота тримовних труп, взаємодію театру товариства «Руська бесіда» із польськими митцями, переклади польської драматургії на українській сцені — аж до початку XX ст. і діяльності трупи Станіслави Висоцької у Києві, вистав за польською драматургією у Київському стаціонарному театрі М. Садовського.

Надзвичайно важливою, на нашу думку, концептуальною засадою цього тексту стало твердження автора: «Вивчення історії польського театру в Україні в кінці XVIII — на початку XX ст. — справа не тільки польських дослідників, а й українських, бо польський театр у нас, як і російський театр у нас — це явища нашої національної культури, оскільки, якщо брати до уваги один зі складників театру — глядача, театральні смаки українського глядача формували значною мірою саме ці театри»[115]. Важливість, унікальність та актуальність цієї розвідки Р. Я. Пилипчука підтвердили неодноразові її передруки: як частини окремого видання (1998)[116], у «Київських полоністичних студіях» (2003)[117], у польсько-українському збірнику (2010)[118].

Надзвичайно важливою у світлі нашої теми була стаття Р. Пилипчука «Шевченко і польський театр на Наддніпрянській Україні 1830–1850-х років», в якій учений з притаманною йому скрупульозністю дослідив можливі контакти українського поета із польським театром під час його перебування у Варшаві, Вільно, Києві, Ромнах[119]. У зв'язку із цим Р. Пилипчук подав картину активної діяльності польських труп на Наддніпрянській Україні.

Зацікавлення ученого насамперед зосереджувалися в межах XIX ст., що залишалось малодослідженим періодом в українському театрознавстві. Так, у статті «До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма

---

[113] Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). Упор. Є. Гулякіна. Вступ. ст. О. Клековкіна. Київ, 2015. 512 с.

[114] Пилипчук Р. Я. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.) // Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі. Варшава, 1998. Вип. 6/7. С. 77–88.

[115] Там само. С. 82.

[116] Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.) // Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. Львів-Київ, 1998. С. 16–33.

[117] Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки // Українсько-польські літературні контексти: Київські полоністичні студії. Збірник наукових праць. Т. 4. Київ, 2003. С. 175–189.

[118] Pylypczuk R. Ukraińsko-polskie związki teatralne // Polska–Kultura–Ukraina: Wykłady o teatrze / Польща–Культура–Україна: Лекції про театр. Київ–Вроцлав, 2010. С. 11–34.

[119] Пилипчук Р. Т. Шевченко і польський театр на Наддніпрянській Україні 1830–1850-х років // Київські полоністичні студії. Київ, 2014. Т. 24. С. 103–113.

Ізопольського»[120] він дискутував з приводу датування українського вертепу, підтримуючи наукову позицію польського дослідника — одного з представників «української школи» в польській літературі доби Романтизму Е. Ізопольського. Діяльності в Одесі «батька польського галицького театру» Яна Непомуцена Камінського був присвячений виступ ученого на міжнародній науковій конференції «Поляки на півдні України та в Криму» та публікація статті «Перший професіональний театр в Одесі: польсько-російська трупа Яна Непомуцена Камінського (1805–1809)»[121], де учений детально розглянув біографію цього видатного польського діяча сцени, період його праці в Одесі, вводячи в науковий обіг невідомі джерельні архівні матеріали.

Справжнє відкриття творчості малознаного польського митця, котрий працював у Харкові у першій половині XIX ст, зробив Р. Я. Пилипчук у статті «Відоме й невідоме про Адама Барцицького»[122]. Інше ж його дослідження стосувалося творчості відомого українського письменника Івана Вагилевича та «авторства» низки польських поезій[123].

Варто згадати і про типологічне порівняння творчості двох видатних особистостей польської та української сцен доби Великої театральної реформи початку XX ст. — Станіслави Висоцької та Леся Курбаса[124], рівно ж як і дослідження, присвячене театральним зацікавленням відомого польського письменника та драматурга Ярослава Івашкевича, чий життєвий та творчий шлях був пов'язаний з Україною[125].

Готуючись до написання комплексної праці, у статті «Про засади створення академічної історії українського театру» учений порушив проблему: «Нам треба принципово вирішити питання: чи ми писатимемо історію театру в Україні чи тільки історію українського театру?»[126]. І подав з цього приводу власний погляд, підкресливши: «Слід мати на увазі при цьому, що бездержавна упродовж століть Україна мала на своїй етнічній території не свої театри, а театри власне тих держав, яким підлягала, з їхніми мовами і ідеологіями… Отже, якщо сприйняти постулат,

---

[120] Пилипчук Р. Я. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина: Збірник наукових праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя. Дрогобич, 2003. С. 263–285; До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, сильветки. Київ, 2010. С. 363–375; Z historii ukraińskiego wertepu, albo Jeszcze raz w obronie Erazma Izopolskiego // Przegląd Humanistyczny. Warszawa, 2006. № 1. S. 41–58;

[121] Пилипчук Р. Я. Перший професіональний театр в Одесі — польсько-російська трупа Яна-Непомуцена Камінського (1805–1809 рр.) // Поляки на Півдні України та в Криму. Одеса, Ополє, Вроцлав, 2007. С. 187–205.

[122] Пилипчук Р. Я. Відоме й невідоме про Адама Барцицького // Мистецтвознавчі студії. Київ, 2008. Ч. 2. С. 12–26.

[123] Пилипчук Р. Я. Про «авторство» Івана Вагилевича щодо деяких польських віршів // Київські полоністичні студії. Київ, 2010. Том XVI. С. 126–138. (Передрук за: Радянське літературознавство. Київ, 1986. № 7. С. 41–47).

[124] Пилипчук Р. Я. Театральні реформатори: Станіслава Висоцька і Лесь Курбас // Життя і творчість Леся Курбаса. Львів, Київ, Харків, 2012. С. 219–229.

[125] Пилипчук Р. Я. Театральні зацікавлення Ярослава Івашкевича в українському періоді його життя (до 1918 р.) // Ярослав Івашкевич і Україна. Київські полоністичні студії. Київ, 2001. Т. 3. С. 270–296.

[126] Пилипчук Р. Я. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України. Київ, 2000. Вип. 1. С. 204.

що ми писатимемо історію театральної культури в Україні у всіх її національних і державних виявах, то треба б знайти розумне співвідношення у висвітленні української і неукраїнської театральних культур»[127].

Одним із важливих аргументів на користь розгляду складних міжнаціональних театральних стосунків на етнічних теренах України для Р. Пилипчука був глядач: «Якщо враховувати фактор глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть, формуючи й часом стимулюючи власне українську театральну культуру»[128].

Головним методологічним інструментарієм Р. Пилипчука був джерелознавчий підхід. Українсько-польські студії Р. Пилипчука, як і решта його досліджень, базувались на фактології, текстології, біографістиці. Більше уваги учений приділяв міжнаціональним особистим та репертуарним контактам, менше вдавався до порівнянь мистецьких процесів, естетичних явищ тощо.

Представниками сучасного етапу досліджень є здебільшого учні «наукової школи» Р. Пилипчука та його колеги. Сьогодні — це не надто чисельний корпус окремих, несистемних досліджень різних за науковими зацікавленнями театрознавців. Так, Ірина Волицька здійснила наукову розвідку про вплив концепції «монументального театру» відомого польського режисера Леона Шіллера на ідейно-естетичні засади діяльності та окремі вистави провідного українського режисера галицького театру Володимира Блавацького[129]. Б. Козак є автором порівняльного дослідження етичних концепцій реформаторів українського та польського театрів Леся Курбаса та Юліуша Остерви[130].

У дисертаційному дослідженні авторки цих рядків, що було присвячене сценічній історії втілень «Гамлета» В. Шекспіра на львівській сцені 1796–1997 рр. та була написана під керівництвом Р. Пилипчука, було приділено окрему увагу польському театрові, поряд із австрійським та українським[131].

В останні десятиліття поступово зростає кількість заявлених тем, досліджених подій та періодів, персоналій польсько-української театральної історії. Цьому сприяли визначні дати, ювілеї, урочистості міжнародного рівня, серед яких, зокрема, було і відзначення 125-ліття Леся Курбаса. На конференції з цієї нагоди, що відбулась у Національному центрі Леся Курбаса (Київ) 2012 року, Анна Куліговська-Коженєвська дослідила «Українські епізоди Леона

[127] Там само. С. 205.

[128] Там само. С. 204.

[129] Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1999. Т. 237 (CCXXXVII). С. 246–258; «Монументальний театр» Володимира Блавацького // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ, 2006. С. 479–500.

[130] Козак Б. Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви (типологічний аспект) // Козак Б. Театральні відлуння. Львів, 2010. С. 36–51; Театральна етика Леся Курбаса та Юліуша Остерви // Життя і творчість Леся Курбаса. Львів, Київ, Харків, 2012. С. 230–248.

[131] Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра на львівських сценах (1796–1997). Автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.02. Київ, 2007. 18 с.

Шіллера»[132], до яких увішла скандальна постановка «Срібного сну Саломеї» у Львові; Марта Кацьвін проаналізувала тему актора і театру у світлі теорій Леся Курбаса та Юліуша Остерви[133]; Анна Коженьовська-Бігун розглянула театральну реформу Леся Курбаса у контексті пошуків польських митців[134].

Чимало сучасних українських театрознавців принагідно також висвітлюють питання польсько-українських стосунків. Так, у дослідженні київського театрального модернізму початку XX ст. Ганна Веселовська приділила певну увагу польській драматургії у репертуарі українського театру М. Садовського та іншим виявам українсько-польських театральних контактів[135]. Молодий театрознавець Є. Сало опублікував свою єдину, на жаль, розвідку, присвячену особливостям рецепції перших українських вистав театру товариства «Руська бесіда» у польській пресі[136].

У матеріалах Міжнародного наукового симпозіуму «Україна — Польща: діалог культур», що відбувся у Києві 19-21 квітня 2018 р., натрапляємо на тези виступів музикознавців О. Волосатих[137] та О. Ізваріної,[138] чиї доповіді були присвячені українсько-польським театральним стосункам на Правобережній Україні у першій половині XIX ст. Проте, на жаль, за короткими тезами можна лише побіжно скласти уявлення про висвітлення названих тем, а відсутність наукового апарату у текстах не дозволяє увиразнити джерельну базу досліджень. Так само не відзначаються науковою новизною написані на основі краєзнавчих матеріалів деякі статті сучасних українських істориків про театр[139].

Врешті, 2018 р. вийшли друком «Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX — початку XXI століть», де окремий розділ присвячено діяльності польських театрів у Києві[140] та Львові[141],[142]. Це видання стало помітним кроком у розвитку театрознавчих студій в Україні, оскільки стимулює погляд на багатонаціональний ландшафт театрального мистецтва в Україні XX–початку XXI сторіччя

---

[132] Куліговська-Коженєвська А. Українські епізоди Леона Шіллера // Матеріали наукової конференції в рамках міжнародного мультимедійного проекту «Лесь Курбас і світовий театральний контекст», присвяченого 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса. Київ, Центр Курбаса, 30–31 березня 2012 року. Київ, 2012. С. 12–20.

[133] Кацьвін М. Актор і театр у світлі творчості Леся Курбаса та Юліуша Остерви // Там само. С. 32–38.

[134] Коженьовська-Бігун А. Театральна реформа Леся Курбаса у світлі польських пошуків // Там само. С. 39–47.

[135] Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900-1910–х рр. (Київський театральний модернізм). Київ, 2006. 340 с. Зазнач. твір.

[136] Сало Є. Відкриття та перший сезон Руського народного театру товариства «Руська бесіда» у відгуках польської преси (1864) // Просценіум. Львів, 2015. № 1–3 (41–43). С. 19–29.

[137] Волосатих О. «Українська тема» у творчості польських драматургів Правобережної України першої половини XIX ст. // Україна — Польща: діалог культур (Ukraina — Polska: dialog kultur): зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ, 2018. С. 65–67.

[138] Ізваріна О. Українсько-польські зв'язки у музично-драматичному театрі першої половини XIX ст. // Там само. С. 81–82.

[139] Смирнова Т. Становлення та тенденції розвитку професійного театрального мистецтва на Волині в кінці XVIII–першій третині XIX ст. // Культура і сучасність. Київ, 2013. № 1. С. 148–153.

[140] Раєвська Ю. Польський театр у Києві (1906–1938) // Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX–початку XXI століть. Київ, 2017. С. 439–463.

[141] Гарбузюк М. Польський театр у Львові (1900–1945) // Там само. С. 463–564.

[142] Максименко С. Львівський Польський народний театр (1958–2014) // Там само. С. 565–590.

і значною мірою відповідає на вже згадане питання Р. Пилипчука — яку історію нам писати: українського театру чи театру в Україні?

Щоправда, зазначені вище зрушення у зацікавленні проблемами українсько-польських театральних стосунків торкаються, як переконуємось, насамперед подій XX ст., у той час як XIX ст. продовжує залишатись поза увагою українських театрознавців.

1.2 Польські дослідники про польсько-українські театральні взаємини

Історія польського театру нової доби охоплює хронологічно та географічно значний обшир матеріалу, починаючи від часів Речі Посполитої, коли польське театральне життя активно розгорталось і поширювалось не лише в межах етнічних польських земель, а й далеко поза ними. Польські історики театру, починаючи від середини XIX ст., писали цю історію на засадах націєцентричних, чим і пояснюється відсутність системних досліджень, які б торкались питань історії польсько-українських театральних взаємин. Хоча перша праця польського автора, присвячена українському театрові, вийшла друком ще 1887 р. (про неї — далі), у період формування польської театрознавчої думки, «українське питання» в цілому залишилось на маргінесі уваги польської науки про театр. Проте відомі академічні праці, створені провідними польськими істориками театру, виявляють принагідну увагу до цієї теми.

1.2.1 Питання польсько-українських взаємин в академічних театрознавчих працях

Одночасно з розвитком польської театральної історіографії, на останні десятиліття XIX ст. припадають і початки зацікавлення польських авторів українським театром. Вони були інспіровані самим життям, створенням українського професіонального театру товариства «Руська бесіда» у Львові. Відгуки та оцінки перших сезонів діяльності українського театру товариства «Руська бесіда» у львівській польській пресі, як було зазначено вище, зібрав та опрацював Є. Сало[143], виявивши чималий корпус критичних та інформаційних матеріалів. Помітні явища у діяльності українського театру викликали відгуки польської преси й надалі — це засвідчила, наприклад, жвава реакція польської преси на виступи у Львові М. Садовського та М. Заньковецької 1905 р. Добру обізнаність із діяльністю театру корифеїв, їхнім репертуаром, особливостями естетичного та ідеологічного характеру виявив краківський театральний критик А. Кшижановський у рецензії на вистави за участю українських майстрів сцени, а очільник польського театру у Львові Т. Павліковський без сумніву підтримував провідних українських зірок сцени, надавши їм можливість виступити на головній сцені Галичини[144].

[143] Сало Є. Зазнач. твір. С. 19–29.

[144] Harbuziuk M. Tadeusz Pawlikowski i teatr ukraiński towarzystwa "Ruska Besida": przyczynek do polsko-ukraińskich stosunków teatralnych (1900–1906) // Tadeucz Pawlikowski. W stulecie śmierci. Kraków 2016. S. 205–2014.

Піднесенням та розвитком українського театрального життя в Галичині було викликане і перше спеціальне дослідження, присвячене українському театрові в Галичині, що вийшло друком 1887 р. у Львові. Її автором був відомий польський історик, журналіст, краєзнавець Станіслав Шнір-Пепловський[145]. Спираючись на низку публікацій у польській пресі та працю І. Франка «Руський театр в Галичині» С. Шнір-Пепловський подав історію українського театру на тлі польського контексту, підкреслюючи особливо ті факти та події, які вказували на зв'язки польського й українського театрів. Зокрема, йшлося про вистави місцевих українських семінаристів польською мовою у 30-х рр. XIX ст., про театральну діяльність на руській сцені польського актора, драматурга та перекладача Павлина Свєнціцького тощо. Говорячи про важливість відкриття українського професійного театру товариства «Руська бесіда», дослідник відверто й однозначно виявив свою прихильну позицію та підтримку українським колегам: «Справу ж руську сприймаємо як свою, для нас якнайближчу, її успіхи й на нас вплинуть, а її поразки насамперед нас зачеплять»[146]. Попри те, що доробок С. Шніра-Пепловського серед сучасників і в подальшому не мав високої оцінки, його праця важлива як факт польсько-українського діалогу у театральній сфері.

Уже в XX ст. на діяльність українського театру звернув увагу історик Леон Василевський у своїй праці «Україна і українська справа»[147]. Як підкреслив автор у вступі, монографія була написана не лише на підставі чисельної низки джерел, але й особистих вражень (спілкування з представниками української громади у Києві, Петербурзі, Львові, знайомства з діячами Наукового товариства імені Шевченка, слухання лекцій професора О. Огоновського), і мала на меті зруйнувати стереотипи ставлення і сприйняття поляками українців та т. зв. «українського питання», сформованих здебільшого під впливом тенденційної антиукраїнської польської преси та стереотипних побутових уявлень. Книга містила виклад історії України та українських земель від давніх часів до початку XX ст. із заувагами про культурне, економічне та політичне життя українців. Автор зупинився і на українському театрові наддніпрянської України. Оцінивши значний внесок М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, польський дослідник підкреслив надзвичайне значення української сцени для розвитку національної свідомості глядачів, зазначивши, що фактично український театр виконував функцію відсутньої на той час на підросійській Україні національної преси та публіцистики[148].

Однією з важливих синтетичних історій польського театру вже в останній третині XX ст. стала «Коротка історії польського театру» Збігнєва Рашевського. Умістивши всю історію національного театру від витоків до 1939 р. під корінець із 280 сторінками, відомий польський учений знайшов місце і для згадок про польсько-українські театральні контакти. Так, говорячи про театр доби середньовіччя, учений згадав про скоморохів, що прибували до Польщі з Княжої

[145] Шнір-Пепловський С. Український театр в Галичині. Пер. з пол. // Просценіум. Львів, 2014. № 1–3 (38–40). С. 33–41.

[146] Там само. С. 33.

[147] Wasilewski L. Ukraina i sprawa ukraińska. Kraków, 1911. S. 136–139.

[148] Там само. С. 139.

Русі[149]. Аналізуючи мистецькі явища доби Речі Посполитої, З. Рашевський підкреслив багатонаціональність та кастовість державного устрою цього періоду, і назвав першу половину XVII ст. часом посиленої активності міжнаціональних впливів: «На Україні польські впливи сприяли поставі перших драматичних творів українською мовою; невдовзі їх мав ставити регулярно, також за польським прикладом, театр православного колегіуму в Києві (постав 1632 р.)»[150]. Отже, як переконуємось, З. Рашевський висловлює свою цілковиту солідарність із працями істориків українського театру, присвяченими цьому періоду.

Мабуть, першим серед польських істориків театру З. Рашевський відзначив і підкреслив не лише польсько-українські, а й зворотні, українсько-польські впливи, тобто дзеркальні, зустрічні процеси: «Одночасно йшли з України цінні для польського театру інспірації, входили до репертуару українські теми, постаті, мотиви, що мали часто велике значення для нашої культури. У цьому сусідстві було коріння обміну, що збагачував обидві сторони»[151]. На цю думку польського ученого звертав увагу у вже неодноразово згаданій праці Р. Пилипчук[152].

Важливим у світлі нашої теми є зауваження З. Рашевського про брак розвитку польської трагедії доби Ренесансу, що її заступив активний — і також багатонаціональний — розвиток комедійних жанрів, втілених у рибалтівській і шляхетській комедії, а також інтермедіях. Говорячи про безпосередній зв'язок такого театру із життям, учений підкреслював: «Немає жодного закутку краю, якого б ми не зустріли в інтермедіях. Як у кінохроніці пробігають перед нашими очима кадри з життя Литви, Русі і Корони, з Королівства Прусського, а також з Ґданська. Вельми імпонує кількість персонажів, вражає — виразність мови та поведінки»[153].

Так само широко оглянув З. Рашевський і стан польського театру на початку XIX ст. після поділів Речі Посполитої. Він підкреслив масштабність діяльності польських мандрівних труп, що з неабияким розмахом працювали у Литві, Білорусі та в Україні[154]. При цьому автор книги зауважив: «Російські актори ще зрідка навідувались у ці краї. Професійний український театр тільки народжувався. Польські трупи осідали на зиму в Гродно і Мінську, звідки діставались ще далі — до Ковна, Вітебська, Могилева. Надовше зупинялись вони в Житомирі, Києві, Одесі і Кам'янці-Подільському, звідки виїжджали до інших міст»[155]. Ту ж ситуацію підкреслив З. Рашевський, розглядаючи період між польськими повстаннями 1830/1831–1863 рр.: «Величезні обшири Литви, Білорусі і України безперервно перебували в полі зору польських акторів. Тенденція до стабілізації тривала, спершу послаблена після 1831 року, далі значно посилена у п'ятдесятих роках»[156]. Високо оцінюючи якість та активність діяльності польських та двомовних труп на східних теренах, під російською окупацією, З. Рашевський порівняв рівень їхнього розвитку

[149] Raszewski Z. Kròtka historia teatru polskiego. Warszawa, 1977. C. 19.
[150] Там само. С. 19.
[151] Там само. С. 39.
[152] Українсько-польські мистецькі взаємини. Львів–Київ, 1998. С. 21.
[153] Raszewski Z. Kròtka historia teatru polskiego. С. 39.
[154] Там само . С. 80.
[155] Там само. С. 81.
[156] Там само. С. 105.

як такий, що відповідав рівню польського театру в останні десятиліття XVIII ст.[157]. Учений пояснив це кількома причинами: неможливістю для імперської влади проконтролювати увесь процес, що розгортався на широких територіях, а також фінансовими заходами шляхти, скерованими на зменшення цензурних утисків.

Таким чином, глибокі знання ученого дозволили у короткій за обсягом праці послідовно торкатись питань, що пов'язували польський театр із етнічними теренами України. Хоча із цілком зрозумілих причин автор не згадував про присутність української тематики у репертуарі польських труп, за винятком поданих у монографії копій літографій 1820 р. із зображеними на них акторами львівського театру Віталісом Смоховським у ролі Горейки та Яном Непомуценом Камінським — у ролі Гонти з вистави «Гелена, або Гайдамаки на Україні»[158], а також афішею варшавської прем'єри «Мазепи» Ю. Словацького[159].

Надалі в академічній польській історіографії увага до творів з українською проблематикою була цілковито побіжною. Так, у пізнішій за часом, кількатомовій «Історії польського театру» не раз знаходимо згадки про ту ж виставу «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за Т. Кернером[160], але у цьому ж томі немає ані рядка про надзвичайно популярну у першій половині XIX ст. комедіооперу «Українка, або Зачарований палац» Я. Мілевського. В іншому томі цього ж видання натрапляємо на згадки про вистави «Гальшка з Острога» Ю. Шуйського, «Син Богдана» Л. Стаженського, «Вернигора» В. Левицького, але відсутня будь-яка заввага про «Ватажка» А. Урбанського[161]. Зрозуміло, що значну увагу приділено творчості Ю. Словацького, зокрема сценічній історії його драми «Мазепа», але, звичайно, не в контексті козацької генези головного персонажа твору.

Подібна тенденція притаманна й окремим монографіям. Так, наприклад, у праці Д. Ратайчакової «Національні образи в драматургії та театрі»[162] проаналізовано значну частину польського національного репертуару, але вистави, що містили в собі питання спільного польсько-українського минулого, не стали предметом розгляду шанованої дослідниці. Так само і автори книги про польський театр доби романтизму не розглядають українських мотивів на польській сцені[163], що, здавалося б, мусило бути з огляду на яскраві явища такого характеру у польській романтичній літературі.

Особливу чутливість до «пограничних тем» виявляли ті історики театру, які вивчали діяльність окремих польських театрів на територіях колишньої Речі Посполитої, так званих «кресів». До них, зокрема, належить Збігнєв Єндриховський, історик польського театру на литовських землях. Так, у монографії «Гродненські театри. 1784–1864» він окремо простежив географію прем'єр вистав «Українка,

---

[157] Там само.

[158] Там само. С. 109.

[159] Там само. С. 148.

[160] Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863 : lata 1773-1830. Warszawa, 1993. 501 s. (Dzieje Teatru Polskiego. T. 2 [cz. 1]). S. 285, 307, 342, 391, 392, 409.

[161] Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku. Warszawa, 1982. 855 s. (Dzieje Teatru Polskiego. T. 3).

[162] Ratajczakowa D. Obrazy narodowe w dramacie i teatrze. Wrocław, 1994. 406 s.

[163] Dramat i teatr romantyczny. Studia. Roprawy. Artykuły. Wrocław, 1992. 344 s.

або Зачарований замок», «Гелена, або Гайдамаки на Україні», дослідив історію першого сценічного першопрочитання фрагменту «Дзядів» А. Міцкевича, що відбулося на Поділлі[164].

Подібно й дослідниця історії польського театру у Львові, Агнєшка Маршалек, у своїй статті «Польська театральна школа у Львові 1869–1872 рр.»[165] принципово звернула увагу на польсько-українські контексти. На противагу цим ученим, дослідник історії польського театру у Києві на початку XX ст., Пйотр Ґорбатовський, обрав герметичну стратегію, зосередившись лише на самому предметі дослідження, поза українським контекстом[166].

Окрему групу становлять бібліографічні видання, присвячені польській драматургії. Саме за цими книжками можна простежити репертуар п'єс польських авторів. Це, зокрема, відомі праці кінця XIX ст.: «Театри в Польщі» К. Естрайхера[167], петербурзьке видання «Наша драматична література» П. Хмельовського[168], а також вагомі праці XX–XXI ст.: тритомне бібліографічне видання Л. Сімона та С. Марчака-Оборського[169], найновіша тритомова праця групи польських театрознавців «Польська драматургія. 1765–2005»[170]. У пошуках рукописних джерел корисним стало сучасне польське інформаційно-бібліографічне видання «Інформатор про полоністичні матеріали у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. Василя Стефаника»[171].

1.2.2 Польський театр на етнічних українських землях: топографія та фактографія

Окремий корпус праць з історії польського театру можемо окреслити як «історично-топографічний». Їх початки сягають другої половини XIX ст., коли учені розпочинали вивчення історії свого театру зі збирання, накопичення та систематизації інформації. Задля систематизації даних про діяльність, характер, репертуар польських театрів та труп від ранньомодерної доби до середини XIX ст., було обрано географічний принцип та класифікацію відповідно до місцевостей, де вони перебували. Цей тип наукового дискурсу про театр протривав понад сто років і забезпечив польську театральну історіографію базовим інформаційним матеріалом.

Першим, хто зібрав та упорядкував відомості до загальної історії польського театру, був відомий бібліограф, бібліотекар, критик, історик літератури і театру,

---

[164] Jędrychowski Z. Teatra grodzieńskie 1784–1864. Warszawa, 2012. 504 s.

[165] Маршалек А. Польська театральна школа у Львові 1869–1872 рр. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів, 2002. Вип. 2. С. 10–25.

[166] Горбатовський П. Стаціонарний польський театр у Києві 1905–1914 років // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів, 2005. Вип. 5. С. 19–44.

[167] Estrejcher K. Repertoar sceny polskiej od 1750 do 1871. Pisarze i tłumacze sceniczni zestawieni abecadłowo. Kraków, 1871. 76 s.

[168] Nasza literatura dramatyczna. Szkice nakreślone przez Piotra Chmielowskiego. Petersburg, 1898. 523 s.

[169] Marczak-Oborski S., Simon L. Bibliografia dramatu polskiego. 1765–1964. T. 1–3. Warszawa, 1972.

[170] Hałabuda S., Michalik J., Stafiej A. Dramat polski. 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia. Przy współpracy B. Maresz i A. Przybyszewskiej. T. 1–3. Warszawa, 2014.

[171] Informator o polonicach w zbiorach rękopiśmiennych Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki im. Wasyla Stefanyka. Cz. 1. Zbiory Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich zinwentaryzowane przed 1945 r. Wrocław, 2010. 540 s.

публіцист Кароль Естрайхер. Його кількатомова праця «Театри у Польщі»[172], яку він друкував у краківському журналі «Театральна афіша» упродовж 1873–1879 рр., стала підґрунтям для подальших досліджень польських істориків театру. Географічно-абетковий принцип систематизації та викладу матеріалу у цих томах допомагає виокремити й питомо українські землі, на яких діяв польський театр. Так, у першому томі містяться гасла: Балта, Бердичів, Біла Церква, Броди, Бережани, Бучач, Буськ і т.д. Інформація у трьох томах охоплює період до 1860 р., але, на жаль, перелік місцевостей зупиняється на місті Львів — це дослідження учений полишив, зосередившись на загальній бібліографії польської літератури.

Згодом, 1935 р., Людвік Сімон опублікував «Словник театрів...»[173], де розвинув напрацювання К. Естрайхера, систематизувавши діяльність польських труп відповідно до повної географії їхньої діяльності, уклавши за абетковим принципом назви населених пунктів, де діяли польські театри від кінця XVI ст. до 1863 р. У окремому додатку під назвою «Топографія польських театрів, чинних до Січневого повстання (тобто до 1863 р. — М. Г.)» Л. Сімон систематизував матеріали за регіональним принципом, і, скориставши з мапи Другої Речі Посполитої, мешканцем і громадянином якої був, подав поділ місцевостей відповідно до тогочасних політичних кордонів Польщі[174].

Унаслідок цього місцевості (а відтак і діючі там театри) у воєводствах люблінському (частково), львівському, станиславівському, тернопільському та волинському увійшли до складу Польщі, а до «закордонних» потрапили, зокрема, міста Хотин та Чернівці, що входили на той час до складу Румунії, а також міста й містечка на території тодішньої УРСР та РСФСР.

Єдина праця, присвячена виняткова діяльності польського театру на українських землях, належала Я. Коморовському: «Польське театральне життя на Поділлі та Волині до 1863 р.». Вона уперше вийшла друком 1985 р.[175]. Згодом учений продовжив дослідження цієї теми у статті[176] та нещодавно видав нову монографію[177]. У першій праці історик зосередився лише на двох регіонах, що входили до спершу до Речі Посполитої, а після її поділу — до Російської імперії. Я. Коморовський доповнив бібліографічні відомості матеріалами з преси, архівів, мемуарної літератури та низки друкованих джерел. Я. Коморовський підсумував ті праці багатьох польських дослідників, краєзнавців, істориків театру і літератури, що стосувались так чи інакше польського театру у цих регіонах. У додатках Я. Коморовський подав мапу із зазначенням місцевостей, де діяли польські театри, а також їхній репертуар (частково реконструйований). У другій монографії

[172] Estrejcher K. Teatra w Polsce. Kraków, 1873. T. 1. 427 s.; Idem. Teatra w Polsce. Kraków, 1876. T. 2. 718 s.+34 s. dod.; Idem. Teatra w Polsce. Kraków, 1879. T. 3. 743 s.

[173] Simon L. Dykcionariusz teatròw polskich czynnych od czasòw najdawniejszych do roku 1863. Warszawa, 1935. 148 s.

[174] Там само. С. 146–147.

[175] Komorowski J. Polskie życie teatralne na Wołyniu i Podolu do 1863 r. Wrocław–Warszawa–Kraków–Łòdź, 1985. 204 s.

[176] Коморовський Я. В умовах російської окупації: польський театр на Волині, Поділлі та Київщині в XIX і на початку XX ст. // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. 2008. № 3. С. 78–86.

[177] Komorowski J. Teatr i widowiska na Wołyniu do 1863 r. z przydaniem ziemi Kijowskiej. Warszawa, 2016. 240 s.

учений розширив географію дослідження, додавши Київські землі, та збагатив його новими темами, пов'язаними зокрема із творчою та життєвою біографією Ю. Словацького.

Якщо напрацювання польських дослідників доповнити деталями щодо діяльності польських труп та митців в Одесі, Ромнах, Полтаві та Харкові першої половини XIX ст., які реконструював на підставі архівних джерел та оприлюднив у вищезгаданих працях Р. Пилипчук, можемо укласти загальну картину розгортання польського театрального дискурсу на етнічних українських землях XIX ст. Цей топографічний аспект вкрай важливий змістово й методологічно для нашого дослідження, оскільки процеси формування й репрезентації образу України на польському кону XIX ст. неможливо розглядати без урахування історично-географічного та соціо-культурного чинників. Адже для розуміння феномену міжкультурної взаємодії важливо звертати увагу не лише на тематично-репертуарний аспект, а й на територіальний, що дозволяє нам — услід за тезами П. Руліна та Р. Пилипчука — брати до уваги глядача, потреби та запити якого впливали на театральні процеси, і естетичні смаки та ідеологічні погляди якого водночас формувались під впливами театру.

Л. Сімон у згаданій праці говорить про діяльність польських театрів у 257 містах та містечках у період до 1863 р.. Частка українських земель, на яких ця діяльність розгорталась, становить чверть від загальної кількості, якщо мати на увазі сучасну територію держави Україна та — майже третину, якщо брати до уваги географію етнічних українських земель, частина яких сьогодні перебуває у складі інших держав. Якщо, скориставши із зазначених вище праць дослідників, надати цій інформації хронологічного викладу, зробивши історично коректний та істотний для нас поділ на окремі періоди кінця XVI–XVIII та XIX ст., то отримаємо широку картину українського етнічного простору, де розгортався польський театральний дискурс упродовж кількох сторіч.

Отже, від кінця XVI до кінця XVIII століть діяльність польських театрів виявлено ученими у 42-х містах та містечках етнічної України[178]. Це були як шкільні

[178] Байківці (нині — Тернопільська обл., 1782), Боремель (нині — Волинська обл, 1784), Бучач (нині — Тернопільська обл, 1759–1767), Вараш (нині — Рівненська обл., 1768–1721), Вишнівець (нині — Тернопільська обл., 1787), Володимир-Волинський (нині — Волинська обл., 1754–1773), Гальчин (нині — Житомирська обл., 1772), Горохів (нині — Волинська обл., 1777), Дубно (нині — Рівненська обл., 1784; 1786–1789; 1786), Дукля (нині — місто у Польщі, 1774–1777), Жешів (нині місто у Польщі, 1682–1777), Жовква (нині — Львівська обл., 1753), Золочів (нині — Львівська обл., 1777–1778), Кам'янка-Струмилова (нині Кам'янка-Бузька — Львівська обл., 1619), Київ (1633–1647), Ковель (нині — Волинська обл., 1690–1731), Крисовичі (нині — Львівська обл., 1778), Кристинопіль (нині — Червоноград, Львівська обл, 1761–1773), Львів (1622–1799), Ланьцут (нині — місто в Польщі, 1675, 1792), Межиріч (нині — Рівненська обл, XVIII ст.), Олика (нині Волинська обл, 1755–1756), Острог (нині — Рівненська обл., 1726–1742), Перемишль (нині — місто у Польщі, 1696–1755), Підгірці (нині — Львівська обл., 1754–1767), Радомишль (нині — Житомирська обл, 1782–1786), Рожана (нині — Волинська обл., 1783–1784), Самбір (нині — Львівська обл., від 1717), Сенява (нині — Львівська обл., кін. XVIII–поч. XIX ст.), Славута (нині — Волинська обл., 1783), Станиславів (нині Івано-Франківськ, 1745–1752), Тартаків (нині — Львівська обл, 1763), Тульчин (нині — Вінницька обл., 1787), Тучин (нині — Рівненська обл., кін XVIII), Умань (нині — Черкаська обл., 1785), Холм (нині — місто у Польщі, 1695–1747), Шаргород (нині — Вінницька обл., 1765), Ярослав (нині — місто в Польщі, 1640–1729).

театри колегіумів та шкіл (єзуїтів, піарів, театинів, василіанів тощо), так і магнатські, придворні та аматорські (шляхетські). До перших, зокрема, належали театри у Бучачі, Володимирі-Волинському, Красноставі, Кременці, Кросно, Львові, Луцьку, Перемишлі, Самборі, Станиславові, Ярославі та ін. До других — у Вишнівці, Дубно, Кристинополі, Радомишлі, Сеняві, Тучині та ін. Ці факти підтверджують процеси активного поширення польської театральної культури у ранньомодерну добу на теренах України у двох головних формах — шкільного та магнатського театрів. Її крайні географічні точки становили Вараш та Київ на півночі, Жешів на заході, Умань та Шаргород на південному сході. Варто зауважити, що майже кожне із вказаних географічних поселень було містом або містечком, що мало маґдебурзьке право.

Упродовж 1800–1863 рр. польські театри — здебільшого антрепризи та постійні міські театри — діяли у 61 населеному пункті етнічних українських земель[179]. До цього переліку варто додати інформацію з наукових досліджень Р. Пилипчука, в яких учений скористав із низки невідомих або до певної міри недоступних для польських істориків театру джерел. Так, Р. Пилипчук згадав про виставу польської трупи Вільяма Карла Шмітгофа у Лубнах 1845 р., додавши, що гастрольні маршрути цієї трупи пролягали у 1840 роках також до Кам'янця, Києва та Харкова[180].

---

[179] Балта (нині — Одеська обл., 1853, 1860), Бердичів (нині — Житомирська обл., 1808, 1815, 1819, 1822, 1841, 1844, 1854-1856, 1859–1860), Бережани (нині — Тернопільська обл., 1851,1853, 1862), Березівка (нині — Вінницька обл., 1860), Біла (нині — Тернопільська обл., бл. 1846–1847), Біла Церква (нині — Київська обл., 1861), Броди (нині — Львівська обл., 1853, 1857, 1862), Вінниця (1826-1838, 1853–1856, 1859–1860), Володимир-Волинський (нині — Волинська обл., 1829–1830, 1853), Горинець (нині — місто в Польщі, 1843), Грубешів (нині — місто в Польщі, 1832, 1839, 1841, 1844, 1860), Дубно (нині — Рівненська обл., 1804, 1807, 1823, 1839-1843, 1847, 1853, 1858, 1860), Єлисаветград (нині — Кропивницький, 1854), Жешів (нині — місто у Польщі, 1853, 1858–1859), Житомир (1805–1862 з короткими перервами), Жовква (нині — Львівська обл., 1809, 1852), Золочів (нині — Львівська обл., 1854), Івонич (нині — місто в Польщі, 1858), Калинівка (нині — Вінницька обл., 1861), Кам'янець-Подільський (нині — Хмельницька обл., 1803, 1805, 1806, 1822, 1826–1838, 1840, 1841–1847, 1855, 1856, 1860), Київ (1803–1804, 1805, 1823–1829, 1843, 1846, 1852–1853, 1853–1854, 1858–1863), Ковель (нині — Волинська обл., 1808, 1844, 1843, 1853, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861), Коломия (нині — Івано-Франківська обл., 1851, 1861), Красностав (нині — місто в Польщі, 1828, 1832, 1838, 1841, 1842, 1844, 1845, 1855, 1856, 1860), Кременець (нині — Тернопільська обл., бл. 1805, 1821, 1830, 1853–1854), Кульчини (нині — Хмельницька обл., 1858), Летичів (нині — Хмельницька обл., 1853), Луцьк (1852–1854), Львів (1809–1945), Маріямпіль (нині — Івано-Франківська обл., 1842), Миньківці (нині — Хмельницька обл., 1804–1806), Могилів (нині — Вінницька обл., 1826–1838, 1844, 1846, 1848, 1853), Немирів (нині — Вінницька обл., 1836–1837, 1839, 1840), Новоселиця (нині — Чернівецька обл., 1826–1838), Овруч (нині — Житомирська обл., 1858), Одеса (1805-1809, 1824, 1861), Острог (нині — Рівненська обл., 1824), Пенкалів (нині — місто в Польщі, 1802,1803, 1809, поч. XIX), Перемишль (нині — місто у Польщі, 1851, 1851–1862), Потік (нині — Івано-Франківська обл., 1845–1851), Рівне (1823, 1826, 1853, 1857, 1859, 1860–1863), Романів (нині — Житомирська обл., 1803–1820), Самбір (нині — Львівська обл., 1849), Сенява (нині — місто у Польщі, поч. XIX ст.), Ставрополь (нині — місто в Росії, 1840), Станиславів (нині — Івано-Франківськ, 1826, 1830, 1834–1839, 1851, 1853, 1854, 1856, 1857, 1854, 1861, 1862–1866), Старокостянтинів (нині — Хмельницька обл., 1860–1861), Стрий (нині — Львівська обл., 1855), Тернопіль (1839, 1840, 1841, 1850, 1857), Томашів (нині — місто в Польщі, 1839, 1841), Тульчин (нині — Вінницька обл., 1806 або 1807, 1808), Улашківці (нині — Тернопільська обл., 1851, 1854, 1857), Умань (нині — Вінницька обл, 1824, 1853, 1858, 1860, 1861), Херсон (1824), Холм (нині — місто в Польщі, 1832), Хотин (нині — Чернівецька обл.), Чернівці (1831, 1834,1854, 1857, 1859, 1851, 1853, 1862), Чорномін (нині — Вінницька обл., 1861), Шаргород (нині — Вінницька обл., 1854), Ямпіль (нині — Вінницька обл., 1852, 1854), Янів (нині — місто в Польщі, 1856), Ярмолинці (нині — Хмельницька обл., 1838, 1839, 1840, 1853, 1856).

[180] Пилипчук Р. Т. Шевченко і польський театр...

Варто зробити кілька коментарів до цієї топографії. Насамперед зазначимо, що за браком документальних свідчень вона залишається неповною. Досі неопрацьовані матеріали, що зберігаються в архівах Санкт-Петербурга (Російська федерація), на чому акцентував увагу Р. Пилипчук. Тільки після системної праці над цими документами можна буде говорити про вичерпне розкриття теми. Очевидно також, що певна частина вказаних дат показів польських вистав припадає на гастролі мандрівних труп, як і те, що левову частку репертуару другої половини 1850-х рр. становлять вистави дво- та тримовних театральних колективів. Також варто зауважити, що і Л. Сімон, і Я. Коморовський брали до уваги і аматорські вистави, поодинокі й несистемні.

Але, в цілому, не підлягають сумніву наступні висновки: театральна складова була невід'ємною частиною формування та утвердження міської культури на значній території України; до появи українського професіонального постійного театру 1864 р. в Галичині та до заборони діяльності польського 1863 р. театральна практика значної частини України була здебільшого польськомовною, частково — дво- або тримовною, оскільки мандрівні трупи обслуговували не лише польську, а й українську публіку. Ця статистика й географія підтверджує тези П. Руліна, Р. Пилипчука та ін. про вагомість іншомовних театральних впливів на теренах України у XIX ст.

Привертає також увагу інша особливість накресленої «мапи» — наявність помітних культурних центрів, де зосереджувалось театральне життя, пов'язане насамперед із присутністю діючих постійно (або з короткими перервами) польських театрів у таких містах як Львів, Житомир, Кам'янець, Дубно, Київ. Я. Коморовський підкреслив: на відміну від особливостей розвитку польського театру на українських землях упродовж XVII–XVIII ст., що відзначалися відсутністю регіональних відмінностей на всій території Речі Посполитої, у наступному, XIX ст. (до 1863 р.), ці умови погіршилися та були вкрай несприятливими (відсутність державної підтримки, достосування до вимог глядачів, відсутність відповідних приміщень, цензура, посилення процесів русифікації на південно-західних територіях Російської імперії та ін.)[181]. Водночас доводиться зауважити, що Я. Коморовський продовжує уживати географічне поняття «українські землі» у традиційно звуженому сенсі, стосовно регіонів Поділля й Волині, не згадуючи, до прикладу, про Галичину. Ця ж тенденція ставлення до Поділля, Волині, Київщини як до ностальгійних польських «кресів» залишилась незмінною, а, можливо, ще більше увиразнилась у новому, вже згаданому вище, виданні цього автора 2016 р.

У порівнянні із ранньомодерним періодом географічне розширення польської театральної мапи на українських теренах у XIX ст. на перший погляд виглядає парадоксальним. Адже Речі Посполитої як держави, що забезпечувала б підтримку цих процесів, уже не існувало. Маємо також пам'ятати, що відбулось воно на тлі зростаючих польсько-українських соціальних конфліктів цього періоду (ці явища висвітлені у комплексній праці Б. Гудя[182]), при сильному економічному гнобленні з боку польської та російської шляхти селян на українських землях (цьому присвятив

[181] Komorowski J. Polskie życie teatralne na Wołyniu i Podolu do 1863 r. S.171–174.

[182] Гудь Б. Українсько-польські конфлікти новітньої доби. Етносоціальний аспект. Харків, 2011. 472 с.

свої дослідження Д. Бовуа[183]) та при посиленні цензурних утисків щодо польської мови й театру. Все це творить комплекс складних взаємопов'язаних питань, без урахування яких неможливо розкрити тему нашого дослідження.

На що безсумнівно вказує «мапа» польського театрального дискурсу XIX ст., то це на феномен польсько-українського театрального пограниччя. Глибоко закорінений у традиції ранньомодерної доби, він набув у XIX ст. нових проявів. В цілому феномен культурних пограничь сприймають у сучасній гуманітаристиці як формування виняткових територій, яким притаманна особлива напруга, накладання, взаємний перетин, взаємодія розмаїтих культурних матриць. Покликаючись на праці польських колег, український літературознавець і фольклорист, дослідник української теми у польській драматургії, Р. Кирчів запропонував узагальнене тлумачення цього терміна як утворення, формації, що «виникає на територіальному суміжжі, на стиках різних етносів й на ґрунті історичного процесу взаємозв'язків, взаємодії і взаємовпливів їхніх культур, передусім на традиційному рівні. Ідеться, власне, про амальгаму культурних інтерференцій, зумовлених фізичним, територіальним, етнокультурним суміжжям двох і більше народів»[184].

Проблеми, пов'язані із феноменом «пограниччя» та «кресів», досліджувало широке коло учених, що свідчить про велику увагу до цієї наукової проблеми[185]. Якщо на польсько-українському літературному пограниччі постав такий впливовий феномен як «українська школа» в польській поезії доби Романтизму, то у театральному житті мали б відбуватись подібні явища, впливаючи на появу та способи функціонування образу України у польському театральному дискурсі.

1.3. Сучасна гуманітаристика і польсько-український діалог: горизонти порозумінь

Усвідомлюючи міждисциплінарний характер монографії, що виникає на перетині історії театру із мистецтвознавством та музикознавством, літературознавством, культурологією, історичною наукою, знаходимо методологічну та змістову підтримку у працях багатьох учених з царини гуманітаристики. Зосередимо увагу на тих роботах сучасних авторів, чиї дослідження

[183] Бовуа Д. Російська влада і польська шляхта в Україні. 1793–1830 рр. З франц. пер. Зоя Борисюк. Львів, 2003. 296 с.

[184] Кирчів Р. Етнокультурне пограниччя : контури предметного поля й методологічні засади його дослідження // Народознавчі зошити. Львів, 2009. № 5–6. С. 595.

[185] Див.: Айзенбарт Л. Культурний синкретизм термінів «пограниччя» та «креси»: літературний аспект // Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філологія». Вип. 36. С. 162–172; Кочан В. Проблема границ и пограничья в социокультурных исследованиях конца XIX–XX вв. // Вестник СевГТУ. Философия : сб. науч. тр. Севастополь, 2008. Вып. 86. С. 70–73; Кочан В. Типология пограничья // Культура народов Причерноморья. 2008. № 124. С. 165–168; Beauvois D. Mit «kresów wschodnich», czyli jak mu położyć kres // Polskie mity polityczne XIX i XX w. Polska myśl polityczna XIX i XX w. T. 9. Wrocław, 1994. S. 94–96; Dąbrowska-Partyka M. Literatura pogranicza // Pogranicze literatur. Kraków, 2004. S. 10–11; Trojan S. Koncepcje teoretyczne pogranicza na Ukrainie // Pogranicze. Studia Spoleczne. T. XIV. Numer specialny. Polske granice i pogranicza : nowe problemy i interpretacje. Białystok, 2008. S. 50–57; Uliasz S. O kategorii pogranicza kultur // Pogranicze kultur. Rzeszów, 1997. 270 s.

істотно вплинули і продовжують впливати на динаміку світоглядних, етичних, методологічних змін в опрацюванні та осмисленні складних сторінок українсько-польського діалогу.

Вибух зацікавлення польсько-українськими стосунками був пов'язаний із процесами формування національної історичної науки доби Незалежності, бажанням сформувати альтернативні до прийнятих у радянській історіографії погляди, оцінки, інтерпретації. Українським історикам йшлося і йдеться про витлумачення місця та значення для України впливів із Заходу, Сходу, Півночі, Півдня. Тож не дивно, що значна частка сучасних історичних досліджень, присвячених питанням формування модерної української нації, особливостям геополітичного розвитку українських земель, так чи інакше виявилась пов'язаною із проблематикою українсько-польських стосунків.

Ґрунтовні огляди історичних концепцій сучасних українських учених здійснили у своїх працях Б. Ґудь[186] та Т. Стриєк[187]. Їхні дослідження засвідчують: найголовніші наукові тендеції та дискусії, що розгортались у середовищі українських істориків упродовж майже ста років, були присвячені формулі України як геополітичної та культурної території «між Заходом і Сходом» (теза В. Липинського). Дискусії на цю тему відбувалися спершу серед учених в діаспорі (В. Липинський, С. Томашівський, І. Лисяк-Рудницький, О. Пріцак, Р. Шпорлюк), під кінець 80-х рр. XX ст. перейшли в Україну і за доби Незалежності набули нової сили.

Упродовж тривалої наукової дискусії, що точилась у берегах поміж «європоцентризмом», «націєцентризмом» та «сходоцентризмом», тривало переосмилення закономірностей, логіки, характеру та проблем українсько-польських стосунків. Так, у доповіді Р. Шпорлюка на Першому конгресі Міжнародної асоціації україністів було наголошено на хибних, на думку доповідача, тлумаченнях історії формування сучасної України, яке буцім-то відбувалось під владою Росії та Австрії — а саме така концепція історичного розвитку України була сформована під впливом праць М. Грушевського. Р. Шпорлюк з цього приводу підкреслив: «Насправді більша частина України, будучи належною чи царю, чи цісарю, залишалася під соціальним та культурним впливом Польщі...»[188].

Розглядаючи складний комплекс польсько-українських та російсько-українських впливів, Р. Шпорлюк підняв надзвичайно важливу тему: «Отже, творення сучасної України треба розглядати в міжнародному, інтер-національному контексті. Перші будівничі російської нації воліли бачити українців росіянами; будівничі Польщі хотіли, щоб «їхні» українці були поляками. Національна свідомість сучасних українців формувалася тими, хто не бажав бути ані поляком, ані росіянином. Але якщо українці стверджували свою окремішність, «виходячи зі складу» Росії та Польщі, то росіяни й поляки у свою чергу формували

[186] Гудь Б. Зазнач. твір. С. 35–104.

[187] Стриєк Т. Невловні категорії : нариси про гуманітаристику, історію і політику в сучасних Україні, Польщі та Росії ; пер. з пол. Київ, 2015. С. 38–67.

[188] Шпорлюк Р. Українське національне відродження у контексті європейської історії кінця XVIII–початку XIX ст. (доповідь на Першому конгресі міжнародної асоціації україністів, серпень 1990 р.) // Слово. 1991. № 4 (26). С. 5.

власну національну (модерну) ідентичність, протиставляючись уже Заходові та взаємодіючи з ним»[189]. У світлі сказаного важливо вивчити механізми ствердження та розвитку польської культури на основі її стосунків не лише із Заходом, а — зі Сходом, тобто з Україною. Чим була Україна для поляків у XIX ст.? Яке значення мав образ України для формування польської модерної нації (зокрема, засобами театру)? Тут доречним методологічним підгрунтям слугуватиме праця І. Чорновола «Компаративні фронтири. Світовий та вітчизняний вимір»[190], де історик досліджує особливості фронтирної ментальності як одну з особливостей свідомості українців.

У цілому можна сказати, що переглядаючи існуючі та творячи нові дослідницькі парадигми, вітчизняні учені-історики повернули в науковий дискурс питання польсько-українських стосунків як таких, що істотно впливали на історичні процеси на теренах України від ранньомодерної до модерної доби. Ігор Шевченко, професор-візантиніст Гарвардського університету, у монографії «Україна між Заходом і Сходом» окремо наголосив на різнотривалій, але надзвичайно впливовій присутності польської культури на українських теренах аж до перших поділів Речі Посполитої і упродовж усього XIX ст.: «Якщо йшлося про державну зверхність, більш ніж чотири століття польского панування у цьому регіоні дійшли кінця, та поляки пустили тут настільки міцне культурне й соціальне коріння, що польська меншина утримувала панівне становище в «Ґаліції і Льодомерії» (офіційна австрійська назва цієї території, особливо після реформи 1868 р.) аж до років після Першої світової війни. Слід зіставити шістсот років польського впливу тут (йдеться про Галичину — М. Г.), з 225 роками безпосереднього польського панування на Правобережжі і з одним лишень століттям — у Києві та на Лівобережжі. Цю часову різницю пам'ятатимемо й тоді, коли порівнюватимемо культурні відмінності всередині самої України. Але навіть у тій частині України, яка не відійшла до Польщі в 1921 р., але яка належала їй в різні періоди між 1569 та 1792 рр., (йдеться про Правобережжя включно з Києвом), польські впливи були вельми відчутні, особливо напередодні польських повстань 1830–1831 та 1863 рр.»[191]. Цілком коректним, на нашу думку, є припущення, що на форму, зміст та стратегії представлення образів України та українців мали впливати вказані історичні, соціальні, економічні та національні чинники.

Для польських істориків злам XX–XXI століть також був позначений осягненням нових поглядів на польсько-українське минуле. У каталозі «Польська наукова книга. Книги про Україну та польсько-українські взаємини», що відображав перелік видань, надісланих на тематичну виставку у Львівській національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника 2006 р., кількість назв налічувала 291 одиниць[192]. І це лише видання, що вийшли у світ від 1997 р. Серед них питоме місце посідають історичні монографії, збірники наукових праць, джерелознавчі видання.

---

[189] Шпорлюк Р. Імперія та нації. Пер. з англ. Київ, 2000. С.149.

[190] Чорновол І. Компаративні фронтири. Київ, 2015. 376 с.

[191] Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття. Львів, 2001. С. 126.

[192] Польська наукова книга. Книги про Україну та польсько-українські взаємини [інформаційне видання]. Посольство Республіки Польща в Києві. [б. м]. [б. д.]. 32 с.

Надзвичайно важливими для формування польської історичної думки другої половини XX ст. стали праці Єжи Топольського[193]. Видатний історик дослідив процеси формування і впливів історичного мислення на суспільство та націю. Зокрема, Є. Топольський підкреслив, що активне становлення історичного мислення у поляків розпочалось з початком XIX ст., і це дозволяє з особливою цікавістю поставитися до значення діяльності польського театру саме у цей час та дослідити його внесок у розвій цього процесу, конструювання великих польських історичних метанаративів засобами національної сцени.

Важливим моментом у розв'язанні історично накопичених польсько-українських протиріч є етичні засади міжнаціонального діалогу, вибудувані на толерантності, повазі до партнера і водночас на безсторонньому вивченні документів. У цьому сенсі маємо також приклад істориків, чий досвід у проведенні міжнародних конференцій, покликаних налагоджувати порозуміння, надзвичайно великий. Так, наприклад, 1993 р. в Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України було започатковано видання збірника наукових праць «Україна-Польща: історична спадщина і суспільна свідомість» (головний редактор — доктор історичних наук М. Литвин). Від 1997 р. виходили друком матеріали наукових конференцій під під назвою «Україна–Польща: важкі питання». У серії бюлетеня Польського Інституту національної пам'яті також вийшов друком випуск «Україна-Польща: важка минувшина»[194]. Прикметною є назва ще однієї польської збірки наукових праць: «Поляки й українці: загоїти рани»[195]. Варто бодай згадати назви інших монографій та збірників наукових праць, щоб зрозуміти напругу та водночас послідовність польсько-українського історичного діалогу: «Поміж собою. Історичні польсько-українські ескізи»[196], «Поляки і Українці. Історія, яка об'єднує і роз'єднує»[197] тощо.

Нові наукові підходи представлено у працях істориків інших країн, що не є громадянами ані України, ані Польщі і представляють погляд на польсько-українські стосунки «збоку». У відомій праці Т. Снайдера «Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь. 1569–1999»[198] учений привернув особливу увагу до явищ XIX ст., важливих для формування модерних націй, що постали з колишньої Речі Посполитої багатьох народів. Прикметно, що у періодизації XIX ст. Т. Снайдер обрав 1863 р. як межу поміж ранньомодерною «польською» нацією та молодими модерними націоналізмами (польським, українським, литовським, білоруським). Не менш важливою є коротка заувага Т. Снайдера з приводу того, що різновиди ранньомодерної національності Речі Посполитої пережили її розпад більш ніж на століття[199]. Вочевидь, говорячи про складні театральні явища перших двох третин XIX ст. на етнічних українських землях слід мати на увазі ці трансформаційні історичні процеси.

---

[193] Topolski J. Historia i życie. Lublin, 1988. 224 s.

[194] Polacy — Ukraińcy, trudna przeszłość. Warszawa, 2010. 208 s.

[195] Polacy i Ukraińcy : zabliźnić rany. Suwałki, 2001. 225 s.

[196] Między sobą. Szkice historyczne polsko-ukraińskie. Lublin, 2000.

[197] Polacy i Ukraińcy. Historia, która łączy i dzieli. Поляки і Українці. Історія, яка об'єднує і роз'єднує. Słupsk-Gdańsk, 2015. 400 s.

[198] Снайдер Т. Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь. 1569–1999. Пер. з англ. Київ, 2014. 464 с.

[199] Там само. С. 27.

Одна з ключових фігур сучасної європейської історіографії, відомий деконструктор історичних мітів, пов'язаних із українсько-польсько-російськими взаєминами XIX–поч. XX ст. — французький учений Даніель Бовуа. Представник відомої французької «школи Анналів», учений стоїть на позиціях науки, що відійшла від націоцентризму[200]. На підставі величезного корпусу джерел Д. Бовуа у низці своїх праць розглянув особливості соціальних та етнічних стосунків на території значної частини України упродовж XIX ст. — початку XX ст., проаналізувавши поліетнічні стосунки на українських територіях колишньої Речі Посполитої, що відійшли до Російської імперії: Київщини, Поділля та Волині[201]. Д. Бовуа заперечив спроби окремих польських дослідників подавати історію Речі Посполитої «як країни гармонійного співіснування багатьох народів і культур»[202]. У підсумку одного з досліджень він зазначив: «Зосередивши свій погляд на Україні, де на авансцені точилася боротьба польської шляхти з російським дворянством, ми на задньому плані цієї сцени угледіли український народ — тоді малоактивний, завжди розчавлений, інколи бунтівний. Але ще до настання подальшої епохи, коли їхня активність стане виразнішою, українці являли собою величезну ставку реального панування»[203].

Надзвичайно важливим у заявленій царині є доробок літературознавців. Йдеться як про комплексні розвідки з історії польсько-українських літературних взаємин, так і про окремі праці, присвячені певним періодам, зокрема, романтизму. Знана дослідниця польської літератури доби романтизму М. Яніон у книзі «Несамовита Слов'янщина» присвятила проблемам польсько-українських стосунків окремий підрозділ під назвою «Кордон і Україна»[204]. Авторка цієї та багатьох інших праць з питань романтизму однією з перших деконструювала польську «кресову» мітологію XIX ст. та заговорила про парадокси подвійного, колонізаторського й колонізованого водночас, статусу польської культури XIX ст.; про амбівалентність польської ментальності XIX ст., пов'язаної із складним комплексом буття Сходом для Заходу і Заходом для Сходу, яку дослідниця назвала «східно-західною» польською свідомістю[205].

Важливе місце у розгортанні досліджень українсько-польських літературних взаємин посіли «Варшавські українознавчі зошити», що їх видання на кафедрі українознавства Варшавського університету започаткував від 1989 р. її багатолітній завідувач, відомий україніст, літературознавець Стефан Козак, автор цілого корпусу досліджень українсько-польських літературних стосунків XIX–XX ст. В Україні подібною за активністю та плідністю лабораторією польсько-українського літературознавчого діалогу є «Київські полоністичні студії», засновані і проваджені від 1999 р. завідувачем кафедри полоністики Київського національного університету імені Т. Шевченка Р. Радишевським. Пильну увагу приділяли питанням українсько-польських досліджень редактори фахового часопису «Проблеми слов'янознавства», що від 1970 р. виходить у Львівському національному університеті імені Івана

[200] Бовуа Д. Російська влада і польська шляхта в Україні. С. 13.
[201] Там само.
[202] Там само. С. 8.
[203] Там само. С. 269.
[204] Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantzazmaty literatury. Kraków, 2007. S. 165–210.
[205] Там само. С. 165.

Франка. У всіх цих виданнях періодично з'являлись літературознавчі наукові розвідки про польську драматургію XIX ст.

У літературознавчому полі сьогодні відзначаються особливо високим рівнем дослідженості такі наукові теми і проблеми як романтизм та його світоглядні, естетичні, стильові, жанрові особливості; загальні питання українсько-польських літературних взаємин; творчість окремих авторів, що походили з пограниччя культур, феномен «української школи» в польській літературі доби романтизму[206], дослідження міту України у польській літературі XIX ст.[207] та ін.

Своєрідним підсумком, узагальненням та систематизацією доробку польських літературознавців став «Словник польської літератури XIX ст.»[208]. Він містить кілька гасел, присвячених драматургії цього періоду, а також тематичні гасла: «Коліївщина», «Козак. Гайдамаччина», «Українська школа романтичної поезії», «Вернигора», «Україна». Автор останнього, зокрема, гасла, Г. Грабович[209], підкреслив визначну роль України у польській літературі XIX ст., насамперед періоду романтизму, що «...віддзеркалюється у захопленні її історією, природою, етнографією, місцевим колоритом і екзотикою»[210]. Г. Грабович розглядає історичну динаміку зацікалень польських письменників темою України — від заледве окресленої у добу просвітництва до перших фольклорних зацікавлень ранньоромантичного періоду й кульмінаційного явища доби романтизму під умовною назвою «українська школа».

Для українського театрального читача вважаємо за потрібне коротко окреслити цей літературно-культурний феномен в польській літературі XIX ст., що дозволить далі здійснити типологічні зіставлення літературного й театрального процесів згаданого періоду. Першим застосував термін «українська школа» польський критик і письменник Александр Тишинський 1837 р., увівши у свій роман «Американка в Парижі» власну розвідку під назвою «Про школи польської поезії»[211]. У ній критик

---

[206] Див.: Баженова С. На шляху реалізму: Історія України у творчості представників «української школи» в польській літературі 40—90-х років XIX століття. Кам'янець-Подільський, 2006. 260 с.; Її ж. Від романтизму до реалізму: «Українська школа» в польській літературі 20-90-х років XIX ст.: етапи діяльності, історія України в творчості її представників. Кам'янець-Подільський, 2009; Брацка М. В. Дискурс козацтва в поезії «Української школи» польського романтизму: автореф. дис. на здобуття. наук. ступеня канд. філологічних наук. Київ, 2005. 20 с.; Її ж. Етнічна парадигма поезії «української школи» польського романтизму. Київ, 2009. 217 с.; Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, сильветки // Київські полоністичні студії. Т. XVII. Київ, 2011. 620 с.; Сосновська Д. Стереотип України і українця у польській літературі // Ї. 1997. №10. С. 88–96; «Українська школа» в польському романтизмі. Тернопіль, 2002. 208 с.; «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя // Київські полоністичні студії. Т. VII. Київ, 2005. 598 с.; Kwapiszewski M. Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego. Warszawa, 2006. 190 s.; Makowska U., Makowski S., Nesteruk M. Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie. Warszawa, 2013. 652 c.; Polska w literaturze ukraińskiej — Ukraina w literaturze polskiej : materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniu 10–11 czerwca 2002 roku przez Instytut Filologii Polskiej Filii Akademii Świętokrzyskiej w Piotrkowie Trybunalskim. Piotrków Trybunalski, 2003. 222 s.

[207] Брацка М. Польська проза 40-80-их років XIX століття: міф — історія — цінності. Київ, 2013. 360 с.; Грабович Г. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ,1997. С. 170–195.

[208] Słownik literatury polskiej XIX wieku. Wrocław, 2009. 1012 s.

[209] Grabowicz G. G. Ukraina // Ibid. S. 977– 981.

[210] Там само. С. 977.

[211] Tyszyński A. Amerykanka w Polsce. Romans. Cz. 1. Petersburg, 1837. S. 17–108.

виявив чотири школи сучасної йому польської поезії: литовську (А. Міцкевич, А. Одинець та ін.);, українську (А. Мальчевський, С. Ґощинський, М. Ґославський, Ю. Б. Залеський, Т. Заборовський); пулавську (Ю. Шимановський, Ю. У. Немцевич, Ф. Д. Князьнін, Ф. Карпінський, Ф. Заблоцький, Я. Вороніч), яку вважав вже завершеною на той час; краківську (В. Богуславський, Я. Н. Камінський, К. Бродзінський). Згодом до переліку поетів «української школи» долучали Т. Падуру, А. Ґрозу, М. Чайковського, Т. Олізаровського, З. Фіша, Ю. Коженьовського, Ю. Словацького та багатьох інших письменників і поетів першої половни XIX ст.

Представників «української школи» об'єднувало захоплення українською історією, фольклором, багатством та мальовничістю української природи. Теоретиком «школи» був М. Грабовський, літературний і театральний критик, споріднений із С. Ґощинським та Ю. Б. Залеським роками спільного навчання в уніатській школі монастиря василіанів в Умані (1815–1820). М. Грабовський зауважив, зокрема, що троє польських поетів репрезентували три різні погляди на Україну: С. Ґощинський оспівав Україну гайдамацьку, Б. Залеський — козацьку, А. Мальчевський змалював Україну польську, шляхетську[212]. Саме у творчості цих поетів у першій половині XIX ст. сформувався поетичний міт України, що його ґрунтовно дослідив сучасний учений-славіст Г. Грабович[213].

Окреме місце у візіях українсько-польських історичних стосунків посідала гайдамаччина. Серед сучасних польських літературознавців системно дослідив тему (у прозових жанрах представників «української школи») Марек Квапішевський[214]. У світлі цієї теми в поле зору дослідників потрапляли і драматургічні твори, хоча ці зацікавлення можна назвати спорадичними, принагідними, а почасти й випадковими. Назвемо праці В. Щурата[215], І. Брика[216], Є. Рихліка[217], М. Мочульського[218], Р. Кирчіва,[219] Є. Нахліка[220], М. Брацкої[221]. У польських дослідників драматургічні інтерпретації теми Коліївщини з різних причин не заслужили особливої уваги, за винятком Станіслава Маковського, до праці якого ми звернемося далі. Окреме місце, звісно, посідає у цьому контексті драматургічна творчість Юліуша Словацького та величезний корпус дослідницької літератури, їй присвяченої.

---

[212] Grabowski M. O szkole ukraińskiej poezyi // Grabowski M. Literatura i krytyka. T. II. Wilno, 1840. S. 1–100; 117–142.

[213] Грабович Г. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі.

[214] Kwapiszewski M. Wizja koliszczyzny w prozie romantycznej (Czajkowski — Grabowski — Fisz) // Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin, 2002–2003.Sekcja FF. XX–XXI. S. 1–15.

[215] Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 року // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1910. К. V. Т. XCVII. С. 86–104.

[216] Брик І. Драма з коліївщини на основі драми Кернера // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1920. Т. CXX. С. 121–131.

[217] Рихлік Є. Українські мотиви у поезії Юліуша Словацького. Ніжин, 1929. 68 с.

[218] Мочульський М. Ґощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. Львів, 1936. 44 с.

[219] Кирчів Р. Українська тема в польській драматургії першої половини XIX ст. // О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики: Тези доп. та повідомл. III респ. славістичної конф., присв. 125-річчю з дня народж. О. О. Потебні. Харків, 1960. С. 128–131.

[220] Нахлік Є. Творчість Юліуша Словацького і Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. Львів, 2004. 228 с.

[221] Брацка М. Драматургія «української школи» (перша половина–середина XIX ст.) // Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму. Київ, 2010.

Можемо припустити, що в тіні саме творчості Ю. Словацького драматичні твори інших авторів «другого ешелону» залишались і залишаються до сьогодні не цікавими для дослідників. Серед польських театрознавців окреме дослідження історії постановки «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького на львівській сцені 1936 р. здійснила А. Куліговська-Коженьовська[222].

У цілому дослідники «української школи» приділяли незначну увагу драматургії, оскільки територією побутування самого феномену була насамперед лірична поезія, згодом — проза. Першим, хто звернувся до української теми в польській драматургії як до окремої наукової проблеми був львівський учений Роман Кирчів. Йому належить окремий підрозділ «Українські фольклорні мотиви в прозі і драматургії доби романтизму» у монографії, де автор зупинився на драматичних творах Міхала Сухоровського, Кароля Гейнча, Фелікса Віхерського, Маріяна Ґожковського[223]. Найбільшу увагу ученого привернула драма «Карпатські верховинці» Ю. Коженьовського. До цього ж твору продовжують й далі активно звертатись літературознавці[224].

Частково питанням української тематики у польській драматургії також займався і знаний український історик літератури та етнограф Володимир Гнатюк[225]. Продовжила й розвинула започатковані Р. Кирчівим та В. Гнатюком дослідження наша сучасниця, київська полоністка Марія Брацка. У навчальному посібнику «Перепрочитання «української школи» польського романтизму» дослідниця присвятила темі окремий розділ «Драматургія», подавши його у розширеному варіанті в окремому виданні[226]. Наголосивши на достатньо високому рівні дослідженості драматургічної творчості Ю. Словацького та Ю. Коженьовського, учена звернулась до менш відомих постатей авторів і розглянула творчість Ю. У. Немцевича, Т. Заборовського, Я. Н. Камінського, М. Сухоровського, К. Гейнча. Окрему увагу приділила авторка творчості малознаного сьогодні драматурга другої половини XIX ст. Леонарда Совінського та його драмі «На Україні»[227]. М. Брацка згадала і про театральний аспект цієї теми: «Твори Я. Н. Камінського, К. Гейнча, Л. Совінського виставляли на сценах польських театрів у Львові, Житомирі, Бердичеві, Вільнюсі, а також у Варшаві й Кракові. Творчість згаданих драматургів, як частина великого масиву українсько-польської помежівної літератури, свідчить про філософські, світоглядні, ідейні, тематичні напрямки розвитку історико-літературного процесу на культурному пограниччі»[228].

---

[222] Куліговська-Коженєвська А. Зазнач. твір.

[223] Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ, 1971. 276 с.

[226] Зелінська Л. «Каграссу Górale» Ю. Коженьовського й «Верховинці» Г. Хоткевича: корекція культурного стереотипу матері // Київські полоністичні студії. Т. IX (Європейський вимір української полоністики). Київ, 2007. С. 324–333; Ясній Я. Літературно-фольклорний контекст героя-розбійника в драмі «Карпатські верховинці Юзефа» Юзефа Коженьовського // Київські полоністичні студії. Т. V. Київ, 2003. С. 275–281.

[225] Гнатюк В. Нариси з історії польського романтизму. Розвиток і занепад однієї романтичної течії // Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці. Київ, 2008. С. 358–619.

[226] Брацка М. Драматургія "української школи" (перша половина–середина XIX століття) // Київські полоністичні студії. Т. XV. Київ, 2009. С. 124–134.

[227] Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму. Київ, 2010. 122 с.

[228] Брацка М. Драматургія "української школи"... // Там само. С. 210.

Надзвичайно важливими у методологічному сенсі є кілька останніх праць М. Брацкої, в яких дослідниця застосувала засади постколоніальних студій, що вкрай актуально для осмислення таких складних феноменів як етнічні, культурні, мистецькі українсько-польські пограниччя[229].

Питанням драматургії присвятили свої статті молодші дослідники київської школи полоністики[230]. Однак значна частина важливих у контексті теми творів та постатей авторів не увійшли до кола уваги літературознавців. Чому?

Драматичні тексти, за якими йшли вистави у першій половині XIX ст. здебільшого збереглись лише у рукописах. Збережені в бібліотеках та театральних архівах, вони залишились часткою театрального дискурсу, і тому їх не помічали історики літератури. Попри те, що значна їх частина була і залишається відомою для польських істориків драми і театру — більшість цих текстів залишилась до сьогодні недослідженими. Виняток становить хіба що опублікований С. Маковським із його ж ґрунтовним коментарем текст драми-переробки Я. Н. Камінського «Гелена, або Гайдамаки на Україні»[231] та публікація п'єси «Дочка Мечника, або Польські родини XVIII ст.» К. Майєрановського у збірнику, присвяченому драматургії та театрові романтизму[232]. Але сценічні історії цих та багатьох інших п'єс, що до них звертаємось у подальших розділах, не вивчені.

Окремо слід назвати корпус праць українських літературознавців, присвячений творчості Ю. Словацького та його рецепції України у драматургічній творчості. Бібліографія таких праць розлога, але для нас засадничими стали дослідження Г. Грабовича[233], Є. Нахліка[234], Р. Лубківського[235]. Як, водночас, — і окремі сучасні розвідки польських театрознавців, засновані на методах постколоніальних студій[236].

На окрему увагу заслуговує послідовна праця польської дослідниці К.Ґлінянович, що вивчає колоніальні дискурси польської літератури зламу XIX–XX ст., поєднуючи постколоніальні й гендерні підходи, хоча дослідниця зосереджується на прозових жанрах, оминаючи увагою драматургію[237].

---

[229] Брацка М. Поема Юліуша Словацького «Ангеллі» як текст антиколоніального дискурсу // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. 2010. Вип. 15. С. 28–35; Її ж. Постколоніальне прочитання літератури польсько-українського пограниччя XIX століття // Вісник Львівського університету. Серія: Філологія. Львів, 2014. Т. 60. С. 38–45; Eadem. Peryferyjne narracje kolonialne: casus pisarzy pogranicza polsko-ukraińskiego połowy XIX wieku. Kraków, 2016. B. 2. S. 217–231; Eadem. Literatura ukraińska doby romantyzmu w kontekście studiów postkolonialnych // Świat Tekstów. Rocznik Słupski. Slupsk, 2016. T. 14. S. 9–26.

[230] Булаховська Ю. До питання українсько-польських взаємин у драматургії // Київські полоністичні студії. Т. IV. Київ, 2003. С. 190–201; Вербовий М. Шевченко-драматург // Київські полоністичні студії. Т. XXV (Рецепція творчості Тараса Шевченка в Польщі) : У трьох книгах. Кн. третя. Київ, 2014. С. 357–360; Кучеренко А. Драматургія Павлина Свенцицького: переклади та переробки // Київські полоністичні студії. Т. XXVI. Київ, 2015. С. 399–405.

[231] Makowski S. Jana Nepomucena Kamińskiego «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» // Miscellanea z lat 1800–1850. Wrocław, 1967. S. 5–87.

[232] Majeranowski K. Córka Miecznika czyli Domy polskie XVII wieku // Dramat i teatr romantyczny. Studia. Roprawy. Artykuły. Wrocław, 1992. S. 131–270.

[233] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy w «Śnie srebrnym Salomei» // Pamiętnik Literacki. Warszawa, 1987. T. 2. S. 23–60.

[234] Нахлік Є. К. Творчість Юліуша Словацького й Україна.

[235] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. Пер. Р. Лубківського // Срібний міф України. Поезії. Поеми. Драми. Львів, 2005. С. 206 — 193.

[236] Bal E., Stępniak G. Polskość a ukraińskość... S. 45–60.

[237] Ґлінянович К. Постколоніалізм як колоніалізм. Безголосий субалтерн у польському постколоніальному дискурсі // Постколоніалізм. Генерації. Культура. Київ, 2014. С. 45–52.

Слід підкреслити активний розвиток імагологічних студій у царині польсько-українських літературознавчих та мовознавчих досліджень[238]. У центрі наукової уваги таких розвідок перебувають категорії «Іншого», «Свого», «Чужого» та засади їхньої репрезентації насамперед у творах польських авторів XIX–початку XX ст., а також мовних картинах світу обох націй. Так, у дисертаційному дослідженні М. Брацкої «Дискурс козацтва в поезії «української школи» польського романтизму» значну увагу приділено проблемам конструювання образу козака у творах польських поетів першої половини XIX ст. як «свого-чужого-іншого»[239]. Звісно, в поле зору дослідників потрапляли і драматургічні твори, щоправда, залишаючись на маргінесах наукової уваги. Так, наприклад, Н. Петриченко у статті «Імагологічний аспект прози «української школи» в польській літературі» зосередилась на прозовій спадщині, але водночас коротко звернулась і до драматичних творів: «Богдан Хмельницький» Т. Заборовського, «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького, «Конашевич в Білгороді» З. Фіша та ін.[240].

Доробок мистецтвознавців в опрацюванні обраної теми є значно скромнішим. Розглядаючи питання «Полоністика в Україні та україністика у Польщі: діалог культур» Людмила Вахніна здійснила ґрунтовний огляд цієї теми, зосередившись на співпраці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України та польських наукових осередків[241]. Авторка статті докладно висвітлила історіографію польсько-українських стосунків у царинах етнології, фольклористики, музикознавства. На жаль, у переліку імен працівників цього Інституту (С. Грица, Б. Сюта, Н. Лисенко-Єржиківська, Т. Руда, І. Карєва, Г. Скрипник, І. Юдкін та ін.) відсутня згадка про багаторічну діяльність історика театру Р. Пилипчука.

Присутність сучасних спеціалізованих досліджень у галузі мистецтвознавства, етнології, фольклористики засвідчує зміст випуску наукового збірника «Українсько-польські культурні взаємини», що вийшов у світ спільними зусиллями Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України та Інституту мистецтвознавства ПАН 2008 р.[242]. У збірнику знаходимо дві статті, присвячені театральним явищам XX ст.: «Католицький і християнський театр у

[238] Андрусів С. Україна і українці з перспективи польського кресового дискурсу // Волинь філологічна: текст і контекст. 2011. Вип. 12. С. 5–4; Брацка М. Образ етнічного «іншого» в романтичній поезії українсько-польського пограниччя // Філологічні науки. Літературознавство. Київ, 2010. Вип. 11. С. 27–31; Вознюк О. Візія українця як Іншого у польському літературному дискурсі // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2010. Вип. 16. С. 159–164; Корбич Г. Крізь призму імагології: українсько-польські відносини в українському літературно-критичному дискурсі кінця XIX — початку XX ст. // Studia Ukrainika Posnaniensa. Vol. I. Poznań, Press, 2013. S. 253–264; Jakubowska-Krawczuk K. Kształtowanie się tożsamości narodowej a obraz Polaka i Ukraińca w polskiej i ukraińskiej literaturze I połowy XIX wieku. Warszawa–Ivano-Frankiwsk, 2015. 272 s.; Polacy o Ukraińcach, Ukraińcy o Polakach // Materiały z sesji naukowej. Gdańsk, 1993. 190 s.

[239] Брацка М. Дискурс козацтва в поезії «української школи» польського романтизму. Автореф. дис.канд. філол.наук: 10.01.05. Київ, 2005. 20 с.

[240] Петриченко Н. Г. Імагологічний аспект прози «української школи» в польській літературі // Філологічні трактати. Суми, 2009. Т. 1, № 2. С. 30–42.

[241] Вахніна Л. Полоністика в Україні, Україністика у Польщі. Діалог культур // Studia Ukrainica Posnaniensia. V. II, Poznań, 2014. S. 167–175.

[242] Українсько-польські культурні взаємини. Наукове видання. Київ, 2008. 294 с.

Польщі другої половини XX ст. (ситуативний нарис)» Б. Бакули[243] та «Польське театральне життя в Києві 1905–1918 рр. за документами, збереженими в київських та варшавських архівних фондах» П. Горбатовського[244]. Однак питання міжнаціональних театральних взаємин XIX ст. не знайшли висвітлення на сторінках цього видання.

Сучасні музикознавці плідно досліджують питання українсько-польських мистецьких зв'язків XIX та XX ст. Так, Б. Сюта захистив докторську дисертацію за темою «Принципи організації художньої цілісності у творах українських та польських композиторів 1970–1990-х років»[245]. Значну увагу приділила паралелям українського та польського музичного життя в Галичині XIX-XX ст. львівська музикознавиця Л. Кияновська у навчальному посібнику, адресованому студентам[246]. О. Волосатих дослідила музично-драматичний театр Правобережної України першої половини XIX ст.[247]. У дисертації, захищеній 2009 р., дослідниця зосередила свою увагу на репертуарних, жанрових, мовних особливостях діяльності польських труп у цьому регіоні, наголосила на присутності української мови й мотивів у виставах за п'єсами Я. Мілевського «Українка, або Зачарований замок» та Антонія Жмійовського («Чумак-чародій», «Засідка на привида», «Кучерява Ґандзя, або Веселий покійник»).

У доробку мистецтвознавців — монографія О. Федорука, присвячена репрезентації України у творчості польських художників другої половини XIX ст.[248]. Важливим внеском у дослідження українсько-польського мистецького діалогу став вихід у світ підготованого у Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника альбому «Наполеон Орда і Україна», присвяченого творчості одного з відомих польських художників XIX ст., в малюнках якого зафіксовано краєвиди та пам'ятки культури на етнічних теренах України[249]. Продовжують досліджувати цю тему і молодші представники українського мистецтвознавства, виявляючи її нові імагологічні аспекти[250]. З польського боку надзвичайно цікавою є монографія польського дослідника А. Сьвйонтека про українсько-польський контекст творчості Яна Матейка, де мистецтвознавець ретельно дослідив ідеологічні, політичні, естетичні засади світогляду відомого художника[251].

---

[243] Бакула Б. Католицький і християнський театр у Польщі другої половини XX ст. (ситуативний нарис) // Там само. С. 50–69.

[244] Горбатовський П. Польське театральне життя в Києві 1905–1918 рр. за документами, збереженими в київських та варшавських архівних фондах // Там само. С. 218–238.

[245] Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х–1990-х років : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2007. 36 с.

[246] Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX століття. Чернівці, 2007. 424 с.

[247] Волосатих О. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини XIX століття в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи. Автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2008. 19 с.

[248] Федорук О. Джерела культурних взаємин. Україна у творчості польських художників другої половини XIX–початку XX ст. Київ, 1976. 126 с.

[249] Наполеон Орда і Україна. Мистецьке видання. Автор вступ. статті та опису літографій Я. Кравченко та П. Сачек. Львів, 2014. 204 с.

[250] Козловська Є. Відображення образу козака у польському мистецтві кінця XIX–початку XX у контексті польсько-українських відносин // Вісник ХДАДМ. Образотворче мистецтво. Харків, 2011. Вип. 4. С. 125–129.

[251] Świątek A. "Lach serdeczny": Jan Matejko a rusini. Kraków, 2013. 204 s.

Нещодавно до теми українсько-польських стосунків у мистецтві долучились кінознавці обох країн. У передмові до 37 випуску «Фільмознавчих зошитів» Вроцлавського університету редактори наголосили: «37 том «Фільмознавчих студій» — це наслідок прагнення його редакторів та авторів покласти малу цеглинку в побудову єднання і довіри поміж Українцями і Поляками. Його тематика — взаємне портретування обох народів в кіномистецтві — ще у жодній польськомовній чи україномовній публікації не звучала»[252]. Така увага кінознавців до теми польсько-українських взаємин переконує у важливості та актуальності досліджень подібного характеру та у поступовому формуванні всеохопного мистецтвознавчого наукового дискурсу з питань польсько-українських взаємин.

1.4. Методологічні засади дослідження

Як вже було зазначено у Вступі, методологія пропонованого дослідження базується на міждисциплінарному поєднанні принципів та підходів кількох царин гуманітаристики: театрознавства, культурології, літературознавства та ін.

Вихідним пунктом для початку дослідження слугувала концепція діалогічності М. Бахтіна. Як відомо, учений стверджував, що культура завжди існує на кордонах, межах, у пограничних ситуаціях. У працях М. Бахтіна йдеться про особливу напругу, яка виникає на культурних пограниччях внаслідок перетину, накладання, взаємодії двох або більше культурних практик, мов, традицій, досвідів[253]. При цьому російський учений розглядав процес діалогу як зустріч з «Іншим», як спосіб само- і світопізнання. Тому питання герметичних або ж відкритих до сприйняття іншої культури національних театральних дискурсів залишалось засадничим у процесі дослідження, надто, коли йшлося про сценічну діяльність польських митців на етнічних теренах України. Питання про «чутливість» до присутності етнічного Іншого у театральному тексті було «поставлено» до кожного із майже ста опрацьованих польських драматичних текстів періоду XVII–XIX ст.

Головним критерієм емпіричного пошуку, відбору, систематизації та аналізу вистав слугувала наявність бодай одного персонажа-українця, що був уведений у сценічну дію і котрого вдалося ідентифікувати за різними (авто- та гетерохарактеристиками, візуальними та музичними) ознаками як належного до українського (руського) етносу або нації. У цьому пошуку авторку «вели» як бібліографічні покажчики, академічні історії польської літератури й театру, так і власна дослідницька інтуїція. Не завжди за титульною назвою драматичного твору можна було визначити присутність у ньому української тематики (як-от «Приблуда» В. Лозинського чи «Папороть» Ю. Старкля), рівно ж як і, здавалося б, однозначно марковані українськістю назви п'єс та вистав, були оманливими (наприкл., «Вимушені зв'язки, або Ватажок Карпатських опришків» Я. Н. Камінського[254]).

[252] Studia Filmoznawcze. Polsko-ukraińskie sąsiedztwo na ekranie filmowym. Польсько-українське сусідство на кінематографічному екрані. Wrocław, 2016. № 37. 276 s.

[253] Бахтин М. Автор и герой в естетической деятельности // Естетика словесного творчества. Москва, 1979. С. 177.

[254] Sygn. 4934. Kamiński J. N. Przymuszone związki, czyli Gerszt opryszkòw Karpackich. Dramat w 5 aktach z powieści gminnej oryginalnie napisany // Muzeum Książat Czartoryskich. Krakòw. 81 s. Rkp.

При цьому було виявлено значний ряд драматичних текстів польських авторів, де присутні українські теми й мотиви, виявлені на різних рівнях, від наративного та персонажного — до ремарок, фольклорних цитат та переспівів, описів костюмів тощо. Зрозуміло, що повністю вичерпати увесь польський репертуар такого типу, чинний навіть упродовж одного (XIX ст.), неможливо, тож вочевидь залишились невідомі нам твори та автори, що чекають на увагу до себе істориків театру.

Подальший аналіз специфіки присутності у польському театральному дискурсі образу України передбачав розгляд стратегій та форм його репрезентацій. До таких відносимо насамперед наративні та жанрові тенденції, що їхні прояви, окрім власне драматургічних текстів, виявляємо у таких специфічних театральних характеристиках як сценічний простір, костюм, система сценічних амплуа тощо.

Попри весь пошанівок до докладних описів джерел, ми свідомі неможливості віддати належну увагу кожному театральному документу (рукопису п'єси, афіші, рецензії), навіть якщо більшість із них уперше вводиться в науковий обіг у вітчизняному театрознавстві. Окремим із названих далі вистав присвячено самостійні дослідження, опубліковані у фахових виданнях, на які покликатимемось. Інші ж мистецькі події, сподіваємось, знайдуть ретельне висвітлення у подальших публікаціях за темою.

Так само довелось обійти увагою чималу групу творів драматургії, що містили українську тематику та сюжети, але ніколи не мали сценічної історії, залишились надбанням історії літератури, часто в рукописному вигляді.

У роботі з матеріалом сфокусовано увагу на жанрових та пов'язаних з ними наратологічних моделях текстів/вистав; особливостях часопростору; імагологічних аспектах. Деякі з них потребують ширшого пояснення, оскільки не належать до звичного інструментарію театрознавця.

«...Міжнародна наратологія (теорія розповіді) належить сьогодні до канону методологічних підходів у сучасній гуманітаристиці», — зазначає І. Папуша[255]. Термін «наратологія» до вивчення оповідних структур першим увів відомий структураліст Ц. Тодоров. «Одиницею вимірювання» у наратології є оповідь, яку наратологи називають «історією», приписуючи цій багатозначній структурі такі головні характеристики: хронологія, каузальність, інтенційність та телеологічність[256]. Не потребує додаткових аргументів твердження, що театр, зокрема вистава як форма реалізації цього виду мистецтва, і є нічим іншим, як оповіданою зі сцени глядачам історією.

Переконливим аргументом на користь коректності впровадження наратології до інструментарію театрознавчих досліджень є те, що в наратології сама оповідь розглядається у нерозривному зв'язку із формами та способами її репрезентації, тобто пов'язаності механізмів творення оповіді із процесами її відчитання/сприйняття, власне дискурсивними у вузькому значенні цього поняття. Така пильна увага до комунікативного аспекту трансльованої оповіді надзвичайно

[255] Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції // Теорія літератури, компаративістика, україністика: (збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя д. ф. н., проф. Р. Гром'яка) // Studia methodologica. Вип.19. Тернопіль, 2007. С. 31.

[256] Там само.

зближує наратологію з театрознавством, оскільки одним із головних предметів досліджень останньої є переказані публічно історії. Це зближає класичну теорію драми, що її традиційно застосовують у театрознавстві, зокрема, до творів XIX ст., із рецептивною естетикою та навіть герменевтикою.

У сучасному зарубіжному театрознавстві питання застосування наратологічних студій до досліджень театру вже обговорювалось. Так, К. Вагасенбрук вважав, що «...наратологія може бути ідеально інтегрована в системно-орієнтовану історію театру, в якій взаємодія між замкнутою системою виконання та середовищем з більшим культурним, історичним, соціальним та художнім контекстом займає центральне місце»[257].

У нашому випадку індексом потужності такого дискурсивного поля може слугувати те, що у практиці театру називається «касовий успіх», глядацька популярність та ін., що проявляється у показниках частоти, кількості, географії поширення вистав за тими чи іншими драматичними текстами. Адже відгуки глядачів/критиків на ту чи іншу театральну виставу, тривалість сценічної історії та географія її поширення свідчать про активний діалог і порозуміння сцени й зали, про зрозумілість та вагомість артефакту для значної частини глядацької аудиторії. При цьому важливо підкреслити, що наративна сутність, яку запропоновано глядачеві, це «більше не переказ, не дзеркальне зображення історії; це презентація події»[258].

У структуралістській наратології — як і в театрознавстві[259] — визначають подію як «деяку зміну вихідної ситуації: або зовнішньої ситуації в оповідному світі (природні, акціональні та інтеракціональні події), або внутрішньої ситуації того чи іншого персонажа (ментальні події)»[260]. Такій події має бути властива темпоральність, каузальність, інтенційність. Спосіб конструювання подій формує характер подієвості тієї чи іншої оповіді, а відтак у центрі уваги дослідника опиняються сюжет як послідовність подій та жанр як форма, ужита для переказу історії, загальні особливості розгортання якої формують поняття сюжету як моделі наративу[261]. Проте сама тільки подієвість недостатня для класифікації наративів, оскільки важливим є вибір перспективи сприйняття.[262] Такий кут зору можна ще назвати жанром, тобто оптикою, крізь яку формується і сама подія, і авторський погляд на неї. Видатний літературознавець О. Лосєв вважав жанр однією з особливостей моделювання наратії[263]. Водночас він виокремив моделі за онтологічними ознаками, тобто різними способами розуміння буття та життя[264]. До таких він зараховував моделі-міфи, казкові моделі, елементи фантастичного,

---

[257] Vanhaesebrouck K. Towards a Theatrical Narratology? // Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative. Issue 9. Performance . URL : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanhaesebrouck.htm (дата звернення: 16.03. 2018 р.).

[258] Там само.

[259] Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ, 2012. С. 396.

[260] Мацевко-Бекерська Л. Наратологічна проекція концепту «герой» // Питання літературознавства. Чернівці, 2009. Вип. 78. С. 278–292.

[261] Деркач Л. Наративна модель як спосіб художньої презентації світу // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство. Тернопіль, 2011. Вип. 31. С. 236–248.

[262] Там само. С. 255.

[263] Лосев А. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 247–248.

[264] Там само. С. 247.

різнотипний реалізм тощо[265]. Саме тому розділи нашого дослідження структуровані відповідно до форм «наративних оптик», пов'язаних із жанровими і тематичними стратегіями. При цьому послуговуємось уже напрацьованими у польському та українському літературознавствах класифікаторами мітів та дискурсів польсько-українського порубіжжя (як-от аркадійський та пекельний міти України, козацький дискурс), застосовуючи їх до театральної практики. Не менш важливою для цього дослідження виявилась категорія метанаративу, або великого наративу, запроваджена Ж. Ф. Ліотаром та активно сприйнята сучасною науковою спільнотою[266]. Розкриваючи певну тяглість різних стратегій представлення образу України у польському театральному дискурсі, було важливим спостереження за їхньою включеністю у національні, патріотичні великі театральні наративи польської сцени, виявлені, зокрема у вже згаданій праці Д. Ратайчакової «Національні образи у драмі й театрі»[267].

Категорія часопростору (хронотопу), уведена в науку Л. Ухтомським, була поширена у широкій сфері гуманітаристики завдяки знаній праці М. Бахтіна[268]. Нерозривність просторових та часових характеристик, що творять завершений образ, тип, спосіб переживання та моделювання світу, вкрай важливі і для аналізу специфіки театральних текстів. При цьому, зважаючи на нефіксованість творів сценічного мистецтва, аналіз часопростору здійснюємо на підставі тексту п'єси, ремарок автора, а також особливостей рецепції вистави у відгуках публіки. Якщо перша частина джерел дозволяє проаналізувати структурно-формальні аспекти хронотопу, зафіксовані текстуально, то відгуки, рецензії, враження від вистав відкривають можливість реконструювати емоційно-змістову його складову, а відтак увиразнити особливості того чи іншого часопростору вистав. Часопростір безпосередньо пов'язаний як із наративними, так і з імагологічними особливостями театральних текстів. Усі вони є проявами архетипних образів/історій, що формуються через конкретні, історично визначені форми й змісти і в цьому сенсі підлягають аналітичним процедурам формалізації, типологізації, порівняння тощо.

Врешті, імагологічні аспекти дослідження — окрема територія спостереження й аналізу. У праці «Від культурних кліше до імажинарного» Д.-А. Пажо запропонував розлогий виклад думок про користь та специфічні особливості імагології сьогодні. Перефразовуючи тезу цього автора, можемо сказати, що театральний образ розглядається як ансамбль ідей про Іншого, взятих у процесі «театралізації» і водночас соціалізації[269].

---

[265] Там само.

[266] Казаков М. Гранд-наратив у історії // Спільне [електронний ресурс] 2015. 18 вересня. URL : https://commons.com.ua/uk/grand-narativ-u-istoriyi/ (дата звернення 10.10. 2018); Ясь О. В. Традиції великих історичних наративів у світлі культурних епох кінця XVIII–XX ст. // Український історичний журнал. Київ, 2012. № 5. С. 6–38;

[267] Ratajczakowa D. Obrazy narodowe w dramacie i teatrze.Wrocław, 1994. 406 s.

[268] Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 234–407; Лук'янець. В. Хронотоп // Філософський енциклопедичний словник. Київ, 2002. С. 702. 742 с.; Поэтика хронотопа: Языковые механизмы и когнитивные основания: Материалы международной научной конференции. Вильнюс, 2010. 236 с.

[269] Пажо Д.-А. Зазнач. твір. С. 398.

Специфіка дефініції категорії «образ» також набуває — за Д.-А. Пажо — імагологічної перспективи: «...кожен образ функціонує як певне зусилля свідомості співвіднести Я з Іншим, Тут і Там. Отже, образ — це літературний або нелітературний вислів, символ різниці між двома рівнями культурної реальності. Інакше кажучи, образ є презентацією культурної реальності, через яку індивідуум або група індивідуумів розробляє, поділяє і пропагує у власному культурному чи ідеологічному просторі чужий культурний чи ідеологічний простір»[270]. Це визначення надзвичайно точно відповідає тим вимогам до аналізу кола обраних явищ, що ми їх окреслили вище.

Беремо до уваги і наступне зауваження ученого з приводу принципового ставлення до образу, у нашому випадку — театрального — як до фіктивної реальності, а не її аналогу. Д.-А. Пажо радить якнайменше уваги приділяти його співвіднесеності із реальністю, аби «...сфокусувати увагу на своєрідних моделях, схемах, які йому передують у культурі»[271]. Цей підхід до аналізу образних структур особливо важливий у розділах, присвячених історичним жанрам, що провокують до порівнянь у площині неіснуючої насправді «історичної правди» чи «об'єктивності».

Вкрай важливими для нас є методологічні зауваги цього автора з приводу ще однієї особливості образу: «...образ єдиний має функцію акумулювати стосунки міжетнічні, міжкультурні, формувати зв'язки між суспільством, яке аналізує («споглядає»), і суспільством, яке слугує об'єктом аналізу («споглядання»)»[272].

Спираючись на досвід імагологічних досліджень в літературознавстві та адаптуючи категорію «етнообраз»[273] до театрознавства, говоримо про такий театральний образ, що «конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як «типові» для відповідної країни, «характерні» для цілого народу. Так само як у літературі, етнообраз у театрі й драмі вважаємо «деталлю, яка використовується для репрезентації (зображення) всієї нації»[274]. У цьому контексті театр, сцена мають силу своєрідного «дзеркала ідентичностей», якщо послуговуватись назвою книжки провідного сучасного українського історика Наталії Яковенко[275]. Зазначимо, що про імагологію як напрям культурології йдеться у методичному посібнику «Мистецтво. Методологія дослідження» О. Клековкіна, автор якого пропонує дослідникам широкий спектр наукового інструментарію[276]. Проте поки що імагологічні студії у вітчизняному театрознавстві не набули поширення.

Оскільки головну джерельну базу дослідження становлять театральні тексти — основні (за К. Бальме — драматичні твори) та рецептивні (критичні статті, малюнки, фотографії та ін.), то ще однією важливою методологічною засадою

---

[270] Там само. С. 399.

[271] Там само. С. 400.

[272] Там само. С. 402.

[273] Будний В. Ільницький М. Зазначений твір. С. 352

[274] Там само.

[275] Яковенко Н. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI — початку XVIII століття. Київ, 2012. 472 с.

[276] Клековкін О. Мистецтвознавство. Методи дослідження. Київ, 2017. С. 88.

у роботі з ними став критичний дискурс-аналіз. У спеціально присвяченому цьому методу розділі автори видання «Методи аналізу тексту й дискурсу»[277] виокремлюють три рівні дискурс-аналізу: 1) текстовий (аналіз організації тексту); 2) аналіз дискурсивної практики (зв'язок між текстом і соціальною практикою, що забезпечується наявністю т. зв. ключів, що дозволяють реципієнтам інтерпретувати повідомлення); 3) аналіз власне соціальної практики (в центрі уваги — питання влади та ідеології). Останній — як підкреслюють автори — «передбачає істотний зв'язок поміж дискурсом та гегемонією і розглядає контроль над дискурсивними практиками як боротьбу за зверхність над порядком дискурсу»[278]. Це провадить до залучення прийомів постколоніальних студій, що вивчають стосунки влади / домінування / підпорядкування тощо.

Ще одне, методологічно важливе, поняття — стратегія — залучено із того ж поля дискурсивного аналізу[279]. Специфічною рисою цього поняття є те, що Р. Водак називає теорією «планування тексту». «Безумовно, — пишуть автори видання, — стратегії орієнтовані на мету, але це не означає, що учасники взаємодії завжди їх усвідомлюють. Часто вони діють несвідомо, ірраціонально і емоційно. Якщо мовці підтримують ідеї расизму, то, згідно з теорією виробництва тексту, їх не можна звинувачувати у свідомому вияві цих ідей».[280] Цей погляд, на нашу думку, надзвичайно важливий при аналізі складних явищ міжнаціонального діалогу, бо примушує пам'ятати про спонтанність тих чи інших творчих проявів.

Одна з методологічних проблем дослідження полягала у знайденні оптимальної формули поєднання безсторонньої «презентації» драматичного/сценічного твору, аналізу його окремих складових (наратив, система персонажів, топоси, хронотопи) та застосування сучасних методів інтерпретацій (постколоніальних досліджень, студій над колективною травмою, історичною пам'яттю) цих творів.

Щодо інструментарію постколоніальної критики, важливими були праці Е. Саїда[281],[282], Е. Томпсон[283], Г. Бгабга[284], М. Павлишина[285], М. Рябчука[286], О. Гнатюк[287], О. Мотиля[288], О. Юрчук[289]; збірка праць «Постколоніалізм–ідентичність–

[277] Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е. Методы анализа текста и дискурса. Пер. с нем. Харьков, 2017. 356 с.

[278] Там само. С. 206.

[279] Там само.

[280] Там само. С. 214.

[281] Саїд Е. Культура й імперіялізм. Пер. з англ. Київ, 2007. 608 с.

[282] Саїд Е. Орієнталізм. Пер. з англ. В. Шовкун. Київ, 2001. 511 с.

[283] Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ, 2006. 368 с.

[284] Бгабга Г. Націєрозповідність // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 1996. С. 738–740.

[285] Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ, 1997 . 448 с.

[286] Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ, 2011. 240 с.

[287] Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідетичність. Автор. перекл. з пол. Київ, 2005. 528 с.

[288] Мотиль О. Підсумки імперій: занепад, розпад і відродження. Київ, 2009. 200 с.

[289] Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ, 2013. 224 с.

гендер»[290]. Теоретичні концепції «орієнталізму» (Е. Саїд), «націєрозповідності» (Г. Бгабга) разом із підходами постколоніальної критики творів літератури (світової та української), поєднаних із дослідженнями колективної травми, культурної пам'яті у книгах зазначених учених допомогають сформувати як світоглядне, так і методологічне підґрунтя аналізу драматичних та критичних текстів. І хоч у польській гуманітаристиці питання розгляду власної історії та культури, зокрема й доби Речі Посполитої, у контексті колоніальних практик вже набуло розголосу, тим не менш, ці напрацювання найменше стосуються питань польсько-українських взаємин, зосереджуючись на польсько-німецьких, польсько-російських, польсько-єврейських стосунках[291]. Водночас праці окремих сучасних польських дослідників, як-от літературознавиці К. Ґліняновіч[292], театрознавців Е. Баль й Ґ. Стемпняка[293], переконливо доводять плідність, наукову доцільність та перспективність досліджень польсько-українських взаємин (літературних, мистецьких) у контексті постколоніальних студій.

Враховуючи складність застосування цих підходів до історії театру, успішну апробацію інструментарію було здійснено на аналізі явищ сучасного українського театру, що слугувало своєрідним впровадженням нового для вітчизняного театрознавства — постколоніального — дискурсу про театр[294].

Завершуючи, варто сказати про наміри авторки дотримуватись поміркованості і того «дослідницького прагматизму», про який говорить відомий дослідник польсько-українських стосунків Б. Бакула: «Поміж активним у компаративістиці позитивістським об'єктивізмом і постмодерністським релятивізмом є багато місця передусім для поміркованості й дослідницького прагматизму. Він належить до тих методологічних прийомів, що враховують певний еклектизм, і навіть готові брати на озброєння інший інструментарій для досягнення власного кращого результату»[295].

Отже, в історіографії українсько-польських стосунків у вітчизняному театрознавстві виявлено тривалу традицію їхнього дослідження, завдяки якій тією чи іншою мірою охоплено період українсько-польських театральних взаємин від кінця XVI до початку XXI ст. Виявлено також, що стійкий інтерес до специфіки

---

[290] Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia : Postkolonializm — tożsamość — gender. Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia. Wrocław, 2014. № 2. 408 s.

[291] Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją Polską. Lublin, [b. r.]. 378 s.

[292] Ґліняновіч К. Постколоніалізм як колоніалізм: безголосий субалтерн у польському постколоніальному дискурсі // Постколоніалізм, генерації, культура. Київ, 2014. С. 45–52; Її ж. Польська «кресова» жінка. Постколоніальний контекст // Магістеріум. Літературознавчі студії. 2009. № 38. С. 75–78; Eadem. Glinianowicz K. Czarnobrewe i czarnoziemy. O szlacheckim pożądaniu kolonialnym Ukrainy // Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia. 2014. № 2: Postkolonialzm–Tożsamość–Gender. Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia. S. 161–173.

[293] Bal E., Stępniak G. Polskość a ukraińskość...

[294] Harbuziuk M. Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twòrcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim // Trauma jako kulturowy palimpsest: (post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów. Misscellanea posttotalitariana Wratislaviensia. Wrocław, 2017. № 6. S. 119–130; Eadem. Współczesny teatr ukraiński : między dyskursem posttotalitarnym a postkolonialnym // Miscellanea posttotalitariana Wratislaviensia. Pokolenie–Transformacja–Tożsamość. Gardzenickie czytania teatroznawcze... i nie tylko. Wrocław, 2016. № 4. S. 79–90.

[295] Бакула Б. У напрямі до інтегральної компаративістики // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX–початок XXI ст. Київ, 2008. С. 503–515.

українсько-польських театральних взаємин був викликаний процесами формування національного театрознавства, прагненням вивчення широкого європейського контексту становлення й розвитку українського театру від ранньомодерної доби до сучасного періоду. У періодизації історіографії виокремлено перший період, пов'язаний із діяльністю засновників вітчизняного театрознавства І. Франка, В. Перетца на зламі XIX–XX ст., другий, в рамках якого розвиток досліджень забезпечували учні львівської та київської наукових театрозначих шкіл, а також інші відомі учені, їхні сучасники (перша половина XX ст.); третій та четвертий періоди, що пройшли під знаком відновлення та розвитку академічного національного театрознавства у 1950–1991 рр. та за доби Незалежності, втілені насамперед у науковій діяльності Р. Пилипчука, вихованців його наукової школи, а також ширшого кола сучасних вітчизняних театрознавців.

Праці українських істориків театру й драми незаперечно вказують на один із механізмів входження українського ранньомодерного культурного простору у європейський шляхом присвоєння, адаптації та трансформації західноєвропейських мистецьких практик через посередника-ретранслятора, що його функції виконувала тривалий час польська культура, театр зокрема. У цьому сенсі період від кінця XVI до кінця XVIII ст. українські учені вважають часом надзвичайно тісних і плідних театральних взаємин, без врахування яких неможливо осягнути подальший міжкультурний діалог у XIX ст.

Інтерес до польсько-українських театральних взаємин у працях польських академічних істориків театру визначено як спорадичний та несистемний, але також наскрізно присутній у польському театрознавстві кінця XIX — початку XXI ст.

Узагальнивши праці польських істориків театру, окреслюємо топографію поширення діяльності польських труп на етнічних теренах України від кінця XVI до кінця XIX ст. та пропонуємо розглядати процес їхнього розвитку та утвердження, найактивніший у XIX ст., як феномен українсько-польського театрального пограниччя, типологічно подібний до українсько-польського літературного пограниччя.

В огляді сучасних гуманітарних досліджень з царини українсько-польських стосунків (історія, літературознавство, мистецтвознавство, культурологія) зазначено найважливіші зі світоглядної та методологічної точки зору праці, що слугують науковими орієнтирами у царині міжкультурного порозуміння й діалогу.

В останньому підрозділі акцентовано увагу на міждисциплінарних методологічних принципах та підходах з царини культурології та літературознавства, як-от імагологічні, постколоніальні студії, наратологія, дискурс-аналіз. У поєднанні із історико-генетичним, історико-типологічним, порівняльно-історичним, історико-динамічним, герменевтичним, а також емпіричним та описовим методами, традиційними для театрознавства, вони становлять комплекс наукового інструментарію театрознавчо-історичної «лабораторії», використаний у пропонованому дослідженні. Авторка свідома, що на цьому етапі опрацювання матеріалу, не всі зазначені методологічні інструменти використано повною мірою, проте їхній світоглядний та науковий вплив неможливо переоцінити.

РОЗДІЛ 2. «МОЛОКОМ І МЕДОМ...»: УКРАЇНСЬКА АРКАДІЯ НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ XIX СТ. (МУЗИЧНІ ТА КОМЕДІЙНІ ЖАНРИ)

Український дослідник історії Володимир Січинський у своїй розвідці, присвяченій першим відгукам іноземних мандрівників про Україну, вислів «молоком і медом текуча» приписує Михайлові Литвину, котрий 1550 р. перебував в Україні та залишив про це записи у своєму щоденнику[1]. Зокрема, В. Січинський процитував його враження від Дніпра та прилеглих територій: «Цю ріку називають текучою медом і молоком тому, що вона у своїх верхів'ях тече лісами з багатством бджіл, а нижче по степах з випасами — а тому доставляє силу меду і молока для свого населення»[2]. Цей вислів дослівно збігається із рядками з Акафисту до Богородиці (Ікос 6), що позначають християнський аркадійський топос: «Радуйся, земле, молоком і медом текуча». Можна припустити, що християнський образ раю поєднався із сприйняттям подорожніми цих земель як місць особливих природних багатств та мальовничих краєвидів. Так чи інакше, але упродовж століть цей вислів, зокрема, у польській літературі й мистецтві, набув значення збірного образу України як землі обітованої, сповненої надзвичайних земних щедрот та благодаті.

У ренесансній польській літературі автори уживали його як ідилічний образ, зокрема українського (руського) села, як зробив, наприклад польсько-український поет, львів'янин за походженням, Шимон Шимонович у своїх «Селянках» (Sielanki,1614), синтезуючи аркадійський топос із червоноруським (українським)[3]. У такому ж — символічному — значенні говорив про Русь у своїй «Історії Львова...» бургомістр цього міста у 1640–1660 рр. Бартоломей Зиморович[4]. На початку XIX ст. ці ж слова знаходимо у поемі польського поета Станіслава Трембецького «Софіївка» (написаній на замовлення Ф. С. Потоцького і присвяченій знаменитому

[1] Січинський В. Чужинці про Україну Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть // Український історичний журнал. Київ, 1991. № 3. С. 138–146.

[2] Там само.

[3] Астаф'єв О. Г. «Селянки» Шимона Шимоновича як взірці пісень літературного походження // Літературознавчі студії. Київ, 2014. Вип. 42 (1). С. 39.

[4] Zimorowicz B. Historya miasta Lwowa, Królestw Galicyi i Lodomeryi stolicy: z opisaniem okolic miasta i jego potròjnego obłeżenia. Tłum. na pol. Lwòw, 1835. S. 391.

парку в Умані)[5]. Таким чином, закладений у ренесансній польській літературі аркадійський образ України-Руси був успадкований культурою XIX ст., але після поділів Польщі 1772–1795 рр. він набув особливого звучання, оскільки втілював колективну культурну пам'ять про «золоту добу» Речі Посполитої. Українські землі для польської свідомості дедалі більше набували статусу «втраченого раю». Особливо плідно цей топос прислужився романтикам, зокрема представникам «української школи» у польській поезії доби Романтизму.

Історики літератури виокремлюють аркадійський образ України як окремий дискурс оповіді про неї у творчості поетів та письменників «української школи», зокрема у поетичному доробку Юзефа Богдана Залеського, Антонія Мальчевського, Тимка Падури[6]. Особливостям його втілення на польській сцені XIX ст. присвячено цей розділ.

2.1 Перші українські сюжети й образи у польському театрі XVII–XVIII ст.: генетичний та типологічний аспекти

У розділі «Схід зустрічає Захід» монографії «Брама Європи» її автор, С. Плохій, підкреслив значення укладеної 1569 р. Люблінської унії, що створила новий політичний простір[7], в якому було усталено — тепер уже назавжди — термін «Україна»[8]. Понад двохсотлітній період існування Речі Посполитої (1569 — 1772–1795) був украй важливим для розвитку культур — як польської, так і української, у театральній сфері зокрема. Саме в цей період закладалися основні форми та змісти польсько-українських театральних взаємин, утверджувалися засади взаємного сприйняття, зокрема й через специфічні сценічні образи. Саме у цьому контексті варто розглядати перші сюжети, пов'язані із українською тематикою, що увійшли до польського ренесансно-барокового театру вже від початку XVII ст. Серед них виокремлюємо вистави шкільного театру, різдвяну (вертепну) драму, діяльність «совізжалів» (народна сміхова культура) та придворний театр.

Перший відомий нам твір належить до жанру політичної літератури. Це діалог «Про оборону України» авторства польського шляхтича Войцеха Кіцького, що був виданий 1615 р. у містечку Добромиль на Самбірщині (нині — Львівської обл.) у друкарні Яна Щенсного Гербурта[9]. Р. Пилипчук відносить цей твір до декламованих діалогів і вписує його в історію шкільного театру на українських землях[10]. Д. Антонович писав про нього у контексті розвитку політично орієнтованих

[5] Trembecki S. Sofiówka // Trembecki S. Pisma Wszystkie. T. 1–2. Oprac. J. Kott. Warszawa, 1953. T. 2. S. 7–24.

[6] Boruszkowska I. Ukraińska Arkadia i Inferno // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Київ, 2014. Вип. 20. С. 150.

[7] Плохій С. Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до Незалежності. Друге вид. Харків, 2018. С. 110.

[8] Там само.

[9] Kicki W. Dialog o obronie Ukrainy i pobudka z przestrogą dla zabieżenia incursiom tatarskim. Dobromil: drukarnia J. S. Herburta, 1615.

[10] Пилипчук Р. Театр: текст і дійство // Історія української культури. У 5 т. Українська культура XIII–першої половини XVII століть. Т. 2. Київ, 2001. С. 724.

драматичних текстів того часу та окремо підкреслив, появу образу України: «А згідно зі смаком часу і замилуванням в сценічних персоніфікаціях, головною дійовою особою в таких політичних п'єсах виводилося Україну, яка і висловлювала свої симпатії та антипатії відповідно до поглядів автора»[11]. Н. Яковенко віднесла цей твір до низки творів польських та руських авторів кінця XVI–початку XVII ст., в яких уперше виник образ України — «скривдженої сироти»[12] як реакція на численні у той період татарські напади на українські землі.

У цьому творі Україна розмовляла з Шляхтичем, Жовніром та Сатиром. В українському перекладі фрагменту твору текст України, звернений до Жовніра (Вояка) звучить так:

Україна:
Ах, я ж бідна, на жаль, і дуже, Вкраїна,
Обідніла на синів, які поганина
Від грудей моїх завжди шаблюкою гнали,
В малій купі престрашні війська розбивали.
І не дивно, Божий-бо вони страх любили,
Людям мир, самі в крові поганській бродили.
Тепер їхнії сини мої груди в'ялять
І на брукові свої достатки всі являть...[13]

На дорікання України Жовнір (Вояк) відповідав Україні, називаючи її у зверненні «матір'ю», «святою»:

Жовнір:
Жаль мені, мати моя, свята Україно,
Бо тримається ота проклята година.
Хто причиною у тім? Твої-бо синове,
Цнот позбулися своїх, не так, як отцьове[14].

Жовнір пояснював причини слабкості війська відсутністю належної та вчасної фінансової підпримки у вельможних українців та недоречністю всієї організації військової справи. Йшлося, зокрема, про тогочасний принцип організації оплати війську — воно здійснювалась там, де збиралася більша його половина, а відтак це створювало додаткові проблеми. Водночас вояк погоджувався із тим, що його покоління не вміє воювати так, як їхні батьки.

Із появою Сатира спадав драматизм, увиразнювались аркадійські «прикмети» України. Сатир підкреслював, що поспішив утекти із Польщі, де були безжально

[11] Антонович Д. Зазнач. твір. С 10.

[12] Jakowenko N. Szlachcic «łaciński» czy «latynizujący» (uwagi o polskojęzycznym poemacie z Wołynia z 1585 roku) // Łacina w Polsce. Zeszyty naukowe. Zeszyt 1–2: Między Slavia Latina i Slavia Orthodoxa. Warszawa, 1995. S. 59.

[13] Кіцький В. З книги «Діалог про оборону України і побудка з осторогою», 1615 р. Перекл. з пол. Р. Радишевський і В. Шевчук // Тисяча років української суспільно-політичної думки. У 9-ти т. Київ, 2001. Т. 2. Кн. 2. Перша половина XVII ст. С. 184.

[14] Там само. С. 184–185.

вирубані ліси, до Поділля, де «побачив приємні в людей обичаї»[15]. Присутність цього персонажа свідчила про зв'язок діалогу із відомою поемою класика польської ренесансної драматургії Я. Кохановського «Сатир, або Дикий муж» (бл. 1564), що її наслідуванням був поданий діалог. Якщо Жовнір був русином і розмовляв із Україною як матір'ю, то Сатир, походженням з Польщі, звертався зі своїми повчаннями до поляків. У цьому сенсі фінальні рядки повчання варто сприймати як звернення самого автора до слухачів: «Отож, поляки милі, як слави широко / Бажаєте, то майте на Вкраїну око»[16]. Авторові йшлося про увагу Польщі до України, зокрема у допомозі в боротьбі проти татар, на чому було наголошено у самій назві твору.

Отже, хронологічно першим образом України у польській драматичній літературі слід вважати саме цей, персоніфікований образ України у драматичному діалозі В. Кіцького. Істотними є деталі: назва персонажа («Україна»), мотиви образу («скривджена сирота»), ставлення до нього (повага, бажання застерегти від майбутніх нещасть), елементи аналітики (автор намагався пояснити причини невдач, вкладаючи відповідний текст в уста персонажів) та публіцистики (звернення до поляків), а також місце походження твору (Галичина).

Майже одночасно із розглянутим вище постав твір іншого — сатиричного — жанру під назвою «Трагедія руска» (Tragedya ruska bardzo piękna i krotochwilna, teraz nowo wyrobiona), що стала першим, написаним українською розмовною мовою твором у записі латинською абеткою. До 1970-х рр. він залишався невідомим і був відкритий польською дослідницею А. Кавецькою-Гричовою. У короткій, але об'ємній розвідці Р. Пилипчук приділив цьому документові окрему увагу[17]. Атрибутований А. Кавецькою-Гричовою період (1608–1618) та місце друку (м. Раків, тоді — столиця соцініанства у Польщі) сатиричної п'єси про православного попа й попадю Р. Пилипчук вважав переконливими, як і доказові висновки українських учених В. Шевчука та В. Яременка про первісно українське походження цього твору, згодом перероблено кимось із соцініанів, ймовірно, вихідців з України[18]. Тому, попри те, що твір написаний латиницею, відносимо його до творів не польської, а української латиномовної ренесансної літератури. Хоча його «запозичення» із української в польську культуру є симптоматичним та важливим.

Приблизно тоді ж постав інший друкований документ, що належить до найдавніших, що дійшли до нас, прикладів народного театру. Йдеться про інтермедії «Продав кота в мішку» та «Найкращий сон», що були відіграні на ярмарку у Кам'янці-Струмиловій (нині — м. Кам'янка-Бузька Львівської обл.) поміж діями вистави «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого» (Tragaedia, albo Wizerunek śmierci przeświętego Iana Chrzciciela, przesłańca

[15] Там само. С. 186.

[16] Там само. С. 188.

[17] Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.) // Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі. Варшава, 1998. № 6–7. С. 80.

[18] Пилипчук Р. Там само; Шевчук В., Яременко В. Трагедія руська — нововідкритий твір української драматургії початку XVII ст. // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. Київ, 1984. С. 286–310.

Bożego) Якуба Ґаватовича (Львів, 1619). Інтермедії, написані та зіграні українською мовою, були показані відповідно після другої та третьої дій «Трагедії...», усю ж виставу виконали польською мовою учні місцевої школи, де учителював сам автор, польсько-український драматург Я. Ґаватович.

Відомий дослідник давньої української літератури В. Шевчук називає ці інтермедії травестіями[19], оскільки в їхню основу лягли мандрівні сюжети, інтерпретовані «на місцевий лад». У цьому учений спирається на дослідження М. Драгоманова, котрий доводив, що в основі сюжетів обох українських інтермедій лежать відомі з книжних європейських літератур сюжети та сюжетні мотиви[20]. Ба більше, М. Драгоманов був переконаний, що подібні сюжети українських інтермедій мали «спільних предків не місцевого походження, і навіть в останньому ступені не європейського...»[21]. Так, генезу сюжету першої інтермедії «Купив кота в мішку» М. Драгоманов провадив до історій Тіля Уленшпіґеля, що із західноєвропейської літератури перейшли до польської, а звідтіль до української[22]. Два відомих сюжети з походеньок цього відомого німецького літературного героя, на його думку, об'єднані в першій українській інтермедії і, безумовно, зазнали переробки у процесі адаптації. Сюжет другої інтермедії, вважає він, типологічно подібний до анекдотів зі зводу текстів «Римські діяння», що сягають своїм народженням доби середньовіччя, і також зазнали пізнішого опрацювання[23].

Поява інтермедій у структурі релігійної драми була зумовлена розвитком польського театру того часу, поступовим «розмиканням» канонічних рамок вистав релігійної тематики та входженням у них сюжетів з народного життя, що сприяло зацікавленню найширшої глядацької аудиторії. Природно, що цей процес був визначений політично та географічно, і оскільки орієнтація на автохтонного глядача забезпечувала успіх таких вистав, то на теренах тієї частини Речі Посполитої, де мешкали русини-українці, уведені в польськомовні вистави українські інтермедії відігравали роль своєрідного «ключа», який сприяв успіху спектаклю у найширшої, ярмаркової, публіки. При цьому ключовими маркерами тогочасної картини світу, зорієнтованої на умовного глядача-Простака, як це підкреслює Л. Софронова, слугували архетипи Раю та Пекла, представлені, зокрема, в «Інтермедії про Максима, Рицька та Дениса»[24].

У цих інтермедіях відбувся транскультурний «переклад» мандрівних європейських сюжетів на усіх рівнях: мовному, сюжетному, персонажному. У першому з них можемо виокремити базовий мотив ошуканства:

Тот пан, що знаєт в сьвіті гараст махльовати,
Пойду іще та знайду, кого ошукати!, -

підсумовував Климко, двічі одуривши Стецька[25].

---

[19] Шевчук. В. Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть. Ренесанс, Раннє бароко. Київ, 2004. С. 270.

[20] Драгоманов М. Найстарші руські драматичні сцени // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. Львів, 1899. Т. І. С. 188.

[21] Там само. С. 190.

[22] Там само. С. 192–193.

[23] Там само. С. 200.

[24] Софронова Л. Старовинний український театр. Перекл. з рос. Львів, 2004. С. 87–89.

[25] Інтермедії до драми Якуба Гаватовича «Tragaedia, albo Wizerunek śmierci przeświętego Iana Chrzciciela, przesłańca Bożego» // Українські інтермедії XVII–XVIII ст. Київ, 1960. С. 42.

Генеза цього та інших персонажів інтермедій сягає трьох головних пізньосередньовічних європейських типів народної культури: пройдисвіта, блазня та дурня, що про них пише у своїй праці М. Бахтін[26]. У межах кожної окремо взятої інтермедії їх об'єднує ренесансний часопростір, який можна назвати хронотопом індивідуального підприємництва, особистої користі. Це — засадничо антропоцентричний часопростір, що, виникаючи у рамках релігійної драми, по-своєму опонував їй, протиставляючи релігійній картині світу світську. Саме в цих межах цілком виправданим був спектр сюжетів, моделі поведінки та етичні засади інтермедійних персонажів. Світоглядним осердям цього світу є нагальні життєві потреби людини, а тому той, хто здатен себе забезпечити, проявити ініціативу, досягти мети — герой, нехай і комедійний, нехай і пройдисвіт.

Укладач та автор передмови до видання «Українські інтермедії XVII–XVIII ст. Пам'ятки давньої літератури»[27] М. Гудзій також пов'язує народження украї-нських інтермедій із розвитком давньої польської драматургії, на якій безпосередньо «... позначився вплив побутової західноєвропейської драми, створеної на комічні і сатиричні сюжети, — французьких фарсів, німецьких фастнахтшпілів, англійських інтерлюдій, італійської комедіа дель арте»[28].

Таким чином, у структурно «відкриті» жанри шкільної та народної драм, що поширювалися із заходу на схід, зокрема, на землях тодішньої Речі Посполитої, перші «українські сюжети» й образи українців увійшли як автентичні, народжені з середовища української низової культури, складові польського театрального дискурсу. В. Шевчук вважає при цьому, що важливим тут є не так запозичення мотивів та сюжетів, скільки здатність через ці інтермедії відтворювати «виразну картину живого українського побуту тих часів», як це відбулось із інтермедіями у Кам'янці-Струмиловій[29].

Щодо авторства цих двох інтермедій тривалий час точилися суперечки серед українських дослідників. Їх спершу приписували самому Я. Ґаватовичу (М. Драгоманов, О. Огоновський, І. Франко, М. Павлик, О. Білецький, П. Житецький), згодом було наголошено на виразному південно-руському їхньому характері та тогочасних тісних історичних зв'язках польської та української літератур (П. Морозов), було також поставлено під сумнів авторство Я. Ґаватовича та обґрунтовано іншу версію походження інтермедій як створених раніше сцен і лише записаних та внесених до трагедії Я. Ґаватовичем (І. Стешенко, В. Рєзанов, М. Возняк, Я. Гординський).

М. Гудзій обґрунтовує думку про те, що ці дві інтермедії належали навіть не одному, а двом різним невідомим українським авторам, існували раніше, і лише були записані й уведені у виставу Я. Ґаватовичем[30]. Власне, це дає ще більше підстав залучати їх до корпусу української драматургії й театру. Хоча водночас, беручи до уваги їхній інтермедійний характер, маємо звернути окрему увагу на польський

[26] Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 234–407.

[27] Гудзій М. Українські інтермедії XVII–XVIII ст. // Українські інтермедії XVII–XVIII ст. Пам'ятки давньої української літератури. Київ, 1960. С. 5–15.

[28] Там само. С. 5.

[29] Шевчук В. Муза Роксоланська. С. 270.

[30] Гудзій М. Зазнач. твір. С. 15.

контекст, в якому вони перебували, були оприлюднені, а відтак — здійснювали свій вплив на польську драму, а саме на формування образу України та українців як культурної, мовної, етнічної Іншості.

У цьому сенсі інтермедії «Продав кота в мішку» та «Найкращий сон» слід розглядати і як початки українського театру (що прийнято в українському театрознавстві), і водночас як невід'ємну україномовну частину польського театрального дискурсу, що поступово формувалась та утверджувалась на зламі XVI–XVII століть. Цей процес яскраво ілюструє мультинаціональний характер культури Речі Посполитої, її соціально-станові параметри: головний, домінантний, текст репрезентував польську культуру й мову, вставні інтермедійні епізоди — українську (ремарки до інтермедій записані польською, що підкреслювало наскрізність саме польського дискурсу). Такий дворівневий спосіб організації театрального дискурсу красномовно відтворював соціально-етнічні параметри ранньомодерної Речі Посполитої, де народна, низова культура була представлена русинськими інтермедіями, у той час як «нормативний», канонічний текст трагедії відігравався польською мовою. Двомовність/двокультурність цього — історично першого — театрального прикладу є яскравою ілюстрацією як синтетичності, так і виразної ієрархічності культури періоду Речі Посполитої. Тривалий процес культурного, мовного, релігійного «підпорядкування» мешканців приєднаних земель метрополійній культурі реалізовувався зокрема через опозицію: висока-низька, книжна-«народна», сакральна-мирська, релігійна-побутова, що на свій спосіб і було засвідчено твором Я. Ґаватовича 1619 р. із доданими до нього інтермедіями. Ці жанрові рамки, з яких поставав український театр, значною мірою вплинули на подальший розвиток образу України та персонажів-українців у польському театрі. Національний автообраз впливав на формування гетерообразу; автостереотипи позначались на гетеростереотипах. «Впустивши» всередину релігійної драми український світ, польська сцена скористала з його саморепрезентацій, самоопису, привласнивши їх за правилами домінантної культури та увівши в свій театральний дискурс.

У цьому сенсі унікальним документом, де «український дискурс» розгортався рівноцінно у двох площинах — основній та інтермедійній, «високій» та «низькій», була польська шкільна драма «Comunia duchowa sw. Borysa y Hleba na akt dana przez młodż Collegium Połockiego Societatis Iezu», що була надрукована у польській збірці шкільних драм кінця XVII ст., і дві українські інтермедії з якої видрукував М. Марковський 1894 р.[31].

В уміщених тут інтермедіях виходили руські (українські) персонажі: Хлоп (селянин) і Козак. У своїх репліках простакуватий селянин видавав своє цілковите незнання устрою шкільної сцени, кепкував з майбутньої вистави, мала також місце гра слів (proscenium — простенько сцени), що й становило комічну природу діалогів. Цей персонаж продовжував лінію типового народного «простака». Натомість Козак, якого Єриман, казначей князя Володимира, відсилав до сенаторів,

[31] Марковський М. Южно-русские интермедии из польської драмы «Comunia duchowa ss. Borysa y Hleba na akt dana przez młodż Collegium Polockiego Societatis Iezu» // Киевская старина, 1894 р. Т. XLVI. Июль. С. 32–45.

виявляв всі ознаки героя-пройдисвіта. Втомлений, він засинав, прив'язавши коня до руки, але, прокинувшись, виявляв лише шкіру, яку умудрявся далі продати жиду як шкіру ніби-то ним самим забитого татарського коня з-під Хотина[32].

Але для нас більший інтерес становить сама драма, присвячена історії молодих нащадків князя Володимира Бориса та Гліба, підступно убитих Святополком. Термін «Comunia duchowa» у польській релігійній традиції позначає молитовну частину Святого Причастя, відтак історія перших святих руського православ'я мала вочевидь дидактично-релігійний характер. Прикметно, що вона також була пов'язана із самим Полоцьком — одним з княжих міст у часи Київської Русі. Цей твір відносимо до перших польських творів історичної тематики, зокрема, про події Княжої доби.

Окремим проявом ставлення до українства була діяльність так званих «совізжалів» або «совізджалів» (sowizdrzal) — польських народних мандрівних блазнів, що їх назва походила від імені німецького літературного героя Ойленшпігеля, або ж Уленшпігеля. Ще І. Франко звернув увагу на присутність українського контексту в одній із фрашок «Нового Совізжала», де «виведено ось які нації: «Мазур, Русин, Литвин (не Білорус), Москаль, Węgrzyn (властиво Словак), Німець, Голяндець, Італієць»[33]. Справді, в одній із фрашок «Нового совізжала» — найстарішого відомого у Польщі повного зібрання подібних текстів з XVI–XVII ст. — знаходимо своєрідну «процесію націй», і в ній — вірш про Русина[34]. Має він відверто знущальний та саркастичний характер. Текст має жанр порад, в яких присутні мікросюжети-характеристики Русина: якщо він насвистує, значить збирається щось украсти, і потрібно замикати обору й пильнувати своє майно; якщо щось купує, то купивши телятко, випотрошить усю комору; якщо присягає, то обов'язково зламає ту присягу; якщо ж не сяде на голову, то буде вам щастя від Бога[35]. У цих характеристиках впізнаємо вже відомі нам ренесансні інтермедійні типи, тільки у негативних конотаціях. У тій же самій збірці фрашок знаходимо і пародію на Думу, в якій козак представлений як бідний, боягузливий, погано вбраний персонаж. Нагадаємо, що такий сатиричний спосіб змалювання світу був у цілому притаманний блазенській культурі, завданням якої було «перевертання» традиційної картини світу, представлення «світ наопак». Хоча у випадку із совізжалами, звісно, мали місце й інші, цілком реальні історичні причини, засновані на зростаючих польсько-українських конфліктах.

І. Франко, як виявилось, мав рацію у своєму припущенні щодо цитованої вище збірки фрашок: «Догадуюся, що в ній мали б ми найстаріший відомий доси прототип зведеня в одно скомороських концептів про ріжні нації в польській літературі, прототип тих пізніших польських колядок, де різні нації, більше-менше гумористично схарактеризовані, збираються довкола жолобка Ісусового»[36].

---

[32] Там само. С. 37–38.

[33] Франко І. До історії українського вертепу // Франко І. Твори: у 50 т. Т. 36. Київ, 1982. С. 280.

[34] Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku. Wyd. dr., zmienione. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Lódż, 1985. S. 207–208.

[35] Там само.

[36] Франко І. До історії українського вертепу. С. 285.

Власне, українські наративи, що увійшли до польської різдвяної драми, себто шопки, становили ще один важливий етап розвитку української тематики в польській народній драмі. Про її пізнішу за часом появу свідчить, зокрема, присутність образів Козака або ж Запорожця — данина історичним подіям та польсько-українським військовим стосункам XVI–XVIII століть. І. Франко датує появу Козака як персонажа у польській літературі 1620 р., польсько-руські вертепні драми XVII–XVIII ст. містять чисельні варіанти інтерпретації цього персонажа та мікросюжетів із ним пов'язаних. Зокрема, у вертепі, що його дослідив І. Франко у відомій статті «До історії українського вертепа XVIII ст.», Козак вербує охочих до війська, з яким хоче воювати із турками. І. Франко підкреслює, що у цьому мотиві чути відгомін реальних подій кінця XVI–XVII століть. Також учений наголошує на доволі мирній моделі поведінки цього персонажа щодо панів, уніатів, жидів, що пояснює відносною давністю цього варіанту вертепу — на відміну від більш пізнішого, у записі М. Маркевича, де Запорожець має набагато войовничіші наміри[37].

У світлі нашої теми привертає увагу сам друкований документ, тобто текст (неповний) різдвяної драми. Його «мішаність» (сцени писані і польською, і руською, тобто українською мовою) дає підстави І. Франкові посунути датування можливого оригіналу твору щонайменше на століття, а то й більше: «...наш текст уже тим виявляє старшу традицію, що мішає руські сцени з польськими, як се бачимо у 1619 році у Ґаватовича або в опублікованій мною пасійній драмі з XVII в. (Киевская старина 1891, кн. 4). Також біблійна часть нашої драми, писана по-польськи, виявляє риси старші від другої половини XVIII в., нав'язуючи в способі трактованя пастухів, ангелів, рабінів до тих вибриків гумору, якими визначаються німецькі та польські інтермедії з XVI та XVII в.»[38].

Звернувшись до тексту цієї вертепної драми, бачимо серед її чисельних польськомовних персонажів (Стаха, Куби, Бартося, Ангела, пастушків, Короля, Жидів, Чорта) — Козака. Зазначимо лише, що в пункті п'ятому коментарів І. Франко, окресливши стисло процес появи образу Козака у вертепній драмі та польській літературі від початку XVII ст., підкреслив існування двох хронологічно та змістово відмінних образів Козака у польських текстах XVII ст.: Козака-Лісовчика та Козака-Запорожця. З них появу першого І. Франко датує виходом 1620 р. у світ польського вірша «Життя козаків Лісовчиків», відтак постать Козака з вертепної драми атрибутує як близьку саме до цього типу козака-напівлицаря, напівозбишаки[39], поширеного в південно-східній частині Польщі, тобто Речі Посполитої. «Характеристика козака в нашім тексті навязує власне до того типу козака-Лісовчика з початку XVII в., а не схоплює живого типу Запорожця з другої половини XVII або початку XVIII в., як се бачимо в драмі Маркевича. Козак у нашім тексті не має ще самопала, що вже було загальним козацьким оружєм коло р. 1640 і мав так тяжко датися взнаки Полякам за часів Хмельницького; він узброєний ще в сагайдак і стріли. Рекомендує себе як захожий «з далекого краю», значить, драма повстала не на придніпрянській Україні, а далі на захід. У такім виді вертепний і

[37] Там само.
[38] Там само. С. 210.
[39] Там само. С. 271.

загалом театральний козак перетрівав аж до XVIII в.», — робить вкрай важливе для нас спостереження І. Франко[40]. Фіксація І. Франком «театрального козака» у польському мовному та мистецькому просторі початку XVII ст. — дуже важливий вихідний пункт у контексті пропонованого дослідження.

Йдучи за структурою драми, І. Франко присвятив аналізові образу Козака багато місця й часу. Так, він окремо розглядає сцени Козака з Турком та Козака з Жидом. Розкриваючи генезу цих сцен, порівнюючи текст із вже відомими публікованими джерелами інших дослідників, І. Франко звернув увагу на пісні, що увійшли до вертепної драми: «Інтересно, що автор вкладає козакові в уста пісню про Байду — важне свідоцтво, що та пісня вже тоді, при кінці XVII або в початку XVIII в. була відома й популярна в тій північно-західній частині України, де правдоподібно повстала отся вертепна драма. Не менш інтересний і чотировірш «Козак душа правдивая»; про його популярність у XVIII в. свідчить те, що його залюбки поміщували під дереворитним малюнком Запорожця на листках, які дешевими друками розходились по Україні»[41].

Зауважив І. Франко і динаміку змін характеру та мови репрезентації Козака як персонажа у польській вертепній драмі. Так, у тексті т. зв. седлецької шопки (за назвою міста Седлець) зазначено, що Козак розмовляє «великоруською» мовою, хоча, — показує І. Франко, — він говорить польською. «Ще більше поблідла роля козака в краківській шопці, де вже з нашого Запорожця чи навіть Лісовчика зробився московський козак...»[42].

Поява у польській різдвяній драмі ляльки Козака та мікросюжетів із ним пов'язаних, впливала на фольклоризацію та героїзацію українського наративу у польському театральному дискурсі. Так, на відміну від згаданих інтермедій 1619 р., вертепний Козак у польській шопці міг співати українські народні пісні, зокрема «Пісню про Байду», чотиривірш «Козак душа правдивая», «Козак коня напував, дзюба воду брала»[43]. До тексту, сценічної дії (жартівлива боротьба із Жидом) та співу під кінець сцени додавався танець з Козачкою, яким і завершувався цей епізод вертепу, з приводу чого І. Франко зазначав: «На співі й танці козака з козачкою кінчиться та сцена, яка в нашім тексті являється справді повною драматичної акції й гумору, а у вертепі Маркевича переходить у карикатуру і кінчиться смертю жида, тобто надихана духом гайдамацького часу з другої половини XVIII ст.»[44].

Таким чином, завдяки вертепній драмі український наратив, його головний носій Козак та допоміжний — Козачка, конституювався у польській релігійній драмі, де з одного боку виразно фольклоризувався, з іншого — героїзувався, відповідно до особливостей інтермедійно-комедійної поетики. Важливим сюжетним «винаходом» вертепної драми була парна репрезентація, зокрема, українських персонажів. На відміну від інтермедій, позначених винятково «чоловічим» дискурсом, вертепна пара Козака й Козачки відкрили якісно нову модель національної репрезентації українського народного світу. Поява персонажа

[40] Там само. С. 272–273.
[41] Там само. С. 273.
[42] Там само. С. 275.
[43] Там само. С. 273–274.
[44] Там само. С. 275.

жінки-українки у вертепному дійстві є цілком логічним з огляду обмежень участі жінок у театральних дійствах. У зв'язку із цим до вже напрацьованих сюжетних ренесансних мотивів хитрощів та фронтирної героїчної теми додались нові — як-от мотиви залицяння, освідчення, кохання з притаманними їм концептами ревнощів, примирення, злагоди. Драматургію таких парних епізодів становило своєрідне змагання, комедійний агон, що мав, на нашу думку, подвійну – народно-фольклорну та літературну ренесансну — генезу, і в подальшому здійснив вплив на розвиток цих образів у професійному польському театрі XIX ст.

У цей же час було закладено і початки українського наративу у придворному польському театрі. Автор відомої комедії ренесансної доби «З хлопа король» (Z chłopa król)[45], Пйотр Барика, з нагоди коронації польського короля Владислава IV 1633 р. написав п'єсу, що тоді ж була поставлена при дворі одного з вельмож у Кракові через два дні після коронації, в останній вівторок на м'ясопусному тижні перед Великим постом[46]. Її складали пролог, три дії, дві інтермедії та епілог. У 1637 р. комедія вийшла друком і згодом була перевидана багато разів. Вистава, зіграна аматорами перед королем, мала всі ознаки карнавального запусного дійства. Заснована на мандрівному (занесеному до Польщі із Західної Європи, як вважає Л. Бернацький, чехами) сюжеті про п'яного слугу, котрого задля забави переодягли на короля, вистава, попри суто розважальне своє призначення, містила виразні образи героїв та відображала культурні і політичні реалії свого часу. Так, у колі вояків, що розважаються за святковим столом, повернувшись з походу проти Прусії, був такий собі Грицько (Hryczko), за всіма ознаками — представник козацького війська. Історичним підґрунтям цього твору мали слугувати події Тридцятирічної війни (1618–1648), в якій брали участь і козаки-лісовчики як наймані війська польського короля.

Роль Грицька була записана українською мовою в латинській транскрипції, і найпевніше автор міг «списати» її з когось із ближніх знайомих, а можливо й того, хто виконував її під час показу вистави. Та оскільки ім'я можливого прототипа, як і виконавця, невідоме історії, зауважимо, що в анекдотичній історії, котра завдяки драматичній майстерності П. Барики перетворилася з короткого жарту на повноцінну комедію, Грицько посідав рівноцінне з іншими вояками місце. Піднімаючи келих "Za zdrowiczko wszystkieho wojska kozackieho, / Niżoweho, duńskieho i zaporoskieho"[47], він чувся «своїм серед своїх» і викликав у товаришів здорову повагу, зокрема, здатністю пити горілку, щоб «сипалася в горло, як борошно з питля»[48]. Коли заходила мова про музику, Грицько просив: «Ej, koliby usłyszeć szczo tak kozackieho, / Lubo też szczo znajete, byle co ruskieho»[49]. Та найбільш репрезентативною виявилась сцена, в якій до вже п'яного та перевдягненого на короля Шолтиса приходять «посланці із дарами», зокрема Грицько яко посланець від козацького війська:

[45] Baryka P. Z chłopa król. Komedia dworska (1637). Kraków, 1904. 60 s.

[46] Bernacki L. Przedmowa wydawcy // Baryka P. Op. cit. S. 4.

[47] Baryka P. Op. cit. S. 23.

[48] Там само. С. 23.

[49] Там само. С. 25.

Wsie sie wujsko kozackie pyta o zdorowie
Waszej Królewskiej Mości, szczo jest pry Kijowie,
W Zaporohach, na Nizie i szczo pry Dunaju,
Pry Bereży, pod Nestrem i pry Cernym Haju.
Winczujet pry tym Tobi królewskieho stołku,
A sam w dar sorok kołbas posyła na kołku
I medcu horoszenku baryłku z piwnice
I bukłak horoszenkiej z medcem horelice...[50].

Важливим тут, на нашу думку, є «ритуальний» опис українського простору: Київ, Запоріжжя, Низ, придунайські території, Дністер, Чорний Гай. Ця своєрідна мапа козацького краю, що зі сходу через південь на захід слугувала кордоном поміж християнською цивілізацією та племенами кочівників й татарським військом, у тексті Грицька позначала фронтирний, порубіжний простір «на краю» цивілізованого світу. У відповідь Ротмістр, начебто від імені задоволеного короля, оголошував Грицькові перелік того, що потрібно буде принести наступного разу, називаючи цілий список вочевидь улюблених усіма українських продуктів та страв: сирники, волинська бринза з козячого молока, пшоно для закваски, вівсяне пиво тощо. Попри всю комічність ситуації, образ України — як краю достатку, ситості, щедрості — і водночас героїчної козацької сили тут було постульовано широко, з розмахом і любов'ю. У довгому вірші розгорталися типово ренесансні мотиви щедрості, «смачності», гастрономічної насолоди, що підкреслювалось перебільшеннями кількості та розмірів продуктів та їжі. Слід підкреслити особливу гармонійність такого портретування аркадійської України: тут співмірними були велич географічних просторів, плодючість земель, мужність козацького війська. Фактично, ця картина перегукувалась зі словами мандрівника М. Литвина, згаданого на початку розділу, з його висловом про «текучу медом і молоком» землю. Тепер цей часопростір було подано у додатковому контексті – яко периферійний, далекий, як мотив безмірно багатої «землі обітованої», звідки козацьке військо переказувало віншування до королівського столу. Цей ритуальний уклін був ознакою його символічного «підпорядкування» центру, вибудовуванню певної чіткої ієрархії. У творі уконституйовувалась модель світу із центром у Королівському замку на Вавелі.

Увесь твір було написано у дусі раблезіанської поетики, типово раблезіанський сміх було скеровано на головного героя-простака, що його із селянина, жартуючи, «зробили» королем. (Нагадаємо, подібний сюжет використав І. К. Карпенко-Карий у своїй комедії «Паливода XVIII ст.», у наш час — Я. Стельмах у комедії «Кохання в стилі бароко»). Комедія П. Барики стала одним з найвідоміших творів польської драматургії XVII століття, її неодноразово перевидавали та ставили на сценах театрів.

Традиції польського народного, шкільного, різдвяного, придворного театрів, що утверджувалися та розвивалися упродовж XVII–XVIII ст., без сумніву, вплинули на формування українського наративу у творчості польських драматургів доби класицизму та просвітництва.

[50] Там само. С. 39.

Прикладом продовження та розвитку української тематики у польському театрі стала «селянка» (тобто «ідилія», «пастораль», «сільська опера») на 5 дій Францішка Діонізія Князьніна «Три весілля» («Trzy gody»)[51]. Первісно твір мав назву «Троїсте весілля» («Troiste wesele»), він був написаний упродовж 1783–1785 рр., а згодом його було розширено і перероблено. Оперу було написано для придворного театру у Пулавах. Містечко Пулави розташоване на сході Польщі, у Люблінському воєводстві, фактично у «першій лінії» дотику польських й українських етнічних земель. У цьому осередку культури, створеному як альтернатива офіційному варшавському, сам автор обіймав посаду секретаря Адама Чарторийського, власника маєтку. У творчості Ф. Д. Князьніна поєднувались риси придворного рококо із сентимензалізмом, він захоплювався фольклором, успіх його поетичній творчості принесла вишукана любовна поезія. Нагадаємо, А. Тишинський залучив Ф. Д. Князьніна до «пулавської» групи поетів, творчості яких була властива вишуканість, витонченість, поміркованість, а також виразний вплив французької поезії[52].

«Троїсте весілля» Ф. Д. Князьнін, автор і режисер пулавського театру, створив на замовлення А. Чарторийського, батько якого був руським воєводою (сам А. Чарторийський 1760 р. був послом від руського воєводства, а згодом, як член Комісії національної освіти, був одним із засновників Кременецького ліцею 1805 р.). Сюжет опери був збудований на пасторальних мотивах кохання: йшлося про ліричні почуття трьох закоханих пар, де сестри Бася, Геленка й Зося сподіваються на щасливе заміжжя із коханими хлопцями — Стахом, Філоном та Костусем відповідно. Після розмаїтих перепон долю усіх трьох щасливо вирішує Пані. Опера мала багато вокальних номерів — дуетів, ансамблів, соло із виразним народним звучанням (мазурка, краков'як).

Серед польських персонажів у VI та VII сценах третьої дії з'являвся Козак Захаренко. Він входив разом із Бартком, сильним, але нерішучим хлопцем, якому прагнув допомогти знайти дорогу до серця Басі. Сам же Козак також залицявся — до Геленки, але отримав погордливу відмову («Щоб я, та за козака!»), на яку, втім, він реагував весело, незалежно, з гідністю: «Не велика в серці туга / не будеш ти — буде друга»[53]. І Бартко, і Козак врешті полишали дівчат, не здобувши успіху, але у фінальній сцені п'ятої дії знову з'являлись серед сільської громади, і Бартек щасливо одружувався із коханою.

Поява Захаренка у цьому творі симптоматична: акомпануючи собі на бандурі, Козак виконував пісню, дуже близьку за ритмікою, римою, загальним настроєм до народної:

Ot ia Kozak Zacharenko,
Zbanduroiu wesoleńko,
Nikohda ia ne zapłaczu,
Huku puku! hraiu, skaczu!

[51] Kniaznin F. D. Trzy gody // Dzieła Franciszka Dioniziego Kniaznina. T. V. Warszawa, 1828. S. 71–149.
[52] Tyszyński A. Op. cit. S. 78–91.
[53] Kniaznin F. D. Op. cit. S. 121.

Trastia tomu, chto sia bedit,
Chto nad hroszom tolko sedit:
Czerez hrosza, czerez nudy
Tnu hołubcia i prysiudy!.

Czy nam radi, czy ne radi,
Z banduroiu do czeladi:
Koły my sia łeb podchmelit,
To i paniw rozweselyt[54].

До Гелени Козак звертався такими поетичними рядками:

Oh ty krasna, oh ty hoża,
Koby wesna, koby roża!
Czołom ia wam, czorni oczy,
Ey, chtoż dla was ne ochoczy?[55]

Далі в діалозі Козака й Геленки звучала строфа:

Nechaj nasze Poberyże
Chot nagajka pleczy zryże,
Kozak toho ne zapłacze
Łyknet, huczyt, hraie, skacze[56].

У п'ятій дії (сц. II) Козак спершу промовляв до присутніх, а далі співав:

Ja wam chutko zaspiewam,
na bandury zahraiu
Tak iak na Ukraini:

Katyły sia wozy z hory,
Na dolinie stały:
Lubyły sia czerne oczy,
Teper perestały.

Tiecze ryczka ne wieliczka,
Ia tie pereskoczu:
Wyday mene, moia mati,
Za koho ia choczu.

Dalaż mene moia mati,
Za koho ia chtiela:
Zaszumieła nahaieczka
koło mogo tiela

etc. etc. etc.[57]

---

[54] Там само. С. 114.
[55] Там само.
[56] Там само. С. 119.
[57] Там само. С. 147.

У цьому номері перша строфа — фрагмент пісні, відомої як пісня Марусі Чурай. Можемо говорити про те, що цитована строфа є сьогодні першим відомим нам сценічним виконанням фрагменту пісні Марусі Чурай взагалі. Друга та третя строфи — також цитати з відомої української народної пісні.

Можна припустити, що епізод з Козаком був написаний для когось із українців — придворних музикантів та співаків: служба українських торбаністів при дворах польської знаті була явищем надзвичайно поширеним, надто у другій половині XVIII–на початку XIX ст. Так, першою згадкою про українського бандуриста у польських джерелах вважають запис у королівській хроніці від 1411 р. про музиканта Рафала Тараска, який служив при дворі Владислава Ягайла. Його, як і подальші постаті, чиї імена стали історією — Андрійко, Качка, Лук'ян, Москва, Подолян, Стечко, Чурило, Войташко і т. д. — українські музикознавці ідентифікують як українських музик. Так чи інакше, але і мовою, і грою на бандурі актор-виконавець ролі Козака мав володіти добре. Варто припустити, що такий образ мав бути до вподоби і власнику маєтку, А. Чарторийському. Можливо, постать придворного Козака мала й певне символічне значення — як знак єднання віддалених у просторі володінь Чарторийських: польських Пулав й українського Поділля.

Таким чином, у новому творі, вже не на ярмарковій, а на придворній сцені, знайшов свій подальший розвиток образ «театрального Козака», започаткований у вертепній драмі та ренесансній комедії. Відсутність пари Козак-Козачка у цьому творі створювала певну динамічну напругу, асиметрію: на відміну від трьох пар закоханих, Козак Захаренко залишався самотнім. Проте втілений у ньому ренесансний концепт спритного слуги перетворював його на вдалого посередника, інтер-медіального персонажа, що урухомлював дію. «Одомашнений», «приручений», «свій» Козак поєднував риси середньовічного трубадура, кмітливого ренесансного слуги, орієнтального екзотичного персонажа, аркадійського героя — і водночас мав суто козацькі впізнавані прикмети, наприклад, бандуру, а також (варто припустити) — відповідний костюм. Пасторальний дискурс, часткою якого він був, «знешкоджував» його войовничість і чітко визначав амплуа героя: слуга. З одного боку, він вів дію, дозволяв собі кпити з панів, залицятись до панянок, а з іншого боку, був лише сценічною функцією: розважав панів та поєднував закоханих. Саме у ролі цього персонажа наприкінці XVIII ст. подибуємо уведення українських фольклорних елементів, як літературного, так і фольклорного походження, у тканину вистави польського придворного театру.

На той час, коли Ф. Д. Князьнін створив своє «Троїсте весілля», вже припинили своє існування релігійні школи та шкільні театри при них, оскільки після поділів Речі Посполитої і в Російській імперії, і в Австрійській монархії упродовж 1770–1780-х рр. були закриті всі навчальні заклади релігійного характеру. Тим часом 1765 р. у Варшаві було відкрито Національний театр — першу професійну публічну сцену, від якої розпочав своє літочислення польський професійний театр. Услід за нею польські стаціонарні театральні трупи з'явились у Львові, Кракові, Вільні — їхня діяльність активно розгорнулась у перші десятиліття XIX ст.

2.2 Українці як персонажі чародійських опер, комедіо-опер, комедій на польському кону: мова, амплуа, виконавці (перша третина XIX ст.)

Кінець XVIII — початок XIX ст. був позначений у європейському театрі надзвичайно великою популярністю так званих «чародійських», фантастичних опер, що становили певну світоглядно-естетичну опозицію раціоналізму та дидактиці класицистичних та просвітницьких творів. Черпаючи з барокових ідей та форм, чародійська опера водночас прокладала дорогу романтизмові з його ірраціональними формами та філософією фаталізму. Найсприятливішим середовищем для розвитку цього жанру стали Австрія та Німеччина, «де політичні та суспільні умови сприяли гаслам втечі від життя у світ фантастики»[58]. Найвідомішою серед них була «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (1791), що йшла практично в усіх провідних театрах європейських міст, зокрема, й на сцені австрійського театру у Львові (1792), польського — у Варшаві (1802). Під впливом чисельних німецькомовних творів формувалися і національні оперні традиції у цьому жанрі, зокрема, у Франції, Росії, Польщі. А оскільки типовим для такого типу опер було залучення образів та культурних кодів інших націй, посилений інтерес до екзотичних тем, героїв, сюжетних мотивів та топосів, розмаїтих модифікацій орієнтального дискурсу, безсумнівно у цих мистецьких явищах знайшлося місце і для українського наративу.

Особливою рисою польського музичного театру, який активно розвивався на зламі XVIII–XIX ст., було те, що попри найрізноманітніші сюжети, автори прямо або опосередковано, в алегоричній формі, торкались найгостріших політичних проблем сучасності, живили патріотичний дух співвітчизників. Втрата державності, поразка Костюшківського повстання, перебування Польщі під владою Австрійської та Російської імперій виливалась у пошук на театрі нової мови та форм переказу важливих націєконсолідуючих сенсів. Так, польський національний театр — і музичний зокрема — в особі драматурга Л. Дмушевського негайно реагував на політичні події, постачаючи глядачам так звані «принагідні опери», безпосередньо пов'язані із актуальними подіями. Період наполеонівських війн сприяв піднесенню патріотичних настроїв серед усіх прошарків польського суспільства. Особливим у цьому сенсі був 1809 р., упродовж якого розгорнулась польсько-австрійська війна, зокрема, і на територіях, що входили до колишньої Речі Посполитої, українських у тому числі. Війна, що дала польській армії серію перемог та надії на визволення бодай частини Польщі, завершилась черговою поразкою. Залишились по ній документи й твори, що відображали настрої, погляди, сподівання тогочасного польського суспільства.

У цьому контексті поява 2 грудня 1809 р. на сцені Національного театру у Варшаві комічної опери «Лєшек Білий, або Чарівниця з Лисої гори» (Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry) на музику відомого композитора та диригента цього театру Юзефа Ельснера та текст провідного актора і драматурга Людвика Дмушевського начебто не мала стосунку до реальних історичних подій. В її

[58] Papierzowa A. Libretta oper polskich z lat 1800–1830. Kraków, 1959. S. 121.

основу лягли далекі події з історії Польщі початку XIII ст., коли поміж польськими князями точилась боротьба за королівський престол, а між польськими та руськими воєводами — за сфери впливу. Головний герой «чародійської опери», Лєшек Білий (роль виконував сам автор, Л. Дмушевський) — історична особа: походив з польсько-руської князівської родини, відомий своїми тривалими претензіями на землі Галицько-Волинського князівства, що завершились врешті його поразкою, завданою йому Данилом Галицьким.

Повний текст опери не зберігся, окремі номери вийшли друком у зібранні творів Л. Дмушевського[59]. У загальних рисах, на основі єдиної публікації у «Варшавській газеті» відтворила сюжет цієї опери дослідниця А. Папєжова: «Діється у Києві, коли після повалення з трону Рюрика II його дружина Ірена жертвує Лєшкові руку й корону, і, не знаходячи взаємності, звертається по допомогу до пекельних сил. Параска, чарівниця, сприяє намірам Ірени, а дух Казимира Справедливого рятує від різних небезпек свого сина, Лєшка»[60]. «Лєшек Білий…» належить до низки найбільш народних за характером опер цього композитора, оскільки в ній звучали національні польські пісні і танці, зокрема, краков'як, мазурка. Поруч з ними знаходимо і текст української думи ("Duma ukraińska")[61].

Форма сценічної інтерпретації цієї думи надзвичайно цікава, оскільки кожну наступну строфу виконував голос з іншого боку сцени: ліворуч, праворуч, під сценою та угорі над нею. Ефект містичності досягався як невидимістю вокалістів, так і їх розташуванням за «чотирма сторонами» світу. З великою часткою ймовірності припускаємо, що дія сцени, в якій звучав хор, мала відбуватись на Лисій горі. Містичність, всеохопність руського простору у цьому фрагменті вражала, надто, якщо звернути увагу на зміст самого тексту думи. У першій строфі співалося:

Де широким нуртом плине
Дніпр, як кажуть, молоком і медом,
На щасливій Україні
Став я нещасним чоловіком[62].

Голос праворуч озивався*:*
Скропив я кров'ю Донські поля,
І багате Запоріжжя,
Але ж — о лиха доле!
Серця свого людина здолати не може[63] .

Голос з-під сцени відповідав*:*
Багатих нив плоди споживаю,
Ніколи не знав біди,
Лиш все це ніщо
В очах підступної Пракседи[64].

[59] Dmuszewski L. Z opery Leszek Biały / Śpiewy z rozmaitych Oper i innych Dzieł dramatycznych // Dmuszewski L. Dzieła dramatyczne. T. 4. Wrocław, 1814. S. 88–94.

[60] Papierzowa A. Op. cit. S. 195.

[61] Dmuszewski L. Op. cit. S. 90–91.

[62] Там само. С. 90.

[63] Там само.

[64] Там само.

У такий спосіб було відтворено почуття героя, що почувався нещасним на аркадійській землі, на «щасливій Україні» через своє кохання до підступної Пракседи.

Цікаво, що вказаний у назві топос Лисої гори мав не лише символічне, а й історичне підтвердження — Лиса гора, розташована у Києві неподалік Видубичів, була відома з давньоруських часів як місце проведення язичницьких обрядів (нині — однойменний регіональний ландшафтний парк). Зрештою, топонім «Лиса гора» розповсюджений у назвах місцевостей та населених пунктів в Україні, Польщі та інших країнах європейського простору та семантично пов'язаний із дохристиянськими ритуалами, відьомством.

Українське ім'я Параска, використане у цій опері, уперше зустрічаємо на польській сцені того часу, хоча воно було уведене у ренесансну польську літературу початку XVII ст. — зокрема, у вже згаданих «Селянках» Ш. Шимоновича. Українка-чарівниця, вочевидь, виконувала важливу функцію у розгортанні любовної історії, але водночас — в дусі часу — її арії містили і відверті алюзії до актуальних подій. Так, в одній з її пісеньок (Piosneczka), ймовірно, фінальній, підсумовано повчальний зміст всієї опери: слід мовчки зносити усі нещастя, не вдаватися до помочі сил пекла, чекати на кращі часи, бо набагато щасливіший той, хто й без жодної надії уміє бути щасливим[65]. Зважаючи на емблематично-алегоричний характер тогочасної опери як жанру, варто говорити про закладені у сюжеті приховані сенси. Якщо припустити, що груднева прем'єра Національного театру по-своєму підсумовувала драматичний досвід усіх польських сподівань 1809 р., то фантастична київська історія Лєшка Білого у боротьбі із потойбічними силами цілком могла мати алегоричне звучання, зрозуміле аудиторії, котру об'єднували не лише поразки, а й патріотична віра у майбутню перемогу. Власне, останні рядки пісеньки Параски виявляли відверто патріотичний зміст твору: «Можливо, вже згинула та страшна потвора / Що так довго нас нещастями мучила?»[66].

Можемо припускати, що у творі було репрезентовано протистояння християнства та язичництва як польського й давньоруського (українського) дискурсів, де перший був представлений польським героєм Лєшком Білим, а другий — русинками Параскою та Пракседою, пов'язаних із відьомським світом. Фінальна згода та примирення усіх, зважаючи на цитовані вище тексти пісні Параски, мали забезпечувати з одного боку додатковий — підкреслено цивілізаційний — аспект польської присутності у давньому Києві, з іншого — слугувати ідилічною моделлю міжнаціонального польсько-українського порозуміння та злагоди.

«Лєшек Білий...» покликав до життя цілу плеяду театральних Парасок-українок, у чому переконаємося далі: нормативний характер тогочасного театрального мистецтва заохочував до копіювань, запозичень, перетворень відкритих іншими авторами образів, мотивів, сюжетів та імен персонажів. Деякі із них перетворювались у назвиські, як сталося із ще одним героєм цієї опери.

Саме у «Лєшку Білому…» уперше на польський кін вийшов комедійний герой Терефере, що проіснував упродовж усього століття у розмаїтих інтерпретаціях

[65] Там само. С. 90.

[66] Там само.

інших авторів і був знаний українським театральним митцям. Йдеться про тип неповороткого та глупуватого комедійного слуги: «…постать, котра стане майже символом плаского жарту, буде об'єктом знущань та глузувань з боку авторів та критиків, що шанували себе, але попри це виживе і навіть дасть чисельне потомство», — як оцінила це явище А. Папєжова[67]. Винахід цього персонажа не належить перу Л. Дмушевського — його він запозичив із надзвичайно популярної тоді романтично-фантастичної опери австрійського композитора Фердинанда Кауера «Русалка Дунаю» (Das Donauweibchten), що мала істотний вплив на європейську, і польську зокрема, сцени XIX ст.

2.2.1 «З України тут приходжу...» («Сирена Дністра» Я. Н. Камінського за Ф. Кауером, К. Генслером)

Романтично-комічна (за різними версіями: комічно-фантастична, чародійська) опера «Діва Дунаю» (Das Donauweibchen) Ф. Кауера мала справді великий успіх на європейській сцені зламу XVIII–XIX ст., що переважав подекуди популярність моцартової «Чарівної флейти»[68]. Фердинанд Кауер, композитор чеського походження, що жив і працював у Відні, був одним із засновників зінгшпілю. Його знаменита опера складалась з двох частин, прем'єрні покази яких відбулись у віденському Леопольдштадттеатрі 11 січня та 13 лютого 1798 р. У цьому театрі, де працював Ф. Кауер, вистави прожили на сцені сорок років. Майже одразу після віденської прем'єри, того ж 1798 р., відбулась прем'єра опери й у Львівському австрійському театрі під орудою Ф. Г. Булли[69], де опера також здобула успіх та розпочала своє тривале сценічне життя[70].

Надзвичайна популярність віденської «Діви Дунаю» стала поштовхом до численних наслідувань та переробок у Європі, оскільки її фольклорна основа легко інтегрувалась в різні національні культури: від скандинавської до східнослов'янської. Зокрема, надзвичайно відомою була її російська версія — тетралогія, музику до трьох з чотирьох частин якої створив композитор Степан Давидов (за походженням — українець), що також прожила на петербурзькій сцені майже півстоліття. Перша частина його опери-переробки під назвою «Дніпровська русалка» (автор лібретто — М. Краснопольський) вийшла на сцену 1804 р., та найбільшої слави зажила третя частина під назвою «Леста, дніпровська русалка», створена 1805 р. На жаль, у музичному матеріалі опери, що топографічно була прив'язана до української території (Дніпро), виявити ознаки українського мелосу не вдалося, натомість під його виглядом було використано типово російський (зокрема, мотив «Во поле береза стояла»).

Сюжет про покинуту рицарем Русалку, яка намагається повернути коханого, завадивши його шлюбу із «земною» дівчиною, та жорстоко мститься

[67] Papierzowa A. Op. cit. S. 122.

[68] Там само.

[69] Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. С. 391;

[70] Музикознавець Т. Мазепа у авторефераті дисертації «Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст» датує появу цієї опери у Львові між 1800–1804 рр.

нареченим, виявився надзвичайно плідним для доби романтизму. Свідченням цього є чисельні оригінальні (засновані на легендах та казках) поетично-прозові та музичні модифікації сюжету: опери «Ундина» Е. Т. А. Гофмана (1816), «Ундіна» Г. А. Лорцінга (1845), «Русалка» А. Даргомижського (1856), «Русалка» А. Дворжака (1901). З опрацюванням цього сюжету утверджувався і новий для XIX ст. жанр «літературної казки», репрезентований, зокрема, відомими творами: «Ундина» Ф. Г. К. Де ла Мотта Фуке (1811), «Русалонька» Г. К. Андерсена (1837), «Русалка» О. Пушкіна (незав.) та ін.

Від 1809 р. польський стаціонарний театр у Львові запровадив і вів упродовж багатьох десятків років «батько польської галицької сцени», антрепренер, актор, педагог, перекладач, редактор, поет Ян Непомуцен Камінський. За одне із джерел поповнення репертуару польський керівник мав репертуар австрійської сцени у Львові, поруч із якою на конкурентних, але організаційно й фінансово підпорядкованих засадах працювала польська трупа. Був це також і засіб навернення польського глядача до національного театру: у Львові твір польською мовою мав значно більше шансів на глядацький успіх та «відбирав» свого глядача від австрійської сцени, сповільнюючи тим самим процеси германізації, активно підтримувані офіційною владою. Тож узявши за основу популярну комедіооперу «Діва Дунаю» Ф. Кауера на лібрето К. Генслера, Я. Н. Камінський здійснив традиційний для власної творчості і для того часу в цілому переклад-переробку. Його співавторами стали тодішній капельмейстер польського театру у Львові композитор Кароль Ліпінський та відомий у Львові актор-аматор і фаховий юрист, помічник міського судді, Домінік Якубович.

Прем'єра дилогії відбулась у 1813–1814 рр. Перша частина мала назву «Сирена Дністра» (Syrena Dniestru), друга — «Сирена з Дністра, або Пригоди Терефере» (Syrena z Dniestru, czyli Terefere w tarapacie). Прем'єра першої частини відбулась 1813 р. (точна дата невідома), прем'єра другої відбулась 21 березня 1814 р.[71]. Про надзвичайний успіх вистави у львівського глядача свідчив сучасник А. Хлендовський у своїй статті 1818 р.: «Будь певен, що на виставах Вольтера, Шіллера, Іффланда глядачів порахуєш на пальцях, але коли величезна афіша проголосить «Сирен з Дністра» — сиди вдома, бо тебе в театрі задушать. Не важко зрозуміти, що причиною цього є брак освіти»[72]. Прожила вистава на львівській сцені майже сорок років: у «Львівській газеті» (Gazecie Lwowskiej) від 27 листопада 1851 р. знаходимо анонс «Сирени з Дністра» на дохід панни Анелі Шушкевич.

Попри таку популярність у глядачів першої половини XIX ст., статус переробки як вторинного виду творчості та здебільшого скептичні й критичні відгуки, як вищецитований, привели до того, що цей документ доби залишився не дослідженим польськими театрознавцями ані як сценічна подія, ані як культурно-естетичний феномен. Тож згадки цієї назви практично в усіх академічних та популярних виданнях з історії польського театру, у працях, присвячених творчості Я. Н. Камінського, тим не менш, не викликали дослідницького інтересу до цього твору.

---

[71] Rocznik teatru polskiego we Lwowie. Od 1-go stycznia 1814 do 1-go stycznia 1815. [Lwów]. S. 8.

[72] Chlędowski A. Teatr lwowski. Wystawienie Alżyry. Wyjątek z listu pisanego na wieś // Pamiętnik Lwowski. Lwów, 1818. T. 2. № 5. S. 42.

Українські історики театру та музики також лише принагідно згадували про нього. Як про одну з найпопулярніших вистав, граних у Києві в часі виступів польської трупи Александра Ленкавського у 1820-ті рр., про «Сирен з Дністра» чи не першим в українському театрознавстві згадав І. Франко. У статті «Руcько-український театр (Історичні обриси)» він подав, до речі, український переклад цього твору як «Русалка Дністрова»[73]. Чи не прагнув І. Франко у такий спосіб вказати на можливі підсвідомі або й свідомі впливи назви популярної польської переробки на назву першого в Галичині українського видання «Русалка Дністрова»? Відомий учений-музикознавець М. Загайкевич виокремлювала цей твір у зв'язку з «появою в ньому українських персонажів (наприклад, дівчини Палажки, що розмовляла зі сцени українською мовою) та забарвлених місцевим колоритом епізодів»[74].

Рукописний текст двох частин «Сирени…» зберігся у колекції бібліотеки львівського польського театру у фондах Сілезької бібліотеки (м. Катовіце, Польща). Рукописи двох частин, очевидно, мають різне часове походження. Встановити це допомагають позначки на окремих сторінках. Так, текст першої частини[75] був поданий до цензури у зв'язку з гастролями львівської трупи у Кракові у листопаді 1846 р. Про це свідчать записи на останній сторінці основного тексту опери: однакового змісту три резолюції з підписом цензора «Дозволено грати за умови вилучення місць, викреслених цензором. [Константи — М. Г.] Майєрановський» датовані 18 та 22 листопада 1846 р. За фізичним станом цього примірника, як і за низкою інших ознак, можна припускати, що перед нами — не оригінал 1813 р., а переписаний значно пізніше — можливо саме для краківських гастролей — текст. Тож назвемо його умовно «краківським» примірником. Певну відмінність від вистави 1813 р. підтверджують: невелика зміна в назві вистави (не «Сирена Дністра», як звучало спершу, а «Сирени Дністра»), а також перейменування головних дійових осіб. У «краківському» примірнику наречену звуть не Божена (як згадано це у рецензії 1818 р.), а Мілона, нареченого — не Гримислав, а Мілослав, Суддю — батька Божени — названо Одровонжем. Причини таких змін сьогодні важко з'ясувати. Залишається припускати, що в решті позицій «краківський» примірник відтворював первісний варіант, оскільки відомості з рецензій 1814, 1819 рр. про сюжет цілком збігаються із цим, хронологічно пізнішим варіантом, тексту.

Рукописний текст другої частини[76] вочевидь «старший» за вищезгаданий примірник першої частини. Непрямим підтвердженням цього може слугувати гірший фізичний стан сторінок рукопису (пожовклість, засмальцьованість, потертості, нерівні краї), що свідчить про тривале використання цього примірника як робочого. Та найголовніше — на останній сторінці першої дії знаходимо добре збережені записи олівцем. Вони вказують на дати показу вистави у Кракові 8 серпня 1820 р. та 25 липня 1824 р. Це принципові для нас позначення, оскільки на їхній підставі ми можемо стверджувати, що рукопис другої частини «чародійської опери» —

[73] Франко І. Руcько-український театр (Історичні обриси) // Франко І. Твори : у 50 т. Т. 29. С. 313.

[74] Українсько-польські мистецькі взаємини… С. 8.

[75] Sygn. 703. Syreny Dniestru. Opera czarodziejska z tablami i tańcami. Część pierwsza. Biblioteka Śląska. Katowice. Dział zbiorów specjalnych. 53 s. Rkp.

[76] Sygn. 704. Syrena z Dniestru. Część II. Biblioteka Śląska. Katowice. Dział zbiorów specjalnych. 83 s. Rkp.

автентичний, тобто фіксує текст вистави на час її прокату від дня прем'єри у березні 1814 р. до щонайменше крайньої вказаної дати — 1824 р.[77].

Беззаперечним документом для визначення автентичності тих чи інших музичних номерів вистави слугують друковані тексти практично усіх вокальних номерів опери, вміщені на двадцяти восьми сторінках у «Річнику польського театру у Львові» за 1814 р.[78]. Саме це друковане джерело дозволяє точно датувати та відчитувати ті фрагменти сценічних текстів, що цікавлять нас у світлі обраної теми.

Короткий сюжет першої частини опери «Сирена Дністра» подав автор рецензії на цю виставу 1819 р.: «Мілона, сирена з Дністра, закохана в рицаря Гримислава, котрий має одружитися з Боженою, дочкою Судді, чинить у замку останнього різні капості, домагаючись від Гримислава, аби той три дні щорічно проводив у її підводному замку»[79]. У другій частині дилогії герой повертається з підводного полону додому, але таємниця палкої любові до сирени складає інтригу стосунків Гримислава та його дружини, Божени. Поруч із цим любовним трикутником активно розбудовано комедійну лінію. Комічний персонаж Терефере, як засвідчено у назві вистави, стає майже головним героєм, і проходить низку «випробувань», що їх творить сирена Мілона, у різних іпостасях з'являючись у замку Гримислава й Божени та порушуючи спокій подружнього життя. У фіналі Гримислав зізнається дружині про своє таємне кохання, Мілона ж звільняє його від обіцянки й закляття, підкреслюючи, що всі перепони, які вона чинила і молодятам, і їхнім слугам, мали тільки навчити героїв дотримувати даного слова, своїх обіцянок. Щасливою сценою примирення молодят закінчувалась друга частина опери.

Переробляючи для львівського польського театру віденську комічну оперу, Я. Н. Камінський адаптував і сюжет, і простір, й імена персонажів до місцевого колориту. Художником, правдоподібно, мав би бути відомий львівський митець, австрієць Антоні Лянге, «родоначальник галицького краєвиду»[80] як жанру у львівському малярстві, талановитий та плідний рисувальник історичних пам'яток Галичини й Поділля, театральний художник австрійського та польського театру. Надзвичайно ретельно дослідила біографію та творчий доробок митця мистецтвознавець Л. Купчинська, довівши, що на львівській сцені художник працював від 1801 або 1802 р. до кінця 1830-х рр.[81]. Як освічений митець, що знався на найактуальніших тенденціях свого часу, він мав би створити декорації, що відтворювали ранньоромантичні топоси: грот, печера, ліс, замок, берег над річкою. Можна тільки припустити, що зорово вони б мали бути подібними до його пейзажів

[77] Детальніше: Гарбузюк М. Комедіо-опера "Сирена з Дністра": (До генези українських персонажів у польському театрі першої половини XIX ст.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2013. Вип. 13. С. 8–36.

[78] Rocznik teatru polskiego we Lwowie. Od 1-go stycznia 1814 do 1-go stycznia 1815. [Lwów]. S. 32–60.

[79] Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych // Pamiętnik Lwowski. Lwów, 1819. T. 1. № 2. S. 174–175.

[80] Левицька М. Австрійський «мистецький десант»: иноземні художники у Львові на зламі XVIII–XIX століть // Незалежний культурологічний часопис «Ї». Львів, 2009. Ч. 58. [Електронний ресурс]. URL : http://www.ji.lviv.ua/n58texts/levycka.htm (дата звернення 20.04 2018).

[81] Купчинська Л. Художники віденської мистецької школи у театральному житті Львова кінця XVIII – першої половини XIX століть // Народознавчі зошити. Львів, 2018. № 5 (143). С. 1258–1262.

із зображеннями мальовничих пейзажів Галичини: Олеський замок, руїни замку у Збаражі, замок у Теребовлі тощо. Найвірогідніше припустити, що декорації до «Сирени...», дія якої розвивалась на березі Дністра, могли бути узагальненим, збірним образом галицького пейзажу. Для глядачів, без сумніву, були вони сценічним знаком «свого», впізнаваного простору.

Типовий «продукт» свого часу, австрійська «Діва Дунаю» в оригінальному варіанті містила таке жанрове визначення: романтично-комічна народна казка з піснями у трьох діях, за легендами[82]. Тож сам оригінал містив фольклорні, фантастичні, казкові елементи, що їх у переробці Я. Н. Камінський витлумачив на свій манер. У виставі перетиналися світ земний, реальний і світ фантастичний, мітологічний. Очевидно, її підкреслена видовищність становила і основу касового успіху, і висувала неабиякі технічні вимоги для сцени. Ремарки до вистави свідчать, що навіть у межах однієї сцени відбувались яскраві зміни картин — як-от на початку другої частини опери, де сцена в підводному палаці змінюється на сцену весілля у замку Судді. Чого вартують інші сцени: потоп, що хвилями накривав Терефере, політ Терефере на вогняному драконі, сцена в Елізіумі, спілкування з Духами, розцвітання трояндового куща, з якого виходила одна з сирен тощо. Друга частина опери містила значно більше спеціальних ефектів: громи, блискавки, западання під землю героїв, поява їх з-під землі і таке інше траплялись тут чи не вдвічі частіше, ніж у першій. На цю надзвичайну видовищність вистави звернула увагу дослідниця польського театру у Львові Б. Лясоцька[83].

Якщо в першій частині домінував сюжет, що розгортався доволі стрункo, то друга частина була збудована радше за принципом дивертисменту. Поява сирени Мілони у різних образах: циганки, старої жінки, млинарки, королеви Калькутти, прочанки, пустельника, королеви Німф урухомлювала дію, бо кожен з цих «персонажів» творив чергове випробування як для Гримислава, так і для Терефере. Тож глядач дивився насамперед яскраво ілюстровані фантастично-романтичні картини, слухав співи й музику, менше зважаючи на зміст, котрий укладався у тривіальні моралізаторські повчання про вірність у шлюбі, обов'язок дотримання слова, відплату за «гріхи молодості» та був приперчений не вельми тонким гумором на теми «рогатих чоловіків» та жіночої невірності.

Перенесення дії на береги Дністра привело до перейменування персонажів не лише аристократичного «табору», але й слуг у замку та селян. Серед героїв першої частини вистави: Судді (у пізнішій версії — Одровонжа), його дочки Божени, рицаря і нареченого Божени — Гримислава, присутня і їхня челядь, серед котрої у першій частині вистави можемо за іменами виділити українські: Богданко та Борислав. Проте ні за мовою, ні за будь-якими іншими характеристиками встановити їхню національну ідентичність неможливо, бо спілкуються вони польською мовою, жодного разу не виявляючи своєї «українськості».

Дослідницький інтерес становить фінал першої частини, де Я. Н. Камінський додав сцену, учасниками якої є герої, не передбачені в австрійському оригіналі. Це українські селяни з-над Дністра; на чолі із сільським старостою — Солтисом

[82] Hensler K. F., Kauer F. Das Donauweibchen. Wien, 1798.

[83] Lasocka B. Teatr Lwowski... S. 148–149.

— вони приходять до замку, щоб привітати молодят із весіллям. У «краківському» примірнику 1846 р. ця сцена густо покреслена пером цензора, що свідчить про її небажані політичні контексти. Привертає увагу вживання Одровонжем, власником замку, звертання до селян: «kmiotki», «myli moi kmiotki». Сьогодні це здебільшого образливе слово, котрим підкреслюють неосвіченість, сільське походження людини, у виставі, вочевидь, мало первісний зміст: на українських землях під владою Польщі у XIII–XV ст. так називали вільних селян, які володіли власним наділом і сплачували державний податок.

Діалог пана й селян у цій сцені мав виразний ритуальний характер. Одровонж і його піддані обмінювались знаками прихильності: селяни дарували принесений хліб-сіль на білому рушнику, Одровонж радо запрошував їх розділити радість одруження сина. У кульмінаційний момент вручення ритуального короваю, як зазначено у ремарці, коли Солтис віддає його нареченому, «у хліб вдаряє блискавка, із хліба вириває ться полум'я, по дроті, причепленому до середини хліба, спускається скринька, що має запалити фейєрверк, захований у хлібі. Між блискавками з грозою Мілослав (Гримислав) провалюється під землю. Декорація з хмарами опускається на заднику. Загальне сум'яття. Мілона падає, зомліла»[84].

Безумовно, практик сцени Я. Н. Камінський виходив із міркувань сценічності: чудово відчуваючи і знаючи закони театру, для посилення видовищності фіналу він додав мальовничу масову сцену та організував своєрідну «затримку дії», передкульмінаційний момент, щоб досягти ефектнішого фіналу. З іншого боку, така картина віддзеркалювала типові польсько-українські соціально-етнічні стосунки і реконституювала польський колоніальний дискурс, в якому українські персонажі посідали статус «підпорядкованих». Але водночас сам характер «презентації» селян: відповідне, святкове вбрання, ритуал із хлібом-сіллю, стиль та зміст короткої бесіди, кульмінаційне за композицією місце цієї картини у всій виставі в цілому, примушують звернути на неї окрему увагу.

Попри всю пасторально-ідилічну картину твору нетиповою видається риторика спілкування дідича замку над Дністром Одровонжа (збірне ім'я славетного польського гербу) зі своїми селянами. Навряд чи міг її винести зі свого дитинства Я. Н. Камінський, син батька-економа у маєтку Лончинських в селі Куткір Золочівського «циркулу» (нині — Золочівського району). Детальніше вивчивши біографію Я. Н. Камінського, знаходимо в ній сторінки, що, на нашу думку, проливають світло на генезу та характер вищезазначеної сцени.

Під час перебування на Поділлі у 1802–1805 рр. Я. Н. Камінський, очевидно, познайомився із графом Ігнацієм Сцібором Мархоцьким, власником Миньковецького ключа за кількадесят кілометрів від Кам'янця (нині — м. Кам'янець-Подільський Хмельницької обл.). Принаймні, саме в друкарні графа Мархоцького у Миньківцях 1805 р. було видано переклад «Гамлета» пера Я. Н. Камінського (перший на території України друкований переклад «Гамлета» В. Шекспіра, здійснений з німецької переробки Ф. Шредера). Факт цього друку не дозволяє сумніватись в особистому знайомстві цих двох неперетинних особистостей, хоча жодних документів, які б це стверджували, досі не виявлено.

[84] Syrena z Dniestru. Część II. S. 52–53.

Граф Мархоцький був відомим на все Поділля «диваком»: коли землі Поділля відійшли до Російської імперії після поділу 1795 р., на території власного Миньковецького ключа він проголосив створення Миньковецької держави. Територію «власної» держави граф обмежив кордоном і запровадив там свої закони. Так, зокрема, він увів власну грошову одиницю, звільнив селян від кріпацтва, розвинув сільськогосподарське та промислове виробництво, мав власну фабрику паперу та друкарню, а «головною особою» своїх земель проголосив землероба. Селянські діти поруч із «панськими» брали участь у обрядових святах на території ключа. Найвідомішим та найгучнішим із них було свято Церери, що його у серпні щороку влаштовував І. С. Мархоцький.

Тож варто припустити, що у фінальній сцені першої частини «Сирени...» в образі Одровонжа, його спілкуванні із селянами, в усій святковій церемонії відлунювала пам'ять драматурга про «Миньковецьку державу» та її господаря — Ігнатія Сцибора Мархоцького. Можливо, мистецьке перо та режисерська рука автора перетворили спогади про славнозвісне свято Церери, в центрі якого був культ Хліба й Хлібороба, на театральну картину, таку начебто нереальну й історично реальну водночас?

Якщо звернемося до ключової фрази, викресленої краківським цензором — про господаря, «що в людині бачить людину», до вислову «єднаймось навзаєм», врешті, до самого привітання Одровонжа селянам — то неважко зауважити в них риторику правителя Миньковецького ключа. Якщо порівняємо сценічний рядок «хліб — овоч праці людської, знак Божої ласки» із сторінками «Законів землеробів», прийнятих у Миньковецькій державі 1804 р., саме тоді, коли на Поділлі працював Я. Н. Камінський, то переконаємося у надзвичайній близькості ідей, тем, навіть лексики. На самому початку миньковецького «Закону землеробів» було проголошено: «...найдорогоціннішим даром, яким Найвищий Творець Природи наділив людський рід, є ВОЛЯ»[85]. Друга стаття цих Законів звучала так: «Стан та призначення Землероба, найбільшої частини Народу і найпродуктивнішої сили Країни, руки і праця якого є джерелом найбільшого багатства краю, є станом конче потрібним, корисним, а тим самим — дуже шанованим і значущим»[86]. Звернімо увагу на красномовність висловлювання у виставі Солтиса — і згадаємо, що участь у святах на території Миньковецького ключа на рівних брали і селяни: «будь хто із слуг Мархоцького з кафедри про користь та значення стану хліборобів» виголошував свої промови під час свята Церери[87].

Так чи інакше, але за сценічною композицією ця подія була кульмінацією вистави за участі усього складу трупи. Саме те, що блискавка вдаряла в хліб-сіль, принесений українцями, робило їхню присутність значущою, вона отримувала додатковий — етичний вимір, адже саме в цей момент головний герой зникав під землею, аби спокутувати свої гріхи перед обманутою Мілоною. Якщо наші припущення вірні, то Я. Н. Камінський був першим, хто відобразив унікальну постать

[85] Закони землеробів. Пер. П. Даниляка // Наукові записки Центру Мархоцькознавства. Івано-Франківськ, 2010. Т. 2. С. 13.

[86] Там само. С. 14.

[87] «Борьба местной епархиальной власти с языческим чествованием древней богини Цереры» // Там само. С. 50.

подільського графа у мистецтві, що згодом зробив у своїй поемі «Король Ладави»» Юліуш Словацький (також особисто знайомий із графом І. С. Мархоцьким), як і низка інших польських письменників, поетів, краєзнавців упродовж XIX–XX ст.[88]

У другій частині опери-дилогії під назвою «Сирена з Дністра, або Пригоди Терефере» присутність українського дискурсу помітно увиразнено. Не складно зауважити впливи на переробку Я. Н. Камінського вже згаданої варшавської опери «Лєшек Білий...» Л. Дмушевського–Ю. Ельснера. Стосунки двох польських сцен — варшавської й львівської — вочевидь були активними, а надто, якщо зауважити, що Ю. Ельснер певний час працював як композитор та диригент у Львівському театрі. Власне, у львівській «Сирені...», як і в «Лєшку Білому...» діяв головний комічний герой — слуга Терефере (в австрійському оригіналі — Ларіфарі), що перейшов із варшавської сцени на львівську. Поруч із ним важливе місце у структурі твору посідав інший персонаж: козак Гарастко. В австрійському оригіналі це — Мінневорт, мейстерзінгер в замку графа Гартвіга, котрий у переробці Я. Н. Камінського став українським козаком-торбаністом при дворі графа Гримислава. Якщо у першій частині дилогії цей персонаж мав ім'я Богданка і виконував польською мовою достатньо багато вокальних номерів — сольних, дуетних, то у другій частині «Сирени...» цей герой набуває артикульованих українських ознак і нове ім'я.

Гарастко як персонаж присутній у більшості сцен другої частини вистави, а його характеристики з уст інших героїв послідовні: «премудрий козаче»[89], «козак-забіяка»[90], «Козак, як бачу, має в собі диявола, навіть вогонь його не бере»[91]. У структурі вистави він слугував своєрідним альтер-его Терефере, зупиняючи його від поганих вчинків, попереджаючи про небезпеку. Він відмовлявся навіть за 50 дукатів вбивати голубів, що їх подарували молодим як символ їхнього щастя; натякав своєму панові Гримиславу, що знає про всі його походеньки у підводному царстві, але не видає цієї таємниці нікому («мовчу як камінь»); радив Гримиславові розповісти дружині про свої пригоди.

Генеза імені козака-торбаніста — Гарастко — спершу становила неабияку дослідницьку загадку. Можливо, це був варіант вже згаданого імені першого з відомих українських придворних музик — Тараска? Врешті, після тривалих пошуків можливого походження цього сценічного імені найвірогіднішою із версій видається наступна. Ім'я героя могло походити від слова «гараст», тобто «гаразд». Саме такий запис цього слова уперше подибуємо у вже згаданій інтермедії «Продав кота в мішку» до трагедії Я. Ґаватовича 1619 р. Спершу багатий Стецько, а далі бідний Климко у своїх ствердних відповідях один одному кількаразово уживають слово: «гараст»[92]. Припускаємо, що Я. Н. Камінський міг знати ці інтермедії, а якщо й ні, то вже напевне знав галицький діалект української мови, в якому могла зберегтися до початку XIX ст. саме така форма уживання цього слова. Адже

[88] Детальніше про це: Гарбузюк М. Ігнацій Сцибор Мархоцький як прототип одного з героїв опери "Сирена з Дністра" Я. Н. Камінського (1814): гіпотеза на маргінесах історії польського театру у Львові // Наукові записки Центру Мархоцькознавства. Миньківці на Ушиці, 2011. Т. 3. С. 123—138.

[89] Syrena z Dniestru. Część II. S. 15.

[90] Там само. С. 48.

[91] Там само. С. 51.

[92] Українські інтермедії XVII–XVIII століття. С. 34, 36, 37.

сам Я. Н. Камінський походив з Золочівщини, території, близької до Кам'янки-Струмилової, тож ймовірно, міг чути це слово у такому варіанті ще з дитинства від селян села Куткір, в якому народився.

Тож можемо з великою часткою ймовірності стверджувати, що придумане ним ім'я персонажа-українця невипадкове, як, зрештою, багато імен у цій переробці. Очевидно, тут ужито класицистичний прийом надавання персонажеві характерного імені: позитивний, стверджувальний сенс імені Гарастко символізував його конструктивну та доброзичливу основу. З іншого боку, містилася в цьому імені і певна ознака прислужливості, догоджання, що мала додатково маркувати статус вірного слуги. В цілому ж все-таки варто підкреслити цілком позитивну конотацію, пов'язану із звучанням імені цього театрального Козака.

Не складно помітити генетичну спорідненість цього образу із Козаком Захаренком у «Трьої весіллях» Ф. Д. Князьніна. Так само, як Захаренко у творі Ф. Д. Князьніна, окрім суто сюжетної функції, Гарастко виконував ще й концертну, інтермедійно-розважальну. Невід'ємною складовою його образу була бандура (у тексті — бандурка, насправді — т. зв. «мамаєва кобза» або торбан), у супроводі якої він співав і танцював. На початку другої дії, у замку Судді на прохання господаря й гостей замку козак Гарастко виконував пісню про бандуру. Вона була частиною застілля і починалась словами: «Хто мою бандурку ганить, той сам є бандура...»[93].. Пісня звучала польською мовою, але в ній оспівувалась бандура як інструмент, на якому прекрасно може грати сама природа. Далі, у восьмій сцені другої дії, звучала ще одна пісня Гарастка, в якій він порівнює увесь світ до бандури, а людей — до її струн, з якими треба поводитися вкрай обережно, аби вони не порвались[94]. Ренесансна метафора музичного інструмента-людини могла певним чином перегукуватись із образом шекспірової флейти з «Гамлета» («Гамлет» у перекладі Я. Н. Камінського з переробки Ф. Шредера був видрукуваний 1805 р., а на львівській польській сцені йшов від 1812 р., Я. Н. Камінський захоплювався творчістю В. Шекспіра). Останню строфу пісні Гарастка підрядково можна перекласти так: «Нехай на нас чекає нещастя / Або якась біда / Тільки дурень перед нею схиляється / Ми ж танцюємо козака!»[95]. У цих заключних рядках виразно, на рівні цитування, прокреслено зв'язок цього персонажа із Козаком Захаренком із «Трьох весіль» Ф. Д. Князьніна.

Безпосередній зв'язок ранньоромантичної чародійської переробки-опери із оперою Ф. Д. Князьніна та «Лєшком Білим...» Л. Дмушевського найвиразніше проявлявся у дев'ятій сцені другої дії. Це т. зв. «руська сцена» за участю персонажів-українців, в якій Козака Гарастка зустрічала на дорозі дівчина Параска — а насправді головна героїня вистави сирена Мілона, переодягнена на Українку[96]. Нагадаємо, що принцип травестії, тобто переодягання головної героїні, правив за головну інтригу другої частини дилогії, оскільки Мілона з'являлась щоразу в іншому образі: Циганки, Млинарки, Мазура тощо. «Руська сцена» за участю Козака й Параски

[93] Syrena z Dniestru. Część II. S. 34.

[94] Там само. С. 46.

[95] Там само.

[96] Там само. С. 46–48 (зв.)

мала виразний комедійний характер і переконливо виявляла свою інтермедійну генезу. Її чотиричастинна структура була укладена з комічного діалогу-перепалки героїв, коли вони спершу дорікали одне одному, а згодом мирились; по тому кожен з них співав власну пісню-презентацію; далі звучав дует, а закінчував сцену парний танець, з яким актори сходили зі сцени. Українська мова, записана латиницею, переконувала у тому, що сцену писав знавець тогочасної української мови у її подільському або центральноукраїнському звучанні. Грубуватий характер діалогу наближав його до типово інтермедійних сцен.

Перша частина була подібною до вступу і базувалась на тропі впізнавання/зустрічі:

Scena 9.

Harastko, Miłona (jako ukrainka)

Miło[na]

Boday zdorow kozacze!

Haras[tko]

Szczo ia wydżu — Parasiu! Szczo za dywo!

Miło[na]

Piznawżes mia piesie (?) Harastku?

Haras[tko]

A tyż sia z widky tut wzieła?

Miło[na]

Mył ost mene tut pryweła. — Nasza Pani pryjmyła mene za niańku do małoho panycza — ona teper ijde w hostynu do swo[??] rodyny, tay i mene z soboiow wzieła.

Haras[tko]

Ach ty lubaia Parasiu! Ja z wełykoi rado[sti] ledwo na nohach utrymaty sia możu!

Miło[na]

Wydżu! wydżu!

[перекреслено, над цими словами виразнішим чорнилом написано:

Baczu ia to, baczu!].[97]

Далі Гарастко розпитував про те, що діється на батьківщині:

Haras[tko]

Szczo tam czuwaty w naszych storonach, sczo się tam diie?

Miło[na]

Ne tak iak buwało; odnakoż lipsze iak u was.

— Dobrych ludyi bohato pomerło.

Haras[tko]

A złyi?

Miło[na]

Ey tych czort ne pozaberaw[98].

У цьому фрагменті підкреслюється протиставлення топосів далекого-рідного-кращого та тутешнього-гіршого. Ужито типового для того часу розуміння України

[97] Там само. С. 46 (зв.)

[98] Там само.

тільки як Лівобережжя, у той час як Правобережна Україна вважалася польською. Третя частина діалогу мала комічно-ліричний характер:

Haras[tko]
Skaży myni prawdu, lubysz ty mene iszcze tak iak [не читабельно],
kołyśmy z soboiu razom, w naszych storonach probuwały?
Miło[na]
Koly ia ne znaiu czyś ty toho hoden, bo myni lude kazały szczo ty —
Haras[tko]
I ty ludem wirysz, ty tulki ne czychnesz
A uże bihaie po miski.
Miło[na]
Ale bo ia znaiu, szczo ty lubysz bihaty za diwkamy.
Haras[tko]
Ta darmo sia wypyraty — szczoż robyty
— koły natura tiahne wowka do lisa.
Miło[na]
Perestańże teper bihaty, mowliu tobi, ty mene ne znaiesz —
Haras[tko]
Znaiu, znaiu —
Miło[na]
Iak tia trysnu!
Haras[tko]
Ale perestańze!
Miło[na]
Zahraiu ia tobi na banduri!
Haras[tko]
(na stronie) *Dobre to każut — ne tiahnyi czorta za chwist!*
Miło[na]
Nauczu ia tebe iak to mene zwodyty!
Haras[tko]
Ależ day sobi skazaty!
Miło[na]
(zawodzi) *A boday ia buła nikohda tebe ne wydiła,*
ta boday ia tebe ne buła lubyła! — Bidnaże hołoweńka moia.
Haras[tko]
(zatyka sobie uszy) *Ot bida! Parasiu! Ne płacz!*
Zazułeczko ia tebe lubyw i iszcze lublu, tylko perestań!
Miło[na]
Iak perestaty, koło sercia tiażko!
Haras[tko]
Ne tuży holubeczko moia, prysiahaiu na moiu bandurku,
szczo ty meni w serciu sedysz.
Miło[na]
Oy twoie serce iak korczma welykoie [???] sie bohato pomistyt.

Haras[tko]

Wir myni szczo ia do korczmy sercia moho nikoho ne wpuszczu, krim tebe.

Miło[na]

A iak iakaia krasna zakałataie?

Haras[tko]

Chot by iey i ruki popuchły, bihme ne wpuszczu. Ot ruka tobi!

Miło[na]

Słowo!

Haras[tko]

Słowo uctywe![99]

Таким чином словесний поєдинок поміж Українкою та Козаком завершувався каяттям чоловіка, прощенням з боку жінки, загальним примиренням. Цей мікросюжет був збудований на порушенні й віднайденні рівноваги, показово, що в ньому було доволі точно відтворено характер української жінки-козачки. незалежної та здатної себе захистити. Далі пара переходила до співу:

Pieśń

Z ukrainy tut prychodżu
W żalosty biedneńka
Ach szczasływam szczo znachodżu
Moho kozaczeńka.

Ne takii tut storony
Jak u nas lubyi
Tulki chlopci iak worony
Prytom ne wirnyi.

[Harastko]

I ia rodom z ukrainy
De do woli wsioho
Diwki kraśni iak kałyny
Bohati do toho.
I wirnyi i choroszi
Dotrymaiut slowa
A tut chłopcia za try hrosza
Prodaty hotowa[100].

У текстах обох персонажів йдеться про Україну як аркадійську землю: про «любі сторони» співає Мілона-Українка, Козак же підкреслює багатство краю («Доволі всього») та красу жіноцтва («дівки красні як калини, богаті до того»).

Врешті, у фіналі вони присягали одне одному на вірність, бажаючи жити «як почтиві люди»:

Wozmiem sia teper za ruki
Budem żyly bez rozłuki
Nechay szczastie z namy bude
Zyimo iak poctywi lude.

[99] Там само. С. 47 (зв.)

[100] Там само. С. 48.

Triastia tomu kto sia bedyt
Kto nad hroszom tylko sedyt
Czerez hrosza cherez nudy
Tnem chołubcia i prysiudy.

Boday nasze poberyże
Choć nahayka pleczy zryże
Kozak toho ne zapłacze
Huczyt, kryczyt, hra i skacze.
(odchodzą, tańcuiąc)[101].

Окремо тексти пісень Гарастка й Параски вийшли друком у «Щорічнику польської сцени у Львові» (Rocznik teatru polskiego we Lwowie) за 1814 р., що відкидає будь-які сумніви з приводу можливого більш пізнього їх уведення в сценічну дію. Переконуємось, що заключний дует Козака й Параски є варіантом (вибрані строфи) вже знайомої нам пісні Козака Захаренка. Авторство діалогу й сольних пісень Гарастка й Параски, належало, вочевидь, Я. Н. Камінському. Згаданий «Щорічник…» за 1814 р. зазначає, що автором пісень до другої частини «Сирени...» був Я. Н. Камінський: «П. Камінський, Д.[иректор] і А.[нтрепренер] Т.[еатру] п.[ольського] у Львові написав оригінальні піснеспіви до опери: Сирена з Дністра. Частина друга, і до Комедіо-опери Гавел в пеклі»[102]. Цю ж інформацію подає і перша рецензія на виставу у «Львівській газеті» від 1814 р.[103].

Як засвідчують ці «піснеспіви», Я. Н. Камінський добре володів українською мовою — вочевидь, вплинули на це і дитинство у селі на березі Полтви, і його перебування на Правобережжі у 1802–1805 рр., і можливі родинні контакти, про що — далі. Помітною є майстерна стилізація у дусі «народної» пісні, що досягалась використанням відповідної рими, характерного ритму, типового для української танцювальної музики дводольного метру, а також лексики, говірки, приказок.

Зважаючи на те, що Я. Н. Камінський у зв'язку із заборонами австрійської цензури часто вдавався до езопової мови у своїй творчості, слід було б звернути окрему увагу на деякі «темні місця» діалогу Гарастка й Параски. Зокрема, у репліках «було не так, як колись», «добрих людей багато померло» треба шукати зрозумілих глядачеві підтекстів. Зважаючи на рік появи цієї частини комедіоопери, 1814-й, найімовірніше припустити, що йшлося про поразки наполеонівської армії, на яку, як відомо поляки покладали неабиякі надії у відновленні власної державності. Зрештою, повертаючись до творів його попередників та сучасників (Ф. Д. Князьніна, В. Богуславського, Л. Дмушевського) слід з особливою увагою поставитися до підтекстів їхніх театральних творів, де вочевидь мали міститися образи та алюзії, що відсилали посвячену аудиторію до прихованих сенсів.

Багато років незмінним Гарастком на львівській сцені був характерний актор Ян Непомуцен Новаковський. На момент прем'єри — тобто 1814 р. —

[101] Там само. С. 48 (зв.)–49.
[102] Rocznik teatru polskiego we Lwowie. S. 18.
[103] Teatr we Lwowie // Gazeta Lwowska. Lwów, 1814. № 47. 14 czerw. S. 418.

йому виповнилося сімнадцять років. Роль Параски блискуче виконувала актриса Аполонія Камінська, дружина керівника театру. Уся сцена — як її згодом називали «scena ruska», попри цензурні скреслення (разом із першою піснею про бандуру ця сцена, наприклад, була повністю викреслена краківським цензором 1846 р.), користувалась надзвичайним успіхом у львівського глядача. Її неодноразово обирали львівські актори для виступів у збірних концертах[104],[105]. Популярність «українських» пісень з «Сирени...» вивела їх далеко за межі суто театрального простору. Тексти й ноти до пісень й танцю ходили у рукописних списках, переписані для домашнього музикування, поширювались серед львівської аристократії[106].

Дует Гарастка й Параски увійшов також до відомої збірки «Пісні польські й руські галицького люду» (Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego) Вацлава Залеського, що вийшла друком 1833 р. у Львові (ноти до пісень уклав Кароль Ліпінський)[107]. Зокрема, пісня, що відкриває розділ «Kozaki», тобто козацькі пісні, містить дві строфи із вищенаведеного дуету Гарастка й Параски («Triastia tomu, szczo sia bidyt...» та «Boday nasze poberyże!...»)[108]. Їх подано майже у тому ж звучанні, що й у виставі, але без назви, без поділу на ролі, а головне — без автора. Так само без поділу на ролі й без авторства подано в іншому розділі (Жіночі пісні) текст пісні «З України тут приходжу»[109]. Прикметною була заміна малої літери у рукописному тексті вистави на велику літеру у слові «Україна» у цьому збірнику. Фактично, один театральний номер було поділено й подано як дві пісні — чоловічу й жіночу. Уведення дуету Гарастка й Параски до збірки на правах анонімних народних пісень — поруч із справді народними, із фольклористичних записів М. Шашкевича, Г. Ількевича, К. Блонського, І. Білинського, Я. Головацького та ін. — засвідчував як значну популярність її серед публіки та читачів, так і слабкість наукової концепції упорядника. На те, що у збірці поруч із народними виявились надрукованими, зокрема, міські й літературного походження пісні, звернув увагу ще Ю. Дунін-Борковський у своїй неопублікованій рецензії, котру знайшов та ввів у науковий обіг Р. Кирчів[110]. Очевидно, критик мав на увазі і вказаний «руський дует» із відомої вистави. Але, мабуть, саме на це видання В. Залеського орієнтувався і М. Костомаров, коли — вже кирилицею — цитував ті ж дві строфи як суто козацькі у своїй праці «Слов'янський фольклор»[111].

Саме видані у другому томі збірки ноти музики К. Ліпінського до деяких опублікованих пісень дозволяють сьогодні дізнатися, як звучав зазначений дует[112].

---

[104] Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego. S. 59.

[105] Там само.

[106] Lipiński K. Mazur i Kozak z Syreny z Dniestru // Petrucci Music Library. IMSLP. Дата оновлення 07.12.2018. URL : https://imslp.org/wiki/Syrena_z_Dniestru_(Lipiński%2C_Karol_Józef) (дата звернення 10.01.2018).

[107] Waclaw z Oleska [Zaleski W. M.] Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. Lwów, 1833. 528 s.

[108] Там само. С. 202.

[109] Там само. С. 292.

[110] Kyrcziw R. Nie znany rękopis Józefa Dunina-Borkowskiego // Studia Polono-Slavica-Orientalia. Acta litteraria XII. Wrocław–Warszawa, 1990. S. 91–109.

[111] Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Київ, 1994. С. 139.

[112] Wacław z Oleska [Zaleski. W. M.] Muzyka do Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego. Do śpiewu i na fortepian ułożyl Karol Lipiński. Lwów, 1833. [2]. S. 112–114.

Музика до пісні «Z Ukrainy tut prychodżu» написана в загальній тональності ля-мінор (гармонічний), має двочастинну будову: andante та vivace. Якщо у першій частині («Z Ukrainy tut prychodżu») ще відчутні суто композиторські ходи (розспівування тризвука першого та другого ступеня із характерним для польської ритмомелодики нисхідним стрибком на тритон, підкресленим пунктирним ритмом), то у другій частині автор використав мелодію української народної пісні «У сусіда хата біла», поклавши слова дуету на цю мелодію. Таким чином, текст «Uzmim sia teper za ruki / Budem żyty bez rozłuki…» і далі виконувався на мотив цієї української народної пісні. Саме цю ж народну пісню «У сусіда хата біла» М. Лисенко увів у партію Петра в оперу «Наталка Полтавка» роками пізніше (1872). Сценічний потенціал українського фольклору виявився для польської сцени, як і для сцени української, потужним.

Тривалий успіх у глядачів, однак, не збігався із естетичними вимогами тогочасної критики. З радістю прийнята автором першої рецензії 1814 р.[113], дилогія отримувала дедалі нищівніші оцінки рецензентів. Вже 1819 р. львівський автор писав про неї як про виставу, яка «раніше забавляла освічену публіку народними співами, оживленими музикою К. Ліпінського, а широкий загал — пласкими жартами Терефере»[114]. У 1820 р. краківський рецензент підчас гастролей львів'ян відгукувався про «Сирену...»: «Цей твір може бути лише раз зіграним у театрі, і то з надзвичайно поблажливим ставленням до нього»[115].

Тож комедіоопера-переробка «Сирена Дністра» Я. Н. Камінського в українському її сегменті черпала і з найдавніших відомих українських інтермедій, і з творчості Ф. Д. Князьніна, зверталась до варшавського «Лєшка Білого...» Л. Дмушевського, а також до особистих життєвих вражень автора переробки, Я. Н. Камінського. Слід зауважити, що безумовно взоруючись на свого варшавського колегу, Л. Дмушевського, львів'янин Я. Н. Камінський також вводив у розважальну на перший погляд комічну оперу приховані патріотичні змісти. Так, слова і мелодія «мазурської співачки» (переодягненої Мілони) у першій частині опери були зрозумілі глядачеві і не потребували відповіді: «Певно, знаєте країну, що зазнала стільки лиха...»)[116]. У приспіві до цієї пісні звучала ключова для кожного представника польської культури фраза: «Alem isce nie zginęła» («Але ще не загинула»). Це була «цитата» рядка надзвичайно популярної тоді «Пісні польських легіонів» 1797 р. Ю. Вибіцького («Jeszcze Polska nie umarła»), котра від 1927 р. до сьогодні залишається першим рядком офіційного державного гімну Польської республіки: «Jeszcze Polska nie zginęła».

Тож у наскрізь розважальній виставі, сповненій видовищних трюків, спеціальних ефектів, не найкращого ґатунку жартів та романтично-фантастичного сюжету, тим не менш мали місце і приховані, глибші змісти, що виявлялись (хоча й епізодично) через національні — польський та український — дискурси.

---

[113] Teatr we Lwowie // Gazeta Lwowska. Lwów, 1814. № 47. 14 czerw. S. 418–419.

[114] Tkt. Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych // Pamiętnik Lwowski. Lwów, 1819. T. 1. № 2. S. 174–175.

[115] W. Teatr Narodowy // Pszczółka krakowska. Kraków, 1820. № 61. S. 215.

[116] Rocznik teatru polskiego we Lwowie. S. 46–47.

Зрозуміло, другий було підпорядковано першому, існував як його складова. Але здатність польської сцени у Львові ще до появи так званої «української школи» в польській літературі публічно виводити на кін персонажів-українців свідчить про певну «відкритість», полікультурність як складову світогляду мистецького керівника Я. Н. Камінського та його колег по сцені.

Прикметно, що для Я. Н. Камінського як автора переробки австрійської опери зміна топосу була пов'язана із питаннями етносу та навіть — етосу. Цей взаємозв'язок не є настільки однозначним для інших драматургів — достатньо звернутися до творів чи переробок інших польських авторів того часу, дії п'єс котрих відбуваються у Житомирі, Львові, Раві чи Бердичеві, тобто на питомо українських територіях. У більшості із них при цьому українці як персонажі, український простір відсутні. Це означає, що поруч із «відкритими» у культурному сенсі мистецькими системами існували і національно «закриті», «герметичні» творчі стратегії. В цьому сенсі поява українців як персонажів у «Сирені з Дністра» є першим прикладом театральної візії «аркадійського міту» України у XIX ст., що випередив ледь не на десять років творчість представників «української школи» в польській літературі XIX ст., а можливо — і вплинув на неї.

Географія та хронологія показів «Сирени...» широка й тривала. Так, окрім уже згаданих гастролей у Кракові, цю виставу було показано у Вільно 10, 17 й 19 квітня 1821 р. Ймовірно, це відбулось завдяки Касперу Камінському, котрий тоді очолював міську віленську сцену. Родинні зв'язки Яна Непомуцена й Каспера Камінських — ймовірно двоюрідних братів, мали сприяти цьому. Принаймні, не останню роль мали відіграти життєві й творчі контакти К. Камінського, що народився у Львові та сформувався під безпосереднім впливом Я. Н. Камінського, в трупі котрого він працював у Кам'янці (1802–1805), Одесі (1805–1809) та Львові (1809)[117].

Про перший показ «Сирени Дністра» у Вільні повідомляв анонс у Додатку до «Литовського кур'єра» (Kurier Litewski) від 6 квітня 1821 р.: «Наступної неділі, тобто дня 10 квітня Компанією польських драматичних акторів буде показана перероблена до місцевих звичаїв у 3-х актах під назвою «Сирена Дністра» Велика Чародійська Опера, відома на Петербурзькому театрі під назвою «Русалка», тепер на польську мову перекладена й адаптована. Славетна й гучна в історії театру вистава буде представлена з відповідною старанністю, без економії засобів для гідного її показу, винагороду за який автор цього заходу покладає на публіку»[118]. Підпис — Каспер Камінський, директор польського театру. Потребує коментарів репліка з приводу петербурзької «Русалки»: як уже зазначалось, польська адаптація Я. Н. Камінського була зроблена саме з того ж австрійського джерела, що й відома на російській сцені тетралогія «Русалка», тому, вочевидь, згадкою про російську версію К. Камінський таким чином легітимізував свою виставу у підросійському Вільні, убезпечивши себе перед царською цензурою й владою. Немає жодного сумніву, що на сцені грали не російську, а польську переробку австрійського твору.

Уже за рік «Сирену Дністра» було показано у Києві, про що сповіщала афіша (зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України,

[117] Miłewski Józef // Słownik biograficzny teatru polskiego. T. 1. Warszawa, 1973. S. 444.

[118] Doniesienie Teatralne. Dodatek do gazety "Kurier Litewski". Wilno, 1821. № 41. 6 kwiet. S. 2.

представлена в постійній експозиції музею)[119]. Згідно з афішею 22 травня 1822 р. в Києві відбувся показ вистави «Дністровська Русалка» у виконанні акторів польської трупи під керівництвом А. Ленкавського. Головні вікові ролі — лицаря Одровонжа та Святоти — виконувало подружжя Камінських, роль Терефере — Шимон Недзельский, торбаніста Богданка — Микульський. У виставі грали усі вже відомі на той час і впливові у майбутньому на території України театральні митці — подружжя Млотковських, П. Рекановский. Королеву Дністра, Краснодіву, зіграла «дівиця Несвіжська». Роль та функції торбаніста Гарастка заступив персонаж Богданко, що у виставах львівського театру був цілком другорядним персонажем. Друкована афіша з фондів цього ж музею інформує, що першу частину «Дністровської русалки» було показано у Києві також 16 грудня 1822 р. «за бажанням публіки»[120].

Наступного, 1823 р., 23 квітня відбувся показ вистави «Терефере в тривозі, або Дністровська русалка» (Ч. 3.), де роль Одровонжа виконував вже А. Ленкавський, решта виконавців не змінилась[121]. Слід підкреслити, що в обох випадках за назвою (Дністровська русалка) та переліком дійових осіб беззаперечно атрибутуємо ці вистави як знану переробку Я. Н. Камінського, хоча на афішах зазначались: керівник трупи (А. Ленкавський), жанр (велика чародійська опера); переробка з німецької (автора переробки не вказано); композитор Т. Кауер. Вистава йшла за абонементом, що свідчить про системне театральне життя Києва цього періоду. Прикметним є перелік постатей, в які перевдягалась Краснодива: Молода циганка, Пілігрим, Дністровська русалка, Королева джерела, Молода рибачка, Краків'янка, Стара чарівниця, Королева страхіть, Корчмарка, Королева духів, Молода русалка, Невинна дівчина, Молодий козак, Богиня водяних німф, Королева річки Дністер[122]. Помітні модифікації персонажів у порівнянні до львівської версії цієї переробки, що свідчило про адаптацію твору до смаків місцевої публіки. Афіша вистави 1823 р. рукописна, двомовна (російська та польська мови), хоча основний текст подано російською мовою, польською — лише назву вистави.

Відомо про принаймні ще один показ цієї вистави у Києві 1827 р., що підтверджує рукописна афіша з фондів цього ж музею[123]. За цей час назва вистави адаптувалась до місцевої топографії, про що свідчить її назва: «Дніпровська Русалка, частина третя», хоча склад персонажів, і частина виконавців залишились незмінними. З цим показом пов'язаний комічний епізод, що стався під час вистави, і спричинився до народження у польській мові відомої до сьогодні приказки «Терефере куку, стріляє баба з луку» («Terefere kuku, strzela baba z łuku»), що означає цілковиту нісенітницю, брехню, глупство[124]. Надзвичайно цікавим є

[119] Афіша вистави «Днестровская русалка» // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ. Ф. Афіші. № А 5134.

[120] Афіша вистави «Днестровская русалка» // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ. Ф. Афіші. № А 8525.

[121] Афіша вистави «Терефере в тревоге, или Днестровская русалка» // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Ф. Афіші. № А 110.

[122] Там само.

[123] Афіша вистави «Днепровская русалка» // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ. Ф. Афіші. № А 8498.

[124] URL : http://www.sciaga.pl/slowniki-tematyczne/18710/tere-fere-kuku!/ (дата звернення 25 серпня 2018).

пояснення генези фразеологізму, подане в електронному «Фразеологічному словнику» (Słownik frazeologiczny): «<…> з формою „Terefere kuku, strzela baba z łuku" пов'язаний жарт студента на виставі польського театру в Києві, коли актора (йдеться, очевидно, про виконавця ролі Терефере. — М. Г.) було вбрано в костюм Діани і озброєно луком та стрілами. На цю картину один зі студентів вигукнув власне цю фразу, викликавши величезний сміх усієї публіки»[125]. Знайшла фраза своє місце і в українській літературі — серед куплетів пера М. Кропивницького (із зазначенням «Перероблене з польського»)[126]. П. П. Перепелиця, упорядник видання творів М. Кропивницького, не вказав на генезу цього вислову, знаного М. Кропивницькому найімовірніше з часів його перебування в Галичині, у Руському (українському) народному театрі Товариства «Руська бесіда» 1875 р. Та, зважаючи на «київське походження» вислову, міг чути його М. Кропивницький і в побутовій мові поляків на території Центральної України[127].

Першого січня 1834 р. у Вільні відбулась вистава під дещо видозміненою назвою «Terefere, czyli Syrena Dniestra», що вказує на другу частину дилогії. Вочевидь, показів вистав було набагато більше, але за браком афіш та документів сьогодні не видається можливим повністю реконструювати ареал її поширення та точні хронологічні межі. Водночас можемо стверджувати, що глядачам великої території — від Вільна і Кракова до Києва, Львова, Кам'янця — ця вистава була добре знана упродовж першої половини XIX ст.

2.2.2 «Вот я козак з України» («Українка, або Зачарований палац» Я. Мілевського)

Успіх львівської «Сирени...» не міг не викликати спроб наслідування та створення подібних творів іншими авторами. Вже наступного, 1815 р., постала комічна опера Владислава Сарнецького на лібрето Яна Мілевського «Ukrainka, czyli Pałac zaczarowany»[128], що на значній території колишньої Речі Посполитої, на етнічних українських землях зокрема, йшла у різних версіях назв: «Українка, або Чарівний замок, повний духів», «Українка, королева чарів», «Людомілла, Королева чарів, або Українка», «Людомілла, Королева чарів», «Параска, або Палац зачарований», «Нова Українка, або Чари в замку Тимор».

Говорячи про перші прояви українськості на чужомовному кону на початку XIX ст., тобто ще за відсутності професіонального українського театру, Р. Пилипчук підкреслив значення подібних творів як провісників нової української драматургії і згадав про цей твір: «[...]таким провісником була й «фантастична опера «Українка або Зачарований замок» Юзефа Мілевського, написана 1815 р. почасти українською мовою і тоді ж уперше показана варшавською трупою В. Богуславського на гастролях у Каліші й Познані, а згодом поширена в Києві та інших містах України»[129].

---

[125] Там само.

[126] Кропивницький М. Твори : у 6 т. Київ, 1960. Т. 6. С. 57–59.

[127] Там само. С. 564.

[128] Papierzowa A. Op. cit. S. 70–71.

[129] Українсько-польські мистецькі взаємини… С. 26.

Однак ні в українському, ні в польському театрознавстві окремого дослідження цьому творові не було присвячено, оскільки для польських дослідників він не становив особливої вартості, для українських донедавна залишався недоступним. Твір ніколи не друкувався, його рукописи збереглися у двох варіантах: у відділ рукописів бібліотеки Познанського університету ім. А. Міцкевича та відділі рукописів Ягеллонської бібліотеки. У першому випадку твір має назву «Зачарований палац, або Українка» ("Pałac zaczarowany, czyli Ukrainka")[130], у другому — «Українка» ("Ukrainka")[131]. Характер рукописів та додаткових записів дозволяє припустити, що познанський варіант давніший, краківський — один з пізніших варіантів запису цього твору. Це, зокрема, доводить запис на останній сторінці краківського рукопису: «Лович (місто у Польщі. — М. Г.]. Дня 26 липня 1867 року»[132].

Серед польських дослідників немає одностайності щодо імені творця комедіоопери. Майже одночасно у Польщі діяли два театральні антрепренери та актори Мілевські: Ян (1788–1823) та Юзеф (роки праці 1820–1838), як це зазначено у «Біографічному словнику польського театру»[133]. Різниця поміж цими митцями полягала у характері праці (Ю. Мілевський не був драматургом) та географії (Я. Мілевський виступав у театрах Каліша, Львова, Гродно, Варшави, Познані та ін.; Ю. Мілевський — у Слонімі, Дубно, Рівному, Вільно, Житомирі, Кам'янці та ін.). На жаль, ширша інформація відсутня з причин мандрівного способу театральної діяльності митців. Не вказано цей твір та його автора в академічній, найновішій «Бібліографії польської драматургії». Виходячи із наявних даних, розуміємо, що автором твору був таки Ян Мілевський. Здобувши прихильність глядачів за час своєї діяльності від 1811 р. у Плоцьку, Варшаві, Гродному, саме він навесні 1815 р. перебував із виступами у Львові[134], а від червня того ж року грав у складі трупи В. Богуславського у Каліші. Тому цілком природним виглядає створення під впливом успіху побаченої у Львові «Сирени Дністра» власної комічної опери. Саме під час гастролей у Каліші трупи вихованців варшавської драматичної школи під керівництвом В. Богуславського, Я. Мілевський як учасник цієї трупи створив оперу на 2 дії «Зачарований палац, або Українка» на власне лібрето та з музикою Владислава Сарнецького.

Перелік дійових осіб дозволяє провадити прямі аналогії із львівською переробкою «Сирени Дністра» та подібними операми того часу. Зокрема, тут зустрічаємо дійових осіб: Граф Любомір, дідич замку Тимур; Войцех Завіша, управитель замку, його дружина Гелена. Головна героїня — Людомілла — з'являлась у постатях Українки, Краків'янки, Краков'яка, Німфи та Принцеси. Серед слуг знаходимо таких героїв: Гуляка, козак; Петро Борек, конюший; Якуб Кокошка, дозорець; Параска, покоївка. Діяли також Незнайомець (Паж), Дух, у масових сценах — лицарі, селяни й селянки. Дія відбувалась у замку Тимур[135].

---

[130] Sygn. T–411. Pałac zaczarowany czyli Ukrainka // Poznań. Biblioteka Uniwersytetu im A. Mickiewicza. 24 s. Rkp.

[131] Sygn. 4488. Ukrainka // Biblioteka Uniwersytetu Jagellońskiego. Sekcja rękopisów. 35 s. Rkp.

[132] Там само. С. 35 (зв.).

[133] Słownik biograficzny teatru polskiego. T. 2. S. 444.

[134] Milewski Jan // Encyklopedia teatru polskiego. URL : http://encyklopediateatru.pl/osoby/78998/jan-milewski (дата звернення: 10. 01. 2018)

[135] Sygn. T–411. Pałac zaczarowany, czyli Ukrainka. Tytuł.

Очевидно, автор прагнув поєднати найпопулярніші на той час оперні сюжети та мотиви в одному творі. Молодий граф Любомір, гостюючи на Україні, покохав красуню-дочку графа Смоленського. Проте батьки, надто мати, заховали свою дочку так, що обійшовши усю Україну, Любомір не зміг її знайти, а відтак перетворився на сумного, закритого та нещасливого чоловіка. Тим часом в успадкованому ним старому й напівзруйнованому замку почали діятися дива: слугам було категорично заборонено заходити до великої зали, де чулися дивні звуки, з'являлися постаті-примари тощо. Ще до приїзду Любоміра у замку з'явилася й невідома дівчина-українка, що її Завіша, управитель замку, прийняв на службу до пана. Під час відпочинку, спільних застіль та співів, перед сумним Любоміром почала з'являтись і щезати якась загадкова незнайомка. І хоч він впізнавав знайомий голос коханої, та проте розкрити таємницю не міг. Врешті від Духа він отримав наказ забути про своє кохання та одружитися з іншою. Однак Любомір, навіть під страхом жахливих покар, відмовився виконувати цей припис, заприсягнувшись у вірності своїх почуттів до Людомілли. Врешті таємнича постать відкрила себе — вона, звісно, і була його коханою Людоміллою. Звільнившись після смерті матері від батьківських заборон, вона дісталася замку і вирішила випробувати коханого, вступивши у змову з управителем. Опера завершувалась щасливим поєднанням закоханих пар: панів Любоміра та Людомілли, а також їхніх слуг: Козака Гуляки та Параски.

Попри те, що пойменування головної героїні опери, від якої пішла і назва твору, звучить як «Українка», проте ані в просторовому, ані в національному, ані в соціальному вимірах цього головного жіночого персонажа не знаходимо нічого, що б могло ідентифікувати її саме як українку. Навіть надане ім'я — Людомілла — відсилає радше до російського дискурсу, як і прізвище її батька — Смоленський. Власне, ця географічна плутанина дозволяє припускати, що автор мав відносно слабкі уявлення про питомо українські території, імена, мову. Йшлося, вочевидь, про позначення умовного простору десь на межі Росії й України як далекого й похмурого топосу, де неможливе щастя закоханих і звідки втікає героїня.

Можна також припустити, що назва «Українка» могла стати радше спробою окреслити жанр, а не етнічну приналежність чи територію. Адже йшлося про такий собі набір тем, мотивів та персонажів, пов'язаних із українським дискурсом, які Я. Мілевський об'єднав у власному варіанті штучно сконструйованого сюжету. Можна переконатись, що логіка розгортання історії була підпорядкована насамперед можливості репрезентації низки театральних ефектів — зокрема, переодяганням актриси-виконавиці головної ролі, візуальним та шумовим ефектам, вокалу, танцям, а також окремим комедійно-інтермедійним номерам, що власне й містили питомо українські характеристики: мову, спів і танець.

Репрезентантами української культури у цій опери були традиційно слуги: Козак Гуляка та Параска. Їхня участь у розвитку сценічної дії була мінімальна, тому можемо стверджувати, що потреба включення цих персонажів до твору мала лише розважальну мету. Ім'я Параски продовжувало традицію, започатковану у виставах Л. Дмушевського «Лєшек Білий, або Чарівниця з Лисої гори» та переробки Я. Н. Камінського «Сирена з Дністра». Сценічний персонаж Козак Гуляка був виведений тут уперше. (З цього твору, найімовірніше, герой перейшов до українського театру й драматургії XIX ст., що засвідчує, зокрема, відома поштівка кінця XIX ст. із підписом «Козак-Гуляка (Арт. Саксаганський)».

Тричі в опері звучали сцени за участю Гуляки й Параски. Перша сцена у першій дії йшла українською мовою (запис латиницею) і калькувала за змістом та композицією вже відому нам «руську сцену» з II частини чародійської опери «Сирени Дністра» Я. Н. Камінського. Тут звучала виразна українська мова, характер діалогів був дещо м'який, ніж у львівській переробці, але структура сцени така ж: усний діалог/зустріч — «любовна сварка», що переходила у вокальні партії Козака й Параски, далі — короткий любовний дует і заключний танець для виходу зі сцени[136]. Можемо сказати, що Я. Мілевський закріпив розроблену Я. Н. Камінським форму інтермедійного «українського номера», розпочату ще Ф. Д. Князьніним. Пестливо-ніжна лексика вокальних номерів помітно відрізнялась від значно грубішої за характером розмовної частини. Якщо перед нами і авторська стилізація, то здійснена під безпосереднім впливом народно-пісенної творчості.

У 10-й сцені першої дії під виглядом Параски з'являлась головна героїня, Людомілла. Козак залицявся до неї як до своєї коханої, не впізнаючи перевдягненої панни. Коли ж невдовзі справжня Параска ставала поруч із Козаком з протилежного боку, виникав дійсно комічний ефект, відображений у вокальному тріо: Козак не знав, якій із Парасок вірити, а в репліках обох дівчат звучали докори в невірності на адресу Гуляки. Врешті обидві давали йому жартівливі ляпаси і зникали. У наступній за тим сольній сцені Козак Гуляка виконував пісню, що була варіантом пісні Козака Гарастка з другої частини «Сирени Дністра»: «Wot ja kozak z ukrainy/ Kozak z ???, kozak z miny. / Nigdy siebie nezapłaczu / Wsehda wesel, wsegda skaczu»[137]. Закінчувалась вона такими рядками повчального характеру: «Lipsze, ditky, ne lubyty, / Niż lubywszy hirko żyty»[138].

Друга дія розпочиналась з комічної сцени Українки-Людомілли, вбраної за селянку з-під Кракова, та Гелени, дружини управителя замку. Вдаючи наївну сільську дівчину, Українка-Людомілла кпила з ревнивої та грубої Гелени, розпитуючи про її чоловіка, який начебто обіцяв з нею одружитися. Але в інших сценах присутність Українки-Людомілли супроводжулась «містичними» ефектами, оскільки на різні запитання та розмови вона луною відповідала з-за куліс, чим жахала тих персонажів, хто не знав про витівку Людомілли. То вона з'являлась у супроводі грому й блискавок, то несподівано утікала, залишаючись невловимою. Вочевидь, завдяки спеціальним ефектам, у виставах ці сцени могли досягати справді фантастичного, містичного характеру і подобатись широкій публіці. Дія відбувалась уночі, накопичення ефектів (вогонь, грім, блискавка тощо), сприяли зростанню драматичної напруги. Можемо припустити, що особлива театральність цього твору й полягала на частій зміні епізодів, поєднанні комічного й жаского, використанні усього арсеналу тогочасних театральних ефектів. Водночас перенесення дії у вечірні та нічні години, захоплення ефектами свідчило про розвиток романтичних тенденцій на кону польського театру. Саме це зауважив історик польського театру Збігнєв Єндриховський: «Чародійська опера Мілевського, без сумніву, одна з перших викликала романтичні настрої в польському театрі. Події відбувались у декораціях замку, при світлі блискавок, вогнях та гуркотінні грому»[139].

[136] Там само. С. 3–4.
[137] Там само. С. 10 (зв)–11.
[138] Там само. С. 11.
[139] Jędrychowski Z. Op. cit. S. 136–137.

Ближче до фіналу, у 9-й сцені II дії на кону зустрічались перелякана незрозумілими подіями в замку Гелена з нічною лампою у руці та підпилий Козак Гуляка. Козак виконував українську народну пісню «Ой, не ходи Грицю» (дві строфи), зміст якої був пов'язаний із темою невірності жінок. Зазначимо, що це — перше з відомих нам використань цієї пісні на сцені польського театру. Вочевидь, композитор В. Сарнецький та Я. Мілевський могли знати її з репертуару когось із тогочасних торбаністів при замках польських магнатів.

У фінальній сцені, після щасливого поєднання Любоміра й Людомілли, на сцені залишались тільки Козак Гуляка й Параска. Їхній дует завершував всю виставу, і тут окрім суто любовної тематики було присутнє і звернення до глядача, а також похвала самому театрові. Заключний дует «української пари» за змістом дозволяє припускати, що у виставах гастролюючого театру під орудою Я. Мілевського повинні були працювати молоді актори українського походження, які й виконували ці дві ролі. Хай там як, але виконавці ролей українців мали знати українську мову, пісню, володіти музичним інструментом. Не виключено, що окремі з них могли бути відпущені панами з двірської служби на «вільні хліби» — зокрема до театру. Принаймні тоді логічним видається заключний дует героїв-українців із прославлянням театру як особливого місця найвищої дружби[140].

Опера Я. Мілевського «Зачарований замок, або Українка» містить у собі багато ще нерозкритих загадок. Зокрема, чи варто шукати в ній прихованого змісту: чим була навіяна саме українська тематика твору, народженого далеко від українських земель? До генези цієї опери, окрім уже вказаних зв'язків її з «Троїстим весіллям» Ф. Д. Князьніна та переробкою Я. Н. Камінського «Сирена Дністра», варто взяти до уваги і чародійську оперу «Лєшек Білий, або Чарівниця з Лисої гори» Л. Дмушевського, де найвиразніше була заявлена саме містична, чаклунська репрезентація України.

Своєю чергою Я. Мілевський створив загадковий, всесильний і дієвий, водночас веселий та дотепний образ Українки-Людомілли, а також використав та розвинув традицію інтермедійного парного образу українців-слуг, Козака Гуляки та дівчини Параски. Попри всю помітну запозиченість і фрагментів текстів, і персонажів, і сюжетних мотивів, оперу Я. Мілевського слід оцінювати як безсумнівно оригінальний та винятково популярний серед широкої публіки твір, розрахований на надзвичайно широку, якщо можна так сказати про театр початку першої третини XIX ст. — масову аудиторію.

Велика популярність цього твору на території від Познані і Каліша до Вільна, Києва та Львова, як і його тривала сценічна історія свідчать про важливі для тогочасного глядача найрізноманітніших регіонів та етнічних груп змісти, що містив спектакль. Афіша з фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України засвідчує показ вистави «Українка, королева чарів» 1827 р., що її грали актори трупи А. Ленкавського[141]. У комплекті афіш, що зберігається у Центральному державному історичному архіві у Києві, також знаходимо

[140] Sygn. T–411. Pałac zaczarowany, czyli Ukrainka. S. 23(zw)–24.

[141] Афіша вистави «Украинка, королева волшебства» // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ. Ф. Афіші. № А 5186.

кілька документів, пов'язаних із цією виставою. Виставу під назвою «Людомила, Королева волшебства, или Украинка» було показано у Тульчині 16 лютого 1832 р. трупою Яна Шитлера[142]. У виставі головну жіночу роль виконувала його дружина. Інша афіша, датована 22 серпня 1832 р., була присвячена подіям у м. Кам'янці. Йшлося про урочистості з нагоди коронації «найяснішого імператора і самовладця всієї Росії» імператора Миколая І-го, у програмі яких після вистави «Лейбкучер Петра Великого» невідомого нам автора була зіграна «оригінальна чародійська опера «Параска, або Зачарований палац»[143]. Ім'я антрепренера, зазначеного на афіші — Ян Мілевський (хоча згідно з польським «Біографічним словником» та «Енциклопедією польського театру» Ян Мілевський помер 1823 р., а на той час жив лише Юзеф Мілевський). Головну жіночу роль — Параски та Незнайомки у різних іпостасях — у кам'янецькій виставі виконувала, вочевидь, його дружина, Мілевська. Сам антрепренер грав козака Гуляку — а отже, вони виконували ролі, пов'язані з українськими героями, мовою, піснями й танцями. Виставу було зіграно у Кам'янці ще раз — 5 вересня того ж року, очевидно, у тому ж складі.

Окреслюючи ареал поширення твору, зазначимо, що ці поодинокі відомості із неповних комплектів збережених афіш дозволяють припускати, що від часу створення вистава увійшла до репертуару багатьох мандрівних та стаціонарних театральних колективів, що діяли на етнічних землях України, Білорусі, Литви та Польщі. Відомості про покази вистави у виступах польських труп у Вільні, Кобрині, Новогрудку, Свіслочу, Бресті, Високому Литовському подає польський дослідник З. Єндриховський.

Ще один польський історик театру, Я. Коморовський оприлюднив афішу вистави «Нова Українка, або Чари замку Тимор», що була показана у Немирові 23 січня (2 лютого) 1840 р.[144]. Головні жіночі ролі — Гелени та Людміли — тут виконували пані та панна Лютомські відповідно. Найочевидніше, трупою керував голова родини — Юзеф Лютомський[145], і такий сімейний склад трупи був типовим на той час. Тоді його дочка, панна Теофілія Лютомська — не хто інший, як у заміжжі Теофілія Бачинська, дружина засновника і керівника Руського (українського) народного театру товариства «Руська (українська) бесіда» у Львові, що разом із чоловіком переїхала 1864 р. до Львова та грала на сцені першого українського театру в Галичині. Усталений рік народження актриси (1837) суперечить цій інформації, а, отже, тема потребує окремих досліджень польських та українських істориків театру.

Як свідчила афіша, панна Лютомська виходила у постатях Параски, Тамарки, Краковяка, Чарівниці, Королеви ночі, Кипрійської богині, Смоленської княжни та Російської дівчини, в яких перевдягалась її героїня. Цей «оновлений» травестійний набір свідчив про пристосування вистави до смаків публіки, політичної та

---

[142] Афиши спектаклей, поставленных театральными труппами в г. Тульчин Винницкового уезда Подольской губернии // ЦДІА у Києві (Центр. держ. істор. арх. у Києві). Ф. 442. Оп. 1. Од. Зб. 1277. С. 7. Оригінал.

[143] Там само. С. 121.

[144] Komorowski J. Polskie życie teatralne... S 67.

[145] Lutomski Józef // Encyklopedia teatru polskiego. URL : http://encyklopediateatru.pl/osoby/78256/jozef-lutomski (дата звернення: 15. 10. 2018).

національної тенденцій. Крім того — про використання досвіду популярної «Сирени з Дністра», звідки й було взято деякі жіночі та чоловічі травестійні образи. Вочевидь, Королева ночі була парафразом на популярну оперу «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, що може свідчити про її остаточне входження у тогочасну популярну, навіть масову культуру. Під Кипрійською богинею, вочевидь, бачили постать Афродіти. Смоленська княжна та Російська дівчина — своєрідна данина російськомовній культурі та публіці, що свідчило про формування території українсько-польсько-російського театрального пограниччя. На жаль, відсутність рецензій та будь-яких інших документів про особливості сприйняття вистави, не дозволяють детальніше дослідити особливості рецепції твору.

Попри свою драматургічну слабкість, «Українка…» перевершила успіх «Сирени…» і прожила на польській сцені до 1860-х рр. Хронологічно найпізнішою датою її «повнометражного» показу був 1864 р. — це засвідчує розлога рецензія у львівському українському часописі «Слово», датована 13 (25) травня 1864 р. «Из театру Скарбка»[146]. Нагадаємо: йдеться про період, коли у Львові вже другий місяць діяв новостворений Руський (український) народний театр товариства «Руська бесіда», що працював на сцені Народного дому. Вся рецензія на виставу «Українка» на сцені польського театру графа Скарбка пронизана українським патріотизмом. Безіменний рецензент зазначає, що того дня замість прем'єри «Верховинців» Ю. Коженьовського, котру ще належало допрацювати (прапрем'єра цього твору на львівському кону відбулась 1844 р., тож вочевидь йшлося про його чергове поновлення), польський театр показав «Українку…». Слід наголосити, що на львівській сцені до того взагалі ніколи не грали «Українку…», вочевидь, із міркувань конкуренції з місцевою «Сиреною..».

Автор рецензії у вступі зауважив, що той з Русинів, хто пішов на «Українку», не пошкодувавши своїх видатків, переконався, яке «чародійне враження, яке захоплення викликають руські наспіви, руська пісня на Львівську публіку»[147]. На українську публіку чекала несподіванка. Довідавшись з анонсу про те, що у виставі звучатиме українська пісня, усі очікували одного-двох вокальних номерів, а насправді «не тільки пісні співали, а й цілі сцени були зіграні руською мовою. Дві дійові особи: Гуляка, козак, та Параска, двірська служниця, говорили винятково, а княжна Людмила частково по-руськи. Вийшло отже, що комедіо-опера «Українка»... була мов би твором подвійного складу, в котрому обидві братні народності у розмові та характерах представлені»[148]. Автор захоплено відгукувався про акторів польської сцени — виконавців ролей руських персонажів, зокрема Олександра Концевича у ролі Гуляки та дівицю Мацкевичівну — Параску. А. Концевич — відомий співак, український та польський актор, упродовж багатьох років працював і на польській, і на українській сценах. Зокрема, у польському репертуарі він часто виконував ролі українців, у чому переконаємось далі. Точно визначено сенс образу Гуляки: «Концевич був істинно той прислужний козак, що-то забавляє свого пана веселим співом і танцем, а для заохоти разом

[146] Из театру Скарбка (Комедио-опера «Украинка») // Слово, 1864. № 38. 13 (25) мая. С. 151.
[147] Там само.
[148] Там само.

вип'є хоч би й цілу пляшку меду»[149]. Вочевидь, для цієї ролі виявились важливими і акторський, і вокальний талант митця (бас-баритон).

Сформований упродовж кількох століть образ козака-прислуги, козака-Гуляки для української публіки, що побачила його (і себе) на польській сцені, був впізнаваний, очікуваний, природний. Ба більше, цю комедіо-оперу та її образи вона сприймала — за висловом рецензента — «як списану з самого життя, з природи». Зрозуміло, що така екзальтація була викликана тривалою відсутністю власної національної сцени та гострою потребою українського населення Львова бачити своїх героїв, чути власну мову і пісню у публічному просторі. Порівнюючи дві «мовно-національні» частини цієї вистави — польську та українську, автор підкреслював переважаючий успіх другої: «Судячи з великого захвату, який викликала кожна поява Гуляки й Параски, належить визнати, що справді лише ця руська частина «Українки» викликала враження; при сценах же чародійських, хоч вони й були націлені на створення ефекту, публіка виявлялась цілком холоднокровною»[150]. Вочевидь, більшість публіки польського театру Скарбка того вечора становили українці, зокрема, й ті, що приїхали з-за меж Львова подивитися відмінену прем'єру «Верховинців». Тож не дивно, що, як зазначає рецензент «..польські пісні, хоч які гарні мали мелодії, удостоювались зазвичай лише одноразових оплесків, але як тільки співали Гуляка й Параска, то разом із кожною строфою гудів увесь будинок гучними бравами, і всі їхні дуети були повторені»[151]. Потребує окремого вивчення обставин робота над «Українкою», адже твір об'ємний, містить багато музичних епізодів, а отже, не міг бути підготований до показу з однієї-двох репетицій. Це наводить на думку про свідомий вибір керівництва польського театру, зокрема Адама Мілашевського (він лише від 30 березня 1864 р. очолив польську трупу), а не випадковий збіг подій. У цьому контексті здогад про можливу участь у згаданій немирівській виставі 1840 р. Теофілії Лютомської, що на львівській українській сцені 1864 р. стала відомою як Теофілія Бачинська, виглядає також невипадковим. Ймовірно, дирекція польського театру могла скористати з привезеного Бачинськими до Львова тексту цієї комедіо-опери — адже, нагадаємо, на польській сцені у Львові цей твір до того часу не йшов, як і опісля.

Про спеціальну підготову цієї вистави для українського глядача свідчило й те, що окремі вокальні номери з «Українки» звучали на мелодії вистав щойно заснованого у місті театру товариства «Руська бесіда» — зокрема, на мелодію прощальної думки з «Марусі» та заключного хору з «Покійника Опанаса». Без сумніву, цей дружній жест польських акторів не міг не викликати бурхливого захоплення, адже створив своєрідний міст поміж двома сценами — давньою, польською, та лише півтора місяця тому народженою, українською. Власне, ця вдячність і польським акторам, і глядачам вилилась у слова рецензента про те, що присутні українці переконалися: «...у польської братії у Львові ще таки залишилась

[149] Там само.
[150] Там само.
[151] Там само.

деяка щироруська жилка, котра при руському слові і при руській пісні заб'ється весело і співчутливо, наче нагадуючи всім, що живуть вони

В стародавньому місті, де колись володарював
Князь Лев, котрий з народом своїм по-руськи розмовляв...[152].

Свій розлогий текст автор завершував, переказуючи слова когось із присутніх у залі можновладців міста про те, що цей захват у залі має символічне значення, бо зближається пора дати русинам місце на сцені Скарбка, де 4 вистави австрійського театру щотижня для ненімецького Львова є зайвими. «По що, — переказував автор слова цього пана — бідним Русинам витрачатись на запровадження власної мікроскопічної сцени, коли існує великий крайовий театр, ведений та утримуваний фондом і прибутками нашої спільної вітчизни; краще б їм тут знайти місце, бо ж не вік сидіти їм у власній хаті — у коморі»[153]. До думки високого посадовця рецензент додав власну мрію про те, що «...і руському театрові буде надана допомога і підтримка, і прийде він колись до слави і значення, якого досягли театри вже у всіх соплеменних нам народів»[154]. На жаль, сподівання ці виявилися марними, надії — безпідставними.

Тим не менш, цей показ «Українки» завдяки рецензії дозволив побачити її очима українського глядача, зрозуміти загальні засади сприйняття цієї вистави українським та неукраїнським глядачем у попередні десятиліття та на інших сценах, а також пролити світло на феномен тривалого й широкого успіху доволі невибагливої та малохудожньої вистави. Вочевидь, готовність із захопленням сприймати такого рівня драматургію у глядача значної частини українських земель — від Львова до Кам'янця і Києва — виявляла не лише певні модні естетичні театральні тенденції часу, а й гостру нестачу театру власне українського.

Свідченням того, що сценічне життя «Українки» тривало, служить вже згаданий запис на краківському рукописному примірнику, датований 1867 р. Прикметно, що виставу показували у давньому польському місті Лович, що розташоване у центральній частині Польщі.

Ймовірно, востаннє окремі сцени з «Українки» прозвучали з львівської сцени 11 серпня 1869 р., під час святкування 300-ліття Люблінської унії. Львів було обрано головним містом святкувань, його було ілюміновано до найвіддаленіших вулиць. Головними урочистими подіями стали дві: насипання львів'янами (попри дощову погоду) так званого «копця» Люблінської унії — штучного пагорба на верхівці Замкової гори (сьогодні – оглядовий майданчик на Високому замку); а також урочистий вечір у театрі графа Скарбка. Програму вечора ретельно цензурували, зокрема, було заборонено до показу «Золоті роки» львівського драматурга Кристина Островського, також витримали попередній перегляд цензури усі «живі картини», що мали бути показані на вечорі. У першій частині вечора було показано одну дію з класичного національного репертуару — «Краків'ян і гуралів» В. Богуславського. Далі відбувся показ однієї дії спеціально пристосованої до оказії «Українки» Я. Мілевського. Виконавцями цієї частини були О. Концевич та Філомена

[152] Там само.
[153] Там само.
[154] Там само.

Квєцінська, руська вимова якої, на думку рецензента, могла б задовільнити Краків чи Познань, але не Львів[155]. Попри це відзначено загальне захоплення, з яким приймала переповнена вщерть зала руські пісні і танець у виконанні обох артистів, що його на побажання глядачів було повторено. Текст короткого повідомлення передавав піднесену атмосферу того вечора, на якому прозвучало ще тріо дівчат, які символізували Польщу, Русь та Литву, а під час живої картини, що зображала у центрі короля Зигмунта Августа та символічні постаті об'єднаних Польщі, Русі та Литви оркестр театру виконував польський національний гімн[156]. Ентузіазм публіки виявився у тривалих аплодисментах, що примушували освітлювати живу картину до повного вигорання свічок.

Автор наступної публікації, розлогого огляду усіх святкувань у Львові, опублікував текст руської пісні у виконанні Ф. Квєцінської, зважаючи на надзвичайний успіх, котрий вона отримала у глядачів[157]. Подаємо її повний текст, оскільки він найкраще відтворює атмосферу, настрої, політичні та національні тенденції того моменту:

Nad Podilem, Ukrainow
Żurawli letiły,
O Stefani i Ostafim
Dumku zapinyły.
Czorne more szumyt burjow,
Step mohylnyj płacze...
Hdeż koroli i hetmany,
Hde dity Kozacze?

Ławra świata żalobyt sia,
Ciła Sicz w żalobi,
Ani szumki, ani dumki,
Ruska Maty w hrobi!
Pomyłuje Boh Spasytel,
Dast' nam woskresenie!
Pryjmit ćwit, i mid zo stepu
I sercia darenie!

Jeszcze pohulajet czajkow
Kozak w synich wodach,
A w Kremłyni dzwin promowyt
O Kozaćkich szkodach.
Anheł naszoj maty, Polszczi
Kurhan otweraje,
Hulaj tohdy Lasze ridnyj ,
Step nam szcze zahraje![158].

[155] Przedstawienie uroczyste w teatrze polskim // Gazeta narodowa. Lwów, 1869. № 205. 12 sierp. S. 2.
[156] Там само.
[157] Kronika Lwowska // Gazeta narodowa. Lwów, 1869. № 208. 15 sierp. S. 1.
[158] Там само.

На жаль, автора поезії не було зазначено. Привертає увагу народна ритміка віршованого розміру та володіння мовою, що виявляли добру обізнаність поета з українською мовою та його неабиякий творчий хист. Уведена в текст «Українки», ця та інші пісні свідчили про те, як не надто художня комічна опера, створена 1815 р., стала своєрідним символом України на польській сцені 1869 р.

2.2.3 «Козак коня напував...» («Твардовський на Кшемьонках» Я. Н. Камінського)

Повертаючись до польського театру у Львові першої половини XIX ст., звернемо увагу на ще один оригінальний твір — «Твардовський на Кшемьонках» (Twardowski na Kszemionkach) Я. Н. Камінського. Чародійська опера вийшла до глядача уперше 22 червня 1825 р. Їй також судилося тривале життя — афішу «Твардовський на Кшемьонках» зустрічаємо у репертуарі Краківського Старого театру 1889 р.

Я. Н. Камінський у цьому творі першим опрацював та увів у театральний обіг історію чорнокнижника Твардовського. Для нас цей текст цінний насамперед тим, що в ньому, як і низці інших творів Я. Н. Камінського, знаходимо українські мотиви, вправно вплетені у сюжет твору.

Рукопис тексту зберігається у фондах Національної бібліотеки ім. Оссолінських у Вроцлаві[159]. Позначення, датовані 1838 (на титульній сторінці) та 27 лютого 1839 рр. (на останній сторінці) дозволяють припускати, що це – примірник, поданий до розгляду цензора, найімовірніше — відпис з оригіналу. Слідів використання цього примірника у безпосередньому театральному виробничому процесі (як-от обсада, викреслення, позначення мізансцен і музичних номерів та ін.) не виявлено.

Титульна сторінка документа засвідчує: «Твардовський на Кшемьонках. Чародійська кротохвиля на 3 дії з сільського роману для Львівського театру в квітні 1825 р. написана Я. Н. К.» (Twardowski na Krzemionkach. Krotochwila czarodziejska we 3-ch Aktach z powieści gminnej dla Teatru Lwowskiego w kwietniu 1825 roku napisana, przez J. N. K.). Перші літери імені та прізвища Я. Н. Камінського вказують на його авторство. Проте за якою саме повістю написано оперу, встановити поки що не вдалось. Як зазначає сучасний полоніст О. Астаф'єв, постать чорнокнижника Твардовського була популярна на початку XIX ст. не лише в польській, а й українській літературі: «сказання про пана Твардовського можна поставити в один ряд зі світовими легендами про таких чорнокнижників, як староперський Зохак, кельтський Мерлін, візантійський Феофіл, іспанський Кипріян, італійський Карул, чеський Жито, німецький Фауст»[160]. Серед тих, хто присвятив свої твори цій темі у першій третині XIX ст., були польські поети Томаш Зан («Твардовський», 1818), Адам Міцкевич («Пані Твардовська», 1821), український поет П. Гулак-Артемовський («Твардовський», 1827).

---

[159] Sygn. 4666/III. Twardowski na Krzemionkach. Krotochwila czarodziejska we 3-ch Aktach z powieści gminnej dla Teatru Lwowskiego w kwietniu 1825 r. napisana, przez J[ana]. N[epomucena]. K[amińskiego]. // Zakład Narodowy im. Ossollińskich. Dział rękopisów. 77 s.

[160] Астаф'єв О. Міфологема пана Твардовського в однойменній повісті Ігнація Юзефа Крашевського // Київські полоністичні студії. Київ, 2013. Том XXII. С. 117.

Ймовірно, ідея звернення до теми могла виникнути під впливом твору А. Міцкевича, але Я. Н. Камінський як автор обрав власну версію цієї історії. Головною причиною створення, вочевидь, було бажання поповнити репертуар львівської польської сцени «касовою» виставою, при цьому розрахунок був не лише на львівського, а й краківського глядача, оскільки львівський театр від 1820-го р. майже щорічно відвідував це місто з гастрольними виступами, рятуючи у такий спосіб своє фінансове становище. Додатковою причиною мала бути особиста, оскільки другий показ цієї вистави відбувся саме на день народження актриси Аполонії Камінської, дружини Я. Н. Камінського, у її бенефіс.

Перші відгуки на прем'єру у львівській пресі були захопленими: «Це приємний плід фантазії, оздоблений красою романтичної поезії, солодким дотепом, веселощами та поставою. Давно ми не бачили серед такого роду вистав... Загалом, вистава дуже сподобалась, публіка часто виявляла ознаки своєї радості і під кінець, викликавши автора, обдарувала його гучними аплодисментами», — писав анонімний автор в «Розмаїтосцях»[161]. У наступному номері того ж видання матеріал про виставу починався ще імпульсивніше: ««Чи ти був на Твардовському? Як тобі подобається Твардовський?», — таким запитаннями вітались при зустрічі у місті» — зазначав автор допису[162]. І далі зауважував: «Наплив глядачів був ще більший, ніж першого разу, публіка повсюдно тиснулась»[163]. Про успіх вистави згодом свідчило її тривале сценічне життя на львівській та краківській сценах[164].

Значною мірою до успіху вистави спричинилась музика, написана чеським композитором Ролічкою. Мальовничі та функціонально складні декорації належали художнику А. Лянге. Ці важливі складові видовища отримали належну оцінку у вже згаданих відгуках на виставу. За відсутності афіші та з публікацій у пресі можемо назвати імена лише головних виконавців: Вісляна, королева рік — Аполонія Камінська; Твардовський, чорнокнижник — Ян Непомуцен Новаковський; Гечепече, управитель маєтку — Леон Рудкевич; Черемере — Щасни Стажевський; Майоранек — Крупіцький-молодший; Злотомір — Юзеф Слоньський; Скавінка — Марецька.

Як свідчить перший відгук на прем'єру, вона йшла під назвою «Твардовський на Кшемьонках, або Злотомир і Любвіда». Власне, незалежність Я. Н. Камінського як автора виявилась у тому, що у своїй виставі він розгорнув дві окремі сюжетні лінії. Перша з них — це кохання Злотомира до Любвіди, котре навіяла героєві чарівна пташка, прощебетавши ім'я майбутньої коханої. Саме у пошуках омріяної дівчини лицар потрапляв до господи на Кшемьонках — тієї, де за народною легендою уклав угоду з дияволом Твардовський. Далі упродовж вистави ці дві сюжетні

---

[161] X. X. [K. Majeranowski?] // Rozmaitości. Lwów, 1825. N 26. 1 lip. S. 207.

[162] (?) // Rozmaitości. Lwów, 1825. № 27. 8 lip. S. 215–216.

[163] Там само.

[164] Згідно з монографією Б. Лясоцької, даних Л. Бернацького, а також С. Халабуди й А. Кубік, виставу грали у Львові: 1825: 22, 27 черв., 17 лип., 17 жовт., 19 груд.; 1826: 15 трав., 7, 8 груд.; 1827: 2 лип., 5 лист. ; 1828:12 груд.; 1830 : 23 січ., 27, 30 черв., 10 лист.; 1832 : 7 лют., 12 груд.; 1833 : 17 лют., 16 трав; 1834 : 3 лют.; 16 трав.; 1834 : 27 лют., 20 черв. (фрагмент у «Хто що любить»), 23 лист.; 1837: 1 трав.; 1841: 3 трав.. 1844: 2, 19 лют..; 1847: 15 січ, 21 лют.; 1844: 2, 19 лют.; 1847: 15 січ., 21 лют.; 1844: 2, 19 лют.; 1847: 15 січ., 21 лют.; 1865: 17 квіт.; 1868: 20 вересн.; 1870: 25 груд.; 1871: 22 жовт.; 1872: 17 березн.; 1875: 4 квітн.; 1877: 26 груд.

лінії перетинаються — у такій пропорції, аби «урівноважити» пекельну історію чорнокнижника темою романтичного кохання. Окрім ліричної та фантастичної тем була у виставі й третя — побутово-комічна, пов'язана із життям мешканців самої господи на Кшемьонках, їхніми звичаями та характерами, приїздами гостей. Слід віддати належне авторові — ця третя жанрова складова була органічно вписана у містичний та ліричний наративи вистави, слугуючи для них своєрідним тлом.

Кшемьонкі — гора у передмісті Кракова неподалік Вісли навпроти Вавельського замку, де за легендами отаборився пан Твардовський. Він провадить війну з чарами Вісляни, королеви рік. Не дивно, що сюжетний мотив, випробуваний у «Сирені Дністра», Я. Н. Камінський розвинув і в цій комічно-чародійській опері. Подібно до інших такого характеру опер, тут присутній прийом переодягання головної героїні у кількох персонажів, зокрема й на українку. Уперше із відомих нам творів героїня постає в новому статусі — Козачки. У сцені 11-й першої дії з'являється Вісляна, «ідеально переодягнена на козачку». Козачка-Вісляна виконує українську народну пісню «Козак коня напував / Дзюба воду брала», з кожним наступним куплетом зваблюючи танцем Гечепече:

W-na:
Kozak konia napuwaw
Dziuba wodu brała
Kozak sobi zaspiwaw
Dziuba zapłakała

Ne płacz luba, moja dziuba
Jeszcze ja z toboju
Koły wyjdu z Ukrainy
Zapłaczesz za mnoju.

Alboz dziuba nie horosza!
Ne krasna, ne ładna?
Heczepecze (розпашілий, танцює)
Jakze dziubę nie całować
Kiedy dziuba ładna
W-na:
Kupy meni czerewyczki
Krasneńki z atlasu
Heczepecze:
Ой, дай губи, дюба люба
Бо згину до часу.
W-na:
Ach potancuj odrobynu,
A dostaniesz guby
H-cze:
Ой, не можу, люба дзюбо
Бо товстий та грубий (заточується і сідає задиханий[165]).

[165] Sygn. 4666/III. Twardowski na Krzemionkach. C. 60.

Майоранек, слуга у замку, на це співав жарлівливий куплет :

A kto lubyt harbuz, harbuz
A ja lublu dyniu;
A kto lubyt gospodarza
A ja gospodyniu[166].

Гечепече — комічний персонаж, подібний неповоротКістю та дурнуватістю до Терефере з «Сирени Дністра», боягузливий, ласий до їжі та жіноцтва. Він просить Козачку стати йому дружиною. На питання, як її звати, та відповідає: «Калинка Чорнобривая», і жалісливо оповідає історію про те, як матір застала її з Грицем за стодолою та вигнала у світ. У дусі весільних обрядів Козачку провадять до кімнати, і вона, мовби плачучи, прощається з Батьківщиною: «Buwaj zdorowa, medom ta i molokom tiakuszczaja Ukraina. Та wże tebe ne pobaczu!»[167]. Врешті, Козачка заманювала Гечепече на місток і той, упавши з нього, тонув. Комічні похорони Гечепече (сцена 24) відбувалися у супроводі української народної пісні «Не ходи Грицю, та й на вечорниці», що звучить за кулісами[168]. Варто зауважити, що такий інтерес до української народної пісні мав широкий вияв, зокрема, Я. Н. Камінський міг скористатись текстами та нотами саме цих двох пісень: «Ой, не ходи Грицю» та «Дзюба», надрукованими у «Львівському пілігримі» (Pielgrzym Lwowski) за 1822 р. у рубриці «Народні співи[169]. Вже на момент перебування вистави у чинному репертуарі польської сцени, В. Залеський увів пісню з дещо іншим текстом «Чого ти, Грицю, смутний ходиш?» на музику «Ой, не ходи, Грицю» до свого збірника 1833 р.[170]. Нотний запис переконує у тому, що звучання цілком відповідало відомій мелодії знаного твору.

Українські народні пісні, українська мова та вже відомий нам вислів «медом та молоком текучая» маркували тут українську тему, уведену дуже локально. В ній були присутні і жартівливий «спогад/прощання» Вісляни-Козачки з аркадійською Україною, і мотив комедійного залицяння, що цього разу мав незвичний варіант: нетямущий польський слуга залицявся до козачки (переодягнутої головної героїні) і отримував від неї гідну відсіч. Комічне використання пісні «Ой, не ходи, Грицю» у сцені його «похорону» підкреслювало «небезпечну» вдачу героїнь-українок. Водночас у цьому образі отримала розвиток притаманна жіночим українським персонажам незалежність, життєлюбність, гідність, властиві образу козачки. Цікавий паралелізм виникає поміж чорнокнижництвом Твардовського та чарівництвом «Калинки чорнобривої»/Козачки/Вісляни. Цей чародійський мотив українського чарівництва, фактично, звучав у кожному з названих творів. Його слід розглядати у контексті двох дискурсів України на польському кону: гендерного (чоловічого-жіночого) та енігматичного (таємничого, містичного). Якщо козак представляв мужнє, войовниче, часто також творче начало, то чарівниця, звабниця — жіноче, генетично пов'язане з мотивом «Ой, не ходи Грицю».

---

166 Там само. С. 63.

167 Там само. С. 77.

168 Там само. С. 81.

169 O spiewach ludu // Pielgrzym Lwowski, 1822. S. 86.

170 Wacław z Oleska [Zaleski. W. M.] Muzyka do Pieśni… S. 135.

Головною виконавицею українських жіночих ролей на львівській польській сцені тривалий час була А. Камінська, дружина антрепренера. Це доводить, що вона володіла українською мовою, а також вдало відтворювала комедійні українські жіночі типи.

2. 3 «Це намальоване місто нехай буде Львовом!»: український сегмент у багатокультурному сценічному топосі міста

«Це намальоване місто нехай буде Львовом!», — звучало у Пролозі до вистави, що відбулася 1595 р. у Буську (нині — місто у Львівській обл.) в театрі Станіслава Тарновського. Цитуючи цю репліку, історик театру З. Рашевський припустив, що «на сцені стояли гіпотетично декорації, мальовані як у підручнику Серліо»[171]. Тож — ймовірно — від цієї дати маємо відраховувати початок формування львівського міського топосу на театрі.

2.3.1 «Дай нам, Боже, в добрий час!» («Обвал вежі на ратуші, або Коминяр і Млинар» Л. Рудкевича, Я. Н. Камінського)

У XIX ст. міський топос набував нових форм та сюжетів. Авторство кротохвилі зі співами на 1 дію під назвою «Обвал вежі на ратуші» (Zawalienie się Wierzy, krotochwila w 1 akcie ze śpiewkami napisana podlug rodzimego zdarzenia przez L. R. Dnia 1 go grudnia 1827 r.)[172] приписують як Леону Рудкевичу (його ініціали L. R., зокрема позначені на титульній сторінці вказаного рукопису), так і Я. Н. Камінському, прізвище якого олівцем дописано у другому рукописному примірнику з фондів цієї ж бібліотеки[173]. Порівняння двох рукописів доводить, що другий був театральним робочим примірником — про це свідчать не лише численні помітки, призначення акторів на ролі, скреслення, а й цензорські підписи, один з яких датований серпнем 1859 р. (місто Чернівці).

Сюжет твору збудовано на історичній події, коли у Львові 14 липня 1826 р. завалилась вежа міської ратуші. У виставі діяли персонажі — мешканці Львова: Боніфацій Питль, млинар, удівець; Теклюся, його дочка; Щепан Ґраца, коминяр, сусід п. Питля; Франусь, його син, коханий Панни Питльової; Собек, молодий коминяр; Барбара, панна кухарка в домі Питля; Парашка, руська дівчина на службі у Питля. Дія відбувалася у передмісті Львова. Інтрига у цій одноактівці була вкрай проста: Питль та Ґраца ворогували від молодості, відколи перший «украв» наречену у другого, а згодом застав свою дружину в його обіймах. Конфлікт поміж

[171] Raszewski Z. Kròtka historia teatru. S. 25.

[172] Sygn. 3266/I. Zawalienie się Wierzy, krotochwila w 1 akcie ze śpiewkami napisana podlug rodzimego zdarzenia przez L. R. Dnia 1 go grudnia 1827 r. // Zakład narodowy im Ossolińskich. Dział rękopisòw.

[173] Komyniarz i Młyniarz czyli Zawalienie się Wierzy Ratuszowej, krotochwila w 1 akcie podlug Vodevil francuskiej PP St. Priest i Bartmanski przerobiona ze śpiewkami polskimi i ruskimi // Zakład narodowy im Ossolińskich. Dział rękopisòw. Sygn. 4970/III. 19 s.

чоловіками мав не лише особисті, а й цехові причини, адже професії млинаря та коминяра протилежні як біле борошно та чорна сажа, з якими вони мають справу. Через суперечки чоловіків автор гумористично висвітлював актуальні питання освіти та виховання містян: діти обох чоловіків були освіченими — Теклюся, як виявлялось, уміла читати, писати, рахувати і грати на великих цимбалах, а Франусь мав вивчати право і стати адвокатом. Проте їм усіляко забороняють зустрічатися — і лише у випадку якогось дива, наприклад, падіння вежі на ратуші, Ґраца-старший пообіцяв дати своє благословення на одруження. Подібно до стосунків панів збудовано і стосунки слуг, Собка та Парашки. Бідний Собко мріяв розбагатіти, а тому просив свого пана, аби той підвищив його по службі, бо хотів оженитися з Парашкою. Панич Франусь обіцяв виконати це прохання, але хіба як завалиться вежа на ратуші, тобто — ніколи. Горда й перебірлива Парашка не погоджувалась чекати і допікала Собкові тим, що вийде заміж за когось іншого. Проте несподівано для усіх вежа на міській ратуші падала (цей момент засвідчував гуркіт за сценою). Вистава завершувалась щасливим поєднанням обох закоханих пар.

Роль Парашки була записана по-українськи у записі латиницею, і оскільки діалоги слуг посідали помітне місце у сценічній дії, то пропорція української мови у цій виставі була відчутною, всю ж виставу можна назвати без перебільшення двомовною. Сюжетний мотив залицяння польськомовного хлопця до русинки розвивався та набував дедалі більшої конфліктності та комедійності водночас. А закінчувалась вистава унікальною сценою: загальною піснею «Дай нам Боже, в добрий час», автором якої був знаний український поет, перекладач, проповідник та місіонер, греко-католицький священик Юліан Добриловський (1760–1825).

Ґраца:

Daj nam boże dobry czas
Jak u Ludy tak i w nas
U szczaslywu hodynu
Poweselym rodynu.

Хор:

Hey nu, Hey nu, hey nu nu nu.

Ґраца:

I wy nasze pędraki
Wytynajte hopaki
Bo w szczaslywu hodynu
Rozmnożijte rodynu.

Хор... [174].

Цей вірш, написаний ще наприкінці XVIII ст. народною мовою, набув у Галичині великої популярності, а його уведення у виставу випередило видрук у відомій збірці В. Залеського «Пісні польські й руські галицького народу» (1833). Заключний куплет пісні був придуманий, вочевидь, для вистави, бо в оригіналі вірша Ю. Добриловського його немає. Осібне, не авторське походження строфи виказувала і значна кількість ужитих полонізмів, хоча її патріотичний сенс був набагато важливіший за дотримання мовних правил:

[174] Там само. С. 18.

Ґраца:

Dai nam boże taki czas
By wsich wrogòw pierun trzasl
A w tak szczesnu hodinu
Poweselym rodynu[175].

У виставі на останній строфі цієї пісні усі танцювали, як це було звично у фіналах такого роду. Ноти з текстом пісні були уміщені у другому томі збірника В. Залеського[176]. Функції другого фіналу мала коломийка у виконанні тих самих акторів, але вже польською мовою, лише з однією строфою Парашки по-українськи. У коломийці жартівливо обігрувалася тема горілки, її «корисного» та шкідливого впливу. Це був авторський варіант коломийки, стилізований, без типової ритміки. Водночас коломийка з танцем довершували міську версію «аркадії», представлену жанровою картиною львівського життя.

На прем'єрі вистави 17 березня 1828 р. ролі виконали: Питль — Я. Н. Новаковський, Теклюся — Анеля Стажевська, Ґраца — Леон Рудкевич, Барбара — Анна Салова, Парашка — Теофілія Рудкевич. Далі склад акторів змінювався, але афіша до другого показу вистави, що збереглася в одному зі згаданих рукописів тексту, повідомляла: «У п'ятницю, дня 21 листопада 1828 р. в королівському міському привілейованому театрі при освітленні театру АКТОРИ ПОЛЬСЬКОЇ СЦЕНИ на останній бенефіс Я[сновельможної] Пані Рудкевичевої, перед її відходом зі сцени дають «Наречений з Мехіко» (Клаурена). Закінчить видовище кротохвиля в 1 акті, наслідувана з французької з польськими та руськими співами під назвою «Zawalienie się Wierzy, czyli Komyniarz i Młyniarz"»[177]. Тут же знаходимо подяку, що її висловила усім шанувальникам Теофілія Клара Рудкевич у зв'язку з її від'їздом зі Львова. Прикметно, що для свого прощального бенефісу актриса обрала саме українську роль Парашки, що не може не свідчити про певні, невідомі нам, обставини такої любові актриси до українських героїнь на сцені. Т. Рудкевич у цей, перший період своєї театральної діяльності, була відома як актриса на ролі наївних дівчат, вона володіла чудовими зовнішніми даними та голосом, у репертуарі своєму мала, зокрема, ролі Анелі («Шлюби панянок» А. Фредра) та Корделії («Король Лір» В. Шекспіра).

2.3.2 Театр з «видом на Святого Юра» («Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи» Я. Н. Камінського)

У 1829 р. Я. Н. Камінський звернувся до комічної опери «Аліна, королева Голконди», що від початку XIX ст. йшла на німецькомовній австрійській львівській сцені, і здійснив її переробку-адаптацію польською, зорієнтувавши передовсім на львівського глядача. Історія про французьку пастушку, яка опинилася в екзотичній Голконді, де успадкувала від свого володаря королівство, розпочалась

[175] Там само.
[176] Wacław z Oleska [Zaleski. W. M.] Muzyka do Pieśni polskich i ruskich… S. 19–21.
[177] Там само.

з літературної прозової казки, що її створив відомий свого часу французький поет маркіз Станіслав-Жан де Буфлер (1738–1815), подавши її друком 1761 р. Ця казка була типовим літературним твором доби рококо з притаманними цьому періоду втечею у фантазійність, культом кохання, почуттів, пригод та екзотики. Згодом А. Франс високо оцінив в цілому творчість маркіза де Буфлера і зокрема згадану казку: «Шевальє де Буфлер, гусар і поет, своєю чергою створив невелику казку, в якій стільки вишуканості й мудрості, стільки глибини й легковажності, стільки бадьорості і водночас стільки поблажливості, що її читаєш, посміхаючись крізь сльози»[178].

На сюжет цієї казки за п'ять років після друку книжки постала опера-балет на 3 дії Мішеля-Жана Седена з музикою П'єра-Александра Монсіньї (Париж, 10 квітня 1766), а хореограф Доберваль 1785 р. у Бордо запропонував власну, трансформовану в балет з «характерними танцями» виставу. Вже за рік цей твір було поставлено в Росії, у кріпацькому театрі графа Шереметьєва 1786 р., де головну роль співала провідна солістка Параска Жемчугова, а головну жіночу танцювальну партію виконувала Тетяна Шликова. Пізніше, 1803 р., постала опера на 3 дії французькою мовою, музику до якої написав Генрі-Монтан Бертон, а лібрето — Жан-Батист-Шарль Віаль та Етьєн Г. де Фав'єр. На це ж лібрето наступного року Франсуа Адрієн Буальдьє створив оперу, прем'єра якої у виконанні французької трупи відбулась у Петербурзі, в театрі Ермітаж 1804 р. Цю ж оперу Г.–М. Бертона на лібрето Ж.–Б.–Ш. Віаля та Е.–Г. де Фав'єра переклав (або переробив?) німецькою Г. Трейчке під назвою «Аліна, королева Голконди» (Aline, Könegin von Golkonda), мабуть, для потреб австрійського та німецького театрів. Своя версія «Аліни...» виникла і в Британії, де на сцені Королівського театру у 1812 р. йшов балет під такою назвою на музику Шарля–Луї Дідло, а у 1818 р. його вже як балет-пантоміму поставив Жан Омер у Відні, і в цій же версії він з'явився у Паризькій Опері 1823 р. з музикою в аранжуванні Ґустава Дюгазона. Німецькою арії з цієї опери були надруковані у Франкфурті-на-Майні 1805 р.. Далі оперу видавали у 1814, 1822, 1825 рр. у різних перекладах та переробках. При цьому змінювались жанрові характеристики творів: зінгшпіль, героїчно-комічна опера, великий балет тощо. Врешті за кілька років італійський композитор Гаетано Доніцетті створив власну оперу на 2 дії, лібрето до якої написав Феліче Романі, а прем'єрний показ відбувся у Генуї 1828 р. Саме ця опера Г. Доніцетті до сьогодні залишається найвідомішою оперою на сюжет казки С.–Ж. де Буфлера.

На кону професійного російського театру «Аліна, королева Голконди» вперше постала 1815 р. — була це вже згадана вище опера Г.–М. Бертона. Припускаємо, що ноти саме цього твору зберігалися в бібліотеці Івана Штейна — відомого антрепренера, який працював на території України і у березні 1834 р. очолив постійний професійний російський театр у Києві. У збереженому реєстрі книг та нот, що його дирекція викупила в І. Штейна при створенні театру, знаходимо під номером першим у переліку «опер» назву «Аліна»[179]. Чи означало це, що вистава під такою назвою була зіграна у цьому театрі? Невідомо.

---

[178] Франс А. Ги де Мопассан и французские рассказчики // Мопассан Ф. А. Г. Собр. соч. В 8 т. Москва, 1960. Пер. с франц. Т. 8. С. 17.

[179] Опись книг и нот библиотеки Киевского постоянного театра // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 647. Оп. 1. Од. зб. 50. С. 411.

Тож європейська сцена на початку XIX ст. захворіла «Аліною...», її героями, сюжетом, екзотичністю. Надзвичайна популярність сюжету була пов'язана із зростанням інтересу європейців до орієнтальної тематики, що значно посилився у добу романтизму. Я. Н. Камінський звернувся до цієї теми 1829 р., маючи на руках польський (власного авторства?) переклад австрійського твору та намагаючись актуалізувати його. Про те, що переробка 1829 р. належить Я. Н. Камінському, свідчить напис на титульній сторінці рукопису[180]. Уведено цей текст і в перелік переробок Я. Н. Камінського в матеріалах Л. Бернацького (під номером 63)[181], та в гаслі, присвяченому творчості Я. Н. Камінського тієї самої бібліографії польської літератури «Nowy Korbut»[182]. На жаль, ні в ґрунтовній праці Л. Сімона «Бібліографія польської драматургії», ані в книжці А. Папєжової відомостей про цю переробку не знаходимо.

Збережений у фондах відділу рукописів бібліотеки «Оссолінеум» у Вроцлаві, рукопис Я. Н. Камінського переконує, що під час переробки «Аліни…» відбулися істотні зміни. Сам рукопис, очевидно, слугував для ведення вистави — містить виразні сліди частого уживання, потертості, численні позначки, скреслення, про деякі з них йтиметься далі.

Насамперед зміни зазнала назва вистави: тепер це була «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи». Відповідно змінилася система персонажів, їхні імення та національні ознаки[183]. Аліна, королева Голконди, та її коханий, галицький рицар при посольстві в Туреччині, що отримав ім'я Філіп, у цій версії стали львів'янами. Найближча подруга Аліни, Зелія — конфідентка — перетворилась на селянку з Коломиї, виховану у Львові. Імена інших офіцерів та челяді Я. Н. Камінський «отуреччив» подекуди з виразно гумористичним відтінком. Задля посилення комедійного жанру та «львівського колориту» Я. Н. Камінський створив аж чотири окремі комічні персонажі: перукар з Личакова Чалапайло, його синок Мацьо, цирульник Фінфа, представлений у двох особах — як дорослий та дитина. Вони народились із «розщеплення» образу слуги французького посла Сен–Фара в оригінальній версії твору, де той посідав малопомітне місце. Посилення ж вагомості ролі «комічного слуги» Фінфи призвело навіть до зміни назви вистави: до основної частини додалося продовження: «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи». Таким чином, Я. Н. Камінський у своїй переробці розширив жанрову територію твору, зробивши ставку не на ліричний, а на комедійний характер сюжету.

Ключовий сюжетний хід — підміна просторів, коли приспаному Філіпові навіюють думку, що він перенісся у рідні краї — була вирішена як «перенесення» героя до Львова. Місце дії у другому акті — «завдяки чародійству», як зазначено у ремарках — переноситься до Львова. Нагадаємо, за сюжетом — це вигаданий Аліною жарт із зміною костюмів та декорацій, завдяки якому вона хоче перенести

[180] Sygn. 5202. Lwowianka, królowa Golkondy, czyli Finfa w obrotach Krotochwila ze śpiewkami i chorami w 3 aktach dla sceny Lwowskiej przez J. N. Kamińskiego napisana 1829 // Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Dział rękopisów.

[181] Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855) // Materiały do biografii Kamińskiego. S. 60.

[182] Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut». S. 55.

[183] Sygn. 5202. Lwowianka, królowa Golkondy… S. 2.

Філіпа на батьківщину, у місце та час, де народилось їхнє кохання. У ремарках щодо місця дії читаємо: «Сцена представляє найкрасивішу з усіх можливих околицю — б'ють фонтани, співають соловейки, біжить струмок — вище в глибині березовий місток, ліворуч від глядачів кілька трояндових і жасминових кущів»[184]. Перед глядачами поставала ідилічна пасторальна картина, подібна, вочевидь, до тієї, що представляла Прованс в оригінальному сюжеті. З подальшого тексту довідуємося, що це не просто Львів, а одна з його околиць — Цетнерівка. Спробуємо зрозуміти, чому саме ця територія замінила в уяві Я. Н. Камінського французький Прованс.

Цетнерівка — добре знаний у часи написання переробки Я. Н. Камінського парк на південний схід від середмістя Львова. Нині ця територія, розташована на мальовничих узвишшях за Личаківським кладовищем, увійшла до складу Личаківського району Львова. Наприкінці XVIII ст. граф Ігнатій Цетнер, маршалок Галичини та Володимирії, заклав тут великий сад і парк з екзотичними рослинами. «Це був багатий магнат, що любувався у мистецтві, збирав старі книги, монети, ритовини, мінерали, фауну, а найбільше любив ботаніку, — писав про І. Цетнера відомий учений-історик, львовознавець І. Крип'якевич. — Тут, під лісом, він побудував палату і при ній над ставом заснував великий сад… Були тут не тільки місцеві дерева, але й чужосторонні, стояли гарно уложеними групами, американські ясно-зелені сосни побіч чорних буків і ясенів, акації з кленами, плакучі берези з дубами. Серед дерев простягалися квітники, уложені в килими різних узорів. Славилися оранжереї Цетнера, в яких були найцінніші рідкісні роди квіток. У парку були альтанки, лавочки, криничка, захована в тіні дерев, на ставку плавали лебеді»[185]. Окремо І. Крип'якевич наголошував популярність цього місця серед львів'ян: «В першій половині XIX ст. львів'яни залюбки відвідували це гарне місце, у двірку відбувалися забави з танцями»[186]. Тож обравши саме це, добре знане львів'янам місце, як еквівалентне до французького Провансу, чи то «райського місця», Я. Н. Камінський влучно й дотепно увів місцевий топос у відомий європейський сюжет, тим самим «наблизивши» останній до реального досвіду своєї глядацької аудиторії.

Прикметно, що перу театрального художника А. Лянге належить рисунок цієї околиці Львова, що увійшов до «Збірки найпрекрасніших околиць Галичини» (1824). «Цетнерівка» пера А. Лянге дозволяє припустити, що елементи цього пейзажу були використані і в декораційному оформленні сцени, принаймні, і художник, і автор вистави мали б подбати про певну впізнаваність місця, що завжди сприймається глядачем з особливою приємністю. Ідилічні пейзажі А. Лянге дозволяють говорити, що і на сцені це місце мало мати ознаки аркадійської краси.

Найважливішим показником національної відкритості театрального дискурсу у цьому випадку є те, що разом із топосом львівського передмістя у переробці Я. Н. Камінського ожив і етнос. Представлений він був українською мовою, українськими піснями, персонажами-українцями, котрі, власне, й були мешканцями львівських передмість. Цікаво, що в цій частині переробки Я. Н. Камінський не просто адаптував сюжет оригіналу до місцевих реалій, а й ускладнив його додатковим прийомом «театру у театрі»: переодягнені в народні строї «мешканці Голконди» так

[184] Там само. С. 69

[185] Крип`якевич І. Історичні проходи по Львові. Львів, 1991. С. 97.

[186] Там само.

добре вдавали українських селян ще й тому, що це були …актори польського театру у Львові, котрі ніби-то дуже знудьгувалися за рідним львівським глядачем.

Власне українська сцена була уведена в 9 сцену другої дії. Переодягнені на українських приміських селян Чалапайло, Заїра та Мацьо мають переконати Філіпа, що він — справді у Львові, на своїй батьківщині. Надзвичайно важливий акцент полягав у тому, що саме україномовний Львів з персонажами-українцями (хай і «несправжніми», бо переодягнутими, травестійованими) мав слугувати маркером батьківщини для героя. Тут виникав дуже точний етнічно-соціальний зріз реальності, який полягав у контрасті поміж Філіпом, котрий розмовляв польською мовою, і міщанами, що говорили українською. Тріо розігрувало перед Філіпом комедійну сцену: Чалапайло намагався благословити закоханих сина Мацєя й Заїру, Мацьо сором'язливо залицявся і хотів поцілувати кохану дівчину. Філіп підходив до них, питав, куди вони йдуть, а весела трійка як могла знущалась з нього, з його скнарості та недолугості. Припускаючись доволі грубих характеристик, зокрема, й таких як «попсулися Ляхи» (в іншому варіанті — люди, Пани), ці герої багато в чому уподібнювались до своїх попередників з відомих українських інтермедій. Врешті, нічого не отримавши від панича, вони, танцюючи, відходили зі сцени. Композиційно та структурно ця сцена повторювала вже відому схему, тільки у дещо іншій послідовності: пісня–діалог–пісня–танець (українська народна пісня «Сім день молотила...»).

Звернімося власне до самого тексту сцени 9 (друга дія). На початку сцени звучить Хор, котрий польською мовою прославляє галичан та їхнє уміння забавлятись: «Ми, галицькі мешканці / Любимо співи, танці…»[187]. Далі на сцену виходять Чалапайло, Заїра та Мацьо, «вдягнені по-селянськи». У першому вокальному номері — терцеті, якому Мацьо акомпанує на флоярці (різновид духового інструмента), звучить українська мова. Відповідно до свого часу, цей текст записаний латинкою, тому далі подаємо його без змін:

Терцет

Чалапайло:

Nežurysia, nežurysia
A wse dobre bude
Z tym Haurylkom poberysia
A z was budut lude.

2 г. *Ale dońko luba, myła,*
Treba pamiataty,
Szczobyś kochda nezawyła
Przyjmy zautra swaty[188].

Філіп прокидається і здивовано запитує польською мовою:

«*Ця мова? Їхнє вбрання?*».

Мацьо продовжує співати українською:

Nech swit durnem nazywaiet
I breszet z prywyczki,
A Haurył̨ko rozum maiet
Kupyt czerewyczki.

[187] Sygn. 5202. Lwowianka, królowa Golkondy… S. 72.
[188] Там само. С. 77.

Утрьох:

Szczo tam na witr howoryty I psuwaty zuby.

Treba wysyle zrobyty Day (Dam) w zadatek huby.

(Мацьо комічно хоче поцілувати Заїру, вона соромиться і пручається.)

Мацьо:

Potrymajte, batku!

Чалапайло:

Tak! Szczo z hołowy, to i z ruki! Teperki lehsze piydemy do korczmy[189].

Далі поміж Філіпом та «селянами» відбувався короткий діалог польською мовою:

Філіп:

Звідки будете, мої любі?

Чалапайло:

Звідси неподалік, Ваша милість.

Філіп:

Куди йдете?

Чалапайло:

Йдемо на ярмарок.

Філіп: (різко)

Куди?

Чалапайло:

Під святий Юр (Церква святого Юрія, головна святиня греко-католицької церкви – М. Г.) *на ярмарок*.

Філіп:

Скажіть мені краще, де я?

Далі знову продовжується «українська інтермедія»:

Заїра: (простакувато сміється)

Hołowońko moja, a iakiż win durny! — ha! ha! ha!

Мацьо (сміється):

Lwiw nazywaiet po iakomys od czort znaiet[190]!

Заїра (весь час так, щоб Філіп її чув)

Win każet sia dur[nyj]!

Мацьо: (упівголоса)

Może, do nioho przystupaiet? Dobre duryty koły przystupaiet!

Філіп:

Чи це Цетнерівка?

Заїра: (сміється)

Та szczoż?

Філіп:

Там Високий Замок?

Заїра:

Та szczoż?

---

[189] Там само.

[190] Там само. С. 78.

Мацьо: (кланяється і представляє)
To moia przyszła żynka.
Чалапайло:
A moia synowa — Paraszka.
Мацьо:
My choczemsia — ta hroszy nemaiem
Чалапайло:
Dayte, Paneńku, mołodym na wysile.
Мацьо: (наставляє руку, Заїра кланяється, Філіп не зважає на це, оглядається)
To iakyś swystun, niszczo ne daśt. Szkoda kapelucha (накриває голову).
Чалапайло:
Oj popsulysia Lachy (йде)[191].
(над останнім словом надписані варіанти: ludy, Pany. — *М. Г.*)

Закінчувалась сцена танцем, текст пісні до якого знаходимо в Додатку.
Хор співав:

Siem den mołotyła
Czech czech zarobyła
Sama sobie dywowała
Szczo z Laszeńkom prohulała

Deń nycz Dońku była
Dońka odnak nezawyła
I do korczmy utikała
Z huzarymi tańcowała
Nie zal myni hroszy
Bo Laszok horoszy
Ruiczka ruczku potyskaie
Serce z Serciom promawlaie

(під час цього хору Філіп засинає)[192].

Наприкінці другої дії у ремарці читаємо: «Театр представляє вид Святого Юра», на тлі якого скомпоновано «міське табло»». Очевидно, це була жива картина, жанрова замальовка з життя, можливо, самий ярмарок під Церквою святого Юра[193]. Такий візуальний акцент на греко-католицькій святині у виставі польського театру позначав доброзичливе ставлення до української спільноти міста з боку римо-католиків. Зрештою, сам Я. Н. Камінський міг належати до однієї з гілок священичої греко-католицької родини Камінських (про що — згодом).

На прикладі поданих текстів переконуємося, що Я. Н. Камінський у своїй переробці органічно й дотепно використав топос не лише Львова (Високий замок, церква Святого Юра), а й львівського передмістя (Цетнерівка) як ідилічний,

[191] Там само. С. 79.
[192] Там само. С. 169.
[193] Там само. С. 106.

аркадійський, невід'ємною частиною якого були українці. Увесь сюжет із «перенесенням» Філіпа «до Львова» був збудований на репрезентації українського світу: мови, пісні, костюмів, приміського і міського простору. З іншого боку, напружена атмосфера українсько-польських стосунків також знайшла свій відбиток у гумористичних репліках українських персонажів. Я. Н. Камінський дозволяв персонажам-українцям висміювати панича Філіпа і навіть знущатися з нього, беручи на кпини, використовуючи: «зіпсулися Ляхи», «та він дурний» тощо, йдучи тут також за законами інтермедійного жанру.

Текст першої пісні написаний так званим «коломийковим розміром», що його неодноразово використовував Я. Н. Камінський у своїй поетичній творчості. Ритміка тексту другого музичного номера — Танцю — засвідчує, що перед нами — Козачок. На превеликий жаль, відсутність нотного матеріалу не дає змоги здійснити розгорнутий аналіз музичної складової цих епізодів.

Найважливішим (у світлі дослідження) моментом стало виведення у виставі «Львів'янка, королева Голконди» на завершення другої дії окремої завіси із зображенням Церкви святого Юра та живою картиною, що найпевніше відображала відомий Святоюрський ярмарок, про який згадували персонажі. Святоюрський ярмарок відбувався у Львові від кінця XVII до середини XIX ст. Це була визначна подія в житті міста, відома на весь регіон, яка скликала до Львова купців не лише з Галичини, а й набагато віддаленіших місць. Розмах та яскравість ярмарку, де, зокрема, обов'язково виступали і акробати та жонглери, викликав зацікавлення у багатьох художників, які малювали Львів (Ю. Енгерт, Л. Ґалінський, К. Ауер, Ю. Коссак)[194]. Власне, рисунок театрального художника А. Лянге та літографія за ним, зроблена бл. 1830 р., були одним із перших зображень цієї події. Хронологічно це зображення цілковито відповідає часу вистави, а отже, можна припустити, що значну частину цього рисунку було використано і для малювання декорацій до вистави, а сам художник таки оформляв цю театральну роботу, хоча ця назва не значиться у переліку його робіт, поданих Л. Купчинською у згаданій вище статті.

У пізніших за часом спогадах С. Шніра-Пепловського мальовничості Святоюрському ярмаркові було присвячено емоційний опис: "На задньому плані у ряд ставали величезні вози з бондарськими виробами, що здіймалися неначе староримські бойові вежі на спинах слонів, поруч різнобарвними колами виблискували величезні запаси розкладеного на землі посуду – глиняного, кам'яного, фаянсового. Достоту все, що виробляється в краї, увесь домашній промисел випірнув із мороку селянських хат на велику міську торговицю. На довгих жердинах висять славні куликівські чоботи з підковами, трохи далі у ятці під зеленою вільхою частують куликівським медом. Свинина, що шкварчить на пательнях, виставлених на вогнищах просто неба, на милю вабить нюх гостей „ресторацій під сонцем"…"[195].

Точна дата прем'єри вистави досі була невідомою. Б. Лясоцька вказує на лютий-березень 1829 р. як можливий період появи першої вистави[196]. У додатку до

[194] Łukaszewicz P. Lwów w malarstwie i grafice od XVII wieku do roku 1939 // Niepodległość i Pamięć. 2006. № 13/3 (24). S. 130.

[195] Schnür-Pepłowski S. Obrazy z przeszlosci Galicii. Lwów, 1896. T. 1. S. 154.

[196] Lasocka B. Teatr Lwowski… S. 300.

«Львівської газети» під назвою «Rozmaitości» від 30 січня 1829 р. знаходимо такий анонс, на жаль, теж без точної дати: «Наприкінці запустів нас повинна забавити чародійсько-кротохвильна опера «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи»[197]. Серед подальших сторінок рукописного тексту «Львів'янки…» нам вдалося знайти точне датування прем'єри. Багатосторінковий документ містить не лише текст опери, а й окремі ролі, виписані для різних акторів. Тож на сторінці 270-й, наприкінці тексту ролі Чалапайла, зазначено: «Зіграно вперше було дня 2 березня 1829 в Запустний понеділок у Львові»[198]. Цей запис цілком відповідає інформації в наведеному вище газетному анонсі від 30 січня 1829 р., і відтепер можемо стверджувати, що прем'єра вистави відбулась у перший день останнього перед початком Великоднього посту тижня, а саме 2 березня. Це значною мірою пояснює посилення комедійного начала у переробці, адже Запусний тиждень — період карнавалу.

Про гастрольне життя вистави маємо одну згадку у № 37 додатку до «Львівської газети» під назвою «Rozmaitości» від 11 вересня 1829 р.: «Драматичні Артисти львівської польської сцени 6 червня виїхали зі Львова з метою через Краків дістатись до Познані, та, прибувши до Кракова, вирішили не їхати тим разом до Познані, а залишитись на всі Свято–Янські (тобто — Святого Івана. — М. Г.) контракти в Кракові»[199]. Далі у статті, покликаючись на «Краківський вісник» (Gońiec Krakowski), подано гастрольний репертуар львів'ян у Кракові від 19 червня до 31 серпня 1829 р. з короткими зауваги[200]. Тут, зокрема, йдеться про дату показу аналізованої вистави — 12 липня 1829 р. До речі, для показу у Кракові Я. Н. Камінський переробив «Львів'янку, королеву Голконди…» на «Краків'янку, королеву Голконди…», внісши необхідні зміни і всередині тексту у відповідних місцях. У цитованому рукописі із фондів Оссолінеуму ці зміни зафіксовані: над словами «львів'янка» чи «галичани» надписано «краків'янка», «краків'яни» тощо. У номері 83-му «Краківського кур'єра» від 11 липня 1829 р. на першій сторінці поруч з анонсом цієї опери читаємо заувагу, що акцентує тогочасні репертуарні вподобання краківської публіки: «Загальне побажання, щоб якнайбільше було зіграно комічних вистав та опер»[201]. У наступному числі того ж періодичного видання було надруковано і коротку інформацію про показ вистави «Краків'янка, королева Голконди…»: «В неділю театр був повний. Окрім п'яти лож на першому поверсі, всі місця були зайняті, партер аж до переповнення»[202]. На жаль, більше друкованих матеріалів про цю виставу не виявлено ні у краківських, ні у львівських часописах.

Прем'єрна афіша «Львів'янки...» не збереглася, але на підставі збереженої афіші іншого періоду можемо дізнатися, що 1845 р. на сцені польського театру (що працював у новозбудованому приміщенні Театру графа С. Скарбка) ролі виконували: Аліна (з села Коноплі), вихована у Львові, королева Голконди —

[197] Rozmaitości. Lwów, 1829. № 5–6. 30 stycz. S. 40.
[198] Sygn. 5202. Lwowianka, królowa Gołkondy… S. 270.
[199] Rozmaitości. Lwów, 1829. № 37. 11 wrzes. C. 303.
[200] Там само. С. 304.
[201] Goniec Krakowski. Kraków, 1829. № 83. 11 lipca. S. 1.
[202] Там само. № 84. 13 lipc. S. 1.

[Марія] Ценецька; Селянка, її конфідентка (родом з Коломиї), вихована у Львові — [Юзефа] Рутковська; Алімгаран, перший урядник при дворі королеви Голконди — [Щасни] Стажевський; Кійсим Капук, його повірений — [Адам] Реймерс; довірені Королеви: Узбек — [Юзеф] Слонський, Гасан — [Максиміліан] Крупіцький, Нафар — [Францішек Ксаверій] Урбанський; Філіп (родом з Коноплі), галицький лицар, посол до Турції — [Богуміл] Давісон; Кєреш Доливайко, його приятель — [Ричард] Томейн; Заїра, молода дівчина з Голконди —[Анеля] Стажевська; Чалапайло, перукар з Личакова — [Леон] Рудкевич; Мацьо, його син — [Владислав] Мошинський[203]. Тут же, на афіші, зазначено: «Нові декорації, що представляють краєвид Львова, належать пензлю Ф. Польмана, Танці уклав Рінеш»[204]. Без сумніву, нові декорації було створено вже для нової сцени Скарбківського театру, де польська трупа працювала від 1842 р. Можна припустити, що зі зміною художника вони також могли набути дещо іншого вигляду. З афіші також довідуємось, що вистава тривала три години: від 7 до 10 години вечора.

З ремарок до тексту також можна уявити костюми персонажів-українців, оскільки Я. Н. Камінський звернув на них окрему увагу: у другій дії — «львівській» — Чалапайло, Мацьо та Заїра не просто «вбрані по-селянськи»: за вказівкою автора це мають бути костюми саме зі львівського передмістя. Припускаючи, що, попри всю театральну умовність, певної автентичності щодо костюмів «львів'ян» було дотримано, можемо звернутись до творчості іншого відомого львів'янина тієї ж доби — польського архітектора і художника Юрія Ґлоговського. Йому належить велика серія акварельних замальовок містян, ремісників, селян та селянок у народному одязі, козаків, польських магнатів та ін., де майже із 700 малюнків 350 подають саме українську «тему». Матеріали до альбому, укладеного у 1834–1835 рр., художник збирав упродовж тривалого часу, тому період його праці над замальовками цілком збігається із часом написання переробки Я. Н. Камінського.

Окремим виданням частина цієї збірки вийшла в Києві 1988 р. під назвою «Український народний одяг XVII–початку XIX ст. в акварелях Ю. Ґлоговського», авторами та упорядниками якої виступили Д. Крвавич та Г. Стельмащук. У збірці Ю. Ґлоговського знаходимо велику кількість замальовок вбрання мешканців прилеглих до Львова сіл: Винник, Городка, Давидова, Жовкви, Клепарова, Куликова, Ляшок Мурованих, Наварії, Чижикова. Кілька акварелей — зображення селян з Личаківського передмістя — території, до якої, власне, належала Цетнерівка. З особливою увагою розглядає мистецтвознавець Г. Стельмащук зображення львівської міщанки першої половини XIX ст. (1834), в одязі якої вбачає значну кількість елементів сільського одягу прилеглих до Львова сіл. Ось як характеризує Г. Стельмащук основні складові цього одягу: «На акварелі 28 (№ 1621) бачимо молоду міщанку, одягнену, як і селянки прилеглих до Львова сіл, у білу сорочку, червону шнуровану безрукавку з глибоким круглим викотом. Невеликий виложистий комір сорочки застебнутий на ґудзик. Прилягає до шиї поверх сорочки три-чотири разки намиста. Поясний одяг — спідниця з трьома стрічками по подолу і біла

[203] Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № 2863. Афіша вистави від 18 квітня 1845 р.

[204] Там само.

запаска. Верхнім одягом, як видно, служить синій піджак-куртик вільного покрою, недовгий, підбитий білим хутром. З такого ж хутра зроблено і великий круглий комір, біля якого замість гудзика схожа на брошку застібка червоного кольору зі звисаючими червоними стрічками <…> Загалом у костюмі багато компонентів, спільних з селянським побутом. Це перш за все — сорочка, фартух, безрукавка. Спідниця за кроєм також наслідує традиційну народну, але пошита вона не з домотканого, а з фабричного полотна. Оздоблення стрічками долішньої частини спідниці також характерне для народного одягу, але стрічки, вірогідно, пошиті з якогось модного матеріалу»[205]. Зупиняємось на такому детальному описові заради того, щоб точніше окреслити ймовірний зовнішній вигляд акторів, котрі виконували ролі «українців».

Як виглядав Чалапайло з Личакова, можемо зрозуміти з окремого додатку до його ролі. Костюм Чалапайла як перукаря становили: жупан, пояс, штани, тюрбан (адже персонаж перебував довший час у Туреччині), борода, наклеєні вуса, лисина, дзеркальце, рушник, глибокі черевики[206]. Далі вказано елементи костюма Чалапайла як «русина» (тобто — українця): кітель, штани, пояс, перука, шапка, сорочка[207]. Як бачимо, вбрання просте і водночас відповідне до, наприклад, тих самих замальовок вбрання містян пера Ю. Ґлоговського.

Сценічне життя вистави було також тривалим. Хронологічно її останнім показом цієї вистави міг стати вечір 9 травня 1852 р. У текстах окремих ролей рукопису «Львів'янки…» зафіксовано: «Писано у Львові дня 6 травня 1852 року, зіграно 9 травня поточного місяця і року. [Підпис] Я. Н. Камінський»[208]. Для цього показу ролі були виписані окремо. Завдяки цьому ми можемо з'ясувати, що у цій — останній з відомих нам показаних вистав — ролі виконували: Чалапайла — Леон Рудкевич, Аліна — [Евеліна] Каспшицька, Фінфа — Щасни Стажевський, Алірура — Антоній Бенза, Кійсим Капук — [Ігнацій] Голембйовський. Роль Мацея, сина Чалапайла, виконав сам Я. Н. Камінський (у тексті ролі з цього приводу написано: «Грав дня 9 травня [1]852 Я. Н. Камінський»[209]). У зв'язку із цим можемо припустити, що вистава могла бути зіграна на честь ювілею Я. Н. Камінського, адже 16 травня 1852 р. йому виповнювалось сімдесят п'ять років. У цьому переконує участь самого ювіляра у виставі в ролі юнака, що цілковито не відповідала йому за віком. Якщо наше припущення правильне, то тоді можна вкотре говорити про особливе ставлення Я. Н. Камінського до цього твору та до свого героя, про певні біографічні маркери, що виявляли невипадковість його частих звернень до української теми у творчості.

Львівські приміські театральні сюжети, в яких глядач упізнавав власне щоденне життя, вочевидь, користувалися неабиякою популярністю. Саме на цьому наголошує у вступі до збірки своїх драматичних творів інший автор, сучасник та невдалий конкурент Я. Н. Камінського — Міхал Сухоровський[210]. Знаний львівський

---

[205] Український народний одяг XVII–початку XIX ст. в акварелях Ю. Ґлоговського. Київ, 1988. С. 119.

[206] Sygn. 5202. Lwowianka, królowa Gołkondy… S. 270.

[207] Там само.

[208] Там само. С. 201.

[209] Там само. С. 213.

[210] Suchorowski M. Przedmowa // Suchorowski M. Zabawki dramatyczne. Wiedeń, 1831. S. 1.

автор, адвокат за фахом та авантюрист за вдачею, Міхал Сухоровський написав, зокрема, «селянку» на одну дію зі співами і танцями «Ганнуся з Погулянки» (Hannusia z Pohulanki)[211]. У просторі заміського на той час парку Погулянка (нині — район м. Львова) автор розгорнув пасторальну історію одруження служниці Ганнусі та бідного Міхала, котрим допомагає у їхній скруті молода графиня Людмила. Своєю чергою вдячні слуги допомагають своїй пані зустріти її чоловіка, котрого від моменту заочного одруження вона не бачила. З імені головної героїні та окремих реплік з «Думки» Міхала про її красу, котрій немає рівних «на Русі»[212], можемо зрозуміти русинську (українську) етнічну приналежність дівчини, а проте більше жодним чином її українськість у творі не проявлена: у самому тексті не знаходимо слів, що могли б засвідчити її національну самоідентифікацію, роль написана польською мовою, упродовж вистави не звучала жодна українська пісня чи танець. Тож цей твір є прикладом герметичного національного дискурсу, і хоч в образах слуг тут стереотипно передбачаються українці, автор не доклав жодних зусиль, аби розкрити їхню етнічну «інакшість». Виставу було зіграно на сцені королівського міського театру у Львові 9 червня 1830 р. силами аматорів з метою збору коштів для убогих. На тому сценічна історія «Ганнусі...» закінчилась. Текст автор видав друком у Відні 1831 р., де на титульній сторінці п'єси зазначено ім'я автора музики — відомого львівського піаніста та педагога, а згодом керівника музичної школи при Галицькому музичному товаристві у Львові Яна Рукґабера.

Цим невеликим епізодом завершився період бурхливого захоплення українськими комедійними наративами. І хоч поставлені до 1831 р. на польських сценах вищевказані вистави продовжували існувати не лише до середини, а й до останньої третини XIX ст., а деякі з них перетнули поріг XIX–XX ст., тим не менш після польського повстання 1830–1831 років та його поразки упродовж активність у творенні аркадійського дискурсу України на польському кону згасла.

Підйом зацікавленості українськими персонажами та темами у ранньоромантичний період, тобто до 1831 р., слід пояснювати не лише захопленням фольклором, етнографією, народними культурами, а й тією надією на підтримку українців, що їх плекали поляки, готуючи повстання 1831 р. Тому не лише поразка цього повстання, а й надзвичайно низька його підтримка серед українського населення, спричинилися до згортання комедійного, пасторального українського наративу у польському театральному дискурсі середини XIX ст.

2.4 Українські аркадійські образи: між романтичною стилізацією та колоніальним кітчем

Розпочавшись ще у ранньоромантичну добу, аркадійська візія України істотно вплинула на спосіб представлення українців як персонажів у виставах польського театру кінця XVIII–першої третини XIX ст. Її ідеальною формою втілення стали музичні та комедійні жанри.

[211] Там само. С. 87–116.

[212] Там само. С. 92.

Підгрунтям для появи аркадійського образу України на польському кону стало активне формування театрального польсько-українського пограниччя в нових історично-суспільних умовах початку XIX ст. Учасників та творців цих процесів зазвичай інспірувало бажання виходити за межі однієї мови та культури, часто базоване на відчутті власної подвійної (або гібридної) ідентичності, про яку багато пишуть сучасні постколоніальні критики[213] і яка є виразною ознакою території культурного помежів'я.

Прикладом прихованої складної ідентичності може слугувати постать очільника львівської польської сцени Я. Н. Камінського. Складову його українського родоводу неможливо довести поки що документально. Жоден із досліджених архівних документів не дає підстав говорити про українське (русинське) походження одного з його батьків. Хоча саме збережені архівні документи свідчать про справді значну кількість греко-католицьких священиків у родинах Камінських гербу Топор[214]. Так чи інакше, але непрямим свідченням заангажованості Я. Н. Камінського в українській тематиці слід вважати часте використання української мови та персонажів у власних оригінальних текстах та виставах-переробках, створення авторських стилізованих українських пісень для цих спектаклів, зацікавлення діяльністю гуртка аматорів у Руській семінарії, виступи самого митця в ролях українців. Якщо ж простежити вистави, що їх ставили в репертуар польської сцени близько до дня народження Я. Н. Камінського (16 травня), то майже щороку це була вистава із українським сегментом. Прикметно, що напередодні свого 75-ліття Я. Н. Камінський зіграв, як уже було згадано, у «Львів'янці, королеві Голконди» роль юного Мацєя українською мовою. Усе це дозволяє говорити не лише про сформовану романтизмом, але й певними особистими причинами любов Я. Н. Камінського до українського світу. Вочевидь, таких митців серед діячів польського театру було достатньо, оскільки частина з них походила з українсько-польського пограниччя, а відтак несла в собі складні форми етнічної ідентичності. До таких авторів, мабуть, можемо віднести і провідного автора та актора варшавської національної сцени Л. Дмушевського, і драматурга, актора й антрепренера мандрівних труп Я. Мілевського, і керівника трупи К. Камінського, акторів та актрис А. Камінську, В. Смоховського, Л. Рудкевича, Т. Бачинську (в дівоцтві — Лютомську) та ін. Саме причетність цих та інших митців у той чи інший спосіб до двох культур забезпечила входження українського світу у музичні та комедійні вистави польських труп першої половини XIX ст.

Головним матеріалом, з якого формувався аркадійський образ України у XIX ст., став український фольклор. Його застосування у польських виставах базувалось як на цитуванні найвідоміших українських пісень («Котилися вози», «Ой, не ходи Грицю», «Козак коня напував»), так і на авторських стилізаціях пера Я. Н. Камінського, Я. Мілевського, Л. Рудкевича. Хронологічно вони випередили поетичну творчість представників т. зв. «української школи», оскільки перші взірці таких стилізацій вийшли на сцену у 1814–1815 рр.

---

[213] Див.: Баррі П. Вступ до теорії. С.232–235.

[214] Справа про визнання шляхетства Камінським-Топор з Кам'янки // ЦДІА (Центр. держ. істор. арх.) у Львові. Ф. 165. Оп. № 3. Од. Зб. 2096. Спр. № 95; Генеалогічні дані шляхтичів Камінських // Там само. Ф. 134. Оп. №1. Спр. 320. Арк 1-5.

Стилізації кількісно переважали цитування, виявляючи добре знання драматургами української мови та поетики народного пісенно-музичного мистецтва. Якщо до завдань стилізатора належать підтримка та поширення стилізованої культури, мови, її образів[215], то безсумнівно, польський театральний дискурс першої половини XIX ст. їх успішно виконував. Коли цитата, уведена в певний момент дії — зазвичай ключовий — слугувала знаком певної автентичності етнічного образу, то фольклорна стилізація допомагала розбудовувати цілі сцени, розгортати діалог та сюжетний мотив у необхідному авторові напрямі, будучи, на відміну від автентичного «документа», набагато гнучкішою й динамічнішою.

Поруч із стилізацією зазвичай розглядають пародію як її варіант, проте у досліджених текстах та виставах можемо говорити про її відсутність у стосунку до українських образів. Підкреслено позитивна конотація сценічних персонажів-українців могла поєднуватись хіба що із гумором, близьким до народного (сцени Гуляки й Параски з «Українки…»; окремі репліки у «Львів'янці, королеві Голконди…»), але водночас літературно «опрацьованого», стилізованого. В цілому ж ніколи українці як персонажі комедіо-опер чи комедій першої половини XIX ст. на сцені не підлягали висміюванню, окарикатуренню чи пародіюванню. Ба більше, у творах, де такі герої були присутні, їхня «особливість» полягала у їхній життєвій активній позиції, правильних етичних настановах, що контрастно відтінювали негативні якості інших персонажів. Хоча в межах репрезентативної пари Козак-Козачка у кожному з варіантів вистав був присутній своєрідний комедійний агон, змагання у дотепності та зазвичай любовних жартах, тим не менш головним заключним мотивом їхніх сценічних «номерів» залишались примирення, злагода, любов. Це відбувалося як в адаптаціях, так і в оригінальних творах. Такі стилізовані, гармонізуючі форми репрезентації цілком зрозумілі у контексті ідилічного, пасторального образу України, в якому ідеалізація відміняла будь-який критичний дискурс.

Натомість часто стилізація поєднувалась із травестіюванням як театральним прийомом. І якщо маскулінний — козацький — дискурс залишався однозначно окресленим, комедійно-героїчним, то перевдягання головних героїнь на Українку, Параску, гумористичні сцени, пов'язані із цим, сценічні ефекти, що супроводжували зміну костюмів та образів, творили миготливий, енігматичний фемінний образ України. Тут актуальна європейська театральна мода на травестію у жіночих ролях надзвичайно плідно була використана польською сценою у появі, наприклад, центрального готично-романтичного наративу й часопростору та головного жіночого образу, збудованого на чисельних перевтіленнях в «Українці…». На глибшому рівні, враховуючи стилізацію та травестію як своєрідну гру із різними рівнями реальностей, можемо говорити про часткову амбівалентність аркадійського театрального образу, в якому по-своєму втілювався складний концепт присутньої/відсутньої, реальної/ірреальної, впізнаваної/непізнаної України. Постійно присутня напруга маскараду унеможливлювала однозначно-лубочне сприйняття

[215] Віннікова Н. Стилізація і пародія: літературні «транскрипції» чужого стилю // Синопсис: текст, контекст, медіа. 2013. № 1. [Електронний ресурс]. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_1_4. (дата звернення 05.02.2018).

героїнь-українок. Чи могло це поширюватись на образ України в цілому, яким він проявлявся то тут, то там у виставах мандрівних польських труп? Можливо, й так.

Фольклорна стилізація, що народилась саме в добу романтизму, як і стилізація в цілому, виникає, на думку М. Бахтіна, за потреби конструювання не монологічного, а діалогічного дискурсу[216], адже для стилізатора «…важлива сукупність прийомів чужої мови саме як вираження особливої точки зору»[217]. У світлі цього досвід польської сцени першої половини XIX ст. демонструє присутність такого двомовного, діалогічного дискурсу, що став продовженням та розвитком попередньої традиції кількох сторіч — тепер уже за умов розвитку та утвердження польського публічного професійного театру. Можемо говорити про репрезентацію на польському кону українця як культурного Іншого, чия мова та культура була добре знайома глядачам, що забезпечувало умови для своєрідної естетичної гри з Іншим як Своїм у рамках аркадійської візії світу.

Безумовно, романтичне захоплення ідеалізованим українським світом, зокрема, фольклором, музикою, мовою, танцем на театрі, з одного боку, сприяло творенню сценічного діалогу двох культур. Але швидке та широке поширення успіху таких вистав серед численної та різноманітної за етнічним складом публіки дозволяє говорити про формування інших явищ, яким історики театру ще не приділяли належної уваги.

Із розвитком театрів як мистецьких інституцій, із професіоналізацією та комерціалізацією театральної справи, активним поширенням антрепренерства, польська сцена від початку XIX ст. набувала рис публічного простору, доступного набагато більшій частині мешканців, аніж раніше. На відміну від недоступної ще тоді широкому загалу преси, польський театр у XIX ст., а надто у його першій половині, можна назвати наймасовішим із мистецтв. Адже за відсутності розбудованої мережі стаціонарних театрів, у цей період польські театральні трупи, на етнічних теренах України зокрема, здебільшого працювали у режимі мандрівних, що забезпечувало їм виживання. І хоч певні театральні центри формувались — як-от у Києві, Кам'янці-Подільському, Житомирі, Львові — географія діяльності таких колективів охоплювала невеликі міста й містечка, що лежали зазвичай на шляхах поміж цими центрами або неподалік від них. Звернення театру до надзвичайно широкої аудиторії та фінансова залежність від неї, без сумніву, впливали на його мову. Саме тому можемо говорити про початки популярної культури, про поширення впізнаваних та зрозумілих для багатьох образів, про механізми імітації, такі близькі до стилізації.

Я. Н. Камінському неодноразово дорікали критики за підлаштування до смаків публіки. Ці ж закиди звучали б і на адресу Я. Мілевського, якби він виступав у містах, де діяли преса й критики. Для нас же докори львівському антрепренерові з боку критиків важливі тим, що виявляють істотне розшарування глядної зали на «високу, освічену» й «масову, малокультурну» публіку та проблеми естетичного смаку й вибору, що їх початки також лежать в добі Романтизму. Отже, як бачимо, львівський польський автор і театральний діяч справді звертався до образів, зрозумілих та

[216] Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 324.

[217] Там само.

прийнятних для широкої аудиторії. З причин фінансових — не в останню чергу, оскільки польська сцена заледве витримувала конкуренцію із австрійською, якій сприяла влада. Відтак неминучими, обов'язковими механізмами дії подібних образів були спрощення, тривіалізація, специфічна театральність, що посилювала атракційність та привабливість, зокрема, українських персонажів. Зважаючи на надзвичайну популярність цих образів, можемо говорити про принцип насолоди (Т. Адорно), що лежав в їхній основі, про «зачаровану реальність» та світ бажаного, а не дійсного, який вони представляли. Оскільки в кітчі завжди ідеальне домінує над реальним, у нашому випадку ідеалізовані образи Козака й Козачки могли позначати з одного боку, втрачену Аркадію часів Речі Посполитої, тобто слугувати ностальгійним образом минулого, з іншого — вони «зачаровували», затримували вигадану ілюзію у стійких, виразних, впізнаваних формах, заснованих зокрема, на фольклорно-етнографічному матеріалі, що проходив авторську обробку-стилізацію.

За Ж. Бодрійяром, «кітч визначається переважно як псевдооб'єкт, тобто як симуляція, копія, штучний об'єкт, стереотип; для нього характерна як бідність у тому, що стосується реального значення, так і надмірна кількість знаків, алегоричних референцій, різнорідних конотацій, екзальтація в деталях і насиченість деталями»[218]. Усі ці характеристики стосуються емблематичних, стереотипних зображень українців у виставах музичного та комедійного жанрів. Ба більше — сам образ аркадійської України можемо зарахувати до таких кітчевих іміджів, що не мали жодного референтного зв'язку із реаліями, натомість замінювали їх, творячи вигадану, штучну реальність. З естетичної точки зору, такі образи були носіями та мовою т. зв. «популярного романтизму», як називає його М. Яніон[219]. Це й дозволяє вбачати в них прикмети мистецтва «для усіх».

Якщо за Т. Кулкою розглянути три базові ознаки кітчевих об'єктів: високу емоційну забарвленість, легку ідентифікацію та впізнаваність, а також асоціативну бідність, відсутність припливу нових змістів[220], то переконуємось, що кожна з них стосується образу українців у зазначених виставах. Незмінною емоційною домінантою «українських сцен» слугували веселощі, доброзичливий гумор, що й пояснює їхню високу популярність. Впізнаваність та простота ідентифікації також не викликали труднощів, що підтверджується широкими географічними та хронологічними ареалами побутування цих образів. Про «завершений набір характеристик», де могли змінюватись імена та певні сюжетні мотиви, але незмінними залишались структура сцен, їхнє загальне вирішення, принципові характеристики, що переходили із однієї вистави до іншої, тиражувалися, перекомбіновувалися, не додаючи нічого нового, також можемо говорити з великою часткою упевненості.

І хоч зазвичай про кітч прийнято говорити у контексті сучасного суспільства споживання, тим не менш саме злам XVIII–XIX ст. вважають початком кітчу[221]. На проаналізованих прикладах переконливо бачимо, як у творчості сентименталіста

---

[218] Бодрийяр Ж. Китч // Жан Бодрийяр. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва, 2006. С. 144.

[219] Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna. S. 83.

[220] Гундорова Т. Кітч // Енциклопедія сучасної України. [Електронний ресурс]. URL : esu.com.ua/search_articles.php?id=7117 (дата звернення 20.01. 2018).

[221] Гундорова Т. Кітч і література. С. 17.

Ф. Д. Князьніна викристалізувався своєрідний пасторальний, салонний еталон Козака Захаренка — придворного слуги, музики, співака й танцюриста. Те, що цей образ був неодноразово цитований у театральних текстах XIX ст. та послужив своєрідним «взірцем стилю», безумовно вплинуло на формування кітчевих українських образів у польському театральному дискурсі. Г. Грабович звернув увагу на різке пародіювання цього образу у «Срібному сні Саломеї» Ю. Словацького[222], і це лише підкреслює деконструювання драматургом-романтиком стереотипів, що стали на той час надбанням «популярної культури».

Але варто говорити не лише про початки формування кітчевих українських образів, а й про їхню особливу специфіку як кітчів колоніальних за своєю природою. Намагаючись втримати, зокрема й символічно — мовою культури, театру зокрема, владу над українським простором, польський театр успішно поєднував романтичну й колоніальну стратегії репрезентації українців у рамках аркадійського образу. Адже типово романтичне захоплення й замилування українською культурою та мовою практично було невіддільним від колоніального за своїм характером наміру оволодіння ними, їхніми репрезентаціями. Амбівалентність такої стратегії мала кілька причин і полягала насамперед у подвійному статусі тогочасної польської культури як колонізаторської й колонізованої водночас, на що звертають увагу сучасні дослідники, наголошуючи на унікальності й парадоксальності такого польського досвіду XIX ст. [223],[224].

Про безпосередній зв'язок, силу, тривалий вплив колоніальних кітчевих образів говорить у статті «Микола Гоголь і колоніальний кітч» Т. Гундорова: «Дві обставини важливі у цьому процесі: перша полягає в тому, що такі кітчеві образи мають надзвичайну владу й панують над культурною уявою і колонізованих і колонізаторів, як, наприклад, у випадку з орієнталізмом, витвореним західною європейською культурою. Друга обставина полягає в тому, що образ-кітч успадковується антиколоніальними і постколоніальними спадкоємцями й часто так і лишається не перевернеим, не розчаклованим»[225]. Доречно навести у цьому контексті клич козака-гайдамаки Семенка зі «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького, у якому звучали такі слова:

Треба, сотники славні,
За сокири нам братись,
Іще раз нам від чарів
Кров'ю відчаруватись[226].

Вкладені Ю. Словацьким в уста Семенка слова виразно свідчили про усвідомлення автором надзвичайної сили сконструйованих образів українців як над польською культурою, так і українською.

---

[222] Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ, 1997. С. 148.

[223] Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna. S. 170–171.

[224] Брацка М. Поема Юліуша Словацького «Ангеллі» як текст антиколоніального дискурсу // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Острог, 2010. Вип. 15. С. 8–35.

[225] Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2009. Вип. 18. С. 20.

[226] Там само. С. 256.

Обидві обставини, підкреслені Т. Гундоровою, можна застосувати до аркадійських образів українців на польській сцені, надто, якщо звернемо увагу на спосіб уведення в дію таких персонажів на засадах підпорядкованості, у призначенні їх на амплуа слуг, в інтермедійному конструюванні «руських сцен», що насправді виконували функцію «орнаментування» основного, домінантного дискурсу. Українці-персонажі, що були репрезентантами фронтирної території, східних кресів польської «цивілізації», становили для останньої різновид орієнтального героя. В ньому поєднувалась войовничість і загадковість, небезпека й краса, свободолюбність й прислужливість, догідність. Те, що завдяки популярності згаданих вистав ці образи «присвоювались» глядачем широких етнічних теренів України, не викликає сумніву, оскільки саме така впізнаваність та «бажаність» й забезпечувала їхній успіх та формувала подальший попит.

Спостерігаючи за надзвичайним успіхом українських пасторальних персонажів на сцені, а також за «сприйняттям» їх не лише польським, а й українським глядачем, варто говорити про романтизм не лише як стратегію віднайдення чи відкриття аркадійської України, а й стратегію конструювання її образу на засадах, що підтримували б структури домінування та підкорення.

Звернувши увагу на поширення «малоросійського кітчу» на Лівобережній Україні та прояви формування «польського» кітчу на Правобережній Україні й Галичині, можемо виразніше зрозуміти умови і контексти, за яких утверджував себе український театр у XIX ст. За умов поступового скорочення «життєвої території» польського театру на етнічних українських землях, збільшувалася територія панування російського театру. Відтак «польський кітч» врешті поступився місцем «малоросійському», що розвинувся та здійснив безумовний вплив на українську театральну культуру: як директивно, так і підсвідомо водночас. Процес «розчаклування» вітчизняної сцени від колоніальних образів триває. Тим часом останні знайшли прихисток та місце попису у новій комунікативній реальності кінця XX–початку XXI ст., зокрема у феномені масової культури, в українських телевізійних програмах та національному популярному кіні.

Отже, перші приклади появи персонажів-українців та формування образу України на польському кону датовані початком XVII ст. і присутні у всіх видах ранньомодерного театру: шкільному, магнатському, вертепній драмі, творчості совізжалів. Попри окремі випадки звернення до політичних та історичних тем, пов'язаних з Україною, на той період головним жанром, в якому відбувалося входження цих образів та персонажів у польський театральний простір, був комедійний. Розвиток інтермедії як структурної складової шкільної та релігійної драми забезпечили необхідні умови для появи персонажів-українців. У балаганно-сатиричній творчості совізжалів також була присутня українська тема. Кількісно меншим, але при цьому не менш вагомим був внесок літераторів — як перших ренесансних авторів (П. Барика), так і сентименталістів (Ф. Д. Князьнін).

Українські інтермедії в польській драмі завжди виконувались українською мовою, а тому білінгвізм ліг в основу тривалої театральної традиції, що отримала максимальний розвиток у театрі XIX ст. Сценічний білінгвізм у цей період, як і у подальшому, слугував однією з прикмет театрального пограниччя, що «проходило» сценою, підтримуючи та реалізуючи міжкультурний діалог.

Музичні та комедійні жанри визначали характер театральної наратії, часопростору та імагологічної специфіки у конструюванні українських сюжетів, просторів та персонажів як складових польського сценічного дискурсу. Ренесасний тип героя (пройдисвіт, блазень, дурень) можна вважати першим етапом формування театрального образу українця у польському театральному дискурсі. Художній часопростір, в якому він існував —— хронотоп індивідуальної підприємливості, виживання, хитрощів, уміння досягати мети, життєлюбності —— був варіантом ярмаркового або карнавального хронотопу (М. Бахтін). Образ Козака став другим етапом у презентації українських персонажів на польському кону. Його найпоширенішим та найтривалішим у часі місцем була різдвяна драма, шопка. Типово ренесансні риси у цьому образі трансформувалися у героїчні та лицарські чесноти цього персонажа.

У вертепній драмі та шопці поруч із Козаком виникла Козачка, тобто почала формуватись парна репрезентація, що також надзвичайно вплинула на характер представлення українських персонажів на професійній сцені XIX ст. Перехід на парну презентацію змінив коло сюжетів, часопростір та імагологічні аспекти персонажів. На перший план виступили любовні мотиви та теми, з ними пов'язані — вірності/зради, краси, одруження тощо. Посилились фольклорні елементи, у текст діалогів увійшли народні пісні, здебільшого ліричного характеру. Комедійний агон разом із вокальною та танцювальною частинами стали структурними складовими «українських сцен». Парний спосіб репрезентації можна вважати третім етапом розвитку образу українців у польському театральному дискурсі ранньомодерної доби, що став домінантним у театральній практиці XIX ст.

Репрезентації образів українців та України у рамках музичного та комедійного жанрів формували й підтримували на сцені XIX ст. закладений від кінця XVI ст. у польській літературі й культурі аркадійський образ України. Жанровий діапазон вистав склали різновиди комічних, чародійських, фантастичних опер та комедій, при чому в репертуарі різних труп жанрові визначення могли варіюватись. Найбільший внесок у розвиток української теми на польському кону вказаного періоду здійснив львівський керівник польського театру Я. Н. Камінський. Спираючись на доробок Ф. Д. Князьніна та Л. Дмушевського. Я. Н. Камінський у своїй творчості розвинув та завершив так звані «руські сцени», надавши їм повторюваної структури: вихід (вокальна авторепрезентація) — діалог — вокальний дует — танець.

Оскільки єдиним амплуа, в рамках якого було репрезентовано образи українців у музичному та комедійному жанрах, було амплуа слуг, це не сприяло появі сценічного образу України як окремого візуального сценічного образу. Фактично, його спосіб представлення на сцені був лише персонажний: костюм, реквізит, мова, спів, танець, специфічні поведінкові моделі та світоглядні риси творили образ України як краю людей веселих, вільних, творчих, підприємливих, дієвих. Це підкреслювалося протиставленням у репліках та піснях персонажів протилежних за значенням просторів: далекого, аркадійського — українського (Лівобережжя), та тутешнього, недоброго (неокреслена територія, в яку входили Правобережжя, Галичина зокрема). У цьому сенсі Україна була своєрідним міфологічним місцем «раю на землі», звідки з'являлись на сцену персонажі (Параска у «Сирені...», Калинка Чорнобривая у «Твардовському...»), і куди вони мали повертатись. Мотив

пошуку закоханою дівчиною або жінкою свого Козака, що служив польським панам, був повторюваним і, вочевидь, мав під собою певне історично-соціальне підгрунтя.

У рамках аркадійського образу у XIX ст. Я. Н. Камінський заклав підвалини міського театрального дискурсу. У вистави «Коминяр і млинар» «Львів'янка, королева Голконди» входили українці-персонажі як мешканці міського й приміського просторів — у ролі слуг (Параска) або ж ремісників (перукар Чалапайло). Топос Львова із виразною українською складовою був представлений як парково-відпочинкова територія (Цетнерівка) та релігійна святиня (Церква Святого Юра) із ярмарковою площею перед нею. У такий спосіб елементи карнавального й ідилічного часопросторів поєднувались в особливому — міському аркадійському — топосі.

Зацікавлення українською народною піснею було типовою рисою польського романтизму, тож уведення у вистави українських народних пісень, зокрема, із репертуару Марусі Чурай («Котилися вози», «Ой, не ходи Грицю») та інших («Дзюба») виявляло сталий інтерес польських митців до українського фольклору. Використання прийомів цитування, стилізації, травестії свідчило з одного боку про те, що автори вільно володіли українською мовою. З іншого — йшлося про запити публіки саме на такого типу образи, основні параметри яких мали ознаки колоніального кітчу. Тому у рамках розгортання аркадійського міту України у польському театральному дискурсі першої половини XIX ст. виявляємо як засади романтичного захоплення, відкриття та віднайдення образу України, так і утвердження колоніальних кітчевих стереотипів, що творили ідеалізований та зручний образ України як складову дискурсу домінування.

РОЗДІЛ 3. «ПОЖЕЖА ТРИВАЄ...»: ПЕКЕЛЬНИЙ МІТ ГАЙДАМАЧЧИНИ НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ XIX ст. ЯК ДИСКУРС КОЛЕКТИВНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ТРАВМИ

Гайдамацький рух, що розвинувся і тривав на Правобережній Україні (у складі Речі Посполитої) упродовж XVIII ст. сягнув свого апогею у подіях, відомих під назвою Коліївщина (1768). Одна з найкривавіших сторінок у спільній польсько-українській історії, ця тема дотепер не вичерпала своєї конфліктогенності, що засвідчують актуальні наукові дискусії. «На жаль, і до сьогодні історики різних країн не прийшли до єдиної думки щодо внутрішнього змісту тих подій, й досить часто по-різному їх оцінюють: що це було — прояв релігійних чи етнічних війн, соціального розбійництва чи національно-визвольного повстання, селянської «революції» або ж нової козацької війни, а чи ще щось інше?», — запитував сучасний історик Тарас Чухліб у своїй доповіді «Уманська різанина чи Уманська трагедія 1768 р.: «дві сторони» чотирьох історичних пам'ятей», виголошеній на семінарі Інституту археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського, Інституту історії України НАНУ та Наукового товариства ім. Шевченка 26 листопада 2015 р. у Львові[1]. Учений підкреслював, що історій Гайдамаччини існує щонайменше чотири: українська, польська, єврейська та навіть російська, і кожна з них має «свою правду». Для того, аби почути ці голоси, водночас зберігаючи свій власний, на думку Т. Чухліба слід дотримуватися методологічних засад відомої французької історичної школи «Анналів» з її ключовим принципом «не судити, а розуміти». Перебуваючи всередині одного із національних дискурсів, дослідникові складно позбутись його контексту. Тим не менш, бажано услід за французьким ученим Даніелем Бовуа намагатись писати «історію, не позначену націоцентризмом»[2]. Це удвічі складніше, коли йдеться про конфліктогенні теми й пов'язані із ними стратегії національних пам'ятей, втілені у «колекціях» певних образів, типів і стереотипів, мітів, сформованих та зафіксованих у творах літератури та мистецтва зокрема.

[1] Чухліб Т. Судити чи розуміти гайдамаків? // Історична правда. [Електронний ресурс]. URL: http://www.istpravda.com.ua/articles/2015/12/16/148812/ (дата звернення 15.05.2018).

[2] Бовуа Д. Російська влада і польська шляхта в Україні. 1793–1830 рр. З франц. пер. Зоя Борисюк. Наук. та мов. ред., вступ. сл. Н. Яковенко. Львів, 2003. С. 13

«В історії взаємовідносин Польщі та України є такі моменти, як-от Хмельниччина та гайдамаччина, що звичайно аж ніяк не надаються до встановлення спільности польсько-українських інтересів,» — зазначав М. Мочульський у своєму дослідженні «Ґощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини» 1936 р.[3]. Гострота болю колективної національної травми вилилась у польській літературі у десятках поетичних, прозових, драматичних творів, поява найбільшої кількості з яких припадає на першу половину XIX ст., добу романтизму. Саме в рамках романтичної парадигми світу з її відкритістю до ірраціональних структур стало уперше можливим програвання травматичного досвіду, формування стійких образів колективної пам'яті та нових історичних мітів польського суспільства, що досі живлять свідомість багатьох громадян Польщі. «Канівське пекло», за словами літературознавця В. Ратайчака, стало невід'ємною частиною польського романтичного пейзажу[4]. Протилежний за змістом до аркадійського міту України, пекельний міт став другим за вагою центром творчості письменників та поетів т. зв. «української школи» в польській літературі, ці два міти-образи були нерозривно поєднані поміж собою, становили своєрідну бінарну опозицію, засновану на дихотомії добра й зла, біблійної Аркадії та історичного Апокаліпсису, любові й ненависті до України, прийняття Свого та відштовхування Чужого, ворожого Іншого. У статті «Українська Аркадія й Інферно: візії України» І. Борушковська, проаналізувавши праці найвідоміших польських учених, назвала ці два міти головними, що репрезентували Україну у польській романтичній літературі[5].

Традиційно першовідкривачем теми в літературі вважають С. Ґощинського (1801–1876), одного з ключових представників «української школи», та його поему «Канівський замок» (Zamek Kaniowski, 1828). За словами М. Яніон, С. Ґощинський представив тут Україну як «театр нечуваних катувань»[6], як землю смерті. У «Словнику польської літератури XIX ст.» автор гасла «Козак. Гайдамаччина» М. Квапішевський підкреслив особливе значення першого в літературі твору С. Ґощинського, насиченого «...візією України, сповненої жаху і звірячої жорстокості, демонічної, палаючої і кривавої, зацькованої взаємною ненавистю козаків та польської шляхти»[7]. Високі художні якості цього твору отримали одностайні оцінки у багатьох працях польських та українських літературознавців.

Услід за поемою С. Ґощинського вийшли друком «Село Серби» Л. Семенського («Wieś Serby», 1835), «Пан канівський староста» А. К. Ґрози («Pan starosta Kaniowski», 1836), «Коліївщина і степи» М. Ґрабовського («Koliszczyzna i steppy», 1838), «Вернигора» М. Чайковського («Wernyhora», 1838), «Тарасова ніч» та «Зося Житкевичівна» З. Фіша («Noc Tarasowa», 1841–1842; «Zosia Żytkiewiczówna»), «Отець Никон» Т. Т. Єжа («Ojciec Nikon», 1869) та ін.

---

[3] Мочульський М. Ґощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. Львів, 1936. С. 33.

[4] Ratajczak W. Literatura polska XIX wieku. Poznań, 2008. S. 112.

[5] Boruszkowska I. Ukraińska Arkadia i inferno: wizje Ukrainy // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Київ, 2014. Вип. 20. С. 150–153.

[6] Janion M. Cierń i róża Ukrainy // Janion M. Wobec zła. Chotomów, 1989. S. 117.

[7] Kwapiszewski M. Kozak. Hajdamaczyzna // Słownik literatury polskej XIX wieku. Wrocław, 2009. S. 440–444.

Однак чи саме в літературі уперше виник образ гайдамацького пекла? Як польський театральний дискурс вплинув на формування інфернального образу України у свідомості поляків XIX і наступних століть? Ці та інші питання розглядаємо у цьому розділі.

3.1 Перша вистава про Коліївщину: формування наративу, ключових образів та змістів («Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за К. Т. Кернером)

Карл Теодор Кернер (1791–1813) — німецький поет і вояк — сьогодні надійно призабутий, а свого часу знаний талановитий молодий автор. Високоосвічений, різнобічно обдарований, він заявив про себе поезіями та низкою драматичних творів, що упродовж його 15-місячного перебування у Відні (1812–1813 рр.) здобули прихильність Вільгельма фон Гумбольдта, Фрідриха Шлегеля та інших видатних знавців літератури. Попри вдало укладене життя (отримав місце драматурга при віденському придворному театрі, заручився з актрисою Антонією Адамбергер, його твори вийшли на віденську сцену), молодий поет добровільно вступив до війська, що рушило проти наполеонівської армії. Смерть К. Т. Кернера у серпні того ж 1813 р. назавжди зробила його національним героєм, «чиє життя і смерть демонстрували чудовий приклад патріотизму, яким завжди дихали його вірші»[8].

Як поет, Т. Кернер вважався послідовником шіллерівської драми. Його драма «Ядвіга, наречена бандита» виявляла прямі зв'язки із «Розбійниками» Ф. Шіллера. Написана у дусі популярних тоді «розбійницьких драм», вона здобула поширення на австрійській та німецькій сценах, зокрема і у Львові, а відтак потрапила в поле зору керівника польської сцени у Львові Я. Н. Камінського, який вів перманентну конкурентну боротьбу за глядача з австрійським театром.

Я. Н. Камінський зажив собі слави насамперед як вдалий автор багатьох перекладів та переробок, у чому ми переконались на матеріалі комедіоопер та комедій у попередньому розділі. Нагадаємо, що перша половина XIX ст. — період, коли переробки або переклади-переробки були поширеним явищем у європейському театрі. Оскільки темпи створення власної драматичної продукції в багатьох національних театрах, і польському зокрема, не завжди встигали за потребами глядача, тож одним із способів збагачення репертуару були переклади та переробки іншомовних авторів. Для львівського театру це мало особливу актуальність, оскільки конкуренція із субсидованим австрійською владою австрійським німецькомовним театром примушувала очільників польської сцени вдаватися до всіх можливих засобів збереження публіки. Тож переклади й переробки німецькомовних авторів, що часто йшли на австрійській сцені у Львові, відповідно завдяки перекладам-переробкам переходили на польську сцену. Цей міжкультурний діалог варто

[8] Karl Theodore Kőrner. Select biography // The Mirror of literature, amusement, and instruction. V. 10. 1827. № 274. 22 septem. P. 199–201.

окреслити як стратегію «викрадення успіху». Добираючи з австрійського репертуару матеріал для перекладів-переробок, керівники польської сцени (В. Богуславський, Я. Н. Камінський) звертали увагу на твори, що користувалися попитом публіки, і/або були важливими для самих творців польської сцени. Так відбулося, зокрема, із «Гамлетом» 1797 р., із «Русалкою Дунаю» 1813 р., і з «Ядвігою, нареченою бандита» 1819 р.

Традиція «розбійницьких драм», популярних у європейському театрі від останньої третини XVIII ст., не оминула Львів та його публіку. Прем'єри Шіллерових драм мовою оригіналу на австрійській сцені відбувалися у Львові систематично: 1796 («Підступність і кохання»), 1797 («Дон Карлос»), 1798 («Розбійники»), 1803 («Змова Фієско в Генуї»; «Орлеанська діва»), 1805 («Валленштайн»), 1821 («Марія Стюарт»), 1828 («Вільгельм Телль»). До цих та інших подібних творів слід додати великий успіх драми Й. Г. Цшокке «Абелліно, великий бандит», що побивала у Львові усі рекорди популярності ще від кінця XVIII ст. (перебуваючи у Кам'янці, саме цю п'єсу 1805 року переклав Я. Н. Камінський для потреб своєї польської трупи). Від 1805 р. на австрійській сцені йшов також «Гец фон Берліхінген» Й. Ф. Ґете.

Творчість Ф. Шіллера була для Я. Н. Камінського надзвичайно близькою за духом — саме завдяки його перекладам та постановам твори німецького драматурга ступили на польську сцену у Львові. Так, 1817 р. у польському перекладі Я. Н. Камінського уперше було показано «Розбійників», далі — «Підступність і кохання» (1818), «Марію Стюарт» (1820), «Орлеанську діву» та «Фієско» (1821) та ін. Дослідниця творчості Я. Н. Камінського Б. Лясоцька з цього приводу підкреслювала: «Можна сказати, що він [Я. Н. Камінський. — М. Г.] свій театр віддав Шіллерові[...] Через Шіллера виражав Камінський свій неспокій та пристрасті. Мовив про любов до свободи, про патріотизм, про роль видатної особистості в суспільстві і навіть про романтичне кохання»[9]. Так, на інавгурації нового року, 1 січня 1819 р. Я. Н. Камінський виступив у театрі із театралізованою декламацією поеми «Дзвін» Ф. Шіллера у власному перекладі: «Камінський у фраку виголошував поезію, у той час як позаду нього у глибині відбувалась дія, що відображала зміст поезії. Враження було піднесене», — згадував цей факт з історії польського театру С. Шнір-Пепловський[10].

Щодо теми гайдамаччини, то, без сумніву, Я. Н. Камінський повинен був знати її від ранніх літ: перебуваючи у 1802–1806 рр. на Правобережній Україні, він міг неодноразово чути перекази про Коліївщину, ймовірно — зустрічатись з живими ще на той час свідками, перебувати у місцях, пов'язаних із подіями Коліївщини. Для Львова тема Коліївщини також мала окремий вимір, власну «пам'ять міста» — після розгрому повстання 1768 р. сюди було відправлено 400 ув'язнених гайдамаків, частину з яких стратили 1769 р. на горі Страт (нині — район поблизу Краківського ринку), частину — в містечках Галичини. Тож коли Я. Н. Камінський вирішив переробити драму німецького автора на історію з гайдамацького повстання, від тих подій минуло рівно півстоліття. Можна припускати, що саме ця дата надихнула

[9] Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński. S. 48.

[10] Schnűr-Peplowski S. Teatr Lwowski 1780–1880. S. 87.

Я. Н. Камінського, надто зважаючи на те, що для себе він обрав роль Івана Гонти, виконавцем якої залишався тривалий час. Хай там як, але 20 грудня 1819 р. у Львівському польському театрі відбулася прем'єра вистави «Гелена, або Гайдамаки на Україні» (Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie).

3.1.1 «Гелена, або Гайдамаки в Україні» в польській та українській гуманітаристиці: конфлікт інтерпретацій

Історія рукописів «Гелени...» — серія майже детективних сюжетів. Текст не був видрукуваний ані за життя Я. Н. Камінського, ані після його смерті, на початку XX ст. рукопис без титульної сторінки було ідентифіковано серед рукописних матеріалів в архівній збірці НТШ, далі він знову губився у круговерті історичних подій і знову віднаходився. При цьому він має доволі широку як для малознаного театрального рукопису, бібліографію згадок. Про нього принагідно писали і ті, хто тільки знав про його існування, і ті, хто був безпосередньо знайомий із рукописом, і польські, і українські учені, від початку XX ст. і до нині. Так упродовж XX ст. постали два протилежні націоцентричні погляди на драму й виставу: польський та український.

Насамперед звернули осібну увагу на цей твір двоє українських учених: 1910 р. В. Щурат згадав цей твір першим у своєму літературному огляді польських творів про Коліївщину, що вийшли до 1841 р, тобто до появи Шевченкових «Гайдамаків»[11]. В. Щурат звинувачував Я. Н. Камінського за послуговування чужою драмою, за вторинність теми гайдамаччини як історичного тла; за те, що любовна інтрига була головною сюжетною лінією; за «касовий» розрахунок, орієнтацію на смаки публіки; врешті, за захоплення «модою на історизм», погонею за «сензацією», вбраною в «народні шати». У підсумку учений зарахував «Гелену...» до тих творів, що їх можна назвати «з погляду на артистичну вартість хиба погноєм того ґрунту, що з нього виріс «Zamek Kaniowski» Ґощинського»[12].

Негативне ставлення В. Щурата до «пристосованої» «Гелени…» пера Я. Н. Камінського цілком зрозуміле і з погляду літературознавчої, і часової: на початок XX ст. такий спосіб драматургічної праці вважався уже анахронізмом. Хоча, правда, упродовж усього XIX ст., наприклад, в історії українського театру, зустрічаємо подібну практику: достатньо згадати «перелицювання» «Наталки Полтавки» Івана Котляревського на «Дівка на виданню, або На милування нема силування» Івана Озаркевича, його ж переробку «Москаля-чарівника» на «Жовнір-чарівник, або Що не поможе наука, то поможе батіг» 1848 р. для потреб новоствореного коломийського аматорського театру. Згадаємо і трохи пізніші за часом переробку «Гриць Мазниця» Івана Наумовича за «Жоржем Данденом» Жана-Батиста Мольєра, і переробку Юрія Федьковича з «Приборкання норовливої» Вільяма Шекспіра. Показово, що український театр, як попередньо польський, на початках своєї

[11] Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 року // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1910. К. V. Т. XCVII. С. 86–104.

[12] Там само. С. 87.

діяльності свідомо звертався до переробок задля збагачення репертуарної афіші. У процесі утвердження професійного театру та розвитку національної драматургії така потреба поступово відпадала. Тож для польського театру у Львові перших десятиліть XIX століття потреба переробок була вкрай актуальною. Мусимо наголосити, що свої оцінки щодо драми-переробки Я. Н. Камінського В. Щурат висловлював, не володіючи текстом, спираючись лише на одну з відомих йому рецензій 1820 р., у той час, коли твори інших польських авторів у своїй статті міг аналізувати предметно, оскільки вони були друковані. Вагома та значна за обсягом праця В. Щурата була найвразливішою з наукового погляду саме в місці аналізу «Гелени...» Я. Н. Камінського.

А проте, якби не це дослідження В. Щурата, текст переробки міг би залишитися невідомим. Інший відомий український літературознавець, Іван Брик, знаючи працю В. Щурата, а з неї про «літературний куріоз» п[ід]. з[аголовком]. «Гелена, або Гайдамаки на Україні», упізнав «незнану близше польську драму в анонімнім і незатитулованім рукописі бібліотеки „Просвіта" у Львові»[13]. Стаття І. Брика, що побачила світ через 10 років після праці В. Щурата, присвячена аналізу власне цього рукопису, і це — перше дослідження власне тексту, а не його рецепції. Йдеться про порівняльну за своїм характером студію, присвячену розгляду німецького оригіналу К. Т. Кернера та переробки Я. Н. Камінського; автор студії поставив собі за мету: «...означити степінь і якість залежності драми від німецького оригіналу, по тім приглянутися як виведено і схарактеризовано коліїв»[14].

В окремому коментарі на першій сторінці статті І. Брик дає коротку інформацію про самого Я. Н. Камінського, зазначаючи вагомість його діяльності на ґрунті польської літератури, театру та окремо — виховання молодих письменників. Висока оцінка сформована без сумніву, на підставі тих джерел, що їх подав наприкінці коментаря І. Брик. Цей перелік джерел український учений, очевидно, запозичив із розлогої статті в «Ілюстрованому тижневику» (Tygodnik Ilustrowany) авторства К. Е.[15]. За цим криптонімом стояв один з найвідоміших істориків театру та бібліографів XIX ст. — Кароль Естрайхер. Тож перші кілька речень вищезазначеної публікації К. Естрайхера переказав і сам І. Брик. Вкрай важливим є коментар І. Брика щодо походження Я. Н. Камінського: «Варта зазначити, що Камінські, шляхтичі гербу «Топір», походженнєм Українці та мали між собою немало гр. кат. священиків»[16]. Цю інформацію очевидно, український учений почерпнув з двох томів «Матеріалів до монографії і історії родин Камєнських і Камінських», виданих з ініціативи відомого львівського архівіста Юліана Александра Камінського у Львові у 1854–1856 рр., де справді містяться дані про кілька гілок українських греко-католицьких священиків Камінських, котрі мешкали на території Галичини[17].

---

[13] Брик І. Драма з коліївщини на основі драми Кернера // Записки Наукового товарситва імени Шевченка. Львів, 1920. Т. CXXX. К. V. С. 121.

[14] Там само. С .122.

[15] K.[arol] E.[streicher] Jan Nepomucen Kaminski // Tygodnik Ilustrowany. Warszawa, 1863. № 182. 21 mar. S. 110.

[16] Брик І. Зазнач. твір. С. 121.

[17] Kamiński J.A. Materiały do monografii i historyi rodzin Kamieńskich i Kamińskich. Lwów, 1854–1856. T. 1.

Однак достеменно довести кровні зв'язки з ними Я. Н. Камінського сьогодні поки що не видається можливим за браком відповідних документів.

І. Брик здійснив ретельний аналіз німецького оригіналу та польської переробки. При цьому він помітив лише невеликі — непринципові на його думку — відмінності поміж німецьким оригіналом п'єси та текстом переробки Я. Н. Камінського. І. Брик з цього приводу зазначив, що «зміни, пороблені Камінським незначні і мають більше сценічне значіннє, або викликані пристосуваннєм німецької драми до коліївщини»[18]. Це дало йому підстави назвати працю Я. Н. Камінського не переробкою, не наслідуванням, а «незугарним перекладом німецького оригіналу, ще й попсованого й розширеного сценами, які не зраджують літературного таланту в їх автора»[19]. При цьому варто зауважити: літературознавець підкреслив, що саме сценічні аспекти переробки мали принципове значення, хоча не ставив собі на меті здійснювати театрознавчий аналіз.

Прикметно, що при цьому оцінки перших рецензентів вистави, чиї статті були вміщені у львівських часописах невдовзі після прем'єри, І. Брик назвав некритичними, хоча й охоче цитував їх. Власне негативне ставлення І. Брик підтвердив думкою іншого — значно пізнішого і в часі, і в географічному сенсі анонімного автора статті у «Літературному щоденнику», виданій 1842 р. у Познані. Саме про цю статтю К. Естрайхер у вже згаданій вище публікації, присвяченій творчості Я. Н. Камінського, сказав: «не пошкодували уїдливих образ»[20]. Йдеться насправді про об'ємну працю Л. Дуніна-Борковського «Зауваги про літературу в Галичині» (Uwagi nad literaturą w Galicyi), видрукувану у кількох номерах «Літературного щоденника» в Познані 1842 р. (в номері 51 цього часопису міститься гостра критика творчості та особистості Я. Н. Камінського — його названо бездарним, здатним тільки на переклади і т. д.)[21].

Аби остаточно знеславити Я. Н. Камінського та його переробку, І. Брик на закінчення своєї статті переказав слова іншого польського дослідника, Францішка Яворського, з книги «Львів давній і вчорашній»[22], виданої 1911 р.: «Камінський знав львівську колтунську публику і її вимоги. Він мусив корчити ся й плазувати перед мольохом, що мав бути його грошевим якорем. Він, що гидився тривіяльним, ярким блиском, мусив його ще позичати й повними пригорщами сипати перед очі партеру й галєрії, розвівати правду сцени у фантастичні оргії дешевих ефектів, у яркі калєйдоскопи слів не пов'язаних ні думкою ні артизмом. Він приманював до театру львівську публику страшною жорстокістю або блазенськими сценами, щоби потім після цілої серії дурниць виставити остаточно Шекспіра або Шілєра та переконати ся ще раз, що ніхто на такі поважні штуки не пійде. Він псував смак публики, щоб дорогою зіпсуття піднести її до висоти справжнього мистецтва»[23]. Показово однак, що І. Брик, цитуючи Ф. Яворського, не звернув увагу на те, що картаючи смаки львівської публіки першої половини XIX ст., називаючи працю Я. Н. Камінського

[18] Брик І. Зазнач. твір. С. 126.
[19] Там само.
[20] K.[arol] E.[streicher]. Op. cit.
[21] [Dunin-Borkowski L.?] Uwagi nad literaturą w Galicyi // Pamiętnik literacki. Poznań, 1842. № 51.
[22] Jaworski F. Lwów stary i wczorajszy (szkice i opowiadania). Lwów, 1911. S. 213.
[23] Брик І. Зазнач. твір. С. 131.

«сизифовою» та вигукуючи «Бідний Камінський»[24], Ф. Яворський у великому переліку справді маловартісних, поставлених на потребу публіки вистав, жодного разу не згадав про «Гелену...».

Щодо сценічних образів коліїв, то І. Брик оцінює їх з погляду цілковитої невідповідності театральних героїв реальним історичним особам. Український літературознавець підкреслює, що «своїх» гайдамаків Я. Н. Камінський створив не у згоді з історичною правдою, а лише як акліматизацію кернерових розбійників, і тому варто говорити про «усю неісторичність історичної драми й найраншого твору з подій коліївщини в польській літературі»[25].

Обидва тексти згаданих українських дослідників, В. Щурата та І. Брика, є яскравим прикладом національного антиколоніального контрдискурсу, що був складовою національно-визвольних змагань українців 1917–1920-х рр. У висунутих дослідником до театральної вистави 1819 р. вимогах «історичності» та «історичної правди», вочевидь, автор не брав до уваги ані часу створення спектаклю, ані природи самого театру. Зрештою, якщо ставитися до театру як засобу «об'єктивного» висвітлення історії, то твір Я. Н. Камінського справді далекий від неї і І. Брик цілком правий – як літературознавець та представник свого часу.

Розвідка І. Брика потрапила у поле зору П. Руліна, коли театрознавець писав огляд «Студії з історії українського театру (1917–1924)»[26]. П. Рулін підтримав головні тези статті І. Брика, зацитувавши його невисокі оцінки «пристосування» Кернерової розбійницької драми до історії Коліївщини у переробці Я. Н. Камінського[27].

Ще через трохи більше як десять років по тому, 1932 р. у підрадянському Харкові відомий український етнограф, драматург, літературознавець Гнат Хоткевич, друкуючи ґрунтовну працю «Театр 1848 року», присвячену історії українського театру в Галичині, також не оминув своєю увагою «Гелену…»[28]. Чи був він ознайомлений із самим текстом? Цілком можливо, оскільки вже згадана праця І. Брика була оприлюднена і відома у наукових колах. Здійснюючи широкий екскурс у суміжні театральні культури – австрійську та польську на теренах Галичини, Г. Хоткевич окремо розгорнув тему польських друкованих та недрукованих драматичних творів з «української теми». У коло його уваги потрапив і не виставлений на кону «Богдан Хмельницький» Т. Заборовського, і довгожителька львівського польського театру «Гелена…». Автор праці коротко переказав зміст «Гелени...» за актами і також — услід за своїми попередниками — висунув до Я. Н. Камінського низку критичних зауважень. В оцінці цього твору Г. Хоткевич йшов за І. Бриком. Критикуючи неісторичність, прошляхетську ідеологію та сумнівний вплив на свідомість тогочасного глядача, Г. Хоткевич, щоправда, був ще гострішим та однозначнішим у ставленні до польського автора: «Отака оця продукція. Типово польсько-шляхетська, бо так само писалося безліч інших шовіністичних польських творів, де поляк — завжди символ благородства, а українець – символ великих гидот, полька — символ

[24] Jaworski F. Op. cit. S. 213.

[25] Брик І. Зазнач. твір. С. 129.

[26] Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки історично-філологічного відділу. Київ, 1925. Кн. 5. С. 207–228.

[27] Там само. С. 221–222.

[28] Хоткевич Г. Театр 1848 року. Харків–Київ, 1932. 232 с.

вірности і чистоти, а все на купу мусить завжди виходити тільки на добро і щастя улюбленій самим богом клясі — шляхті…»[29]. У контексті антиколоніального дискурсу, що його складовою була творчість Г. Хоткевича, такий, імагологічний за своїм характером, аналіз твору цілком влучний та зрозумілий. Водночас наростання критичності в оцінках українських учених В. Щурата — І. Брика — Г. Хоткевича по-своєму віддзеркалювало і зростання градуса міжнаціональної ворожнечі у ХХ ст., пов'язане як із державотворчими змаганнями українців, так і з антипольською радянсько-проросійською політикою.

Майже одночасно інший, зваженіший та поміркованіший, а головне, науково обґрунтований підхід, запропонував літературознавець М. Мочульський, котрий 1936 р. у праці «Ґощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини» контекстуалізував твори на тему гайдамаччини як прояв європейського «розбійницького дискурсу» у польській літературі. Ці думки ученого сьогодні застосовуємо до театрального дискурсу того часу в цілому і до твору Я. Н. Камінського зокрема. Цілком зрозумілим та переконливим є, зокрема, твердження про важливість запозичення образу романтичного розбійника для опрацювання гайдамацької теми: «...Європейські твори промостили шлях усіляким розбійникам, благородним і неблагородним, та селянським повстанцям і навчили польських письменників оком соціолога дивитися на незадоволені елементи в суспільстві та шукати джерела їхньої появи. Цим способом, думаємо, увійшли до польської літератури гайдамаки та колії, і письменники почали дивитися на них, коли рана пригоїлися, іншим оком, як оком ненависти та помсти»[30]. Нова якість в опрацюванні історичного матеріалу та нові соціально-політичні завдання, що апробовувались у творах цієї тематики, за М. Мочульським, становили їхнє особливе суспільне значення: «Крім літературного впливу, була, очевидно, ще інша причина в Польщі, більш реальна пекуча, що веліла одиницям, які стояли понад суспільством, призадуматися, чи кривавий, але яскравий епізод у найсвіжішій тоді історії польсько-українського спору може бути усувальною перешкодою до згоди й приятельського співжиття чи ні. Тією причиною була сильна воля поляків пірвати пута неволі й здобути собі оружжям політичну волю»[31].

Однак в українському радянському літературознавсті та театрознавстві другої половини ХХ ст. продовжували домінувати згадані вище негативні оцінки В. Щурата, І. Брика, Г. Хоткевича, оскільки вони підтримували антипольську риторику проросійського панівного дискурсу. Саме на їх основі сформувалась скептична оцінка цього твору у працях історика театру Р. Пилипчука (хоча сам Р. Я. Пилипчук, наскільки відомо, не був знайомий із текстом драми)[32], частково — фольклориста, літературознавця Р. Кирчіва[33].

---

[29] Там само. С. 192.

[30] Мочульський М. Ґощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. Львів, 1934. С. 5.

[31] Там само. С. 5–6.

[32] Український драматичний театр. Нариси історії: у 2 т. Т. 1. Київ, 1967. С. 113.

[33] Кирчів Р., Українська тема в польській драматургії першої половини XIX ст. // О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики: Тези доп. та повідомл. III респуб. славістичної конф., присв. 125-річчю від дня народження О.О.Потебні. Харків, 1960. С. 128–131; Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ, 1974. С. 225.

Очевидно, погляди польських учених на львівську «Гелену…» кардинально відрізнялися від українських. У 1930 р. у невеликій статті, надрукованій у «Літературному щоденнику», літературознавець В. Ган, розвинувши спостереження свого попередника, біографа Ю. Словацького – Фердинанда Хоесіка, розкрив беззаперечний зв'язок «Гелени...» Я. Н. Камінського із одним з найвідоміших творів драматургії польського романтизму, «Срібним сном Саломеї» Ю. Словацького, поставившись до драми-переробки як до явища, народженого своїм часом та його естетикою[34].

Однак рукописні примірники, з якими він працював, зникли в часі війни. Тож залишилися лише рукопис з архіву «Просвіти» та ще один, знайдений у повоєнний час рукопис на території Польщі, до якого тривалий час історики літератури і театру не мали прямого доступу. Враховуючи це, відомий дослідник доби романтизму С. Маковський видрукував повний текст п'єси 1964 р. із власною розлогою передмовою[35]. Оглядаючи долю рукопису, С. Маковський наголосив, що на момент, коли текст переробки було віднайдено і опрацьовано, а саме після 1920 р. — він становив хіба що літературну цінність, адже пам'ять про саму виставу, як і про її автора, Я. Н. Камінського, відійшла у тінь.

У передмові до першодруку С. Маковський докладно проаналізував твір, багато в чому спростувавши негативні оцінки українських учених першої половини XX ст., водночас прийнявши деякі їхні тези. Розглядаючи твір у контексті ідейно-естетичних змін, що починали відбуватись у польському театрі і драмі на початку XIX ст., С. Маковський виокремив у «Гелені…» канони просвітницької драми та елементи раннього романтизму: «Ця драма Камінського — типовий твір свого часу. У ній переплітаються первні просвітницько-сентиментальні з романтичними»[36]. Щодо перших, то вони присутні, на думку ученого, у змалюванні табору польської шляхти і постаті головної героїні[37]. Водночас, стверджує далі С. Маковський, погоджуючись із В. Щуратом, «…тут даються взнаки розмаїті елементи, що невдовзі увійдуть до романтичної літератури. Насамперед слід зарахувати до них уперше вдало запроваджену широким засягом тему Коліївщини, яка в період романтизму підніметься на вершини популярності»[38]. Польський літературознавець кількаразово підкреслив перехідний «статус» твору та його доби: «Поруч з повістю драма була тим жанром, в якому успішно торували собі шлях паростки романтизму. "Гелена…" є чудовим прикладом цього. Одночасно вона є свідченням того, що германоманія і романтичні уподобання огортали у той час не тільки філомацьке Вільно, а й театральний Львів»[39]. У зв'язку із цим С. Маковський підтримав тезу українських учених про екзотичність, сенсаційність виведених на кону постатей гайдамаків: «Поставивши знак рівності поміж Козаком і гайдамакою, автор

[34] Hahn W. «Sen srebrny Salomei» Juliusza Słowackiego i «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» J. N. Kamińskiego // Pamiętnik Literacki. Lwòw, 1930. T. 27. № 1/4. S. 483–485.

[35] Makowski S. Jana Nepomucena Kamińskiego «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» // Miscellanea z lat 1800–1850. Wrocław, 1967. S. 5–87.

[36] Там само. С. 10.

[37] Там само.

[38] Там само. С. 11.

[39] Там само.

розглядав цю тему з боку її екзотично-сенсаційної атракційності»[40]. Але, на відміну від більшості українських літературознавців, перебуваючи в просторі власної культури, польський учений, поставився до твору виважено, оцінюючи його за критеріями того часу, в якому твір був написаний.

Вступ та публікація С. Маковського, без сумніву, є важливим підґрунтям для поступових змін в оцінках сучасних українських полоністів, що стало можливим у добу державної Незалежності. Стаття О. Астаф'єва є прикладом межової ситуації, коли данина вже утвердженим у ХХ ст. україноцентричним оцінкам твору поєдналась із здатністю сучасника піднятися над конфліктами минулого[41]. На жаль, деякі прикрі неточності (як-от міркування про те, що головним героєм твору є Гонта[42], чи характеристика Горейка як «... сина, що свого часу підступом загарбав усе батькове добро»[43]), дозволяють припускати, що автор статті не був знайомий із текстом твору.

Послідовно й виважено оцінила цей твір українська полоністка М. Брацка[44]. У своїх дослідженнях вона обрала інтегральну позицію, що враховує погляди двох перспектив — як польської (зокрема, оцінок С. Маковського), так і української. Відтак дослідниця хоч і звернула увагу на ідеологічні акценти «Гелени...», водночас велику увагу приділила естетичним засадам твору, зважаючи на притаманні добі створення переробки світоглядні й естетичні критерії та вписуючи драму у контекст ранньоромантичного дискурсу. Власне, таке наукове ставлення до твору бере до уваги і примирює протилежні позиції, об'єднує їх, пропонуючи новий підхід, притаманний сучасним українсько-польським дослідженням «пекучих», травматичних для обох суспільств тем.

3.1.2 Переробка, що перевершила оригінал: ідейно-сюжетні, часопросторові та персонажні трансформації тексту

На відміну від літературознавства, у театрознавстві (не лише українському, а й польському), увагу до «Гелени...» можна окреслити як спорадичну. Згадки про неї містяться як у загальних оглядах драматичної літератури[45],[46], монографіях[47],[48], так і тематично вужчих історичних працях[49],[50],[51],[52]. Проте досі вистава не

---

[40] Там само.

[41] Астаф'єв О. Міфологема пана Твардовського в однойменній повісті Ігнація Юзефа Крашевського // Київські полоністичні студії. Київ, 2013. Том XXII. С. 117–125.

[42] Там само. С. 10.

[43] Там само. С. 12.

[44] Брацка М. Драматургія «української школи» (перша половина XIX ст.) // Брацка М. Перепрочитання «української школи». Київ, 2010. С. 101–111.

[45] Estrejcher K. Teatra w Polsce. T. 2. Kraków, 1876. S. 196. .

[46] Estrejcher K. Repertoar 3500 utworów scenicznych. Kraków, 1871. S. 46.

[47] Raszewski Z. Krótka historia teatru polskiego. Warszawa, 1977. S. 109.

[48] Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863. T. II. Warszawa, 1993. S. 285, 307, 342, 391, 392, 409.

[49] Lasocka B. Teatr Lwowski... S. 140, 209, 332.

[50] Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński. 120 s.

[51] Ratajczakowa D. Obrazy narodowe w dramacie i teatrze. Wrocław, 1994. S. 108, 109, 179.

[52] Komorowski J. Polskie życie teatralne...

виявилася предметом окремої уваги театрознавців. Поза тим, якщо з погляду літературознавчого, текст «Гелени...» може перебувати на маргінесах наукової уваги як твір неоригінальний, «перетворений», другорядний, то сам факт його появи на сцені, тобто перехід «театрального тексту» у «текст постави» і «тексти вистави» (за К. Бальме[53]) легітимізують його як мистецьку подію, надаючи їй рівноважного значення поруч із будь-якими іншими сценічними прочитаннями інших творів. Для глядача, який опиняється у залі — у будь-якому театрі і будь-коли — сценічне видовище залишається самостійною дискурсивною подією. Тож на відміну від літературознавчого, театрознавчий аналіз має справу зі сценічним мистецьким актом як таким.

Не прагнучи здійснювати реконструкцію всієї вистави, але маючи на меті розкрити присутній в ній український дискурс, спершу розглянемо підстави переробки та змін наративів і часопростору. У цьому спиратимемось на сам текст драми як «основне джерело» (за К. Бальме), а також на не надто численні рецептивні джерела.

Прем'єра вистави «Гелена, або Гайдамаки на Україні» (Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie) відбулась 20 грудня 1819 р. у бенефіс Аполонії Камінської, дружини Я. Н. Камінського. Афіша прем'єри не збереглася, однак з рецензій дізнаємося, що у прем'єрних показах (20 грудня та 10 січня) головні ролі виконували: Мєчислав Сосновський (спр. пр. Віталіс Смоховський) — Горейко, Аполонія Камінська — Гелена, Антоній Бенза (у 1820 році — Стажевський) — Вацлав, Ян Непомуцен Новаковський — Староста, Францішек Блотніцький — Борута, Я. Н. Камінський — Гонта.

Перша рецензія вийшла у першому номері літературного альманаху «Польська бджола» (Pszczola Polska) вже наступного, 1820 р. Автор, що заховався під криптонімом ...i (Валенти або Адам Томаш Хлендовський), порівнявши оригінальний німецький твір та польську переробку, однозначно став на бік другої. Сучасники сприйняли твір як переробку, що перевершила оригінал: «Порівнюючи оригінал із наслідуванням, можна помітити багато змін на користь мистецтва [...] Щодо діалогів, красивого і справді драматичного змалювання почуттів, сильної передачі пристрастей та природності їх переходів, належить визнати першість наслідування перед оригіналом»[54].

Адаптувавши драму К. Т. Кернера до подій гайдамаччини, польський антрепренер переробив у зв'язку із цим композицію твору, перемістивши деякі сцени першої дії та дописавши оригінальні. На доречність та послідовність цих змін звертали увагу усі рецензенти.

Польська вистава, на відміну від німецького оригіналу, розпочиналася не в скромних покоях героїні, а в густому лісі, «наїжаченому скелями», де в печері облаштували свій сховок гайдамаки. Перші дві «гайдамацькі сцени» було перероблено зі сцени 10-ї оригінального твору: в них експоновано табір гайдамаків, ужито самохарактеристик персонажів (сміливість, рішучість, ненависть до поляків, жорстокість) та виявлено їхні наміри: конкретні — напасти на замок Старости,

[53] Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів, 2008. С. 120.

[54] …i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski] // Pszczoła Polska. Lwòw, 1820. Nr 1. S. 93.

загальніші — «стати пострахом для всієї України»[55]. Перед глядачами поставали усі гайдамаки разом — Харко, Залізняк, Данилко та інші на чолі з Гонтою. Не важко помітити причинно-наслідкову послідовність їхніх дій та емоцій: у першій своїй репліці Харко припускав, що їхній товариш, якого вони зачекались, «може вже в колесо вплетений або на палю посаджений, бо Ляхи не люблять з нами жартувати»[56]. Ватажок гайдамаків Гонта (персонаж не мав нічого спільного з історичною особою), підхоплював його фразу і закінчував її: «як і ми з ними»[57]. Так у першій картині оприявнювались наскрізні для всієї вистави топоси гайдамаччини: страти (колесування, палі); страху (Харко: «Від часу, коли побачив дванадцять наших, посаджених на палі на гостинці під Білою Церквою, моя звичайна сміливість попрощалася зі мною...»[58], «переляканий Гонта»[59]); ненависті (Гонта: «Присягаю словом гайдамаки, що цієї ночі в замку Старости жодна душа не залишиться живою»[60]), помсти (Гонта: «Станемо пострахом усієї України»[61]). Їхній зміст визначений як копіюванням моделі романтичних розбійників шіллерівського типу з кернерівської драми, так і включенням у текст згадок про цілком реальні історичні події з часів розгрому Коліївщини із наголошенням жорстокості розправи польського війська з повсталими українцями. Отже — припускаємо — Я. Н. Камінський мав добре знати історію Коліївщини, коли, пристосовуючи сюжет німецької драми до історичних подій, точно вибрав час по закінченню не лише самого повстання, а й жорстокої розправи із його учасниками, тобто момент, сповнений образів жаху з обох сторін. Зрозуміло, що до цього спонукав сам німецький оригінал, задаючи певні сюжетні схеми, але ніхто не примушував Я. Н. Камінського у перших репліках вистави прокреслювати, хай і коротко, соціальні мотиви гайдамаччини та надавати слово «скривдженим».

Заключні слова Гонти у цій першій сцені провіщали кінець «аркадійської доби». У його репліці чулась гірка іронія, парафраз топосу «аркадійської України»: «Досі тільки молоком і медом, як кажуть, плинула, нехай тепер нам про срібло і золото подбає, заплiснявілі скрині багачів будуть нашим гаслом»[62].

Застосувавши метод аналізу ремарок, підкреслимо, що від першої сценічної миті театр моделював романтичну візію простору. У ремарках до першої дії зазначено: «Театр представляє густий ліс, наїжачений скелями, ліворуч на пагорбі печера. В глибині чути шум повноводної річки»[63]. Гонта, Харко, Залізняк, розбійники «сидять розмаїтими групами. Одні заклопотані біля підвішеного над вогнем казана, інші гострять списи та ножі. Гонта, спершись на руку, дрімає на високому камені»[64]. Коротка перша сцена, з якої — на відміну від К. Т. Кернера — розпочинав дію

[55] Kamiński J. N. Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie // Miscellanea z lat 1800–1850. Wrocław, 1967. S. 21.

[56] Там само. С. 20.

[57] Там само.

[58] Там само.

[59] Там само. С. 88.

[60] Там само. С. 20.

[61] Там само. С. 21.

[62] Там само.

[63] Там само. С. 20.

[64] Там само.

Я. Н. Камінський, була потрібна йому як експозиція табору гайдамаків. Розмови їхні про напад на замок Старости з одного боку закладали початок наскрізної інтриги, недостатньо розробленої у Кернера, а водночас сприяли розгортанню цілого спектру мікрохарактеристик та важливих тем. Уся коротка ввідна сцена проходила під знаком металу: при відкритті завіси гайдамаки при вогні гострили холодну зброю, свого ножа здіймав угору Гонта, вимагаючи припинити розмови про страх перед можливими тортурами та закликаючи до помсти (нагадаємо, цю роль виконував сам Я. Н. Камінський).

Таким чином, у першій сцені «Гелени…» Я. Н. Камінський репрезентував основні характеристики гайдамацького/чоловічого/розбійницького дискурсу та підкреслив конфронтацію створюваного «пекельного міту» України до «аркадійського», репрезентованого, зокрема, фразеологізмом «молоком і медом плинуча». Ліс як домівка гайдамаків залишався незмінним місцем для них упродовж всієї вистави — на відміну від шляхетського простору, представленого маєтком Старости, де відбувалась переважна частина сцен вистави. Семантика цих просторів уже від початку, у першій дії виразно виявляла свою романтичну генезу і конфлікт: романтично-екзотичний, природний, стихійний, загрозливий простір гайдамацької ватаги — і домашній, затишний, впорядкований світ «шляхетської цивілізації».

У наступних двох сценах першої дії, що відбувались у тому ж лісі, глядач знайомився із «польським табором»: Старостою, його сином Вацлавом та слугою Горейком, який Старості врятував життя на полюванні. Ця частина драми була перенесена з німецького оригіналу без змін.

Далі Я. Н. Камінський дописав ще дві «гайдамацькі сцени», — 5 та 6, в яких гайдамаки впізнавали у Горейкові свого побратима Тименка, що зник безслідно понад рік тому, характеризували його як сміливого й відважного гайдамаку, а також уточнювали свій план нападу на маєток Старости. «Гідний гайдамака», – згадував Гонта колишню славу Тименка. — «Сміливість Тименка всім відома, жоден з вас з його відвагою мірятись не може»[65]. Наступні сцени першої дії, від сьомої до останньої, чотирнадцятої, відбувались у маєтку Старости, подібно як у німецькому оригіналі. У змалюванні основної — любовної — сюжетної лінії Я. Н. Камінський практично пішов за драмою К. Т. Кернера, чим і накликав згодом на себе критику майже всіх українських дослідників ХХ ст.

Навіть з такого короткого огляду легко переконатись у тому, що зміни, які вніс Я. Н. Камінський, не можна назвати незначними, адже творчі зусилля автора переробки послідовно й продумано були скеровані на розбудову образу коліїв, зображення їхнього табору, ефектну експозицію самих персонажів. Завдяки переробленій першій дії вистава набула виразного «чоловічого дискурсу» і перетворилась із любовної пригоди на псевдоісторичну драму з відносно недавніх реальних подій. За порядком репрезентації першими були представлені гайдамаки, другими — табір польської шляхти, і лише потім вступала «жіноча тема» в особі Гелени. Про вагомість та свідому зміну сцен у першій дії свідчить пізніший за часом унікальний теоретично-практичний текст самого Я. Н. Камінського «Про драматичну мудрість», в якому він, зокрема, підкреслював значення для кожної ролі

[65] Там само. С. 28.

(а відтак, розуміємо, і для вистави) трьох опорних пунктів: «зав'язки, середини і розв'язки»[66]. Тож недарма стільки уваги він приділив переробці саме першої дії.

У розлогій рецензії на дві прем'єрні вистави 20 грудня 1819 р. та 10 січня 1820 р. було вміщено стислу й водночас точну фіксацію не лише розвою вистави, а й украй важливих моментів глядацького сприйняття. Це дозволяє поставитись до цього документу як до «насиченого опису» (К. Гірц) і зацитувати значну його частину: «В першій сцені бачимо Гайдамаків. Гонта, переляканий Гонта, готує напад на ближній замок Старости. Чути постріли, з'являються учасники полювання — Староста, його син Вацлав та ловчий Горейко. Ми довідуємося, що ловчий врятував життя Старості. Староста надає своєму рятівникові право на подяку, з чого Горейко миттєво користає і просить руки Гелени, вихованки Старости. Це прохання вражає Вацлава, ми дізнаємося, що він кохає Гелену, його слова стримують виконання даної ловчому обіцянки, що її Староста мав намір вже виконати. Горейко залишається сам. Його грізні висловлювання тривожать нас і дивують, але ми не розуміємо, чого він прагне, не знаючи Горейка; тільки в наступній сцені довідуємось від Гайдамак, що він був колись їхнім товаришем — зростає інтерес, зростає страх, особливо, коли Гонта укладає план нападу. Змінюється картина — з'являється Гелена. В цій і наступній сцені з Борутою, доглядачем замку, Гелена розкриває свої почуття. Вона кохає Вацлава, товариша дитячих літ; проте із вдячності до його батьків, своїх доброчинців, вона намагається приглушити любов до нього, і свої найдорожчі почуття скласти як жертву. Прибуває Вацлав. По кількох роках, проведених серед воєнних бур, він зустрічається з нею уперше — мучить її докорами, мучить нагадуванням минулих хвиль взаємної любові; Гелена розчулюється, але за мить знову гамує раптово розбурхані ним почуття. Вона йде, але залишає Вацлаву знаки свого кохання. Вацлав їх помічає, і, розуміючи причини, що стримують її почуття, постановляє їх усунути. Входить Горейко. У цій та наступній сценах з Геленою, де він домагається взаємності, вже в яснішому світлі бачимо Горейка. Характер його починає розвиватись. Дізнаємося з його сповнених страху слів, що він великий злочинець, готовий на будь-які вчинки, оскільки доля стоїть на заваді його пристрастям. Кохання, тільки кохання Гелени може заспокоїти його буремну душу. Росте тривога, бо знаємо про любов, про наміри Вацлава. Борута перериває вияв почуттів Горейка, що очікує рішення Гелени; а коли обидвоє відходять, починається боротьба в душі нещасної, боротьба вдячності з коханням, котра ледь не ламає її рішення»[67].

У другій дії драматична напруга зростала. Топос пекла розгортався тут не лише як внутрішній стан головного героя (Горейкове «Моя внутрішня пожежа є небезпечніша»[68]), а й переходив у зовнішній, візуально-подієвий. Спершу за сценою звучали крики «Горить! Горить!» — цей момент фіксував рецензент як особливо вражаючий, несподіваний[69]: гайдамаки підпалили ближній фільварок Старости, щоб виманити його з дому. У цій сцені Я. Н. Камінський також

[66] Kamiński J. N. O umnictwie dramatycznym // Haliczanin. Lwów, 1830. T. 2. S. 247.

[67] ...i. [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. Op. cit. S. 88–89.

[68] Kamiński J. N. Helena, czyli... S. 58.

[69] Там само. С. 54.

переробив сюжет драми Т. Кернера: якщо у драмі мешканці маєтку виїджають на бал до сусіднього замку, то Я. Н. Камінський давав Старості іншу причину від'їзду: він їхав до спеціально підпаленого гайдамаками ближнього фільварку — так реалізовувався запланований ще у перші хвилини вистави задум «розбійників». Пожежа «наближалась» до основного місця дії поступово: спершу це був крик за кулісами, під кінець 12-ої сцени звучала репліка Борути. Вдивляючись у вікно, він зауважував: «[...] Заграва на обрії чимраз більша (запалює на другому столику свічу)»[70]. Запалена свічка слугувала своєрідним провісником майбутнього полум'я в самому домі. Але на закінчення другої дії театр повертав глядача до романтичних картин початку: ліс, ніч, світло місяця, гайдамаки з ножами, разом із якими Горейко з почуття помсти до «проклятого (шляхетського. — М. Г.) племені» проголошував: «Смерть і кров наше гасло!»[71].

«Очікування страшної бурі впроваджує нас у третю дію, — писав рецензент. — Тільки-но Гелена, довідавшись про дозвіл Старости на її майбутній шлюб із Вацлавом, починає відчувати себе щасливою, як входить Горейко. Його страшна мова викликає в Гелени лихе передчуття, вона намагається його затамувати — аж чути свист. Борута доповідає про напад Гайдамаків. — Горейко вбиває Боруту — входять розбійники — Гелена своєю жертовністю рятує дружину Старости. Примушена піти із розбійниками, натхнена раптовою думкою, вона провадить їх до льоху, що на подвір'ї. Коли розбійники увійшли до льоху, а Горейко, перевіряючи безпеку, віддалився, Гелена закриває двері льоху і запалює стріху сусіднього будинку; вбігає Горейко, і, побачивши її вчинок, вириває у неї ключі, відклавши самостріл; поки він намагається відкрити двері, Гелена пострілом його вбиває. Повертається Староста і поєднує сина з героїнею»[72].

Третя дія – як свідчила ремарка у тексті — починалась при свічках у кімнаті Старости. У словах його дружини звучало типово романтичне протиставлення природи людині: «Вітер затих, вся природа солодко засинає; тільки людина, як нічний, жахливий птах, заспокоїтись не може»[73]. Тема пекельного простору продовжувала розвиватись — спершу вербально, у репліках персонажів. Так, сп'янілий від горя Горейко, звертаючись до Гелени, казав: «То час шлюбу нас чекає, скоро з'являться тут гості весільні, і буде тут учта, якої ніколи досі не доводилось бачити»[74]. На свист гайдамаків за вікном він кидав їй: «Це знак з глибини моєї душі»[75], і підкреслював: «Знак пекла»[76].

У кульмінаційних картинах знаходили прояв головні теми вистави: жертовність та сміливість польки-кресов'янки, злочинна сутність гайдаймаків, тотальний антагонізм польського й українського світів. Показовим у цьому сенсі був фрагмент шостої сцени з третьої дії — короткий монолог Гелени: «Мамо! Чи не бачиш тих чорних круків, котрі схопили мене своїми кігтями? Дивись, як у них

[70] Там само. С. 61.
[71] Там само. С. 68.
[72] ...і [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. Op. cit. S. 90–91.
[73] Kamiński J. N. Helena, czyli... S. 69.
[74] Там само. С. 73.
[75] Там само. С. 75.
[76] Там само.

іскряться очі, земля відкривається піді мною — пекло світить вогнем, вже мене скували своїми ланцюгами: не можу вирватись — вже мене у прірву штовхають — ха! згинула! За мною! за мною, розбійники! Беріть свою жертву»[77].

Світлові та звукові ефекти у фіналі вистави підкреслювали апокаліптичну візію драматичних подій: «Палаючий будинок валиться з гуркотінням [...] — якийсь час панує страхітлива тиша, котру перериває відлуння дзвонів у ближніх селах. Дзвони б'ють на сполох, усі предмети дедалі більше червоніють»[78]. Фінал вистави зафіксовано у тексті переробки таким чином: «залога наставляє палаші на двері льоху і формує групу. Падає завіса»[79]. У льоху — як ми пам'ятаємо — залишались ув'язнені Геленою гайдамаки. Їхню долю автор полишив поза сюжетом вистави, але її можна цілком передбачити.

Часопростір вистави у третій дії набував апокаліптичних рис, поєднуючи в собі взаємовиключні топоси: весілля й смерті. Цей хронотоп — користаючи з наведеної вище репліки Горейка — можна було б означити як «пекельна учта» або «пекельне весілля». Його головними складовими були гайдамацька гвалтівна дика сила і протиставлений їй індивідуальний героїзм панни-кресов'янки — головні теми майбутнього гайдамацького дискурсу у польській культурі XIX ст.

3.1.3 «Запеклі Гайдамаки»: до стереотипу Іншого як Ворога

У рецепції образно-персонажного світу вистави рецензенти виявляємо три критерії оцінювання: характеристику сценічних персонажів («дикий», «страшний»), якість акторського виконання («зрозуміло», «вдало», «правдивістть почуттів», «неперевершено»), впізнаваність, тобто міру відповідності побаченого на сцені вже існуючим серед публіки уявленням про ті чи інші типи («добре знані», «впізнавані»). Йшлося також про поділ персонажів на тих, «котрі вимагали тільки вправного наслідування» (Гелена та Горейко) і ролі, що мали бути створені заново, «якщо вже дія була перенесена на Україну»[80].

Хоч головний герой драми, на думку рецензента, належав до «вправно наслідуваних», тим не менш, Я. Н. Камінський дав йому нове прізвище. Класицистичний прийом надання прізвищ-характеристик, часто ним уживаний, проявився у перейменуванні саме цього персонажа, оскільки решта героїв отримали звичайні імена та прізвища (Гелена, Вацлав, Борута, Харко, Данилко), прізвища історичних осіб (Гонта, Залізняк) або ж безособові: Староста, Старостина. Свого головного героя Я. Н. Камінський назвав Горейком. Чому саме це прізвище було обране драматургом, сьогодні можна лише припускати. Етимологія цього прізвища, достатньо поширеного в Україні, не з'ясована остаточно. У «Словнику сучасних українських прізвищ» Ю. Редька такого прізвища не вказано[81]. Хоча у підрозділі, присвяченому антопонімам, що постали у процесі боротьби українського народу проти поневолювачів, знаходимо інші прізвища з доби Коліївщини:

[77] Там само. С. 81.
[78] Kamiński J. N. Helena, czyli... S. 85.
[79] Там само. С. 87.
[80] ...i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. Op. cit. S. 93.
[81] Редько Ю. К. Сучасні українські прізвища. Київ, 1966. 217 с.

«Гайдамака», «Гайдамаха» (та похідні від них), а також «Дейнека» та «Левенець», що на Поділлі означали «гайдамака»[82]. Проте знаходимо прізвище «Горейко» на сучасній спеціалізованій інтернет-мапі, де вказано територію його найбільшого розповсюдження — Поділля[83]. Це дозволяє припускати: польський антрепренер міг чути його під час свого перебування там на початку XIX ст. і скористати з подільського досвіду. Не складно припустити, що це прізвище є однокорінним із словами «горе» або ж «горіти» — обидві версії, як кожна окремо, так і разом, у нашому випадку надзвичайно влучно характеризували зміст образу. Важливо підкреслити й те, що перша літера прізвища (H, а не G) підкреслювала саме українське походження персонажа, оскільки глухі приголосні на початку не властиві для польських прізвищ. Так само типово українським є й обране Я. Н. Камінським друге, гайдамацьке прізвище цього персонажа — Тименко. Вочевидь, львівська глядна зала легко вловлювала обидва варіанти суто українських прізвищ.

Романтична «роздвоєність» Горейка-Тименка була успадкована з образу шляхетного розбійника Рудольфа з оригінальної драми Т. Кернера. Завдяки цьому у виставі успішно актуалізувались одночасно дві польські візії образу українця: вірний слуга (Горейко) та розбійник/гайдамака (Тименко). Так, власне, започатковувалось формування двох базових стереотипів українця, що стали притаманними кресовому дискурсу польської літератури пізніше, у середині XIX ст., як це розкрила у своєму дослідженні М. Брацка[84].

Насправді ж складний образ Горейка-Тименка мав потрійну ідентифікацію, оскільки ловчий Горейко виявлявся зневаженим та позбавленим спадку шляхтичем («не в лісах я вигодуваний»[85], «не був я народжений як слуга на хліб заробляти; щастя від колиски виховало мене в розкошах та свободі»[86]). Шляхетський статус персонажа був сталим, у той час як гайдамацтво та служба у маєтку Старости були вмотивовані ситуативно: до маєтку Старости його приводило кохання до Гелени, у гайдамаки він подавався з відчаю та задля помсти за нерозділене кохання й зневагу особистості («люди відштовхнули мене»[87], «пройшов я крізь усі по черзі нещастя»[88]). Переказуючи зміст вистави, рецензент саме так інтерпретував образ і вчинки Горейка: «Натуральний син маєтного обивателя, він отримав належну освіту; коли ж по смерті батька, дядько призначений йому спадок відібрав, а юнака ганебно скривдив, прагнення помсти зв'язало його з гайдамаками; коли ж їхнім розбійницьким ремеслом наситився, спалахнула у ньому ще жива іскра людяності; покинув товаришів, зустрів Гелену, для неї прийняв службу у Старости, а її коханням хотів втамувати докори сумління і перекреслити свої злочини. Однак саме та пристрасть і стала його згубою»[89].

---

[82] Там само. С. 62.

[83] Карта прізвища Горейко // Рідні [електронний ресурс]. URL: https://ridni.org/karta/%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D0%BE (дата звернення 01.07. 2018).

[84] Брацка М. Польська проза... С. 200.

[85] Kamiński J. N. Helena, czyli... S. 38.

[86] Там само. С. 38.

[87] Там само.

[88] Там само. С. 39.

[89] ...i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. Op. cit.

Тобто, зневажене «вроджене шляхетство» героя виявилось причиною його гайдамацтва, отже, Горейко-Тименко страждав як шляхтич, чинив як гайдамака: у кожному з випадків мотивація його вчинків полягала винятково в індивідуальній, особистій площині. Індивідуалістично-романтичний дискурс героя підкреслювався його усвідомленням особистого, «внутрішнього пекла». У монолозі з першої дії Горейко називав себе «виродком людства», «розбійником, що стоїть на краю прірви»[90], єдиним порятунком для якого може стати лише кохання Гелени. Водночас Староста говорив про нього як про «людину учтиву та досить світлу»[91]. Внутрішній дисбаланс Горейка помічав спостережливий Борута: «В тому чоловікові недобрий дух оселився. Я не припиню говорити: хто сам із собою не в згоді, той і іншому не дасть спокою»[92]. Гонта також підкреслював суперечливість Горейка-Тименка: «До нього, скільки його знаю, завжди щось приступало. Нині вогнистий гайдамака, кляне і громи пускає, завтра як баба зітхає; сьогодні веселий і гуляка, завтра опускає очі, вивчає землю, якби скарби шукав»[93]. Ця амбівалентність образу, як переконуємося з рецензій, надавала особливого чару образові, не дозволяла однозначно негативно сприймати його.

На літографії 1820 р. зображено актора у цій ролі: чорна кучерява перука і вуса, напівжупан, приталений, довжиною до колін, із стоячим відкладним коміром та білим комірцем сорочки, темні брюки і чоботи. Сценічний костюм був близький до шляхетського чоловічого вбрання початку XIX ст., тобто до часу створення вистави. Актора зображено у легкому ракурсному розвороті, в нестійкій, динамічній позиції, що ніби підкреслювала відсутність «центру», внутрішньої опори персонажа.

У станах афекту Горейко неодноразово звертався до образів пекла: «Куди женете мене, нензи люті? Не можу втекти від вас, бо вас в собі ношу (вдаряє себе в груди). Тут, тут, їхнє ложе! Чому ж дрижиш піді мною, земле? Відкрийся краще і поглинь мене в безодню чорних твоїх нутрощів... Стою на краю — ані кроку далі, за мною і переді мною прірва (з доведеним аж до сліз жалем)»[94]; «Ха! Пекло мене знову у свої сіті вплутує![95]; «Ах, земле! Розступись піді мною!»[96].

Таку без сумніву складну партитуру типово романтичної, емоційно-констрастної, вибухової ролі В. Смоховський виконував досконало, «...з притаманною йому в таких ролях незмінною точністю. Даремно б намагався я передати той сильний, вдалий і завжди відповідний вираз гри, з котрим п. Сосновський змальовує різні стани розуму і серця. Цей вираз, поєднаний з почуттям, жодного разу не зраджує акторові. Хвилювання, болісне, нещасливе перечулення і вибухи розпачу, котрі він видобував із бурхливого серця, засвідчили повне заглиблення в характер»[97].

Проблеми виконання складних, амбівалентних за характером ролей, що приходили на польську сцену у добу раннього романтизму разом із творчістю

---

[90] Kamiński J. N. Helena, czyli... S. 38
[91] Там само. С. 54.
[92] Там само. С. 61.
[93] Там само. С. 62
[94] Там само. С. 63.
[95] Там само. С. 65.
[96] Там само. С. 66
[97] ...i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. Op. cit.

Ф. Шіллера та В. Шекспіра, хвилювали театральних митців. Я. Н. Камінський виокремлював питання темпераменту як виконавську проблему, що може підпорядковувати собі усі інші риси ролі: «...кожен стиль має свої різні види осіб, а ті особи різні види стану, віку, темпераменту і характеру, а кожний стан, вік, темперамент і характер має знову ж таки свої відтінки та градації; і часто так стається, що темперамент над характером, станом і віком може брати гору; своєю чергою характер і стан можуть підкорити собі темперамент. Стан і вік легше позначити; але що ж робити з розмаїттям темпераменту, котрий часто силою бере характер, і сильно ним у різних ситуаціях керує? Що робити з темпераментом неоднозначних почуттів, що гірше — коли темперамент сам по собі невиразний, проявляється різними, змішаними почуттями? Як схопити цей дикий, але співчуття гідний, цей різнопромінний дивотвір: заздрість? Котрий в гарячому темпераменті Отелла так завихрює бурю і збурює вихори? Котрий і коханням, і заздрістю, і ненавистю, і біллю, і мстивістю на різні боки одночасно вирує? Як вирахувати пункти вибуху пристрасті і як упомірнити, відтінити перехід одного в другий? Або — як схопити все одразу?»[98]. Безумовно, значною мірою акторський досвід, описаний Я. Н. Камінським, стосувався не лише трагедійних ролей з улюбленого шекспірового репертуару, але й ролей романтичного характеру, зокрема, Горейка-Тименка у виконанні В. Смоховського. Прикметно, що розуміння протилежностей, закладених у таких ролях, не виключало категорій цілісності, завершеності сценічного образу, а також тих рис амбівалентності («дикий, але гідний співчуття»), що ними відзначалась роль Горейка-Тименка, у самій подвійній структурі якої вже були закладені хиткість, напруга, а також проблема подвійної ідентичності. Адже саме неможливість — як водночас і небажання — героя «бути собою» розхитувало драматичний конфлікт.

Образ Горейка-Тименка, як і решту гайдамак, було потрактовано у площині соціальній — жодної згадки про будь-яку національну приналежність ми не зустрічаємо ані в тексті драми, ані в рецепції критика. Попри впізнаваність обох українських прізвищ, він, тим не менш, не сприймався глядачами як український. Це мимохідь зауважив інший театральний критик, що коротко написав про виставу, показану у Львові 1821 р.: «З-поміж багатьох вдало представлених автором характерів відзначається німецьким трибом укладена роль Горейка»[99]. Власне, у цьому образі була присутня потрійна «національна конструкція»: німецький триб, шляхетське (польське? українське?) походження та розбійницько-гайдамацька (українська за умовчанням) приналежність. Цю потрійність об'єднувала коротко окреслена характеристика «дикий»: «Дикий розум цієї людини, котра ненавидить увесь світ і людей, дихає помстою усьому, що тільки є на заваді його планам, трохи злагоджується коханням до Гелени, і в його серці ще можна помітити іскру цноти, але коли він переконується, що не отримає взаємності, подібно до Вулкана вибухають з ще більшою силою притлумлені пристрасті, розпач веде його до останніх злочинів, і стає причиною смерті його самого»[100].

[98] Kamiński J. N. O umnictwie dramatycznym.S. 241.

[99] Teatr we Lwowie // Rozmaitości. Lwòw, 1821. № 60. 22 maj. S. 4.

[100] Там само.

Ще одне означення — «жахливий» на додачу до «дикого» подає інший рецензент: «Жахливий характер Горейка єдино тільки паном Сосновським, віддавна до подібних ролей тренованого, так вдало міг бути відтворений. Ця важка роль вимагає великого знання серця людського і цілковитого переживання цього дикого характеру; зробив це п. Сосновський, і нічого більше вимагати від нього не можна. В тій сцені, де здивований раптовим вчинком Гелени, котра йому віддає свою руку, з коханням, властивим злочинцеві, він вимагає приборкати Вацлава, актор показав холоднокровність і нахабство найвищої міри»[101].

Цікаво, що й через двадцять три роки, 1842-го р., рецензент вже наступного покоління, молодий Ян Добжанський, що писав під криптонімом D..., високо оцінив талант виконавця головної ролі: «...Справжній талант пана Смоховського, надвичайна енергія, голос, що гримить то в дикій пристрасті як грім, то лагідно й любо, завжди чистий, завжди невимушений, кого ж би не захопив в ролі Горейка. Коли Гонта здирає покрив з шалених бажань, ув'язнених в грудях Горейка, як вогнисті ріки з вулкану — так в душі його вибухає жахлива навала диких почуттів, котрі, мов та вулканічна лава цілій околиці — загрожують знищенням усьому світові...»[102].

Отже, самотність героя, його соціальна «вилученість», закладений у ролі широкий діапазон крайніх, амбівалентних почуттів, формували образ Горейка-Тименка як типово романтичного героя. Усі рецензенти вважали за потрібне підкреслити «шіллерівське» походження цього персонажа. Тривалість саме романтичного контексту цього героя наголошував і рецензент 1842 р., на початку статті нагадавши читачам про К. Т. Кернера, автора німецької драми, з якої постала польська переробка, та зазначаючи притаманні його творчості «...шіллерівські велич і патос»[103]. Якщо сучасний компаративіст Д.–Ф. Пажо уклав своєрідний дайджест образів Іншого, включивши до нього «гомеричний, дантівський, пікаескний, фаустівський, вольтерівський, кафкіанський»[104], то услід за ним можемо продовжити цей ряд і назвати «шіллерівський» тип романтичного героя як Іншого, що постав на зламі XVIII–XIX ст.

У ту мить, коли романтичний герой викривав своє гайдамацьке минуле (а потім приєднувався до табору гайдамаків удруге), романтичний герой починав кореспондувати зі стереотипом гайдамаків, підтримуючи та формуючи поширений у колективній пам'яті польського суспільства образ «розбійника». Головними своїми характеристиками: «дикий», «страшний», «нахабний» — він сприяв не так народженню, як конституюванню вже існуючого, сформованого переказами, чутками, документами й свідченнями очевидців образу гайдамаччини. Тому провадити мову про стосунок головного персонажа до будь-якого історичного героя, не видається можливим: йдеться про тип романтичного героя-розбійника з шіллерівського дискурсу, адаптований до полоноцентричної версії історії гайдамаччини, іманентно присутній у свідомості поляків та уперше виведений на сцену, у публічний простір.

---

[101] Teatr we Lwowie // Rozmaitości. 1820. № 142. 12 grud. S. 572.

[102] D... [Jan Dobrzański] Teatr Polski // Gazeta Lwowska. 1842. № 124. S. 811.

[103] Там само. S. 810.

[104] Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарності... С. 410.

Порівняно зі складною ідентичністю Горейка-Тименка, образи справжніх гайдамаків укладено з низки простих та однозначних характеристик. Нагадаємо, що рецензент прем'єрних вистав 1820 р. виділив цих героїв як «заново створених». Наскільки уперше виведені на сцену гайдамаки відповідали присутньому у суспільстві баченню цих героїв? «У цьому сенсі, — відзначив рецензент, — все цілком задовільняє. Побачили ми Гонту і його товаришів, Старосту, Горейка і Боруту, показаних вдало і з властивими рисами»[105]. Окреслення властивих гайдамакам рис знаходимо у кожній з рецензій. Так, невідомий автор 1820 р. назвав їх «запеклі гайдамаки»[106]. Автор наступної, датованої 1821 р., рецензії сюжет вистави представляв так: «Відомою є тема того твору, взята з вітчизняної історії, коли гайдамаки під проводом підступного Гонти ведені ненавистю до шляхти, спустошують Україну і розносять смерть поміж мешканців»[107]. Отже, для глядачів сценічна репрезентація гайдамаччини, явлена в образах та вчинках «підступного Гонти», Залізняка, Харка, Данилка та ін., була пов'язана винятково із ненавистю, смертю, спустошенням. Її візуальні та звукові образи — пожежі, ґвалт — відповідали очікуванням з одного боку, подекуди навіть перевершували їх, викликаючи обурення страшними картинами (про що — згодом).

Важливість цих героїв не втратила своєї ваги в очах авторів і через двадцять три роки, з тієї лише різницею, що автор процитованої далі статті, молодий Ян Добжанський, сам за походженням русин, не міг змовчати про однобокість висвітлення історичного явища: «Вже сама ідея виведення на сцену гайдамаків є вдалою; хоча автор нам показує життя цього люду тільки з одного, тобто з розбійничого боку (а приводом до такого життя вважає не фанатизм, не помсту, а саму лиш пристрасть), вже сама поява гайдамаків має стільки сильної драматичності в собі, що становить один з головніших важелів цієї драми. Здається, що авторові більше йшлося про думку і засади мистецтва, аніж про точний колорит часу»[108]. Остання заувага критика підтверджує думку про другорядність критеріїв історизму у зображенні подій.

У зв'язку із цим можемо говорити про конструювання у театральному дискурсі не історично обґрунтованих, «об'єктивних» образів минулого, а про формування впізнаваних, зрозумілих й очікуваних широким глядачем образів гайдамаків, що завдяки естетичній переконливості й «драматичній силі», перетворювали тип романтичного розбійника на стереотип дикого гайдамаки — Чужого Іншого. Механізм функціонування стереотипу розкрив Д.–А. Пажо: «Якщо ми припускаємо, що кожну культуру можна розглянути як місце вторгнення, розробки й передачі знаків, які підтримують культуру в стані комунікації, а всі культурні феномени — полівалентними в існуванні й функціях, то стереотип за таких умов постає не як знак (бо це — довільний маркер багатозначного смислу), а як сигнал, що відсилає до єдиної можливої інтерпретації. Себто стереотип відсилає до такого типу комунікації, де неможлива багатозначність...»[109]. За відгуками рецензентів,

[105] ...i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. Op. cit. S. 93.

[106] Teatr we Lwowie // Rozmaitości. 1820. № 142. 12 grud. S. 572.

[107] Teatr we Lwowie // Rozmaitości. 1821. № 60. 22 maj. S. 4.

[108] D... [Jan Dobrzański]. Op. cit. S. 810–812.

[109] Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарності... С. 403.

можемо переконатись у однозначності сприйняття образів гайдамак, та й Горейка в тому числі. Іншими словами, у виставі було розпочато створення «своєрідної абревіатури, ущільненої форми»[110] у сприйнятті Іншого.

На прикладі гайдамаків в «Гелені...» розглянемо, як виникають стереотипні уявлення. Механізм їхньої появи будується на поєднанні антонімічних елементів: описовості (зовнішності) — йдеться про фізичний або фізіологічний атрибут, а також специфічної, вирваної з контексту чи відверто сфальшованої, характерології— йдеться про найгірші прикмети конкретної людини чи цілого народу, культури[111]. У випадку «Гелени...» йшлося не про народ чи культуру (питання національної приналежності взагалі не виникало), а про певну соціальну групу, окреслену єдиним поняттям: розбійники (zbòjcy)/гайдамаки. Для їх змалювання вже у першій сцені вистави застосовано елементи як зовнішнього-атрибутивного, так і характерологічного опису, завдяки чому образ гайдамаків формувався з набору певних складових: ніж в руках, пляшка, грабунок на умі, жорстокість на серці. До фіналу цей образ залишався незмінним. Змінювались лише додаткові атрибути цього образу — романтично-екзотичний антураж: ніч, ліс, далі — пожежа.

Важливо підкреслити, що роль Гонти у перші роки виконував сам Я. Н. Камінський. У першій рецензії його Гонту на початку вистави названо «переляканим» — це єдине свідчення про відмінний від розбійницько-агресивного дискурсу акцент, внесений вочевидь, виконавцем. Для чого? Аби «олюднити» страшний образ? підкреслити мотивацію його вчинків? Так чи інакше, у підсумку вистави театральні гайдамаки уособлювали в очах глядачів смерть, насилля та ненависть. Слід зауважити, що попри всю фіктивність цих образів, рецензенти кожного разу не втомлювались наголошувати на історичному тлі показаних подій з одного боку та не припиняли шукати відповідності до своїх — будемо вважати — загальноприйнятих уявлень. Так, коли роль Гонти перейшла до інших акторів, то з приводу виконання її, наприклад, актором А. Реймерсом, критик зауважив: «Дуже похвально маємо тут згадати п. Реймерса, який роль Гонти зрозумів і зіграв досконало. П. Реймерс завжди є майстром у ролях, що пасують йому і до постави, і до характеру; інші ролі, хоча добре розуміє, але поверховість заважає йому точно грати. Ще найбільш *подібним до гайдамаків* (підкр. моє. — М. Г.) був після п. Реймерса пан [М.] Крупіцький»[112]. А от актор Щ. Стажевський в ролі Данилка «був собі економом з «Краков'яків і уралів»[113]», тобто, не відповідав образу гайдамаки — так, як це вважалось потрібним на той час.

Зображення Гонти-Камінського на літографії має усі впізнавані риси козака — висока темна, вочевидь, хутряна, шапка, шаровари, красиво оздоблений кунтуш, світла сорочка, широкий пояс з китицею, пістолі за поясом. Художник зобразив героя впевненим та рішучим, але не агресивним: рука за поясом біля пістолів, міцна постава, широко поставлені ноги. Виготовлення перших в історії львівського театру літографій із зображеннями акторів у ролях саме з «Гелени...» є свідченням беззаперечної ваги цієї прем'єри.

---

[110] Там само. С. 405.

[111] Там само. С. 405–406.

[112] D... [Jan Dobrzański]. Op. cit. S. 812.

[113] Там само.

Стереотипне уявлення про Іншого, тобто гетерообраз, було невід'ємним від автообразу — репрезентації власного національного дискурсу. У виставі він був представлений «шляхетською» темою. Співвіднесеність його із дискурсом Іншого (Інших), тобто гайдамаків, відбувався за схемою найпоширеніших біномів: дикун/цивілізована людина, людина/нелюд. Система образів конструювалась довкола двох антагоністичних таборів, що мали однозначні конотації, та центральним образом Горейка-Тименка, що осцилював поміж ними: «Я лише хотів пересвідчитись, чи може розбійник бути людиною» — казав він наприкінці другої дії, підкреслюючи «перехідність», «межовість» свого статусу. Його історія, розказана зі сцени — це власне, нарація, що пролягала від людини (шляхетський син) — до розбійника (гайдамаки) — знову до людини (слуги Старости) — і знову до розбійника (гайдамаки). Такий спосіб тлумачення цілковито відповідав загальній думці про гайдамаків; легітимізований у сценічному просторі, він набував сили культурного кліше.

Так само, як наратив гайдамаків, історія Гелени, що стала родоначальницею міту «кресов'янки», по-своєму прозора й однозначна — лише позитивно-героїчно семантизована. Про Гелену у втіленні А. Камінської рецензент писав: «Вже від початку зрозумілий характер цієї ролі. Залишаючись від дитинства в будинку Старости, прекрасна Гелена виростала разом з Вацлавом, а з ними росло і їхнє кохання. За довгої відсутності коханого, здоровий глузд промовив до неї, що без посагу й належного походження, її сердечні почуття є проявом невдячності до її доброчинців. Сповнена шляхетності, вона приборкує власні почуття, бореться із собою, прагне спокій і щастя знайти у вдячному служінні. Прекрасний цей характер залишався незмінним упродовж всієї гри п. Камінської, гри, котру супроводжували правдивість почуттів і відповідне їх відтворення»[114].

Разом із Старостою, його дружиною, сином Вацлавом та дворецьким Борутою, польський табір у виставі репрезентував ідеалізований образ шляхетських чеснот. Цей автообраз походив з традицій Просвітництва, з притаманним йому дидактизмом та явленим в постаті Гелени внутрішнім конфліктом «честі», тобто боротьбою між сумлінням й коханням, особистим щастям й вдячністю названим батькам. Рецензент 1821 р. так писав з цього приводу: «Староста і його дружина відіграли свої ролі з повною і властивою їм точністю, незмінно спостерігали ми в їхніх характерах справжніх поляків, прив'язаних батьків і шляхетно мислячих громадян. Сцена, в котрій Старостина ганить чужоземщину, її шкідливі наслідки і повчає, як треба виховувати дочок, викликала незаперечний успіх і не в однієї особи підтримала бажання до власного виправлення»[115].

І хоча через чверть століття образ Гелени критик порівнював із сентиментальними героїнями Жорж Санд («Головною, як нам видається, вадою цього твору є сентиментальна, аж до перебільшення доведена боротьба Гелени поміж коханням і вдячністю. Нагадує вона нам ненатуральні повістю Жорж Санд, в котрих жінки завжди опиняються поміж двома почуттями — то любов до батьків і дівоче кохання — то вдячність і т. п., а з їхньої боротьби виникає завжди дивне,

[114] …i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. Op. cit. S. 93-94.

[115] Teatr we Lwowie // Rozmaitości. 1820. № 142. 12 grud. S. 572.

недоречне, перебільшене самозречення»[116]). Щодо образу шляхти в цілому рецензент пробачав театрові «старомодність» заради «справжності»: «Староста і Старостина то справжні старопольські постаті. В усій драмі дуже багато життя. Сцена за сценою сильні, драматичні, сповнені дії і переживань»[117].

Сила впливу та виразності сценічних образів, надзвичайний успіх вистави у глядача та її тривале життя, розлога географія та хронологія показів засвідчили, що спектакль виявився надзвичайно важливим для публіки. У цьому контексті варто говорити про те, що вона закладала певні соціальні уявлення, так звані «специфічні стереотипи» (Д.-А. Пажо), які «...підживлені інтелектуальним (історичним, емоційним) підгрунтям, набувають рис міту»[118]. У цьому сенсі «Гелена...» була виставою, що вийшла до глядача рівно через півстоліття після кривавих подій Коліївщини, і глядач якої прагнув побачити у ній власну, «польську історію». Публіка і критики сприймали своє емоційно забарвлене переживання минулого як правдиве, вірне і єдино можливе. «Специфічний стереотип» такого переживання був закладений у хронотопі «пекла», «пекельної учти», «пекельної України». І якщо «міт — це етична історія, що скріплює угруповання, котре її виробило й на котре вона орієнтована»[119], то «Гелена...» об'єднувала театральну залу довкола «пекельного міту» гайдамаччини та жертовно-героїчного міту кресов'янки, що були взаємопов'язані між собою і становили частину утверджуваного націєцентричного дискурсу польського театру. Саме етична — не реальна історія, та уявні — не реальні — образи стали тим підгрунтям вистави, що забезпечили успіх виставі на довгі роки, та дозволили вплинути на театральний і літературний процеси.

3. 1. 4 Сценічна історія «Гелени...»: ареал поширення, феномен успіху

Якщо сценічний твір має широке поле та довгу хронологію сценічного життя — значить, він упродовж тривалого часу відповідає вимогам глядача. Виставу, що прожила на сцені від 1819 до 1859 р. і пройшла сценами Львова, Кракова, Варшави, Вільна, Києва та інших міст, слід віднести до низки унікальних театральних довгожительок, оскільки звична тогочасна тривалість пересічної вистави на кону польського театру становила заледве кілька показів: потреба перманентного оновлення репертуару вимагала нових і нових прем'єр.

Добра опінія супроводжувала виставу у місті її народження. Про неї писали 1820 р., підкреслюючи мовно-виховне значення : «Добра постава додала ще більше краси цьому творові, котрий з багатьох поглядів має жити на театрі як задля рідної мови, так і задля певних корисних думок»[120]. А 1821 р. рецензент писав про цю виставу як про «досить часто на місцевому театрі ставлену і завжди з успіхом прийняту»[121]. Про неї з не меншим визнанням згадували і 1825 р.: «2 грудня дано улюблену переробку з німецької «Гелена». П[ані]. Камінська і цього разу, як

[116] D... [Jan Dobrzański]. Op. cit.
[117] Там само.
[118] Пажо Д.-А. Зазнач. твір. С. 410.
[119] Там само. С. 417.
[120] Teatr we Lwowie // Rozmaitości. 1821. № 60. 22 maj. S. 4.
[121] Там само.

завжди, відіграла роль Гелени з притаманним їй талантом, а п. Слонського викликали в ролі Вацлава, котру він виконав із запалом і помітною підготовкою»[122]. Влітку цього ж року (за повідомленням того ж автора у тому ж часописі), було зіграно «Гелену...» учасниками товариства Любителів театру; в антрактах вистави аматори виконували козацьке Pai de deux, а завершувала виставу жива картина «Смерть Епамінондаса»[123]. Спираючись на інформацію у «Словнику псевдонімів і криптонімів польських та пов'язаних із Польщею письменників», криптонім Х. Х. належав Константи Майєрановському, драматургу та майбутньому довголітньому краківському цензору[124]. Зважаючи на значну кількість публікацій у львівських «Розмаїтосьцях» середини 1820-х рр. матеріалів під цим криптонімом, слід припустити або систематичну присутність дописувача у Львові, або ж ймовірність іншого авторства цих статей.

Збережені частково списки виконавців ролей — у різні роки —дозволяють зробити висновок: як одна з довгожительок, ця вистава була своєрідною педагогічною школою для кількох поколінь польських акторів. Так, роль Гелени виконували у різні роки Аполонія Камінська (1819–1842), Шедлерівна (гастролі, 1839), Анеля Ашпергерова (1842), Теофілія Ценецька (1844), Пауліна Тарговська (1857). У ролі Вацлава до глядача виходили Антоній Бенза (1819), Щасни Стажевський (1820), Юзеф Слонський (1825), Богуміл Давісон (1842), Анастазій Трапшо (1857). Образи гайдамаків творили: Горейка — Віталіс Смоховський (1819–1857), Ігнацій Веровський (1822), Александер Ленкавський (1823-?), П. Рекановський (1830- ті); Гонту — Ян Непомуцен Камінський (1819–1842), Микульський (1823), Адам Реймерс (1842), Ігнацій Каліцінський (1857).

Зрозуміло, що тривалу долю цій роботі забезпечував сам Я. Н. Камінський: він та його дружина, А. Камінська, до 1842 р. незмінно виконували ролі Гонти та Гелени. Не надто активна у першій половині львівська театральна критика, тим не менш, висловлювалася при майже кожній зміні виконавського складу вистави, оцінюючи нових виконавців. Ще одним гарантом стабільної зацікавленості твором, вочевидь, був незмінний виконавець ролі Горейка-Тименка упродовж усіх тридцяти восьми (!) років — актор Віталіс Смоховський, який перші вистави відіграв під сценічним псевдо Міхал Сосновський. Така унікальна тривалість виконання складної головної ролі супроводжувалась незмінно прихильними оцінками критиків упродовж всього часу, відтак постать актора заслуговує на бодай коротку характеристику. Віталіс Смоховський народився 1793 р. на Галичині, навчався у Бережанській гімназії (нині м. Бережани — Тернопільська обл.), жив у Свіржу, дебютував на львівській польській сцені 1811 р. Його обдарування трагедійного романтичного актора проявилось у відповідному репертуарі, серед якого, наприклад, роль Франца Моора у «Розбійниках» Ф. Шіллера. У 1857–1864 рр. разом із Яном Непомуценом Новаковським він очолював львівську польську сцену. Тож, без сумніву, авторитет і талант цього актора також впливали на довге життя «Гелени...», що була його своєрідною бенефісною виставою.

---

[122] X.X. [K. Majeranowski?] // Rozmaitości. 1825. № 50. 16 grud. S. 399.

[123] X.X. [K. Majeranowski?] // Ibid. № 26. 1 lipc. S. 207.

[124] Słownik synonimòw i kryptonimòw pisarzy polskich oraz Polski dotyczących. Krakòw, 1936. T. 2. S. 220.

«Гелену...» було показано вже на перших гастролях у Кракові, що відбувались 13 серпня–25 жовтня 1820 р. На жаль, у краківській пресі вийшов друком лише один короткий відгук на цю виставу, автором якого був молодий К. Майєрановський, на той час редактор «Краківської бджілки» (Pszczòlka Krakowska): «Дня 17 серпня грано драму, перероблену з німецької в трьох актах під назвою «Гелена, або Гайдамаки на Україні», знану з опису в «Розмаїтосцях». Посередній твір завдячує свій успіх тільки добрій грі акторів»[125]. Отже, краківський рецензент і — припустімо — глядач залишились байдужими до теми, драматургічну якість твору оцінили холодно, відзначивши лише акторське виконання — при чому не гайдамацьких ролей, а саме тих образів, що відповідали ностальгійним спогадам про стару добру шляхетську Польщу: «Пан Новаковський в ролі Старости виступив з усією повагою та гідністю старого поляка, утримав її до кінця і нагадав нам своє перебування в цій столиці два роки тому, котре зробило його бажаним для краків'ян, що полюбили в його грі ретельно підкреслені образи цноти і старопольських звичаїв»[126]. Те, що виставу, ймовірно, було показано лише один раз, може свідчити про незначну увагу краківської публіки до вистав такого характеру. У цей період глядачів хвилювали насамперед музичні жанри: «Камінський здобував собі прихильність здебільшого операми, бо коли «Родріго», «Сід» було грано перед напівпорожніми лавками, то «Сирена з Дністра» бавила усе місто. На третій виставі опери Л. Дмушевського «Віслічанки» окрім підвищених цін, глядачів повертали від закритої каси, а лавки на галереї і парадизі так тріщали, що боялись, аби увесь цей натовп не впав громадою на партер»[127].

Тим не менш сценічна історія драми-переробки тривала. Наступною прем'єрою стала показана 19 січня 1821 р. на сцені Варшавського Національного театру вистава «Гонта та його товариші». Саме під такою, вочевидь, через цензурні заборони зміненою назвою, йшла тут «Гелена...» Я. Н. Камінського. Прем'єра відбулась на бенефіс актора Антонія Зелінського, котрий виступив у головній ролі Горейка. Поруч із ним грали Марія Людвіка Жолковська (Старостина) та Бонавентура Кудліч (Староста). З цього приводу у «Варшавському кур'єрі» (Kurier Warszawski) з'явилась лише коротка заувага, яка прояснювала ситуацію: «Бенефіс п. Зелінського в доході був середнім. Драма під назвою "Гонта" більше б сподобалась, якби була старанніше приготована»[128]. Актор А. Зелінський народився та працював у Варшаві (1777–1849), і був ровесником Я. Н. Камінського. На час виконання ролі Горейка йому було сорок чотири роки, що, вочевидь, не могло сприяти відповідному виконанню центральної ролі. Окрім того, на початку 1820- х рр. варшавська сцена перебувала під виразним впливом класицистичних засад гри, тому вистава з виразними романтичними рисами навряд чи могла прижитись на національній сцені.

Подальшим поширенням успіху львівська переробка завдячувала насамперед родинним зв'язкам Я. Н. Камінського із Каспером Камінським. Як вже було сказано

[125] W. [K. Majeranowski] Teatr Narodowy // Pszczòlka Krakowska. 1820. T. 3. Z. 59. S. 166–167.
[126] Там само.
[127] Estreicher K. Teatra w Polsce. T. 1. S. 216–217.
[128] Nowości Warszawskie // Kurier Warszawski, 1821. № 18. 21 січн. С. 1.

у попередньому розділі, цей актор та антрепренер польського театру працював і багато виступав з гастролями на східних кордонах колишньої Речі Посполитої, зокрема у Вільні, Мінську, Києві та ін. Так, взимку 1820–1821 р. він працював на краківській сцені, де щойно перед тим гастролювала львівська трупа, зокрема із «Геленою...». Очоливши польську сцену у Вільні 1821 р. та відкривши сезон у березні цього року, серед прем'єр К. Камінський показав одну з драм самого К. Т. Кернера — «Тоні, або жахлива ніч на острові Сан-Домінго», що свідчило про його увагу до популяризації романтичної драми. Для посилення творчого складу трупи К. Камінський від 15 липня 1821 р. до 14 березня наступного, 1822 р., заангажував до виступів провідних акторів варшавської сцени — Юзефу Ледуховську та Ігнація Веровського.

Майже одразу, за кілька днів після початку виступів столичного акторського дуету, 25 липня 1821 г., у Вільні відбулась прем'єра «Гелена, або Гайдамаки на Україні». Юзефа Ледуховська, видатна польська трагічна актриса, виконувала роль Гелени, Ігнацій Веровський — Горейка. Очевидно, Ю. Ледуховська цю роль виконала раніше, у згаданій вище варшавській прем'єрі, як припустив це історик польського театру В. Ган: «...припущення моє спирається на те, що Ледуховська і Веровський, актори варшавського театру, приїхали до Вільна на гастролі з уже готовим варшавським репертуаром, до якого належала, правдоподібно, й «Гелена...»[129]. Так чи інакше, але рукопис переробки, безсумнівно, міг потрапити до К. Камінського обома шляхами: і з Варшави, разом із столичною акторською парою, і безпосередньо від автора переробки і родича, зі Львова.

Рецензент «Віленського кур'єра» (Kurier Wileński) від 29 липня 1821 р. порівнював Гелену у виконанні Ю. Ледуховської з Жанною Д'арк. Це цікаве порівняння не лише яскраво вписувало міт польської героїні-кресов'янки у європейський театральний контекст, а й підкреслювало високе звучання саме національного трагічного дискурсу, що поставав у цей час в європейському театрі — французькому та польському. Про сценічний образ Горейка-Веровського рецензент написав так само прихильно: «Чудово знає він (актор. — М. Г.) боротьбу сумління із заздрістю, помстою та звичкою до розбійництва; з такою правдою вони були зіграні, що не залишали бажати нічого кращого»[130].

Прикметно, що водночас ця вистава виявила і естетичну неготовність, і навіть протест публіки. У тій же газеті попередньо було опубліковано лист до редакції від такого собі Старушкевича, власника маєтку неподалік Вільна, що під впливом розголосу про гастролі варшавських акторів вирішив податися до театру. В емоційному відгуку про виставу точно зафіксовано окремі візуальні ефекти вистави та реакцію на них глядача. Подаємо цей текст майже повністю задля точного відтворення змісту: «Сиджу, і сиджу як на німецькім казанні (йдеться про церковну проповідь. — М. Г.). Пригнічують мене образи людей з ножами, флінтами і шаблями, чути дзвін, крики розбійників, постріли, бачу полювання, в цілому все, але не помічаю доброго смаку; на довершення було запалено дім,

[129] Hahn W. «Sen srebrny Salomei» Juliusza Słowackiego i «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» J. N. Kamińskiego // Pamiętnik Literacki. Lwòw, 1930. T. 27. № 1/4. S. 484.

[130] Teatr Wileński // Dodatek do gazety "Kurier Litewski". Wilno, 1821. № 90. 29 lipc. S. 1.

ця картина мене налякала, хапаю дітей, щоб хоча б якось втекти; повернувшись з вистави схвильованим, я розмірковував, порівнював наші діалоги з гайдамаками, і опівночі чую плач, крик мого Бартоломея; встаю з ліжка, запалюю каганчик, буджу його: що сталось? А він мені перелякано відповідає, що йому наснилось, наче б гайдамаки хотіли його вбити. Тьху до біса з такими комедіями — промовив — котрі людей серед ночі лякають. Якось насправді і мені кілька разів здавалось, що Гонта хотів мене замучити. Наступного ранку виїхав, шкодуючи, що за власні кількадесят злотих набувся страху»[131]. Зрештою, цього ж дописувача не менш перелякали «Упирі», показані 11 вересня того ж року, тому у заключних рядках листа його автор скаржився: «Прошу, шановні редактори, публічно засвідчити мій жаль, бо заплатив двічі — і невідомо за що[...] Хай панове актори вибирають твори гідні очей публіки, бо «Упирями» і «Гайдамаками» недбалі антрепренери розлякають усіх на театрі»[132].

Небажання та неготовність глядача бачити на сцені постаті гайдамаків, пожежі, переживати гострі почуття, походили як від неактуальності для мешканця Вільна історії Коліївщини, її географічної віддаленості, так і з естетичних мотивів — впливали на це канони домінуючого у польському театрі класицизму та Просвітництва, орієнтація провінційного глядача на театр розважального типу.

Проте для певної частини освіченої публіки вистава не пройшла непоміченою. Історик віленської сцени М. Руліковський згодом стверджував: «Ледуховська і Веровський... найбільше подобалися в «Гелені, або Гайдамаки на Україні»[133]. У цілому вірне твердження, на жаль, не могло стосуватися тієї персони, що її помилково цитував М. Руліковський: Йоахим Лелевель, один з найвідоміших тогочасних польських істориків, не міг бачити цієї вистави, що засвідчено у його листі до матері від 19 лютого 1822 року: «На Віленському театрі ще не був. З Веровським тільки раз бачився на вулиці. Ледуховська і Веровський вже востаннє зіграли на театрі, що з собою зробити — не знаю»[134]. Але якщо Й. Лелевель розминувся із «Геленою...», то Адам Міцкевич, прибувши до Вільна наприкінці 1821 р. після смерті матері, цілком закономірно міг опинитися у театральній залі, хоча свідчень про це не знайдено.

Цілком ймовірно, що глядачами «Гелени...» могли бути не лише А. Міцкевич, а й друзі з його гуртка «філаретів» (Томаш Зан, Ян Чечот та ін.). Міг так само бачити цю виставу і студент Віленського університету Юліуш Словацький. Припускає це Фердинанд Хоесік у статті в петербурзькому часописі «Край» (Kraj), оглядаючи репертуар віленської сцени тих років[135]. Зокрема, дослідник характеризує гру обох головних акторів, варшавських прем'єрів: «В «Гайдамаках» [Веровський. — М. Г.] грав роль Горейка, а грав не менш гарно, аніж Ледуховська, котра в цій драмі здобула один з найбільших своїх тріумфів. Особливо прекрасною вона була в сцені, коли з факелом у руці вела гайдамаків. Потрібно було це бачити, щоб відчути всю красу

[131] Staruszkiewicz. Teatr Wileński // Kurier Litewski. Wilno, 1821. № 111. 16 wrześ. S. 4.

[132] Там само.

[133] Rulikowski M. Teatr polski na Litwie. 1784–1906. Wilno, 1907. S. 58.

[134] Lelewel J. Listy. T. 1. Poznań, 1878. S. 353.

[135] Höesick F. Z dzieòw sceny Wileńskiej // Nasz kraj. Petersburg, 1896. № 36 (6.IX–18 IX). S. 93–94.

і почуття глядачів»[136]. Отже, те що для одного рецензента та глядачів становило безсумнівну цінність вистави, для когось — як-от автора процитованого вище відгуку — видавалось надмірним, неестетичним та навіть шкідливим.

Після успіху Ю. Ледуховської та І. Веровського «Гелена...» перейшла з віленської сцени на київську. Як бачимо на афіші вистави з 1823 р., експонованої у залах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України, антрепренером трупи був Петро (Лука) Рекановський. Акторський склад, зазначений на афіші спектаклю, показаного 22 січня 1823 р. у Києві, доводить, що більшість трупи походила власне з Вільна. На двомовній (російській та польській) афіші, де слово «гайдамаки» у титулі було замінено на «розбійники», читаємо:

«*За винятком абонементу. За дозволом Його Зверхності! Сьогодні, в неділю, тобто 22 січня 1823 р. польські актори антрепризи п. Рекановського будуть мати честь уперше репрезентувати нову, досі ніколи не грану на місцевій сцені драму на 3 дії «Гелена, або Розбійники на Україні. Особи:*

Староста, власних значних маєтностей — Я[сновельможний]П[ан] Завадзький,

Старостина, його дружина — Я[сновельможна]П[ані] Плоцька,

Вацлав — ротмістр панцерної корогви, син — Я[сновельможний]П[ан] Млотковський,

Гелена, їхня вихованка — Я[сновельможна]П[ані]Камінська,

Борута, доглядач замку — Я[сновельможний]П[ан] Недзельський,

Горейко, ловчий Старости — Я[сновельможний]П[ан] Ленкавський,

Гонта, вожак гайдамаків — Я[сновельможний]П[ан] Микульський,

Данилко — Я[сновельможний] П[ан] Монтвянець,

Харко — Я[сновельможний] П[ан] Рекановський,

Залізняк — Я[сновельможний] П[ан] Зелінський,

Схарко (?) — Я[сновельможний] П[ан] Левицький,

Кирилко — Я[сновельможний] П[ан] Бетлеєвський,

Стефан — Я[сновельможний] П[ан] Чернявський,

гайдук Старости — Я[сновельможний] П[ан] Родзевич.

Мисливці – Двірські – Залога замку і багато Гайдамаків»[137].

Як переконує афіша, трупа П. Рекановського була чисельна і могла забезпечити не тільки показ масових сцен із гайдамаками, а й уведення додаткових персонажів, яких не було в самому тексті переробки. Одну з епізодичних ролей виконував сам антрепренер, головні ж ролі виконували актори, котрі невдовзі стануть відомими антрепренерами: Л. Млотковський, А. Ленкавський, К. Зелінський. Пані Камінська у ролі Гелени — це, найімовірніше, дружина польського актора та антрепренера Каспера Камінського, що працювала разом із ним у Києві у 1822–1823 рр.[138]. Таким чином, перший у Києві показ «Гелени...» представив гроно майбутніх видатних особистостей, котрі працювали здебільшого на теренах України, провадячи власні

[136] Там само. С. 94.

[137] Афіша вистави «Елена, или Разбойники на Украине» 22 січн. 1823 р. // Музей театрального, музихного та кіномистецтва України. Ф. Афіші. № А 5235-1.

[138] Kamińska Apolonia // Słownik teatru polskiego. T. 1. S. 278.

антрепризи. Чи запозичили вони цей твір до репертуару своїх труп? На жаль, встановити цього не вдалося. Так чи інакше, але київський показ «Гелени...» дозволяє виявити міграцію твору територією Російської імперії із Вільна до Києва. «Словник польського театру» із покликанням на матеріали Р. Пилипчука подає інформацію про П. Рекановського як актора, що уславився виконанням ролі Горейка у «Гелені...» (у тексті помилково замість Горейка написано Горкі)[139]. Оскільки з наведеної афіші відомо, що 1823 р. він виконував роль Харка, то очевидно, успіх у ролі Горейка прийшов до нього пізніше, наймовірніше, після 1830-го р, коли аж до 1851 р. він провадив власну польсько-українсько-російську театральну трупу. З нею він відвідував: Київ — у сезонах 1834/1835, 1836/1837, 1840–1842, 1843 рр.; Чернигів — влітку 1837; Миколаїв — у 1837–1840 рр. Тому варто припускати, що й на сценах цих міст антрепренер та актор міг показувати «Гелену». Від 1865 р. митець як пенсіонер мешкав у Києві, де й помер.

У цей же час, на початку 1820-х рр. польський театр у Львові переживав чергову кризу. Вже згодом, оцінюючи в цілому творчу працю Я. Н. Камінського у цей період, С. Шнір-Пепловський у своїй монографії зазначив, що «1819 рік був кульмінаційним пунктом успіху польської сцени, був водночас і останнім у цьому періоді»[140]. Власне, прем'єра «Гелени...» закрила успішний 1819 р., і вже другий її показ 10 січня змусив рецензента гірко зазначати: «Твір цей, що має справжні драматичні якості, як доказ сумлінної праці п. Камінського, було сприйнято із загальним уподобанням; помимо цього [...] та байдужість до польської сцени, що вже віддавна зростала в нашій публіці, на той час досягла найвищого рівня. Здається, ніби все, що досі в нашій рідній мові було збережено, заразом має згинути; здається, наче Львів був призначений для того, щоб працю світлих і заслужених мужів на професійній польській сцені винагороджувати долею Богуславського. На таку долю справді не заслужили кількарічні труди нашого антрепренера. Не хочу тут згадувати про його заслуги у цій професії; бо де заслуги самі не можуть собі здобути прихильників, там уже нічого не допоможе [...]. Нічого не залишається, як тільки з болем чекати близької вже хвилини, коли і це мале світло, котре зі стараннями нашого антрепренера упродовж кільканадцяти років любо нам присвічувало, згасне»[141].

Задля порятунку ситуації Я. Н. Камінський вирядив велику частину трупи від серпня до 15 листопада 1822 р. з гастролями у Кам'янець, сам же залишився з частиною акторів у Львові. Про цей виїзд не збереглося жодних документів та свідчень, окрім коротких повідомлень у львівській пресі (періодики ж у самому Кам'янці у ті часи не було). Яким був гастрольний репертуар львівської трупи, можемо лише припускати. Чи грали тоді «Гелену...»? З одного боку, зважаючи на тему вистави, вона мала б бути показана подільському глядачеві. З іншого боку, якщо подружжя Камінських «з особистих причин»[142] залишилось у Львові, то чи існувала їм заміна для показу «гастрольного варіанту» вистави? Якщо припустити,

[139] Rekanowski P. // Słownik teatru polskiego. T. 2. S. 590–591.

[140] Pepłowski S. Teatr polski we Lwowie (1780–1881). Lwów, 1889. S. 92.

[141] ...i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. Op. cit.

[142] Rocznik teatru polskiego we Lwowie. Lwów, 1822. S. 40–41.

що виставу все-таки показували, оскільки вона могла забезпечити беззаперечно високі збори у Кам'янці, цілком можливим стає потрапляння її у поле зору поетів та письменників, що мешкали на Поділлі та відвідували Кам'янець, зокрема, А. Мальчевського, Т. Заборовського та ін. Очевидно, львівські актори мали грати «Гелену...» і під час гастролей колективу упродовж липня–вересня 1827 р. у Тарнові.

Надалі увага львівської преси до показів «Гелени...» залишалася постійною, інформаційними приводами слугували зазвичай дебюти того чи іншого виконавця у цій виставі. Так, помічено появу актора Слонського у ролі Вацлава 2 грудня 1825 р.[143]. Вистава йшла не надто часто, але регулярно, її покази відбулись, зокрема 2 листопада 1831 р., 22 січня та 19 грудня (минуло майже рівно 13 років від прем'єри) 1832 р., 5 березня та 20 червня (фрагменти у виставі «Що хто любить») 1834 р., 16 травня 1836 р. (в день народження Я. Н. Камінського), 13 листопада 1837 р.[144]. Подекуди з'являлись згадки про неї у негативному контексті, коли рецензенти вказували на зниження мистецького рівня польського театру[145]. Коротка репліка стосовно Л. Рудкевича, котрий, граючи Гонту, «не представляв чорного характеру, а хіба що пересічного злочинця» [146], дозволяє стверджувати, що від актора у цій ролі вимагали виняткової сили т. зв. «чорного» амплуа, що за рівнем сили й виразності мало відрізняти його від ролей «звичайних злочинців».

Під час гастрольних виступів у Львові актриси Шедлерівни, яка виконувала роль Гелени, також відбулись вистави 12 жовтня 1838 та 16 січня 1839 р. Як пише К. Естрайхер, цієї акторки у Кракові не допускали до головних ролей, тож у Львові до неї ставились вочевидь прихильніше. Можливо, йшлося про пошук зміни вже немолодій на той час Аполонії Камінській у головній жіночій ролі цієї вистави? Так чи інакше, про успіх молодої виконавиці та любов львівського глядача до вистави свідчив її показ, що відбувся замість іншої, заявленої наперед вистави «Заповіт бідної жінки»[147]. На жаль, відгуків на ці події не виявлено.

Невдовзі по тому у Львові відбулась важлива для розвою театрального життя міста подія: 27 березня 1842 р. відкрито перше стаціонарне театральне приміщення, зведене на кошти та під патронатом графа Станіслава Скарбка. Нова будівля, на сцені якої продовжували працювати почергово австрійський німецькомовний та польський театри, вплинула на пожвавлення театральної діяльності й зацікавлення публіки. За нових умов та на новій сцені поруч із прем'єрами було збережено і давній, перевірений репертуар. Тож 17 жовтня 1842 р. відбувся показ «Гелени...». Уперше за всю її сценічну історію здійснено кардинальну зміну виконавців: роль Гелени виконувала молода актриса Анеля Ашпергерова (з дому Камінська), а попередня багатолітня виконавиця цієї героїні, А. Камінська, перейшла на вікову роль Старостини. Замість Я. Н. Камінського роль Гонти виконав Адам Реймерс, змінились виконавці інших ролей гайдамаків: Харка грав Максиміліан Крупіцький, Данилка — Щасни Стажевський. У ролі Вацлава вийшов зірковий актор Богуміл

[143] X.X. [K. Majeranowski?] // Rozmaitości. Lwòw, 1825. № 50. S. 399.

[144] Sygn. Pawl. 241. Kamiński J. Dziennik przedstawień (24 IX 1830–29 XII 1837) // Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Dział rękopisòw. Rkps.

[145] Estreicher K. Teatra w Polsce. Lwów // Afisz teatralny. Kraków, 1876. № 132. S. 1.

[146] Там само.

[147] Głos (Nowiny) 1839 nr 9.

Давісон, що працював на австрійській та польській сценах у Львові, а незабаром виїхав спершу до Німеччини, далі — до США, всюди здобуваючи собі успіх та славу. Головну роль Горейка-Тименка незмінно продовжував виконувати В. Смоховський, Старости — Я. Н. Новаковський, Борути — Л. Рудкевич.

Публікація з нагоди оновленої вистави (що її вже було цитовано вище) належала перу молодого рецензента, а згодом відомого театрального діяча, керівника польської сцени у Львові Яна Добжанського[148]. Додамо лише, що рецензент розкритикував Б. Давісона за невідповідний до образу «барського вояка» (тобто учасника Барської конфедерації) салонний костюм, А. Камінській зауважено невідповідність зачіски з локонів, що не пасували до статусу немолодої заміжньої жінки.

У цитованій статті важливими були як рецептивні особливості, так і естетичні критерії та вимог, що за ними оцінювано виставу. Зокрема, у бездоганно виконаній ролі Горейка, на думку критика, досвідчений актор В. Смоховський припустився єдиної помилки: у сцені смерті його конвульсії були надто неестетичними та надмірними: «Такі конвульсивні передсмертні здригання цілого вмираючого тіла надміром своєї жахливості вражають глядачів і викликають опір, відразу. Усе, що є надмірно жахливим, що викликає відразу або огиду, в мистецтві повинно бути усунене», — стверджував молодий критик[149]. Категоричні твердження автора дозволяють зрозуміти естетичні канони, що панували на львівській сцені середини XIX ст., яка залишалась вірною просвітницьким традиціям та класицистичним настановам гри.

Вистава продовжувала йти на львівській сцені, і наступного року. Глядачем вистави, що йшла на сцені 12 травня 1843 р., був вісімнадцятилітній Володимир Дідушицький — згодом відомий меценат, природознавець, політичний діяч, зоолог, етнограф, географ, один з очільників «Руського собору» 1848 р., драматург. У переліку вистав польського театру, побачених у Львові упродовж 1843–1844 рр., він згадує «Гайдамаки на Україні...», з приводу чого занотовує позитивні враження про гру А. Ашпергерової в ролі Гелени та Б. Давісона у ролі Вацлава[150].

Про поставу «Гелени...» 14 жовтня 1844 р. свідчить афіша з фондів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника[151]. У виставі головну жіночу роль виконувала дебютантка, панна Теофілія Ценецька. Обсада інших ролей залишалась тією ж, що й 1842 р.

Упродовж наступних років окремі сцени з «Гелени...» були включені до збірних вистав, укладених з улюблених глядачами сценічних творів. Зокрема, 12 грудня 1847 р. у рамках «Вечірньої забави» на бенефіс актриси Ернестини Поллак було відіграно саме гайдамацьку сцену з другої дії за участі В. Смоховського-Горейка,

---

[148] D…[Jan Dobrzański] // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1842. № 124. S. 810–812.

[149] Там само. С. 811.

[150] Дідушицький В. Список театральних постановок, які він бачив у Львові у 1843-1844 р. // Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 45. Оп III. Од. Зб. 40. Папка 4. С. 12.

[151] Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ 14. Афіша вистави «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» від 14 жовтня 1847 р.

А. Реймерса-Гонти, М. Крупіцького-Харка, Я. Кьохлера-Данилка та З. Рогальського-Залізняка[152]. Та ж сама сцена увійшла до вечірньої святкової вистави «Переліт крізь драматичний світ» на бенефіс Анелі Шушкевич, що відбувся 27 грудня 1850 р.[153] Як засвідчує афіша, виконавці залишились незмінними, окрім ролей Данилка та Залізняка, що їх виконали Людвик Кравецький та Францішек Ксаверій Урбанський відповідно.

Два останні покази «Гелени...» на львівській сцені відбулись 1857 р.: 11 березня та 13 травня. Вистава йшла у практично повністю зміненому складі — окрім виконавця головної чоловічої ролі, незмінного від 1819 р. Горейка-В. Смоховського. У ролі Старости львів'яни побачили Аполонія Малешевського, Старостини — Юзефу Рутковську, Вацлава — Анастазія Трапшо, Гелени — Пауліну Тарговську, Борути — Адольфа Лінковський. Гайдамацький табір репрезентували на сцені Ігнацій Каліцінський (Гонта), Ян (або Станіслав) Микульський (Харко), Владислав (?) Вольський (Залізняк), Зигмунт Лаверні (Данилко)[154].

Слід підкреслити без сумніву символічну дату останнього львівського показу «Гелени...». Упродовж усього її сценічного життя доволі часто цю виставу виставляли саме у першій половині травня, у датах, близьких до дня народження Я. Н. Камінського (16 травня). Оскільки відомо, що польська сцена мала окремо визначені дні для показу, те, що «Гелена...» з'являлась у числа, близькі до дня народження Я. Н. Камінського, могло свідчити про справді особливе його ставлення до цього твору і теми.

Тим часом сценічне життя «Гелени...» поза Львовом тривало ще довше, аніж у місті її народження, хоча й з різним успіхом. Так, Я. Коморовський у своєму дослідженні розлого цитує список творів, що їх для цензурування подав невідомий антрепренер у Кам'янці (Подільському) 1843 р. З-посеред 145 творів 121 було дозволено виставляти, але «Гелену...» вміщено в шерезі заборонених цензурою — поруч «Смерті Валленштайна» та «Змови Фієско в Генуї» Ф. Шиллера, «Макбета» В. Шекспіра, «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Ернані» В. Гюґо та ін. Отже, маємо підстави стверджувати, що принаймні на Поділлі у 1840-х рр., а найпевніше після 1831 р., виставу було заборонено до показу.

Однак вочевидь, заборона не розповсюджувалась на інший, північніший регіон Російської імперії — віленсько-гродненський. Так, зокрема, цю виставу було показано у Вільні 28 листопада 1840 р. на бенефіс акторки Терези Шитлер. Це та сама Тереза Шитлер, що разом із чоловіком, Антонієм Шитлером провадила короткий час театр у Житомирі (між 1835–1837 рр.). Поруч із нею ролі виконували: Староста — Юзеф Роговський, Вацлав — Юзеф Суревич, Борута — Юзеф Лозицький, Горейко — Ян Асниковський, Гонта — Антоній Сосновський та ін. Далі, за Я. Коморовським, А. Шитлер у 1847–1852 рр. керував театром у Кам'янці[155]. Зважаючи на згадані вище заборони цензури, «Гелена...» у цей час навряд чи могла бути показана на Поділлі. Але хто знає, чи не порушували або оминали царську заборону польські театральні діячі?

---

[152] Hałabuda St., Kubik A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie oraz gościnne występy zespołów francuskich (niezależnie od sceny) 29 III 1842 – 18 III 1864. Rkps. S. 53.

[153] Там само.

[154] Там само.

[155] Komorowski J. Życie teatralne... S. 39.

Знаходимо «Гелену...» у переліку вистав, зіграних трупою Леона Узнанського у Кобрині, неподалік Бреста, від 23 до 28 червня 1845 р.[156]. На відміну від подружжя Шитлерів, що на віленську землю потрапили з питомо української території, Л. Узнанський прибув на берестейщину з Королівства Польського, тобто із заходу. Попри це в репертуарі трупи виразно помітна «українська складова», зокрема у двомовних виставах: «Українка» Ю. Мілевського, «Український чумак» (А. Змієвського?), та вже суто українській «Наталка Полтавка» І. Котляревського, що дозволяє припускати його діяльність на етнічних українських землях[157].

Згідно з інформацією, поданою В. Ганом на підставі збереженої афіші, «Гелена...» йшла у Кракові 1 червня 1843 р. К. Естрайхер згадує про краківську виставу 1847 р., але ця згадка потребує уточнення[158].

Відомості про останній із знаних нам сценічних показів «Гелени...» знаходимо у названій вище монографії З. Єндриховського про театри на Гродненщині. Так, у репертуарі трупи, що виступала на гродненській сцені упродовж листопада 1858–кінця січня 1859 р., дослідник подав такі твори: «Рінальдо Рінальдіні» К. А. Вульпіуса, «Адріана Лекуврер» Е. Скріба, «Рюї Блаз» В. Гюго, а також три вистави «української» тематики: «Гелена, або Гайдамаки на Україні», «Карпатські верховинці» Ю. Коженьовського та «Мазепа» Ю. Словацького[159]. У тридцятиособовому складі трупи знаходимо колишнього львів'янина і виконавця ролі Данилка в останніх показах львівської «Гелени...» 1857 р. — З. Лаверні.

Тож окрім Львова, де вистава проіснувала до 1857 р., вона обійшла сцени Кракова, Варшави, Вільна, Києва, гіпотетично — Кам'янця, Тарнова, Чернигова, Миколаєва — і мала останній, відомий з документів, показ взимку 1859 р. Сорок років минуло поміж її львівською прем'єрою та гродненським показом. Вочевидь, брак документації цього періоду заважає повністю окреслити хронологію та географію поширення твору. Але беззаперечно можна говорити про невипадковість та вагомість цього сценічного твору для польської культури першої половини — середини XIX ст.

3.1.5 Відлуння «Гелени...» у творчості польських та українських авторів

«Гелена, або Гайдамаки на Україні» мали помітний вплив на польську інтелігенцію, зокрема, на молодих письменників та поетів. Тема гайдамаччини набула подальшого розвитку, і перше її наслідування відбулось цілком несподівано — у комедійному жанрі. Одразу наступного після львівської прем'єри, 1820 р., для придворного театру А. Чарторийського у Сеняві (нині — місто у Підкарпатському воєводстві, Польща), було написано та, вочевидь, зіграно оперету «Бажаний приїзд» (Przyjazd pożądany) А. Клодзінського на музику В. Лесселя[160]. Серед дійових осіб приворної розважальної вистави зустрічаємо мечника Іскру та його вигадану дочку

[156] Jędrychowski Z. Op. cit. S. 250.

[157] Там само.

[158] Estreicher K. Teatra w Polsce. T. 2. S. 196.

[159] Jędrychowski Z. Op. cit. S. 308.

[160] Sygn. 3079 I. Kłodziński A. Przyjazd pożądany. Operetta w 2-ch aktach. Muz. W. Lessel // Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Dział rękopisòw. Rkps.

Галіну; старого джуру Барабаша; Козачка Іскру, а також козака Семена. Серед музичних номерів знаходимо пісні Галіни та Козачка із виразними українськими акцентами. Так, пісня дівчини починалась «Серед широких степів України...». Козачок виконував пісню «Грай, бандурка, гуч, козаче...». В аркадійському хронотопі з історією кохання Броніслава до Галіни, піснями та щасливим фіналом, фактично було перелицьовано сюжетні схеми, теми та мотиви «Гелени». Дія відбувалася у маєтку, де двірська служба очікувала приїзду Пані. З'ясовувалось, що Іскра та Галіна були вигнані з України гайдамацьким бунтом, що саме рятуючи Галіну від рук гайдамаків, у неї закохався шляхтич Броніслав (паралель до Вацлава та Гелени). Сама ж вона була закохана в Остафія, шо його прийняла на службу каштелянова (мотив Горейка-Семенка). У фіналі щасливо відкривалась правда про те, що Галіна — не дочка, а племінниця Іскри, а Остафій — її рідний брат. Відтак довгоочікуваним приїздом Пані все завершувалось. Прикметно, наскільки «миттєвою» була реакція драматурга та придворного театру Чарторийських на гайдамацьку тему. Це свідчило про те, що хтось із впливових осіб, а, найпевніше й автор «Приїзду...», напевно бачив «Гелену...» у Львові.

Безумовно під впливом львівської «Гелени...» молодий львівський поет Станіслав Яшовський написав 1825 р. та видрукував у Львові власну поему «Гайдамаки»[161], що вийшла друком ще до появи знакового «Канівського замку» С. Ґощинського. Твір належав до «перехідного періоду»: епіграф з поезій А. Міцкевича, «гайдамацька тема» свідчили про прихильність автора до романтичних тенденцій, водночас стиль безпомильно вказує на класицистичну манеру письма автора, поєднану з елементами сентименталізму. Твір цей з літературного огляду вторинний, але в контексті впливів театрального дискурсу на літературний, виразно демонстрував вплив першого на другий. Попри відносну самостійність сюжетної лінії поеми С. Яшовського, у ній виразно проглядались авторські ремінісценції «Гелени...»: зокрема, в мотиві кохання гайдамаки до шляхтянки, в мотиві нападу гайдамацького загону на замок, у тому, що у фіналі гайдамака Стефан виявлявся польським шляхтичем, і навіть у тому, що поет С. Яшовський — як і Я. Н. Камінський в ремарках до «Гелени...» — припускався географічної помилки: Дніпро і в одного, і в другого чомусь протікав Поділлям. У тексті С. Яшовського розсипані й інші дрібні прояви топосів «Гелени...». Це стосується насамперед теми людяності. Спершу врятована Емма дивується: «...під таким строєм така людяність? — І козаче серце може бути людяним», — відповідав Стефан[162]. Як з'ясовувалось у фіналі, тільки тому й було шляхетним серце Стефана, що він — польський шляхтич, а не козак. Ще не знаючи цього, у сцені освідчення Еммі, Стефан промовляв, що тільки вона «влила людяність в серце козака»[163]. Рівно ж гайдамацька ватага, що після освячення ножів у церкві поспішала на грабунок маєтку знаного Лехіта, попиваючи з пляшки, бо «Вино і зброя — то їхня втіха» [164], — також продовжувала мотив з першої гайдамацької сцени «Гелени...».

[161] Jaszowski S. Hajdamacy. Poema we trzech wierszach. Zabawki rymotwòrcze. T. 3. Lwòw, 1826. S. 75–103.

[162] Там само. С. 82.

[163] Там само. С. 87.

[164] Там само. С. 78.

Надзвичайно критично висловився з приводу цього твору В. Щурат, зауваживши при цьому і залежність автора від переробки Я. Н. Камінського: «Яшовському так, як очевидно і Камінському, на правді теми не залежить. Йому все одно, чи він пише про гайдамаків, чи про Запорожців. Аби тільки наплутати щось сензаційне. А що в його часах до улюблених належали відкривання благородних душ між опришками, от він і пустивсь на добре утоптану літературну стежку, може і під впливом Камінського»[165]. Так чи інакше, але в поемі С. Яшовського вбачаємо другу за часом ремінісценцію гайдамацької теми, започаткованої львівською театральною «Геленою...».

Саме 1820-ті роки Поділлям та Волинню мандрував згодом відомий польський поет, революціонер, громадський діяч Северин Ґощинський (1801–1876). Учень гімназії у Вінниці та василіянської школи в Умані (незавершена освіта), після відвідин Варшави 1820–1821 рр. він повернувся на Україну, збирав фольклор, усні оповіді. Врешті, 1827 р. вийшла друком його поема «Канівський замок» (Zamek Kaniowski). Твір цей істотно відрізнявся від «Гелени...» за усіма параметрами: ідейними, композиційними, структурими, стилістичними. Але спільність певних ідей та концептів існувала, зокрема у площині індивідуалістичної мотивації вчинків гайдамаків: «...Ґощинський дивиться на діла ватажків коліївщини як на акти приватної пімсти як особистої кривди, при чім ті особисті кривди під впливом романтизму являють ся єдино в формі потоптаної любові...», — писав з цього приводу В. Щурат[166]. Розгортання у поемі хронотопу «канівського пекла» становило одну з найвагоміших характеристик поеми, і присутність топосу «пекельної учти» була його невід'ємною складовою. Чи міг бачити «Гелену...» С. Ґощинський на якійсь із сцен подільського чи волинського міста, сьогодні неможливо визначити напевне. Але принаймні чути про її існування, успіх, можливо, розмовляти з очевидцями-глядачами, поет міг. Зв'язок поміж театральною «Геленою...» та оригінальним літературним твором «Канівський замок» С. Ґощинського непрямий, опосередкований, але тим не менш слід брати до уваги, що його появі в літературі передували кілька років активного та успішного розгортання гайдамацької теми у театральному дискурсі.

Тим часом, сама «Гелена...» впливала на інших авторів безпосередньо у Львові. Так, львівський автор, Міхал Сухоровський (В. Щурат спростував усталену дату його народження – 1802 р. та на основі документів подав дати життя 1797–1884[167]) написав п'єсу «Ванда Потоцька, або Сховок у лісі Св. Софії» (Wanda Potocka czyli Schronienie w lasku Sw. Zofii) та видав її у Львові 1832 р.[168]. Ця «перша в історії польської літератури оригінально написана п'єса про гайдамаків»[169] справді мала цілком самостійний сюжет і опиралась на іншу історичну подію, що пов'язувала гайдамаччину з історією Львова. Мала вона і цілком інший жанр — «велика воєнна мелодрама зі співами і танцями»[170].

---

[165] Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 р. С. 91.

[166] Там само. С. 86–87.

[167] Там само. С. 96.

[168] Suchorowski M. Wanda Potocka, czyli Schronienie w lasku Sw. Zofii. Lwòw, 1832. 82 s.

[169] Щурат В. Коліївщина... С. 98.

[170] Suchorowski M. Wanda Potocka... S. 1.

Попри високу оцінку цього твору, що її знаходимо у працях В. Щурата, Р. Кирчіва, М. Брацкої та ін., слід звернути увагу на наявність у ньому певних естетичних та ідейних суперечностей. Так, у вступі до п'єси автор покликався на низку історичних свідчень, з яких користав, надаючи своєму твору «документальної ваги». Йдеться про нібито відому подію, що мала місце 15 травня 1769 р., коли під мури міста підійшли загони гайдамаків, очолювані Швачкою. Той же вступ М. Сухоровський закінчував, підкреслюючи історичність дійових осіб: канівського міщанина Швачки, Яна Яблоновського, Ванди Потоцької, як і згаданих перед тим воєводи і генерала руських земель, князя Чарторийського, гетьмана Браніцького, котрі приборкували гайдамацьке повстання. Насправді історичний факт подано спотворено: до Львова підійшли не гайдамаки, а барські конфедерати, що рухались із Вінничини на захід. Аби не дати їм увійти до Львова, комендант військової залоги міста Коритовський пустив містом чутку про наближення гайдамаків, аби унеможливити будь-які контакти місцевих мешканців із повсталими конфедератами (про цей факт достовірно написав у своєму романі «Скарб ватажка» (Skarb Watażki) набагато пізніше Владислав Лозинський[171]). Справжній герой-гайдамака Швачка, відомий ватажок гайдамацького руху на Центральній Україні, був заарештований та висланий до Сибіру, і в передмістях чи у самому Львові не бував. Таким чином, М. Сухоровський заснував свій твір на свідомо чи випадково перекручених фактах, подаючи їх як історичні.

Дивним виглядає й ідеологічна несумісність вступу, сповненого нищівних висловлювань про гайдамаччину, та самого твору, де гайдамацький рух подано як соціальний багатонаціональний бунт проти свавілля панів. Несподіваним ходом є й обраний автором жанр, в котрому поєднано елементи псевдоісторичної драми та комедіоопери. Драматург виразно орієнтувався на уподобання публіки, густо пересипавши драматичні діалоги вокальними та танцювальними номерами.

Цілковита еклектичність твору та драматургічна невправність автора помітні уже в кількох початкових сценах. Найперша з них була ... пантомімою: «Перед початком вистави показується жахлива картина, що зображає скелястий та відлюдний закуток, де гайдамаки зі смолоскипами в руках убивають брата глухонімої. Остання, оточена розбійниками, на колінах складає присягу мовчання. Оркестр тут грає алегро фуріозо з увертюри»[172]. Легко можна помітити «цитату» з початку «Гелени...», дія якої також розпочиналась у лісі, в таборі гайдамаків.

Підкреслено розбійницький характер гайдамаків уже в наступній сцені змінювався на героїчний образ. Тут звучав козацький марш, який заспівував Микола, один із друзів Швачки, а рефрен підхоплювали усі присутні — не лише гайдамаки, а й мазури, краків'яни, русини й гуралі[173]. Ось його текст:

Hej, kozacza, w imia Boha!
Wże holosyt w cerkwi dzwin;
Komu myly dim neboha
Za proklatym na wzdohin:
Всі*: Hej, kozacza, na wraha!*
Uraha! Uraha!

[171] Loziński W. Skarb Wazażki. Chikago, 1891. 398 s.
[172] Suchorowski M. Wanda Potocka... S. 1.
[173] Там само.

Насправді це була цитата з твору відомого представника «української школи» в польській літературі Тимка Падури, що зазначив у примітці сам М. Сухоровський[174]. Про це ж згадувалось у присвяченій творчості Т. Падури короткій статті (що слугувала вступом до друкованих його поезій «Дума. Князь Дмитро Сангушко» та «Відортова пісня») у газеті «Розмаїтосьці» 1832 р., зокрема, йшлося про лише два відомих друки пісень Т. Падури — пісню «Золота борода» та фрагменти з «Руханки козацької», друкованої у «Ванді Потоцькій» М. Сухоровського[175]. Справді, у доробку Т. Падури був вірш подібного характеру, створений у Тетієві 1825 р. за цікавих обставин. Саме тоді, познайомившись із декабристами К. Рилєєвим та С. Муравйовим-Апостолом, він отримав від них замовлення на марш українською мовою і створив «Руханку». Проте скористатись із неї декабристи не змогли, а після поразки повстання на Сенатській площі у Петербурзі, брати Падури також потрапили під арешт як спільники декабристів. Коли ж 1831 р. розпочалось Листопадове повстання, у зміненому вигляді ця пісня стала полковою для вояків волинського полку під керівництвом Кароля Ружицького. Прикметно, що К. Ружицький зробив українське вітання «Слава Богу!» військовим кличем Волинського ескадрону[176]. Саме цей — полковий варіант — Падурової пісні він надрукував у французькому місті Бурже 1833 р. як додаток до свого військового звіту[177]. У набагато пізнішому, посмертному виданні творів Т. Падури, з цього приводу написано: «Зробили ми його з невеликими змінами хоругвою повстанців 1831 року, доля хотіла, щоб для перших [декабристів. — М. Г.] був він неужитечним, а у других його, зміненого й неподібного, співали військові шеренги»[178]. У переробленому, «повстанському» варіанті пісні-маршу є дванадцять строф. З них М. Сухоровський вибрав для своєї п'єси першу, другу, четверту, десяту та останню, дванадцяту строфу. Дві останні звучали, зокрема, так:

Ne bijte sia, laćki dity,
Pyjte wyno u stoła:
Teper można wam sedity,
Jak pid kryłom angeła.
Bci: *Zwernuw chmuru na wraha!*
Ura-ha! Ura-ha!

Hodi tobi w Polszczu hnaty,
Tutki widem propadesz;
Hodi tobi z namy hraty
Ne ujdesz! Ne ujdesz!
Bci: *Wiaży, koły, riż wraha!*
Uraha! Uraha!

[174] Там само. С. 9.

[175] Pieśni Jòzefa Padurry w dijalekcie mało-ruskim // Rozmaitości. Lwòw, 1832. № 48. 1 grud. S. 3–4.

[176] Fabianowski A. Ukraina — serce Europy. Koncepcje polityczne Michała Czajkowskiego // Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze. Warszawa, 2006. № 21–22. S. 170.

[177] Ròżycki K. Powstanie na Wołyniu, czyli Pamiętnik pułku jazdy wołyńskiej, uformowanego w czasie wojny narodowej polskiej przeciw despotyzmowi tronu rossyjskiego 1831 roku pisane przez dowòdcę tegoż pułku (wydanie drugie, poprawione). Bourges, 1833. 32 s.

[178] Pysma Tymka Padurry. Wydanie pośmiertne z autografòw. Lwòw, 1874. S. 336.

Чи знав М. Сухоровський про перший, оригінальний варіант «Рухавки» Т. Падури 1825 р., невідомо. Але те, що він увів у текст актуальний «повстанський» варіант цього твору, і в такий спосіб символічно «поєднав» гайдамацький рух 1768–1769 рр. із Листопадовим повстанням 1831 р., в якому брали участь і деякі українці, викликає зацікавлення. Це підкреслює абсолютну скерованість «військової мелодрами» до актуальних подій свого часу. У нашому випадку неістотним є, хто саме був автором пісні, бо І. Франко стверджував, що її писав сам К. Ружицький[179]. Йдеться насамперед про уведення в драму конкретної повстанської пісні.

На закінчення п'ятого куплету цієї пісні лунав постріл з пістоля — на знак приходу Швачки. На його запитання до Миколи, звідки стільки люду зібралось, хто вони, чи надійні — Микола коротко оповідав про кожного з групи мазурів, краков'яків, русинів. Ця тирада мала найвиразніший соціальний протестний зміст, оскільки у фразі про кожного Микола називав заподіяні простим людям кривди, що й примусило кожного із них приєднатися до гайдамаків. Попри гостросоціальну скерованість свого твору далі автор не пропускав жодної нагоди вставити музичний номер, перетворюючи п'єсу радше на дивертисмент, аніж драму. Присутні тут і співи дівчат, які просять ставитись до них поважно, і співаний краков'як, під який виходить Ягуся із кошиком, несучи їжу добровольцям. Є тут і комічна подружня пара Ягусі й Ґап'єлла (образ останнього є варіантом комічного старого), і комедійна ситуація, коли вони сприймають гайдамаків за добровольців, котрі охороняють місто від гайдамаків. Саме для цих нерозпізнаних гайдамаків співає про Мальвіну якась дівчинка, пісня ж складається з ...35 строф і займає від 28 до 33 сторінки друкованого видання. Власне, від цієї пісні і до кінця першої дії триває дивертисмент: Ягуся підходить до представника кожної етнічної групи і виконує адресований йому відповідний куплет. Почавши з полонеза, Ягуся, як зазначено у ремарці, «сідає біля русина і співає розпачливу думку»:

Ne znajdu mojej myłoj detynońki,
Zamuczut na wiky, ne wernut diwońki.
Diwońko moja,
Kwitońko moja!
Wziały te tatary
Tiażkuju dolu
Ne znesu w bolu
Oj, pidu na maru![180]

Заключні у цій дії пісню й танець можна назвати попурі на відомі українські народні мелодії. Це т.зв. Козак:

Nema w switi do koła
Jak mij myłyj Mykoła (гладить його)
Krasny z łyczka,
Luby z mowy,

[179] Франко І. Азбучний спір в Галичині 1859 р. // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1913. Т. CXIV. Кн. II. С. 94.

[180] Там само. С. 33.

I do toho czornobrowy.
Всі: Ura! Ura! Uraha!

Oj, Semene, Semene!
Ne dywysia na mene;
Bo ty krasny, a ja hoża (вдаряє в його руки)
Dij sia teper wola Boża!
Всі: Ura! Ura! Uraha!
(Коломийка з підстрибом)
Pohuliajmo na premiany,
nuż, bandurki! nuż, turbany!
Hej, mołodci, hej, diwyci!
Rozweselte weczernyci!

Ця строфа — за ремаркою автора — виконана з прискоренням темпу, переходила у коломийку, яку танцюють усі. Тривалість танцю, як вказує автор, 15 хвилин, а закінчитись він мав красивою живою картиною, після чого спадала завіса.

На прикладі першої дії можемо переконатись у надзвичайній сценічній, драматургічній слабкості твору, автор якого ставив перед собою одразу кілька цілей: виголосити актуальні політичні гасла, розробити «історичну» львівську тему, зробити атракційну виставу, покликану розважати глядача співами й танцями. Попри це текст є цікавим документом з погляду уведення українських народних та авторських пісень Т. Падури.

У другій дії стратегія автора незмінна: драматичні діалоги, довгі монологи чергуються із значної тривалості вокально-музичними номерами. Головна героїня твору — «глухоніма» Ванда Потоцька з'являється лише на початку другої дії. Сцена, в якій вона пантомімічно пояснює безпечним дівчатам та Ягусі, що насправді вони перебувають в таборі гайдамаків, написана надзвичайно наївно, як і діалоги-заграванння гайдамаки Миколи і Ягусі. Так, «сцену з фартушком» продовжувала співана мазурка у виконанні Ягусі, тема якої: «лиш одне кохання править світом»[181].

Врешті, Микола закриває дівчат у каплиці (для їхньої ж безпеки), а сам з ватагою гайдамаків «береться до діла». З'являється Швачка і проголошує великий монолог, в якому дає накази гайдамакам щодо штурму Львова, визволення ув'язнених побратимів та врешті грабунку і підпалу усього міста. У його закликах соціальні гасла відлунюють також фразами з «Гелени...»: «Скоро вже перестанемо бути відпадками суспільства, і нам засяє краще майбутнє»[182], «візьміть ножі до рук, нехай довго не лежать в іржі; покажемо тим підступним і негідним дідичам, що і селянин може бути паном; покажемо світові, що свобода і рівність повинні всюди панувати»[183]. Ці гасла виливаються у вже типове для репрезентації гайдамаків гасло: «Кров, що потече потоками міста, буде тріумфом нашої свободи!»[184]. В уста

[181] Suchorowski M. Wanda Potocka... S. 41.
[182] Там само. С. 49.
[183] Там само.
[184] Там само. С. 49-50.

Миколи М. Сухоровський вкладав жорстокі й нещадні слова: «Ото буде купіль! Кривавовогнисті кольори, блакить з пурпурним; пречудовий буде краєвид – дивитись в нічну пору на місто у вогненнім вінку! Давно вже ми не мали такої забавоньки! Єдина розривка! То, певне, бачу, буде краща різанина за Уманську?»[185].

Войовничі наміри підкреслено черговою піснею — козацьким маршем, що був, як стверджує Р. Кирчів[186], також оригінальною піснею невідомого автора, (за І. Франком, ймовірно, із дворацьких пісень). Його виконував хор:

Sława nasza kozackaja
naj ne zahybaje.
szo w hulańci dolia nasza
i nużdy ne znaje.
szo w hulańci w weczyr, w ranci
i w południe i w noczy;
skoczno hraty i spiwaty
zawsze kozak ochoczy!

Nute, nute, mołodci,
nute pohuliajte
jedni hrajte, druhi skaczte,
a treti spiwajte!
nute żywo, nasze żnywo,
nute, żwawi chłopaki,
nuż w prysidy do susida
wytynajte hopaki!
Hej, Kozak sobi tańcuje,
brańciat w nohu hroszy;
sam utworny, wołos czorny
i łycem horoszy.
kruti wusy, czekman kusy
powykjeduw wyloty;
sam hulaje, nas wzywaje
i dodaje ochoty[187].

Аркадійському за характером змісту хору протиставлялась тема пекельного весілля, у дзеркальному відображенні — з уст гайдамаків: «Радуйтеся, дияволи! Нині ваше весілля!», — казав Микола, обіцяючи стерти з лиця землі місто Львів, аби й сліду по нім не лишилося[188]. За цими репліками знову йшов музичний номер — ще одна пісня авторства Т. Падури:

Zakotywsia misiać w chmary
Swyszcze bura po horach
Posunułyś niczni mary,
Prospatysia w czaharach.

[185] Suchoroski M. Wanda Potocka... S. 50.
[186] Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі...С. 253.
[187] Suchorowski M. Wanda Potocka... S. 51.
[188] Там само. С. 53.

Kozak pana ne znaw z wika
Win zrodywsia na stepach
Stawsia ptachom z czołowika
Bo zris w kińskich stremenach.

Ne raz żwawo my łetiły
Rabowaty czudżyj kraj,
Wsi pomerły, nim uzdriły
Konia, spisu i nahaj.

Koły kozak z wrahom bietsia
Serce kłacze jak kosa,
Łecz jak kozak zaśmijetsia
To śmiutsia nebesa![189]

Цитуючи саме цю пісню, подану в записі українською абеткою, Д. Чижевський зауважував вплив Т. Падури на українську літературу, зокрема, на «початки харківської романтики»[190]. Поезію «самотнього поляка» Т. Падури оцінював Д. Чижевський як сповнену «романтики жаху», «ідеалізованого образу козака» та ідилічних картин спільного польсько-українського минулого[191].

Власне, ефекти, близькі до романтики жаху намагався видобути і сам драматург — наприкінці другої дії гайдамака Микола споював Гап'єлло, але Ванда, що тишком виходила з копиці, вливала отруту в келих гайдамаки і заливала водою порох. Микола, відчуваючи наближення власної смерті і відкриваючи зраду, підпалював каплицю з дівчатами та жінками, закритими в ній. Мужня «глухоніма» Ванда загашувала полум'я, озброювала дівчат, перевдягалась на гайдамаку і вирушала до міста.

У третій дії дівчата, визволені Вандою із каплиці, роззброювали гайдамаків і ті з вибаченнями на колінах здавалися жіноцтву. Тим часом напад гайдамаків на Львів зривався, а Ванда, що прибула до кам'яниці Воєводи, зраджувала Швачку, котрий під виглядом польського шляхтича увійшов у довіру до Воєводи. Швачку схоплено, міська залога на чолі з убраними у військові шоломи дівчатами вирушала у ліс на гайдамаків. Фінальна сцена драми, як і перша, була пантомімічною. Це жива тріумфальна картина, в якій військові на високих ношах виносили трьох дівчат: Броніславу, Ванду і Ягусю, котрі стояли «як три грації, переплівши руки». Вони були вбрані у «багаті чотирикутні шапочки, облямовані пір'ям, з піками в руках. Кінці спадаючої прозорої тканини тримали в руках танцюристи... Над трьома тріумфуючими дівчатами опускалась завіса «Дякуємо за підтримку нещасливих»[192]!

Цілком зрозуміло, що головним мотто цієї п'єси була найгостріша тогочасна тема боротьби й перемоги — у такий своєрідний спосіб автор прагнув символічно

[189] Там само.

[190] Чижевський Д. Пізня романтика // Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк, 1956. С. 476.

[191] Там само. С. 475–476.

[192] Suchorowski M. Wanda Potocka... S. 72.

підкреслити й надихнути земляків після розгрому Листопадового повстання. Але звернувши увагу не лише на початкові гасла у репліках гайдамаків про свободу, соціальну рівність і т. ін., а й простеживши увесь сюжет до кінця, переконуємось у тому, що спершу позитивно репрезентований гайдамацький рух у другій половині тексту набирав протилежних характеристик, продукуючи вже усталені образи крайньої жорстокості, безжальності, підступності гайдамаків. Показово також, що у другій та третій діях з-посеред гайдамаків-різунів залишались лише українці/русини: Микола, Гаврилко, у той час як виведені на початку п'єси їхні побратими (краків'яни та мазури), зникали з поля зору автора.

Тому з дуже великою часткою обережності слід оцінювати цей твір як новий щабель у розвитку гайдамацької теми у польській драматургії. Важко не погодитися із Р. Кирчівим у думці «про тверезий підхід автора до інтерпретації деяких аспектів порушеної історичної теми»[193]. Але водночас неможливо не помітити цілковиту ідеологічну та естетичну еклектичність авторської концепції твору, подібної більше до намагання «догодити всім», створити твір на злобу дня, застосувавши безпрограшні для львівської публіки і «романтику жаху», і розважальні засоби комедіоопери, і типові мелодраматичні елементи.

Про зв'язок цього твору із повстанням та його наслідками писали В. Щурат, Р. Кирчів та ін. Цей твір отримав позитивні оцінки у їхніх працях та роботах інших українських дослідників. Так, М. Брацка вважає, «що драма М. Сухоровського, яка мала показати героїчність вчинку польської шляхтянки Ванди Потоцької у попередженні нападу на Львів решток розбитих під Уманню гайдамаків на чолі із Швачкою, переросла у соціально маркований твір, сильніший у своїй вимові за «Канівський замок» С. Ґощинського»[194]. Щодо сценічних якостей, твір цей був радше епігонським, кон'юнктурним, «пристосуванським», аніж вартісним, авторським.

Зрештою, треба зважати ще й на саму особу драматурга, котрій В. Щурат присвятив розлогу біографічну довідку у вже згаданій своїй праці[195]. Схильний до авантюр чоловік, безумовно не позбавлений драматичного таланту, претендував на місце у репертуарі львівського польського театру, тож добре мав орієнтуватися у його внутрішніх справах. Саме 1830-го р. театр під орудою Я. Н. Камінського переживав одну з найбільших своїх криз, пов'язаних із фінансовою неспроможністю його подальшого провадження. Не врятували від неї успішні краківські гастролі 15 травня–15 вересня 1829 р., де, до речі також показували «Гелену...». Внаслідок конфліктів поміж акторами та директором у сезоні 1830–1831 рр. керівництво театром узяв на себе Комітет, до складу якого належали провідні актори як пайовики. Очевидно, сподіваючись на зміну репертуарної політики та послаблення позицій Я. Н. Камінського, М. Сухоровський і запропонував власний твір про гайдамаків, як перед тим — «Ганусю з Погулянки». Якщо текст було надруковано 1832 р., то 1831-го він міг бути написаний.

Однак діяльність Комітету не принесла очікуваної користі, нове керівництво театру мусило економити на кожному ринському золотому, тож принаймні у цьому

[193] Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі... С. 252.
[194] Брацка М. Перепрочитання «української школи»... С. 105.
[195] Щурат В. Коліївщина в польській літературі... С. 95–98.

сезоні з фінансових причин багатолюдну виставу навряд чи могло собі дозволити. Після двох сезонів складного організаційно-фінансового театрального життя, від осені 1832 р. з Я. Н. Камінським знову було підписано угоду про провадження театру. Тож мелодрама М. Сухоровського світла львівської рампи так і не побачила.

Та однак зв'язок із театром. і не лише польським, а й українським вона таки мала. Після того, як текст драми було оприлюднено, козацька пісня «Sława nasza kozackaja» увійшла (у дещо зміненому вигляді) до вже неодноразово згаданої збірки «Польські та українські пісні люду галицького» Вацлава з Олеська (1833) у розділі «Kozaki» (другим номером після також вже згаданої пісні «Гей, я козак з України»)[196]. Текст пісні тут налічував уже шість строф. Музичний супровід до маршу з'явився у другому томі. А далі її — у такому ж повному обсязі — використав І. Вітошинський як фінальну пісню у своєму «радоспіві»-переробці «Козак і охотник»[197]. Прапрем'єра цієї вистави відбулась у Перемишлі 2 (14) січня 1849 р. на сцені українського аматорського театру. Прикметно, що 11 з 15-ти музичних номерів цієї вистави були запозичені зі згаданого збірника В. Залеського. Згодом радоспів «Козак і охотник» поставив Руський театр товариства «Руська бесіда» у своєму першому львівському сезоні 31 травня (12 червня) 1864 р. Так зі шпальт друкованої польської «воєнної мелодрами» 1832 р. пісня Т. Падури перейшла на кін українського галицького театру.

Ще І. Франко помітив, що один з віршів М. Шашкевича, «прегарна патріотична пісня «Болеслав Кривоустий під Галичем» була створена під безпосереднім впливом полкової пісні «Hej, kozacza, w imia Boha!», з якої розпочиналась драма М. Сухоровського[198]. Для прикладу наведемо одну строфу:

Од Бескида аж до моря
Пісньвесела загула,
Від запада аж де зоря
Чути голос: гурра-га![199].

Якщо зважити, що текст М. Шашкевича був написаний 1834 р., як це вказано у примітці до першодруку вірша у «Зорі Галицькій» 1849 р.[200], то він мав майже безпосередній зв'язок із друком «Полкової пісні»: чи у «Ванді Потоцькій...», чи у «Піснях...» В. Залеського.

Якщо «пісенна» складова польської мелодрами надихала українських авторів, то польський театр у Львові цього твору не прийняв. У єдиному сценічному показі «Ванди Потоцької» у Кракові, що відбувся аж майже через двадцять років після публікації п'єси, усі пісні було вилучено. Вистава йшла під іншою назвою: «Hajdamacy we Lwowie» (що відсилало до вже добре знаної назви вистави «Hajdamacy na Ukrainie»), а її автором значився якийсь J. G. — актор краківського

[196] Wacław z Oleska [W. Zaleski]. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwòw, 1833. S. 202–203.

[197] Іван Айталевич [Вітошинський І]. Козак і охотник. Радоспів в єднім дійствію // Готель «Під Провидінням». Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. Перемишль, 2004. С. 116–117.

[198] Франко І. Азбучна війна в Галичині 1859 р. Т. 47. С. 94.

[199] Шашкевич М. Болеслав Кривоустий під Галичем // Українські поети-романтики. Київ, 1987 р. С. 550.

[200] Шашкевич М. Болеслав Кривоустий під Галичем // «Зоря галицька». Львів, 1849. № 7. С. 44.

театру Юзеф Ґетліф, як дешифрують цей криптонім історики театру Є. Ґот та Е. Ожеховський услід за К. Естрайхером[201]. Обставини появи цієї вистави коротко висвітлив К. Естрайхер у своїй багатотомній праці «Театри в Польщі». Зазначаючи вкрай низький мистецький рівень краківських вистав, показаних 1851 р., історик підкреслив дивний спосіб керівництва краківським театром з боку антрепренера Томаша Хелховського. Останній «не міг відучитися від обману публіки зміною назв відомих творів»[202], або ж «вигадував, що п'єса нова, у той час, як вона була давня або перероблена. Оголосив комедію «Наймолодший з родини» (Najmłodszy z familii) як оригінальну, написану спеціально для краківської сцени, коли та була перекладом комедії "Le cadet de famile", давно знаної у французьких театрах. А однак актор J. G. (Юзеф Ґетліф. — М. Г.) посмів виступити автором тієї п'єси, замість того, аби написати правду про те, що її сполонізував. Актор G. взяв п'єсу, написану М. Сухоровським — літературним партачем і навіть ще гірше названим — надруковану 1831 р. (фактографічна помилка, твір вийшов друком 1832. — М. Г.) під назвою «Ванда Потоцька», і викресливши з неї частину пісень, вони подали її на краківську сцену, а Хелховський посмів оголосити афішу «Гайдамаки у Львові. П'єса, написана спеціально для краківської сцени J. G.»[203]. Більше інформації про цей показ знайти не вдалося.

Повертаючись до впливу самої вистави «Гелена, або Гайдамаки на Україні», знову згадуємо ім'я М. Шашкевича. Безпосередній та вагомий вплив польського галицького культурного й літературного середовища на творчість цього відомого українського галицького письменника й поета докладно проаналізував у своїй праці В. Щурат[204]. Розгортаючи широку панораму українських зацікавлень польських авторів першої половини XIX ст., не забуваючи згадати і про театральні рубрики тогочасних часописів, учений на підставі аналізу значної кількості періодики, друкованих книжок, уривків з рукописів, наполягав на думці про значно сильніший вплив на молодого М. Шашкевича саме польського інтелектуального чинника: «У львівських періодичних виданнях не лише писалось в новім дусі Варшави та Вільна, але й реферувалося і повторювалося, наприклад, їх публікації з дальшої Славянщини, ба й західної Європи з-під знаку романтизму. Часті вирази спеціальної предилекції для всього, що українське, в статтях наукового характеру, в белетристиці і в поезії тільки збуджували в галицьких Українців почуття національної гордості, тільки з більшою силою привертали їх до читання польських писань, а читання — відкривало нові горизонти, запліднювало новими ідеями, будило охоту до праці, даючи готові взірці в різних літературних і наукових формах, або й формальну ініціативу. В світлі читаних польських писань набирали більшої ваги і ті писання Українців, котрі виходили з того ж круга інтересів, що й польські, або й зоставалися в генетичній залежності від них. Їх читано з кращим розумінням. І тому я, не заперечуючи впливу граматичних, історичних та етнографічних праць попередників і сучасників Шашкевича, праць Лаврівського, Могильницького,

[201] Dramat polski. T. II. S. 876.

[202] Estreicher K. Teatra w Polsce T. II. S. 357.

[203] Ibid. S. 358.

[204] Щурат В. Найблизші жерела творчости М. Шашкевича. Передювілейни нотатки // Літературні начерки. Львів, 1913. С. 48–76.

Лозинського, Левицького, Гарасевича, Зубрицького та інших — все-таки більший вплив признаю польським публікаціям — в часи, коли в галицькій Україні з малими винятками жилося, думалося і говорилося по-польськи»[205].

У цьому сенсі окрім згаданого вище вірша «Болеслав Кривоустий...», слід звернути увагу на Шашкевичеву повість «Олена». Про її тісний зв'язок із романтичною літературою писав В. Радзикевич: «Оповідання «Олена», яким Маркіян Шашкевич щасливо започаткував розвиток української повісті на галицькому ґрунті, є дуже виразним висловом його гарячого захоплення романтичною поезією. Гірське дике оточення, грізні постаті опришків, роль бандуриста Данилка, буйний світ народної фантастики, народні звичаї, вибухи пристрастей, серпанок таємничості — все це ознаки романтичної поезії, що сплелися у ніжну, тонку мережку Шашкевичевого оповідання. «Олена» виказує познайомлення Шашкевича з багатою й модною тоді польською романтичною літературою, є доказом його доброго начитання. Крім цього, торкнувся в ній Шашкевич тогочасних соціальних відносин. Насвітлення конфлікту на тлі соціальних обставин життя є також новиною в українській літературі[206].

Свою казку М. Шашкевич видрукував у літературному альманасі «Русалка Дністрова», що вийшов у Буді 1837 р. Ретельно аналізуючи інтертекстуальні зв'язки цього твору із польською літературою у своїй статті «Шашкевичева «Олена». Фрагмент із студій над творчістю поета»[207], В. Щурат віднайшов прямі зв'язки казки з твором «Опришки в Карпатах» Е. Броцького, що були надруковані у другому томі альманаху «Галичанин» у Львові 1830 р., а також з поемою С. Ґощинського «Собутка» (Sobòtka), що вийшла друком в альманасі «Zewonia» 1833 р. Якби В. Щуратові на час написання цієї праці був знайомий текст «Гелени...», він би неодмінно звернув би увагу на певні типологічні подібності сюжету й перегуки в іменах персонажів. Одним натяком це зробив інший учений, перший дослідник тексту «Гелени...» І. Брик у вже цитованій праці 1920 р. Власне, закінчуючи її, літературознавець підкреслив: «Цікаво, що Маркіян Шашкевич назвав у повісті «Олена» свого шпіона-бандуриста теж Данилком. Чи ця однозгідність імені й ролі в «Олені» і драмі Камінського припадкова, чи вийшла вона в Шашкевича під впливом драми, ще в часі його побуту виставлюваної у Львові, рішити не легко, а впрочім, не важно»[208]. Насправді ж, без сумніву — важливо ствердити точність зауваги І. Брика щодо такого збігу імені та не сумніватись, зважаючи на своєрідну літературну моду на мотиви з «Гелени...», у зв'язках шашкевичевої «Олени» із цим сценічним твором.

Останньою відомою нам згадкою про вплив «Гелени...» на українську галицьку інтелігенцію, є критична підсумкова зауважа у статті того ж І. Брика: «Польська суспільність довший час вчилася в Кернера пізнавати коліївщину і ті погляди передавала з покоління в покоління. Що італійський розбишака

---

[205] Там само. С. 71.

[206] Радзикевич В. На крилах романтизму // Історія української культури. За ред. І. Крип'якевича. Київ, 2002 (за виданням 1937 р.). URL: http://litopys.org.ua/krypcult/krcult27.htm (дата звернення 24.04.2018).

[207] Щурат В. Шашкевичева «Олена». Фрагмент із студій над творчістю поета. // На досвітку нової доби. Статті й замітки до історії відродження галицької України. Львів, 1919. С. 105–113.

[208] Брик І. Драма з Коліївщини... С. 131.

Тименько був довгий час побіч Гонти популярним типовим представником коліїв, показує записка Михайла Куземського з 1860 року, де Тименько з Гонтою названі ватажками гайдамаків (Записки о высланництве народа руского до Ведня, Укр. Нац. Муз. Львів).»[209]. Наведений І. Бриком факт демонстрував, що М. Куземський, на 1860 р. уже канонік Собору св. Юра у Львові і фактичний управитель Львівської греко-католицької архієпархії, найпевніше ще семінаристом у 1820-ті рр., або ж уже пізніше, під час перебування у Львові від 1836 р., мав бачити «Гелену...» на сцені польського театру й не сумнівався у її історичній «правдивості». На прикладі освіченої як на той час людини можна переконатись, що не лише польський, а й український глядач сприймав «Гелену...» як історичну драму. Це тільки підкреслює впливи польської сцени на свідомість як польської, так і української галицької інтелігенції — за умов відсутності (до 1864 р.) українського професійного театру.

Успіх і проблема цього твору, як і деяких інших сценічних творів-довгожителів пера Я. Н. Камінського, полягали у тому, що вони протримались на театрі надто довго, не маючи собі заміни. Упродовж сорокалітнього (1819–1859) в цілому сценічного життя «Гелени...» відбулася зміна естетичних парадигм: відійшли у минуле канони класицизму і просвітництва, романтичні тенденції проявились, але не до кінця змогли опанувати польським театральним простором, від середини XIX ст. формувались перші паростки реалістичних тенденцій, позитивізму. У цій естетично-стильовій динаміці твір, створений 1819 р. вже у 1840-х, а надто у 1850-х рр. виглядав безумовно архаїчно. Проблема цього довгожительства полягала ще й у тому, що після Я. Н. Камінського ніхто з драматургів не створив сценічного твору, подібного за тематикою, але досконалішого чи сучаснішого. Перший досвід оригінальної драми на тему коліївщини авторства М. Сухоровського виявився графоманським та зазнав поразки. Сценічного прочитання поеми «Канівський замок» С. Ґощинського не було здійснено. Драми Юліуша Словацького з тематикою гайдамаччини були написані, але перебували під цензурними заборонами й сценічного втілення до початку XX ст. не отримали. Тому й жила вистава-переробка «Гелена…» так довго, істотно впливаючи на свідомість поляків та українців майже півстоліття.

Залишається відкритим питання про те, чи міг бачити виставу «Гелена...» Тарас Шевченко, автор поеми «Гайдамаки»? Сам поет не залишив жодної згадки про такий факт. Р. Пилипчук здійснив реконструкцію театрального глядацького досвіду Т. Шевченка, спираючись на опосередковані джерела, хронологічні зіставлення та логічні припущення[210]. У цьому контексті цікаві кілька епізодів із життя Т. Шевченка. Перший стосується його перебування як козачка пана Енгельгардта у Києві кінця 1828 р., коли там діяла польська трупа А. Ленкавського. Як було зазначено вище, А. Ленкавський виконував головну роль Горейка у київській виставі 1823 р. Отже, цілком логічно припустити, що керуючи цією трупою у Києві до 1829 р. включно, він міг зберегти у репертуарі цю позицію, а відтак, знайомство із нею Т. Шевченка могло відбутись у цей час. Тоді це мало б бути дуже раннє знайомство Т. Шевченка із польським театром і «Геленою...» зокрема. Другий епізод,

[209] Там само.

[210] Пилипчук Р. Т. Шевченко і польський театр на Наддніпрянській Україні 1830–1850-х років // Київські полоністичні студії. Київ, 2014. Том XXIV. С. 103–113.

пов'язаний із перебуванням Т. Шевченка у Вільні від кінця березня 1829 до початку травня 1831 р., також дає можливість припускати знайомство майбутнього поета із виставою, що могла йти на віленській сцені. Цікаво, що у цитованому вже листі-відгуку на показ «Гелени...» у Вільні 1821 р. автор допису мимохіть згадує таку деталь: він з родиною дивився виставу з партеру, слугу ж із лампою відправив на галерею[211]. Тож, якщо Енгельгардт був присутнім на якійсь із вистав «Гелени...» у вказаний період, Т. Шевченко цілком ймовірно міг також стати її глядачем. Ще один період становлять 1840-ві рр., коли Т. Шевченко приїздив з Петербурга в Україну: від 25 травня 1843 р. до початку лютого 1844 р.; від першої декади квітня 1845 р. до 5 квітня 1847 р. Нагадаємо, що у Києві від 1843 до 1851 р. діяла польсько-українсько–російська трупа П. Рекановського, у репертуарі якої могла залишатись «Гелена...», оскільки антрепренер був відомим виконавцем ролі Горейка. Р. Пилипчук, зокрема, розмірковував щодо цього періоду життя Т. Шевченка: «Узимку він міг відвідувати вистави польсько-російсько-українських труп, які приїжджали до Києва під час т. зв. контрактів, тобто на ярмарок, що тривав майже місяць упродовж січня-лютого, а влітку бувати на ярмарках на Полтавщині — на іллінському в Ромнах (липень) і так само в Лубнах (серпень)»[212]. Нам нічого не відомо про покази вистави «Гелена...» на цих ярмарках чи на лівобережній Україні взагалі. Оскільки стаття Р. Пилипчука стосувалась Наддніпрянської України, учений не брав до уваги Правобережжя, де також мандрував Т. Шевченко і де також міг побачити вистави польських театрів. Та саме у цей час, як було зазначено вище, показ цього твору і на Поділлі був заборонений цензурою. Зрештою, так чи інакше, перебуваючи в юності у середовищі польськомовному, як це підкреслив Р. Пилипчук, повинен він був принаймні чути або читати про цю виставу, відому на теренах польсько-українського пограниччя. Тож у пошуках генези Шевченкових «Гайдамаків» має знайтись місце не лише для розгляду впливів авторів «української школи» польського романтизму, зокрема, «Канівського замку» С. Ґощинського, а й для виявлення ймовірних впливів театрального чинника, що ним цілком міг стати польський театр і зокрема вистава «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за К. Т. Кернером.

3.2 Містерія смерті та воскресіння: драматичний роман про гайдамаччину («Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького)

«Словацький найбільше з-поміж польських романтиків оддав належне українському народові — і віддав рівно настільки, наскільки дали йому змогу це зробити його національні передчуття і переконання, безпосередня обізнаність з Україною (Волинню та Поділлям), знання української історії, тогочасний стан українського визвольного руху, який у 1840-х роках тільки-но відроджувався після втрати автономної козацької держави (Гетьманщини) і про який поет на еміграції

[211] Staruszkiewicz. Op. cit.

[212] Пилипчук Р. Т. Шевченко і польський театр... С. 107–108.

мало що знав», — підсумував літературознавець Є. Нахлік внесок одного з найвідоміших польських поетів-романтиків в «українську тему»[213].

Нагадаємо загальновідоме: поет народився у м. Кременець 1809 р., з Україною пов'язані його ранні роки, він неодноразово повертався сюди у юності (1814–1817, 1818, 1826–1828 рр.); 1827 р. здійснив мандрівку до Одеси через Поділля, Тульчин, Умань. Він добре знав і розумів українську мову, був обізнаний із українським фольклором, зокрема й з українським вертепом.

Драматичний роман «Срібний сон Саломеї»[214] (Sen srebrny Salomei) Ю. Словацького у світлі теми Гайдамаччини на сцені можна згадати лише принагідно, оскільки сценічне життя п'єси розпочалося через п'ятдесят сім років після його написання, 23 березня 1900 року на сцені Краківського театру, тобто вже за межами XIX ст.. Проте п'єса, написана 1843 і видрукувана у Парижі 1844 року, стала окремою віхою в драматургічному опрацюванні теми гайдамаччини й образу України в цілому, настільки впливовим та знаковим для польської літератури і драматургії зокрема, текстом, що без його розгляду неможливо повноцінно розкрити динаміку драматичних та сценічних інтерпретацій гайдамаччини на польській сцені XIX ст. Тим більше, що в українському театрознавстві цьому творові не приділено належної уваги та місця.

3.2.1. «Сміліше відслони куртину»: особливості драматургічної мови «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького

Серед драматичного доробку Ю. Словацького «Срібний сон Саломеї» посідає особливе місце. Твір, спершу недооцінений і не зрозумілий сучасникам, і досі далишається загадкою, відповіді на яку шукають нові покоління літературознавців та театрознавців. Після великої низки критичних монографій та статей, присвячених цьому твору, автори котрих відзначали «Срібний сон...» як щонайменш дивну, а за великим рахунком слабку драму у доробку поета, Г. Грабович услід за Я. Коттом та М. Яніон поставили питання про її цілісність та високу мистецько-ідейну вартість. Літературознавча думка лише через сто років після написання твору почала уповні осягати його мовно-стильову специфіку та змістову глибину. Аналізуючи цей «незрозумілий» донедавна твір, Г. Грабович виявив мітологічну основу драми, у центрі якої лежить образ, а точніше — міт України, що зазнає у драмі Ю. Словацького найвищого рівня символізації, трансформації та оприявлення: «Це — ключ або радше шифр до розуміння «Сну» як органічної, нероз'єднаної цілісності. Поверхню цього шифру творить літературний міт України, як літературна, так і свідомо звербалізована журналістська та усна традиція польсько-українського минулого і його катаклізму, яким була Коліївщина. Сутність шифру однак становить сповнена вражаючої внутрішньої логіки глибинна структура міфологічної думки. Цей глибокий шифр — власне міт — доступний повністю тільки за допомоги

[213] Нахлік Є. Образ і проблема України у творчості Юліуша Словацького // Нахлік Є. Творчість Юліуша Словацького і Україна. С. 24.

[214] Тут і далі цитати подаємо у перекладі Р. Лубківського: Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. Переклад Р. Лубківського // Срібний міф України. Поезії. Поеми. Драми. Львів, 2005. С. 206–293.

структурного аналізу»[215]. Г. Грабович першим застосував до аналізу цієї драми мітологічний, структурний та психоаналітичний підходи, саме так виявивши найглибші шари змістів, закладені у творі.

Це дало йому підстави говорити про творчість поета і цю драму зокрема як про своєрідну кульмінацію-підсумок усього, напрацьованого в українській темі польськими романтиками до Ю. Словацького: «...українська тема у Словацького охоплює і переплавляє основні її жанри й етапи: від екзотики й таки доволі наївного українофільства і навіть козакофільства у його ранній "Жмії" до понуро-байронічного "Вацлава," що свідомо наслідує й продовжує "Марію" Мальчевського, до епічності "Беньовського" і, врешті, до мітичного шифрування в "Сні срібнім Саломеї" і містицизму пізніших, незакінчених пісень того самого "Беньовського"»[216].

На думку ученого, розвиток української теми в польській літературі кінця XVIII–першої половини XIX ст. мав свої етапи й пов'язані з ним закономірності: «Із перспективи міфічного мислення, як і історичного розвитку теми України, козакофільство — перша і найелементарніша або, умовно беручи, наївна фаза цього великого психо-символічного феномена; з часом він стає набагато складніший і трагічніший»[217]. Власне, ці «складніші і трагічніші» форми проявляють себе у «Срібному сні Саломеї» якнайпотужніше, засвідчуючи дію класичного правила про те, що драматичний конфлікт є найвищою формою репрезентації зрілих, глибинних суспільно-політичних, морально-філософських та інших конфліктів суспільства. У цьому сенсі драматургічна творчість Ю. Словацького, сфокусована на Україні та найскладніших сторінках польсько-українських стосунків типологічно подібна до творчості драматургів «пізніх» або «високих» етапів розвитку великих культурних епох: В. Шекспіра, П. Кальдерона, А. Чехова, котрі у своїй драматургії моделювали ситуації історичних «зламів», «перехідних епох».

У цьому полягають, так би мовити, об'єктивні причини появи цього твору у польській літературі XIX ст. Мали вони й суто суб'єктивні чинники, як-от фізична віддаль, недосяжність своєї малої батьківщини та відчуття її остаточної втрати, пов'язані із вимушеною еміграцією поета після повстання 1831 р. Були присутні у творі і проблеми психоаналітичного характеру, пов'язані із ініціаційним «змужнінням» драматурга та бажанням звільнитись від впливів матері (котра по-своєму уособлювала для нього «малу батьківщину», аркадійську землю дитинства й юності), що їх розкрив Г. Грабович[218].

Додамо до цього надзвичайно глибоку ерудицію автора драми, його захоплення театром, як і світоглядні особливості (захоплення товіянізмом тощо) — усі разом ці чинники привели до народження унікального, багатошарового, мультиконтекстуального та інтертекстуального твору. У тексті на дев'яносто (у перекладі) друкованих сторінок крізь романтичну призму індивідуального

---

[215] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy w «Snie srebrnym Salomei». Przeklad E. Jamrozik // Pamiętnik Literacki. 1978. № 2. S. 25.

[216] Грабович Г. Грані міфічного: образ України у польському та українському романтизмі // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ, 1997. С. 176.

[217] Там само. С. 175.

[218] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 19.

світобачення Ю. Словацький оприявнив та опрацював питання, що виходили далеко за межі як самого філософсько-культурно-мистецького явища романтизму, так і тих історичних подій (Коліївщина), що лягли в основу його драматичного роману. Услід за практично усіма дослідниками цього твору наголошуємо, що у «Срібному сні Саломеї» маємо справу не з історичною, а засадничо історіософською драмою, в якій автор прагнув говорити про приховану сутність історії, зокрема, спільної історії двох народів: польського та українського.

У цьому сенсі варто поставити запитання: що було первинним — визначений автором жанр драми, котрий вплинув на особливий спосіб репрезентації проблем та героїв, чи навпаки: мітологічне відчуття й проживання «матеріалу» продиктувало авторові драматургічну формулу як єдиноможливий спосіб донесення своїх думок та переживань? Нагадаємо, що Ю. Словацький був лише третім з ряду польських авторів, хто звернувся до теми Коліївщини мовою драматургії — і безумовно першим і єдиним, хто опанував її на такому глибокому рівні. Саме тому, вочевидь, у сучасних спеціальних розвідках, присвячених цьому твору, практично відсутній театральний контекст як малозначущий, вторинний. Але при цьому власне драматична природа історіософських переживань автора привернула увагу Г. Грабовича: «Якщо у «Беньовському» та сама історична тема могла бути розкрита у вільних ліричних, іронічних і містичних екскурсах, у драматичній формі «Срібного сну» усе виявляється через події та драматичні персонажі»[219].

Останнє зауваження вкрай важливе для нас, бо дозволяє наголосити на різниці поміж окремими дискурсивними практиками в освоєнні української теми — літературною (поетичною та прозовою) й драматургічно-театральною. Власне, варто говорити і про синхронічний аспект взаємодії літератури й драми/театру, адже хронологічно творчість Ю. Словацького збігається із періодом діяльності авторів «української школи», і про діахронічний, а саме — про вивершення у драматургічних творах Ю. Словацького розроблених його попередниками мотивів та тем польсько-української історії: «...драма стала de facto завершенням романтичного трактування України в польській літературі. Після цього поле залишається в другій половині XIX ст. або поодиноким епігонам, або суспільно-побутовій тематиці, що починається від Крашевського, або [...] — демонізації України»[220].

Істотному моменту різниці літературного й театрального дискурсів в опрацюванні української тематики ще не було приділено належної уваги. А проте він вкрай важливий для усвідомлення особливостей як конкретних творів, так і процесів та явищ набагато ширшого засягу. Концепція стадіальності розвитку української теми в польській літературі Г. Грабовича яскраво виявляє саме це питання: якщо козакофільство, передромантична й романтична творчість поетів та письменників відтворюють «програмову недозрілість, дитинність, де світи пригоди й спрощеної моральності схрещуються»[221], то драма Ю. Словацького у цьому процесі виступає якісно новим етапом зрілого, глибинного осягнення незбагненних,

[219] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 25.
[220] Грабович Г. Грані міфічного... С. 177–178.
[221] Там само. С. 175.

містичних законів історії. Причини цього зрозумілі: споглядальна, ліро-епічна природа творчості авторів «української школи» сприяла появі великої кількості творів української тематики, наповнених описовістю, статичною пейзажністю у поєднанні із пригодницькими перипетіями[222]. Чи йдеться про поему «Канівський замок» С. Ґощинського, а чи про роман «Вернигора» М. Чайковського — вони сповнені медитативних авторських описів станів та картин природи, котра у згоді з романтичним світобаченням співпереживає людському горю, біді. Український простір, степ, ліс, зазвичай виступав своєрідною декорацією, тлом, на якому відбувалися події літературних творів. Не чужий цьому був і Ю. Словацький як лірик: «Найхарактернішою, навіть майже неодмінною ознакою українського пейзажу у творчості Словацького є степ, причому останній настільки злився з візією України в уяві поета, що ці поняття — Україна і степ — для нього майже тотожні», зауважує Є. Нахлік[223]. Саме степ містить у собі ключові атрибути українського пейзажу романтиків: могили, кургани, хрести, що насичують поетичну спадщину Ю. Словацького й входять у саме тіло його драматичних творів.

Проте Ю. Словацький-лірик і Ю. Словацький-драматург мислять та відчувають різними категоріями, образами, часопросторами. Якщо погляд на Україну поетів та прозаїків, залюблених у краєвиди, пейзажі, далечінь й загадковість українських степів можна охарактеризувати як горизонтальний, лінійний, то Ю. Словацький-драматург переводить систему світових координат у вертикаль, руйнуючи споглядальність, статику, лінійність нарації та виявляючи в ідилічних пейзажах, картинах, настроях іманентну драматичність, тотальний конфлікт, дисгармонію, амбівалентність світу (це, власне, помітила А. Ковальчикова і щодо пейзажу у поезіях Ю. Словацького[224]). Глибина містичного світовідчуття та психологічних відчувань поета дозволила йому побачити в конкретних подіях минулої доби, подіях коліївщини, потужний історіософський зміст та створити драму, засновану на мітологічному мисленні та сповнену глибоко прихованих індивідуальних переживань водночас. Так в одному творі поєдналась історичний, мітологічний і глибоко психологічний первні, синтез котрих і забезпечив творові славу «найскладнішої драми у польській літературі XIX ст.» [225].

Театральність, драматичність у широкому розумінні цих категорій були близькі Ю. Словацькому як інструменти пізнання й моделювання світу, в якому його насамперед цікавили, «таємниці самої структури дійсності» — як сказав з цього приводу Р. Пшибильський, польський дослідник мислення драматурга[226]. Бінарну структуру цієї дійсності становили матеріальний та духовний світи, тому театр як референтна щодо фізичного й духовного вимірів буття художня реальність міг слугувати адекватною моделлю для репрезентації такої складності світу. Драматург у самому тексті кількаразово нагадував про театральність світобудови, уживаючи сценічну лексику: актор, роль, зіграти, завіса, вертеп. Для нього театральність світу

---

[222] Там само.

[223] Нахлік Є. Образ і проблема України... С. 7.

[224] Kowalczykowa A. Pejzaż romantyczny. Kraków, 1982. S. 98.

[225] Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини // Грабович Г. До історії української літератури. С. 153.

[226] Przybylski R. Rozhukany koń. Esej o myśleniu J. Słowackiego. Warszawa, 1999. S. 133.

полягала саме у трагічній близькості антагоністичних просторів: аркадійського та пекельного, що їх розділяла лише хитка завіса:

І так здається, як вони (жінки — М. Г.) *цвіркочуть*,
Що ця земля — уся немовби гай
Зелений, зорянистий, Божий рай,
А тут — сміліше відслони куртину, —
Найкращі люди гинуть за країну![227].

Відчутий автором як двоїстий, увесь світ та його герої у «Срібному сні...» мають нестабільну, миготливу, амбівалентну природу: Саломея каже про себе «ні жона, ні панна»[228], у Князівни запитують: «...хто ти? Жінка чи сестра?»[229], Семенко на слова Княжни «Ти – син попа» відповідає про себе: «А що, як чортів син?»[230] тощо. «Двоїстість понуру» бачить Сава як природу бунтівників, оповідаючи про повстале село:

Бунтарство те велике, зловороже —
Із горами освячених ножів,
Та мотузяних зашморгів — ужів
Освячених на смерть во ім'я отще.
Серед розпуки, гибелі, жахів, —
Запеклу те засвітчує натуру
І святість духа; двоїстість понуру
Збагне лиш місяця чоло бліде...[231].

Та чи не найважчим, мабуть, є роз–троєння Сави Салінського, котрий каже про себе: «Лях, козак і сатана»[232], що не заважає йому у фіналі твору, затвердивши своє шляхетство документально, одружитись із Князівною, яка приймає його складну ідентичність:

Для мене він є лицар український,
Ну, а для вас — він буде — пан Салінський[233].

Це миготіння національних ідентичностей, хиткість соціальних, етнічних, сімейних статусів, розщеплення моральних засад є ознакою лімінальності, тотальної непевності, порогового стану, де «...одне мусить померти, щоб друге могло народитися. І те, і те — з великим опором і болем»[234]. Саме ця миготлива реальність і є джерелом внутрішньої драматичної напруги твору, його безкінечно ускладнюваним, майже інфернальним «задзеркаллям», специфічним часопростором, в якому кожен з героїв балансує на межі буття й небуття, «сну» й

[227] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 245.
[228] Там само. С. 258.
[229] Там само. С. 244.
[230] Там само. С. 214.
[231] Там само. С. 266.
[232] Там само. С. 235.
[233] Там само. С. 289.
[234] Грабович Г. Грані міфічного... С. 176.

«реальності», що будь-якої миті може обернутися сном. Зважаючи на засадничу категорію міту, що лежить в основі твору, Г. Грабович стверджував: «Отже, це міт про смерть України, про відмирання того старого, ідилічного, якоюсь мірою інфантильного ладу, який козакофіли так щиро і наївно воскрешали. Про смерть, що проявляється не лишень метафорично чи символічно, але й жорстокою дійсністю. І не дивно, що, як для цілковитої більшості польських історичних творів на українську тему, так і в Словацького, у "Беньовському" і в "Сні срібнім Саломеї", об'єктом і тлом драми України, конання старого ладу, є саме жорстокості Коліївщини, тієї Коліївщини, що була провісницею політичної смерті Речі Посполитої»[235].

3.2.2 Від містерії до мелодрами: наративи, герої, амплуа

Аналізуючи мітологічні структури образу України у драмі Ю. Словацького, Г. Грабович назвав три базові механізми їхньої організації: опозиція, медіація й трансформація[236]. Учений розглянув, як вони проявляються на рівні колористики (білий–чорний–червоний), матеріальних речей-знаків (шляхетський перстень, ліра, бандура) та персонажів твору. Спираючись на відкриті ученим зв'язки та залежності у творі, продовжимо та розвинемо спостереження театрознавчого характеру.

Насамперед, привертає увагу те, що драма Ю. Словацького справді «неформатна» як на свій час і традиції: у ній немає одного головного героя чи бодай пари головних героїв — натомість кожен принаймні із шести персонажів може бути головним: козак-слуга Семенко-Тименко, котрий планує і здійснює план гайдамацького повстання та помирає страшною смертю з наказу свого пана; сам пан і господар маєтку Реґіментар (прототипом була історична постать Реґіментаря Стемпковського, котрий очолив страту гайдамаків у Кодні); дві пари закоханих: Саломея, дочка бідного шляхтича Ґрущинського (котрий гине від рук повсталих селян) та реґіментаревий син Леон, а також Князівна з роду Вишневецьких та Сава Цалинський, є ще пророк Вернигора, про котрого мовиться від самого початку дії, а з'являється він лише під кінець твору. Хоч драма й має назву «Срібний сон Саломеї», але сама героїня жодним чином не бере участі у розвитку дії і є радше об'єктом, аніж суб'єктом дії. Тож головними героями можна назвати групу з п'яти-шести-семи осіб, тобто відмовити у статусі головного героя будь-якому із персонажів. У творі містяться як динамічні діалоги, так і розлогі монологи ліро-епічного характеру — описового, візіонерського, профетичного, сповідального характеру.

Структура тексту передбачає відображення кількох рівнів реальності: фізичної (побутово-конкретної), психологічної (внутрішнє життя героїв), історичної (покликання на конкретні події та постаті) та містичної (історіософської). Кількість описуваних драматургом рівнів буття визначила і не менш широку й багату жанрову палітру. Названа драматичним романом, ця п'єса в основі своїй містить одночасно ознаки мелодрами, історичної драми, трагедії, комедії дель арте та містерії, поєднані

[235] Там само.

[236] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 34; 36.

у химерний та водночас нерозривний спосіб. Не менш важливе і співвідношення різних типів драматичного простору: конкретного простору дії, позасценічного (де відбуваються описані персонажами події, завдяки чому уявний простір тексту значно розширюється), індивідуального психологічного простору «внутрішнього зору» героїв (спогадів, візій, пророцтв), а також семантично окреслені бінарні пари просторів дії, змодельовані на семантиці протилежностей: маєток — хутір, село; польський — український; панський — селянський; свій — чужий тощо.

При цьому твір містить нескінченну низку ремінісценцій, реплік, парафраз, що пов'язують драму із творчістю як польських, так і зарубіжних авторів різних епох, країн, традицій. Для польських драматургів середини–другої половини XIX ст. це не був виняток. Так, аналізуючи драматургічну творчість Юзефа Шуйського, літературознавець М. Дибізбанський підкреслив важливий для цього автора принцип використання засад античної та ренесансних іспанської й англійської драматургії, застосованих у написанні «Самюеля Зборовського»[237] (до речі, п'єсу на цю ж тему створив і Ю. Словацький). Широкий «каталог» генетичних драматичних зв'язків подав Г. Грабович у вже цитованій праці «Міт України у творчості Юліуша Словацького». Покликаючись на праці низки учених, він назвав, зокрема, впливи творчості Кальдерона, Шекспіра (виразні ремінісценції з «Гамлета», «Короля Ліра». «Ромео і Джульєтти»), сенсаційних повістей Ежена Сю та комедій А. Дюма-батька[238]. Надзвичайно важливим був, на думку ученого, зв'язок драми із творчістю авторів «української школи», насамперед з «Марією» А. Мальчевського, а також поезією Т. Олізаровського. Так само учений наголосив на своєрідному діалозі Ю. Словацького із козакофільськими поглядами й творами М. Чайковського, Б. Залеського та ін. Надзвичайно цікаво у згаданій праці Г. Грабович дослідив зв'язок «Сну...» із твором «Троїсте весілля» Ф. Д. Князьніна, вже неодноразово згадуваним у нашій роботі, переконливо довівши «генезу» козацького образу, що пов'язувала драму Ю. Словацького із знаковим твором Ф. Д. Князьніна[239].

Усі ці складні параметри дозволяють говорити з одного боку, про принцип бриколажу (К. Леві-Строс), використаного Ю. Словацьким у конструюванні свого драматичного роману, на чому наголосив Г. Грабович[240]. Адже кількість «дрібних уламків», фрагментів-запозичень, парафраз, відомих тем, напрацьованих образних кліше надзвичайно велика. Можна без перебільшення назвати «Срібний сон Саломеї» енциклопедією «української теми» в польській культурі, «поетичною інвентаризацією» індивідуальної та колективної пам'яті. Серед різнорідних «уламків» Г. Грабович помітив не лише знакові предмети, топоси, а й потужні «емоційні, інтелектуально не контрольовані чинники. Це досвід і спогади дитинства, привласнені, але не усвідомлені родинні історії, усна (народна і шляхетська) традиція української минувшини і жахливі образи Коліївщини — коротко кажучи, колективний досвід певної спільноти. Містить він також і дуже реальну тугу поета за власним минулим, за рідним регіоном, а також усвідомлення цілковитого

[237] Dybizbański M. Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku — wzorce i odstępstwa. Poznań, 2009. S. 176.

[238] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 26.

[239] Там само. С. 26–28; 37–38.

[240] Там само. S. 34.

розлучення з ним. Врешті є там емоційний і неусвідомлений «суд» над Україною і її минулим та над особою, котра єднає поета з нею — матір'ю. І тільки міт може узгодити ідилічну чи мелодраматично спрощену Україну дитинства з раціональною і песимістичною свідомістю історичної реальності»[241]. Підкреслимо важливість цього відкриття Г. Грабовича у контексті теоретичних міркувань К. Леві-Стросса, котрий вбачав подібність мітологічного мислення й бриколажу у властивості «... випрацьовувати структуровані сукупності не безпосередньо поряд з іншими структурними сукупностями, а використовуючи залишки та уламки подій: «odds and ends», сказали б англійці, або французькою: «des bribes et des morceaux» — скам'янілі свідоцтва історії індивіда або суспільства»[242].

Необхідно простежити, чи поряд із «довільністю» такого каталогу існувала й певна вертикаль «культурної глибини» шарів залягання «скам'янілостей», фрагментів різних епох? Забігаючи наперед та ілюструючи цю модель, можемо сказати, що вона близька до принципу побудови ДНК, в якому кожна ланка відповідає за певний набір інформації, за певний «фрагмент пам'яті» — і це не обов'язково пам'ять суто історична чи національна. Це може бути й пам'ять культурна — занурення у неї виявляє глибину знань та почувань автора насамперед. Тому, як це буває у непересічних драматичних творах, що вивершують свою добу, припускаємо, що в одній п'єсі можуть бути присутні одночасно кілька драматургічних моделей, схем, жанрів, що у згорнутому вигляді презентують різні історично сформовані драматичні техніки попередніх епох. Спробуємо їх виявити, розкрити, ієрархізувати.

Спираючись на твердження Г. Грабовича про мітологічну основу твору, зауважимо, що у такому випадку з театрознавчого погляду маємо говорити не лише про міт, а міт у дії — тобто про містерію. Цей безпосередньо пов'язаний із мітом та мітологічним мисленням специфічний і складний жанр, з якого постав європейський театр в добу античності, покликаний утримувати і ретранслювати певний колективний світогляд через виконання ритуалу, дії. Про найдавніший театральний жанр, містерію, О. Клековкін у своїй монографії пише: «Містерія — найпоширеніша епічна театральна форма, котра, маючи на меті сакралізацію подій «святого письма», здійснюється як ритуал, в основу якого покладені події сакрального міту, а центром сюжету якого є найголовніші боги або культурні герої космогонічного міту — найістотнішого для певної спільноти міфу творення (походження світу, країни, міста, державного ладу тощо)»[243].

Зміст цього міту, як уже було сказано, виявив та розкрив Г. Грабович: «Це міф про загибель у спільній крові різанини й репресій Коліївщини "срібної України" з її ідеальною, а отже, примарною, шляхетсько-козацькою злагодою, а відтак, про народження двох нових і все ще ледь окреслених сутностей — польської і української»[244]. Порівнюючи у цьому сенсі двох видатних національних романтиків — Юліуша Словацького та Тараса Шевченка, С. Козак у своєму дослідженні підкреслював саме цей аспект: «Обидва романтики, створюючи

[241] Там само.

[242] Леви-Строс К. Неприрученная мысль // Первобытное мышление. Москва, 1994. С. 126–130.

[243] Клековкін О. Містерія в генезі театральних форм і сценічних жанрів. Київ, 2001. С. 249.

[244] Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини // Грабович Г. До історії української літератури. Київ, 1997. С. 153.

історіософський дискурс, свідомо стають на шлях мітотворчих перевтілень, зводячи майстерно витканий сакральний простір, в якому зберігається пам'ять предків, усе багатство національних традицій, з одного боку, а з другого, — розігрується сучасне «дійство» народу, який, окрилений романтичною ідеєю незалежності, прагне відродити своє незалежне життя. Звідси — використання коцепції втілення, часте звертання до образів пророків, а також використання елементів «святих» текстів для творення власних конструкцій»[245].

Власне, втіленням «сакрального простору» у драмі є мітологізований простір України, гетерогенний польсько-український простір. Він — як і в творчості письменників «української школи» — складений з курганів і могил (Чорний курган, біля якого стоїть загін Ґрущинського, могили, над якими уночі мріяв Семенко про своє майбутнє) та старих шляхетських домівок як прообразу раю, Аркадії:

Нехай уявить милосердний пан
Такий собі малесенький цей домик —
Побожний дім, де сушиться катран
Старанням німф — придворних економок,
Цибуля сяє в золотих вінках,
Кімнати — в паперових образах,
А мідні жбани, миски і тарелі, —
Під стелею і навіть біля стелі,
Блискуче, наче місячне литво, —
Чарівне, чародійне, русалчане...[246].

Українські затишні хутірці, як описує їх у драмі Вернигора, також є складовою цього мітологічного аркадійського простору, хоча й набагато скромнішою матеріально:

От, пане, мав я хутірець. Убого
Він виглядав під віковічним бором;
Дім — без рубінів, срібла, адамашків,
Лиш три берези, повні співу пташків,
Джерельця три, в які пірнаєш зором,
Немов би сідла, з сяєва відлиті;
Купальні русалчані знакомиті[247].

Впадає в око однокоренева — русалчана — генеза обох райських просторів: польського та українського. Ця дохристиянська єдність, безсумнівно, є реплікою до надзвичайно популярної у першій половині XIX ст. праці З. Доленги-Ходаковського «Слов'янщина до християнства» (1818), де розглядались спільні праслав'янські коріння дохристиянських вірувань. Проте за міфологічним віком український хутір старший, давніший, бо ближчий до природи — знаком цього є архаїчна символіка

[245] Козак С. Тарас Шевченко і Юліуш Словацький // Шевченкознавчі і порівняльні студії. Статті, розвідки, лекції. Київ, 2012. С. 73.

[246] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 233.

[247] Там само. С. 283.

трьох чисел, «віковічний бір», врешті, аскетизм. Але і на хуторі, і в панському маєтку ростуть прадавні древа — символічні центри етнічних сакральних просторів. Вони — окремі для українського люду та польського панства, хоча у щасливому, аркадійському, минулому усім під ними добре. Як згадує Ґрущинський:

Із двору, де прожив найкращі дні
Так солодко при всій моїй рідні,
Де я одів старі вітцівські лати,
В Туреччині здобуті на війні;
Під старовинне дерево крислате
Скликав гостей, посьорбуючи каву,
Поміж руїн, де мур плющем поріс,
Навколішки молився я до сліз
І дбав про віно дочок — добру славу...[248].

У Вернигори — своя пам'ять:

І поки тут народ мій був щасливий,
І дух — живий, я був так само — живий»[249].

Йдеться про мітологічні картини аркадійського, гармонійного минулого, в якому, за словами Регіментаря, було все по-іншому:

А колись бувало навпаки:
Шляхті кобзарі добра бажали,
І на їх поради ми зважали.[...]
Батько мій — хай буде з Богом! —
Не лишав їх за порогом,
Доручав, аби поїсти
Мали вдосталь ці хроністи
Давніх літ, і, знавши тата,
Шанували ми, хлоп'ята,
Тих дідів...[250].

Це давнє спільне минуле у оповідях героїв зазвичай забарвлене кольором золота: «Моя вітчизно! золота, кохана...»[251], поля «під щирозлотним сонцем України»[252], «крига, наче бляха золота» на Йордан[253], «де лики намальовано святі, / утоплені в кружальця золоті»[254], дубове листя на хуторі «діда степів» пророка Вернигори — «золотаве сибілінське»[255], «кінські золоті копита»[256]. У спогадах про минуле багато сонця, світла, сяйва, як відповідника золота і для візантійсько-православного, і

[248] Там само. С. 217.
[249] Там само. С. 283.
[250] Там само. С. 264.
[251] Там само. С. 234.
[252] Там само. С. 232.
[253] Там само. С. 259.
[254] Там само. С. 260.
[255] Там само. С. 207.
[256] Там само.

католицького польського світу («золоті ляхів штандари»[257], «хоругва наша золота»[258] тощо). Драматургові йшлося про Золоту добу як час миру й польсько-українського порозуміння, про сакральний простір, в якому вистачало місця для двох центрів — родинних древ двох народів. Щоправда, у такому мітологічному центруванні приховувалась історична асиметрія: український простір організовано довкола хутора й древа на обійсті Вернигори посеред віковічного бору, польський простір позначено шляхетською садибою. Ця принципова просторово-цивілізаційна нерівність проявить себе згодом у творі як одне з джерел конфлікту.

На самій поверхні твору — у його назві — вбачаємо покликання на відомий античний міт про золотий, срібний, мідний та залізний віки, викладений у творах Гесіода та Овідія. У такий спосіб давні греки розуміли поступ своєї цивілізації, рух людства від щастя до нещастя. Цей рух також закодований у імені героїні, чиїм ім'ям названо твір — Саломеї. Відомо, що драму Ю. Словацький писав як дарунок своїй матері, Саломеї, на день народження. Саме привітальними рядками на її честь закінчується твір. Але, без сумніву, через ім'я Саломеї Ю. Словацький позначив один з провідних, хоча й не надто помітних, мотивів свого твору. Цей мотив поєднує біблійний міт, пов'язаний з відрубаною за наказом Саломеї головою Іоанна Хрестителя, та історичні реалії українсько-польського протистояння, пов'язані із тисячними жертвами страшних подій Коліївщини. Упродовж твору тема відрубаної голови звучить понад десять разів і має найрізноманітніші варіації як у дослівному значенні (Вернигора пророкує Ґрущинському смерть як втрату власної голови[259], відтяті голівки двох дітей Ґрущинського[260], Семенко пропонує на суді стяти йому голову[261]), так і в переносному («голова бунту»[262], «могили голова»[263] тощо). У кожному з випадків «голова» має сакральне значення, як символ життя або смерті.

Так Ю. Словацький «мітологізує» історію, надаючи реальним кривавим подіям напрацьовані культурою імена та знаки. У цьому сенсі античність слугує йому за «базовий» курс кодування ситуацій та постатей в усьому творі. Згадано Плінія та його байки, закуток Августа, яскиню Трофонія, свічку Гіменея, сорочку Деяніри, ясне обличчя Аврори, Психею, Купідона, Кипріду, Гебу, Сивіллу, Парку тощо. За кожним із цих імен — низка відомих освіченому читачеві та глядачеві сюжетів, образів, ситуативних схем, що ними автор послуговується як певним набором вже готових значень, узятих із спадку європейської цивілізації та застосованих драматургом як своєрідні культурні матриці. Одночасно це й данина класицистичній поезії, представником якої був, зокрема, і батько Ю. Словацького.

Тож якщо перед нами — містерія, то у ній мають діяти міфологічні боги, чи то культурні герої міту. Чи можемо такими окреслити головних дійових осіб п'єси? Без сумніву, так. Козак Семенко — герой, маркований «золотою барвою»:

[257] Там само. С. 272.
[258] Там само. С. 248.
[259] Там само. С. 208.
[260] Там само. С. 233; 250.
[261] Там само. С. 277.
[262] Там само. С. 243.
[263] Там само. С. 267.

уперше дізнаємося про нього на початку першої дії у листі пана Ґрушинського до Реґіментаря, де йдеться про зустріч його загону із гайдамаками і їх очільником Тименком (він же Семенко): «У кунтуші єдвабно-золотім, при палаші я бачив лотра (розбійника. — М. Г.)».[264] Сама постать Семенка-Тименка — це постать лицаря, наділеного надзвичайною силою, що наближає його до напівбога. Його мрії та видіння — також потужні, монументальні, героїчні:

І не раз бувало, на могилі,
Наді мною стане кінь; в тій хвилі,
В очі сяйво місячне ударить,
Марив я — так лицар кожен марить, —
Про шалені бурі, блискавиці,
Про русалок, ранішні зірниці,
І про замок в Острові, в діброві,
І про меч гетьманський, що дріма в алькові,
І що вже я став — меча володар!
Виснив сном провісника-провидця
Сяйво од меча, що промениться
В тім алькові, де лиш я — господар[265].

Показово, що як справжній лицар («мене не днями, а літами / вчили, бути гетьманом, не хлопом»[266]) Семенко уявляв свою вимріяну будучність тільки разом із «богинею своїх снів» — Саломеєю:

В тому сяйві, в цім огні жадання
В тому блиску чарівнім рубіну
Я побачив лиш її, єдину,
Сповнену і віри, і кохання[267].

Кульмінацією цього вимріяного сну Семенка є майже божественне перетворення коханої:

Але ось — вона вже інша, нова
В поблиску меча, сіянні слова
Якась славна пані гетьманова
Вірне якесь серце героїчне,
Палахкоче аж до смерті, вічне,
На атласі, килимі — коберці,
Те, що б'ється при моєму серці[268].

Символіка героя — «меча володар» — є водночас і фалічним символом, що підкреслює надзвичайну вітальну силу цього персонажа. Важливо, що Семенко є єдиним у драмі героєм-українцем, котрий не просто має в собі надзвичайну силу, а

[264] Там само. С.207.
[265] Там само. С. 210.
[266] Там само.
[267] Там само.
[268] Там само.

й усвідомлює свою національну ідентичність, і мету свого життя. Кажучи про себе у третій особі, Семенко погрожує:

...Пане-ляху! В будь-яку годину
Він подвигне неньку Україну
Та від короля її відділить[269].

Семенко, «володар степу»[270], володіє могутнім даром лідера, який керує цілим військом повсталого люду. І в його заклику до повсталого люду звучить також понадлюдська сила:

Хай же нас усяк боїться,
Страх — то наша міць і сила.
Мусим дідьчі мати лиця,
Із вогню — сяйнисті крила,
Голоси — з пекельних криків,
Рукавиці — з шерсті диків,
І чавунні груди чорні,
Мислі — блискавки проворні,
І світ — наш! За діло, сотні![271].

Не дивно, що його вороги-ляхи теж наділяють цього героя нелюдськими, міфічними здатностями — «справжній змій»[272], диявол, саламандра, вовкулака. Оповідаючи про бунт селян, Сава говорить про їхного ватажка:

Фатальна сила — у його руці
Невидимий — спочатку камінці,
Лавина потім; бунт подібний чуду —
Виписує знамення вогняні,
Немов у Вавилоні[273].

Сполонізований український шляхтич Сава Салінський, антипод Семенка — сам має силу надлюдини, надгероя, коріння якого ховаються у глибині часу, про що він каже:

Бо я так само дух, у потаємній
Бувальщині минулого живу[274].

У запалі, обіцяючи Княжні довести свій шляхетський титул, він каже:

Я Україну всю переверну,
Перетрясу могили – й піду далі,
А документи все-таки верну[275].

---

[269] Там само. С. 210–211.
[270] Там само. С. 226.
[271] Там само. С. 257.
[272] Там само. С. 207.
[273] Там само. С. 236.
[274] Там само. С. 234.
[275] Там само. С. 239.

Його потаємна жінка, Княжна, родовита наречена, поводить себе як напівбогиня, її називають то Сивіллою, то Паркою, то Гебою, то Кипрідою. Вона аристократка і за походженням, і за вихованням. Цей образ близький до Овідієвих героїнь, адже про себе Княжна каже:

Я — деревце чудесне. Ніби в дим
Закутуюсь у цвіт — і так щоднини.
Мов сполоскипів сяйво — пелюстки...
Дарую рожі, айстри і нарциси;[...]
До небес і до амеби,
Я подібну вдачу маю.
В завірюсі — грію душу,
В темнім лісі — пропадаю...[276].

Княжна — представниця багатого спольщеного українського роду Вишневецьких, у ній ще живе потаємна пам'ять предків і дозволяє побачити й відчути рідне, одвічне: серед усіх квітів вона любить найбільше «мальв барвисті піраміди»[277], серед перстенів просить вибрати для неї «селянський, срібний та гладкий»[278], і чекає, що «завтра вранці / Розв'яже доля вузлики усі, / Як пісня, що співають на Русі»[279].

Пророк Вернигора має багато спільного із персонажем античної трагедії: deus ex machina, тобто «бога з машини». Його функція — у фіналі вистави несподівано розв'язати конфлікт, що й здійснює Вернигора, приносячи до кімнат Реґіментаря свою срібну ліру та розбиваючи її — аби віддати заховані в ній документи на шляхетство Сави Салінського і цим забезпечити його шлюб із Князівною.

Кожен з персонажів (окрім кількох слуг) потрактований як герой міту. «Ми славні ділом, а думками — горді!» — підкреслює Ґрущинський свої й товариства шляхетські чесноти[280]. Цілком слушно зауважують дослідники апологію шляхетського стану у цьому творі Ю. Словацького.

Золота доба — лише частина містерійного світу драми, її минуле, «уламки міту», «скам'янілі» у слові й спогадах героїв. Сонце, сяйво, золото минулись: майже усі сцени поеми відбуваються увечері, уночі, при сяйві місяця. «Місячний хронотоп» — данина романтизму, а сам текст переповнений «срібними» нотами, що озиваються у найнесподіваніших конотаціях кольору й предметів, ним позначених.

Срібло, насамперед, є «металом» того часу, в якому діють герої, і асоціюється він насамперед із польським світом: срібні келихи польської шляхти, «срібний місяцевий чар»[281], про Саломею, яка потаємно віддалася Леонові, Семенко каже: «Знайшла... Місяця до пари, то сріблиться»[282] тощо. Це срібло калюжі, в якій починається загибель загону Ґрущинського, «срібний сповиток», в якому приносять

[276] Там само. С. 237.
[277] Там само. С. 229.
[278] Там само. С. 228.
[279] Там само. С. 272.
[280] Там само. С. 207.
[281] Там само. С. 211.
[282] Там само. С. 210.

мертву Саломею до двору Регіментаря, срібна ліра Вернигори, яку він розбиває, аби віддати документи та шляхетські права Сави. Герої драми не лише їдять та п'ють зі срібла, вони захлинаються сріблом, тонуть у ньому, мертвіють, втрачають колір обличчя, помирають під холодним світлом місяця. Герої «срібного часу» — це ті ж напівбоги, але вже вигнані з аркадії, це люди, змушені боронити соціальні, національні, релігійні (найменше) права. Позначена сріблом, більш грайливо й витончено, й любовна тематика. Срібло тут — і знак любовного холоду, і знак жіночої краси.

Містерія переходу від золотої доби до срібної лежить в основі драми Ю. Словацького, це вона урухомлює причиннно-наслідкове коло страждань, механізм такого переходу — кров, жертва, ініціація. Тому, за визначенням Г. Грабовича, домінуючою у драмі є «червона реальність крові»[283] і про це мовить Княжна:

О, скільки тії крові в українцях, —
І вся вона паде, мов роси
На буйний цвіт, що сяяв і ряхтів
Гвоздики, айстри, палахкі троянди...[284].

Проте і польської крові пролито чимало, нею сповнені оповіді про смерть Ґрущинського, про страту усієї його сім'ї, убивство вагітної дружини, стяті голови двох синів. Монолог Регіментаря після оповіді Сави про побачене у селі можна назвати «молитвою на крові»:

Кальварських стацій мукою святою
Клянусь, молюсь і Господа взиваю —
В покірності, в кривавому жалі.
Могило! Скарбе рідної землі,
Политий кров'ю рідної дитини,
Провадь мене до Господа. Єдине
Сповни жадання: крові молитвами
Ти наді мною змилуйся, над нами[285].

Г. Грабович підкреслював з цього приводу: «Червоний колір є кольором справжньої України — сцени, на якій розігруються страждання двох народів і героїв драми. Червоний є кольором історії, котру Словацький у листі до Красіцького (від 17 січня 1843 року) ототожнив із «мукою тіл»»[286].

Кров — давній містеріальний знак ініціації. Кожен з молодих героїв, проходячи крізь «муку тіл», відбуває упродовж дії свій шлях переродження. У цьому, власне, і полягав головний сенс містерій, а відтак — і містеріальної складової «Срібного сну Саломеї». Син Регіментаря Леон, якому на початку батько дорікає: «не годишся ані до чарчини, / ні до... Серденько заяче, слабе!»[287], про якого Семенко

[283] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 35.
[284] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 275.
[285] Там само. С. 270.
[286] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 35.
[287] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 209.

каже: «Йому роса, і та напевно шкодить»[288], першим своїм вчинком підтверджує сказане про нього: щоб на вимогу батька одружитись із родовитою шляхтянкою Княжною, він «продає» кохану юну вихованку Регіментаря Саломею, з якою потай кохався, своєму слузі, козаку Семенкові, аби приховати безчестя та розв'язати собі руки. Та пройшовши гайдамацькі тортури, дійшовши до самого краю життя, він у протистоянні з Семенком заявляє: «Я вже не людина — міць левина»[289]. Його сила справді надзвичайна, бо саме йому вдається схопити ватажка гайдамаків Семенка.

Свій ініціаційний шлях проходить і козак Сава. На початку він стоїть на чолі української хоругви у складі польських загонів, не відлучає себе від українського світу, принаймні, говорить про «золоту вітчизну», про «український шлях — біль полинний» тощо. Але побачена картина вирізаного гайдамаками вщент обійстя Ґрущинського, викликають в Сави нелюдський біль та визначають подальші вчинки:

...Кров свою козачу
Віддам — на польське лицарство. До плачу
На Україні, як казав, дійде,
Ще українка не одна буде
І на меча мого і на коня
Прокляття посилати, слати чари,
Мечем я буду помсти і покари,
Косою, що стинає бур'яни
У добрий час наближення сівби,
Орлом роздертим надвоє — в жалобі,
Що має серця два і два дзьоби, —
Людина, суща в троїстій особі —
Ляха, і козака, і сатани[290].

Насправді, як стверджує Г. Грабович, йдеться не про спольщеного українця, а про покозаченого польського шляхтича. У заключній сцені із Вернигорою, котрий приходить до Регіментаря, аби довершити свої земні справи, ми довідуємось, що пророк «мав надію, / Що гетьманом буде Сава»[291]. Але тепер, каже Вернигора, розбиваючи срібну ліру і виймаючи приховані шляхетські документи Сави: «Шляхті – шляхту полишаю»[292].

З трьох молодих героїв: Леона, Сави та Семенка лише останній має привілей найвищої ініціації — смертю. Це вмотивовано тим, що саме він є рушієм історії, адже організований ним бунт селян та події, з цим пов'язані, становлять історичну складову фабули твору. Мета його дій усвідомлена й зрозуміла: «І будем людьми...»[293] (перегукується із Шевченковим «І будуть люде на землі»!). Помста панам як відновлення соціальної справедливості — ця мотивація вчинків героя озвучена в експозиції драми, і ця помста має персональний характер, що лише її загострює:

---

[288] Там само. С. 277.
[289] Там само. С. 272.
[290] Там само. С. 235.
[291] Там само. С. 285.
[292] Там само.
[293] Там само. С. 257.

А старому хитрому шляхтюрі
Я таку вже купіль приготую
Прислужусь таким листом, в натурі,
Начеплю такий реп'ях герою,
Що згадає в горі та в зажурі,
Весь у ранах, ой, кривавих ранах,
Як знущався люто наді мною,
Добувавши злото по курганах[294].

Останній рядок, власне, наводить на думку про те, що не лише прагнення соціальної справедливості провадить Семенка до зброї, а й бажання захистити національний сакральний простір, що його містичним символом слугує «золото в курганах». Але у цій «священній» помсті, в апогеї кривавої різанини Семенко теж доходить краю власних фізичних та психічних сил, до межі самогубства, про що свідчить оповідь Сави:

Страждав найбільше, ніж усі страдженні[...]
І я тоді побачив: одуріння
Непам'ять, і гризота, і мана,
І посинілих жил його нап'яття, —
Все те страшне — прокляття! Так, прокляття! —
Писалось на блідім його чолі...[295].

Драматург дає героєві героїчну — і символічну — смерть. Схоплений Леоном, на суді Регіментаря Семенко поводиться так само, як його прототипи — ватажки гайдамацьких повстань в Україні. Якщо селяни просять помилування у пана-судді, то їхній ватажок відкрито дивиться смерті в очі і обіцяє:

Хоч приснуть жили кров'ю в цьому домі,
Не буде тіло битися в судомі, —
Побачиш, як я твердо зціпив зуби,
Обличчя чисте навіть після згуби.
Ні, не поблідле перед страхом смерті,
І щоки при громаді цій роздерті,
Висітимуть як стяги, а не шмати,
Тоді збагнеш, що я мужик із хати,
А не якийсь там тхір на документах[296].

Останні рядки підкреслюють «хлопську, мужичу» ідентифікацію героя. Проте Регіментар (за волею автора) призначає Семенкові іншу, страшнішу смерть, наказавши його із піднятами угору руками обмотати, облити смолою, підпалити та пустити селом — як свічку. Випадки таких мученицьких смертей ватажків повстанців знала історія Коліївщини — тож Ю. Словацький не відійшов ані на

[294] Там само. С. 209.
[295] Там само. С. 267.
[296] Там само. С. 278–279.

крок від реальних подій. Проте у наскрізь символічному романтичному дискурсі смолоскип-Семенко отримав потужне, монументальне значення своєрідного уособлення повстання, котре «вигорає» із догоранням і смертю «живої свічі».

Власне, в образі палаючого смолоскипа-Семенка поєднуються два найдавніші прийоми ініціації: кров'ю та вогнем. Топос вогню, закладений ще у першій виставі про гайдамаччину, у «Гелені...» Я. Н. Камінського за Т. Кернером, тут отримав своє продовження та розвиток. Попри те, що, згідно з ремарками драматурга, на сцені практично відсутній бутафорський театральний вогонь (тільки у першій яві третьої дії «Ніч, освітлена пожежею»[297], та у четвертій дії драматург зазначає: «Польський табір... Здалеку видно чотирикутний насип, освітлений ізсередини селянськими вогнищами...»[298]), описи подій насичені «вогняною» лексикою: пожежі, заграви, смолоскипи тощо. Прикметно, що Ю. Словацький реалізує «вогняний» дискурс як наративний, а не ілюстративний, що тільки підсилює його «магічність» та силу.

Різновид вогню — тема пекла. Якщо у «Гелені...» топос пекла розвивався від «внутрішнього» до зовнішнього, проявившись у сцені спалення та пограбування маєтку Старости, то у Ю. Словацького «пекло» має психологічний та містичний виміри, поминаючи ілюстративну, побутову його імітацію. «Пекельність» є невід'ємною складовою образу Семенка. Це частина його як авто-, так і гетерорепрезентації. Зокрема, вже перші його слова є у драмі показові:

Чень, папа з сатаною
Певне, склали на мою освіту
Чималенькі гроші, гарантую[299].

Він часто згадує чорта, говорячи про себе[300]. І далі лякає сановиту Княжну агресивним випадом, котрий видає становий конфлікт поміж українським селянством та спольщеною українською шляхтою:

Будеш варта гріш-алтин,
Як віддам тебе любити
Моїм хлопцям на замчищі,
Як з гостями потанцюю
Уночі на цвинтарищі,
Сатану в собі почую[301].

Про домовленість із Семенком щодо його таємного одруження зі своєю коханою Саломеєю Леон каже: «Ах, я ввійшов з дияволом у лігу!»[302]. Але найпереконливіше свою пекельну вдачу пояснює Регіментареві на суді, за крок до смертельного вироку, сам Семенко. І це пояснення завершує обвинувальний вирок українського простолюду польському панству, бо йдеться про різні долі, «мічені зарані» для дітей селянських та панських:

---

[297] Там само. С. 256.
[298] Там само. С. 264.
[299] Там само. С. 209.
[300] Там само. С. 214.
[301] Там само. С. 214.
[302] Там само. С. 243.

Та інша, пане, аніж у дитини
Твоєї, доля мічена зарані,
У мене — через те я на майдані
Був чортом, і зчорнів на пожарищі[303].

Як і належить містерії — пекельний топос тут не лише персональний, а й загальний, врешті він поглинає чи не усіх персонажів драми. Саме про це свідчить постать панича Леона із «труп'ячою кісткою в руці». Звертаючись до Семенка, він каже: «Ніхто тут не вмирає, / Тільки пекло брами отворяє, / Коли кістю гримаю під ними»[304].

У структуру драми Ю. Словацький увів модель «мікромістерії» — вертепу. Різдво кількаразово проходить у згадках героїв вистави. Для Саломеї, дочки шляхтича Ґрущинського, спогади про різдвяні свята рівнозначні поверненню в щасливу минувшину дитинства:

Згадую свят-вечір на селі:
Двір увесь сніги позамітали;
Біля татка заколядували,
Як у стайні, пастушки малі,
Що з овечок стригли руно, вздріли
Зірку Божу; пломені ясніли,
Радуючи сяйвом неземним,
Од рубінів, золота ясніші;
Пастушкове стали веселіші,
Вибігли, аби шукать за ним,
За дитям, народженим у Бозі[...]
Ох, коли про це співав наш татко,
Я нараз відчула: вся тремчу,
Сльози щастя блиснули в очу.
Я кричала — світ мені світився![305].

Та значно цікавішим і симптоматичнішим є практично не помічений дослідниками твору мотив «театру у театрі», уведення вертепу у саму дію. Сава на завдання Реґіментаря вирушає у повстале село на розвідку. Прикриттям йому слугує дяківське вбрання та вертепна скринька, «повна яселець, на плечах»[306]. З нею він повертається і оповідає про побачене. Сава хизується своїм умінням «хитрувати й перевтілюватися», що він його навчився у віщунів[307], і завдяки якому тепер зміг непоміченим пробратися у ворожий стан і зіграти роль дячка «знаменито». Посеред його оповіді про страшні картини розгромленого села, сповнені смерті, вогню, пожеж, про зустріч із напівбезумним ватажком повсталих Семенком, раптом несподіваним контрастом звучить сама тема вертепу:

[303] Там само. С. 277.
[304] Там само. С. 273.
[305] Там само. С. 260.
[306] Там само. С. 265.
[307] Там само.

...Тут, на дерні,
На дерні срібному, розклав
Театрик, дорогі панове, і
Свічки затеплив лойові
(Аж дві на той випадок мав)
І на могили голові
Явилось дійство у ліхтарні[308].

Подибуємо тут, вочевидь, ранній спогад з дитинства самого Ю. Словацького, підкріплений його ж особистими переживаннями та уведений в загальну містерію смерті:

Так Вифлеєму золоте
Світелко, від зорі тужливе,
Розповідаю всім про те
Страшне, можливе й неможливе, —
Сонцем скривавлених думок,
Бо кожному щось говорило:
Про дім і любих діточок,
Про стільки згублених життів,
Колядників різдвяний спів,
Про все, що перед смертю було видне[309].

Так топоси вертепу та могили, містерії народження та містерії смерті, у цьому фрагменті драми Ю. Словацького символічно накладаються, взаємно посилюючи та віддзеркалюючи одна одну, перевертаючи сенси. Поміж ними в уяві драматурга існує простір «переходу», певна «брама смерті», опис якої поданий у розлогій, довгій оповіді Пафнуція про напад повсталих селян на загін Ґрущинського. Драматург свідомо «звузив» простір цієї події, помістивши її у глибокий яр, ту «браму пекла», крізь яку проходять Ґрущинський та його вояки, йдучи на смерть. Слід зауважити, що саме тут, у цьому яру, відбувається пекельне випробування старого Ґрущинського — побачивши голови своїх синів на піках селян, він із затятого воїна перетворюється на прохача, котрий благає у кривдників тільки одного — можливості поховати дітей і закатовану дружину. Пройшовши через ці страсті, він недаремно у мить власної смерті уподібнений оповідачем до християнських мучеників:

...тоді йому під бік
Один і другий — увігнали піки
І підняли – зробився чоловік
Високим — і залишилась навіки
Серед святих душа його свята, —
Так мученики мерли за Христа[310].

[308] Там само. С. 267.
[309] Там само. С. 267–268.
[310] Там само. С. 252.

Тому недаремно, перебуваючи вже у позаматеріальному вимірі, дух Ґрущинського піднімається над усіма конфліктами і згодом з'являється у фіналі, закликаючи живих до миру й прощення:

Бо відступає темна темнота
Перед пришестям Господа Христа:
Перейнятий любовію до нього,
Не можу убивати я нікого[311].

Про містеріально-театральну природу смерті та «вознесіння» Ґрущинського Ю. Словацький нагадує недвозначно: «брама пекла» відкриває в оповіді Пафнуція сцену трагедії, на якій діє Акторка-смерть (фактично, вертепний персонаж):

...срібна сцена
Видовища новітнього — мара,
Акторка-смерть, вдоволена й натхненна
Ось розпочне трагедію. — Пора! —
А поки сцена ще не зазнала крові,
Чіпляє полотнища пурпурові,
Закінчено роботи підготовчі,
І лиш тоді — гурра! Блискуча гра!
Кістки людські та костомахи вовчі
Огидною правицею змішає![312].

Цікаво побачити в цьому не лише парафраз шекспірівського «Весь світ — театр», а й певну авторську дистанцію до зображуваних подій, у нетривіальному сенсі «котурновість» дійових осіб — учасників цієї та інших подій, їхню позаіндивідуальну — мітологічну — природу, впроваджену у загальний плин світової трагедії, якою править невидимий містерійний персонаж: Акторка-смерть.

У «Срібному сні Саломеї» помітно багато реплік із шекспірівських трагедій: «Гамлета», «Короля Ліра», «Ромео і Джульєти», «Макбета». Услід за містерією ренесансна трагедія становить важливий елемент культурного коду драми Ю. Словацького. Шекспірівські трагедії використані тут кількома способами: у висловах-парафразах, у ситуативних схемах, в непрямих алюзіях певних персонажів до шекспірівських героїв та героїнь, у грі слів. На це, зокрема, звертає увагу Г. Грабович[313].

Найвиразніша шекспірівська ремінісценція стосується пророка Вернигори. «Дід зі степу», як він себе сам називає, в устах Регіментаря набуває особливого масштабу: «Він з виду, мов прадавній король лір...»[314]. І, врешті, сам Вернигора, відмовляючись сідати поруч із Регіментарем та його почтом, наголошує:

Та лірний я король, король останній.
Піду... Щоб духи в славі та неславі
Одпроводжать на спокій до гетьманів[315].

---

[311] Там само. — С. 269.
[312] Там само. С. 248.
[313] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 26.
[314] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 281.
[315] Там само.

Тут блискуча гра слів, відтворена у перекладі, оскільки власне ім'я Лір у стосунку до Вернигори позначає не лише його справді шекспірівську трагедію величі й самотності, є воно однокорінним із назвою музичного інструменту, з яким він нерозлучний — срібної ліри. Крах ілюзій Короля Ліра у версії Словацького — це розбита срібна ліра Вернигори, з якої він виймає документи про шляхетське походження Сави.

Подібно до Макбетових відьом відповідає Княжна на запитання Семенка, чого вона потребує:

Купальського вогника, кажана,
Метелика, зірку, місяця вила,
Фенікса, мишку і крокодила,
Слуги і пана, смутку й забави[316].

Прямою «цитатою» з «Гамлета» можемо вважати появу духа убитого Ґрущинського, який спершу волає про помсту, а згодом звіряється, що не може вже нікого убивати.

Але найближчою до шекспірових героїнь є, безумовно, Саломея. Її образ осцилює поміж Офелією та Джульєттою. Як Офелія вона майже божеволіє, коли дізнається, що її коханий Леон віддав її у жони козаку Семенкові. Її похорон нагадує похорон Офелії — з тією відмінністю, що над могилою замість поєдинку коханого й брата витає дух її убитого батька, Ґрущинського, а зрадливий Леон на колінах кається перед ним у гріху, у тому, що занапастив його дитину, і просить як покути смерті у духа Батька. Доля Саломеї-Офелії-Джульєтти загадкова, драматург залишає кілька таємниць: вона дивним чином залишається непохованою — її тіло у фінальній сцені принесуть Реґіментареві в обмін: «тіло за тіло» сестри страченого Семенка. Та якщо Семенко убитий, то Саломея несподівано на очах у всіх оживає, прокидається зі сну. Драматург не пояснює цього докладно, але вочевидь, йдеться про те, що дівчина випила зілля, яким, ймовірно, хотіла отруїтись, проте щасливо заснула і прокинулась уже в родиннім домі:

Я в безпам'ятті чи хвора?
Вчора мала сон звечора.
Що на мене налетіло?
Вчора... Спала ізвечора,
Снила сонна, біло-біло...
Трунок сей... Дання...
Бездонна
Даль. Безмежна і пустинна...[317]

Якщо Саломея має в собі щось сукупно від Офелії і Джульєтти, хто ж тоді її потенційні Гамлет і Ромео? Вочевидь, це Леон, хоча й у спародійованому, висміяному Семенком варіанті: «золотий кудлатий лев»[318]. На гамлетизм вказує,

[316] Там само. С. 214.
[317] Там само. С. 291.
[318] Там само. С. 272.

зокрема, репліка його батька, Регіментаря: «Мій син звихнувся, вигляда вар'ятом»[319]. Та «труп'яча кістка», що її Леону в руки дали гайдамаки, і з якою він довгий час ходить, обезумілий, — чи не є це, окрім страшної, гротескової пародії на шаблю, не менш моторошний парафраз на тему книги у руках шекспірівського Гамлета — як знак остаточного кінця гуманізму, як саркастичний символ перемоги смерті над цивілізацією?

Водночас не лише трагічними «елементами» живиться конструкція драми Ю. Словацького. Можна побачити в ній і сліди комедії дель арте. Зокрема, вбачаємо це у самій структурі персонажів: дві молоді пари закоханих (Саломея-Леон, Князівна-Сава), на перипетії стосунків яких впливає меткий, верткий, дотепний слуга (Семенко). Власне, дивлячись на сюжет «Срібного сну Саломеї», помічаємо, що саме ця, випрацювана століттями історії драматургії, структура забезпечує твору інтригу на поверхневому рівні. Адже на поверхні п'єси — історія про те, як всупереч волі батька та іншим зовнішнім обставинам дві пари таємно закоханих (одна з них — уже таємно пошлюблена) врешті отримують благословення на одруження. Іронія полягає в тому, що кмітливий слуга Семенко у цьому творі влаштовує насправді ...апокаліпсис для своїх панів. У цьому контексті маска слуги, яку носить Семенко, — це і є одне з джерел внутрішнього конфлікту, що переростає у зовнішній: адже представник народу, козак, якому в устрої польського суспільства відведена роль слуги, рано чи пізно повстане. Власне, це й створює драматичну напругу вже від початку твору, анонсуючи головний конфлікт:

Хто сьогодні я? Козак придворний,
Гострий, смілий, спритний і незборний,
Приручаю келих і домаху,
Служкою недовго буду ляху!
Козачок на вас нагонить страху,
Пане-ляху![320].

Сюжетна лінія, пов'язана із любов'ю Семенка до Саломеї, тобто слуги до панни, не менш важлива. З одного боку, він готовий на все, аби здобути прихильність дівчини (заради неї «Скочив би я, наче дідько в пекло»[321]). З іншого, герой цілком свідомий неможливості їхнього поєднання: «Розуміє, / Що спільного із нею не знайти / Мужик не зможе, поки не спаніє», — каже Семенко про Саломею[322]. Г. Грабович звернув окрему увагу на іронічний пасаж Семенка стосовно себе і Саломеї[323]. Коли Леон пропонує йому вигідну оборудку, фактично віддаючи слузі свою кохану, котра погрожує Леонові викриттям перед усіма їхнього таємного зв'язку, Козак відповідає:

... Та чи друга!
Не шляхтич я. Таке: слуга-прислуга...
Козак, та панський[324].

---

[319] Там само. С. 270.
[320] Там само. С. 210.
[321] Там само.
[322] Там само. С. 211.
[323] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 27.
[324] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 226

У такій автохарактеристиці Семенка Г. Грабович вбачає висміювання драматургом стереотипів козака, випрацюваних авторами «української школи»[325]. Детально аналізуючи вищенаведену сцену, Г. Грабович відкрив у ній не лише «діалог» Ю. Словацького із «Марією» А. Мальчевського, а й переконливо довів зв'язок цього фрагменту драми із «селянкою»-пастораллю Ф. Д. Князьніна «Троїсте весілля». Про неї вже неодноразово йшлося у попередньому розділі нашої роботи. Г. Грабович довів, що Семенко є іронічним переспівом козака Захаренка з твору Ф. Д. Князьніна. Подібність обох героїв, на думку ученого, лексична (майже дослівні збіги фрази «Та чи друга!») і типологічна: козак Захаренко й козак Семенко — бандуристи. Додамо лише — з тією істотною різницею, що інструмент Семенка, на відміну від аркадійського Захаренкового — «кривава бандура»[326]. Г. Грабович зауважив й інші подібності, але вже у дзеркальному та іронічному їх відображенні: якщо у Князьніна Захаренко допомагає поєднатись закоханим, то у Словацького Семенка пробують одружити із панянкою; коли Леон пробує переконати Семенка у можливості особистого щастя й обіцяє допомогти йому зробитися паничем, козак знущається з нього, удаючи безмірно вдячного і довірливого простолюдина: «Я був прислуга, нині маєш — друга!..»[327], хоча тим часом нам уже відомо про справжні наміри Семенка підняти гайдамацьке повстання.

Ненависть слуги до пана як рушійна сила драми — це вже сюжет Нового часу, коли слуга отримує право стати рівноправним персонажем не лише комедії, а й драми, і навіть трагедії. У цьому сенсі «Срібний сон Саломеї» — оповідь про народження і вихід на сцену історії нового героя, «мужика із хати»[328]. Додаймо — українського мужика (хоча у Словацького Семенко — попович, що здобув високу освіту). Це наратив про зривання з себе маски другорядного персонажа, і здатність вершити суд над кривдниками, суд кривавий. У такий спосіб пригноблений домагається статусу людини («І будем людьми...»[329]) і примушує світ-театр змінити жанр оповіді про себе: з комедії твориться трагедія. Тому в жанрі останньої синтезовано елементи «кривавих трагедій» Сенеки, шекспірівські мотиви та реальні історичні події Коліївщини.

Аналіз «культурних шарів» драми Ю. Словацького буде неповним, якщо не звернути увагу на ще один твір про гайдамаччину, прямому зв'язку з яким «Срібний сон Саломеї» немало завдячує. Йдеться про аналізовану вище драму-переробку «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за К. Т. Кернером. Про впливи цієї переробки на драматичний роман Ю. Словацького начеб-то й відомо, але цей факт залишається й далі на маргінесі уваги сучасних дослідників, як польських, так українських, про що свідчить відсутність будь-яких згадок на цю тему у цитованих працях провідних дослідників творчості Ю. Словацького.

Першим на глядацький досвід молодого Ю. Словацького та можливий вплив театральних вражень на літературну творчість поета звернув увагу біограф

[325] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy... S. 27.
[326] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 236.
[327] Там само. С. 228.
[328] Там само. С. 278.
[329] Там само. С. 257.

Ю. Словацького, Фердинанд Хоесік, ще наприкінці XIX ст.[330]. У статті про історію віленської сцени він, зокрема, назвав цілу низку вистав, які міг бачити в різні роки Ю. Словацький на сцені польського театру у Вільно під час перебування у цьому місті. Розвинувши цю думку, інший учений, В. Ган, вже у тридцяті роки XX ст. зауважив: «З огляду на таку велику популярність переробки Камінського, не надто сміливим буде припущення, що знав її також і Ю. Словацький. Можливо, ознайомився з нею ще під час перших виступів трупи Камінського у Вільні, можливо, довідався про її зміст із згадок у щоденній тогочасній пресі та часописах. Не можна при цьому забувати, що поет вже від наймолодших літ цікавився театром...»[331].

Далі у статті В. Ган переказував основні засади переробки Я. Н. Камінського як щодо перенесення місця й часу дії, так і змін у структурі й іменах персонажів. Коротко зазначивши головні дії та мотиви вчинків Тименка-Горейка, В. Ган провадить до висновків: «Уже це коротке означення головних мотивів в переробці Камінського викликає в думці «Срібний сон Саломеї». Найважливішим пунктом перетину обох творів є однакове поіменування в них лицемірного козака Тименком. Як Горейко, удаючи прихильність до родини Старости, перебуває в його домі, так і Тименко в драмі Словацького вкрався в довіру Регіментаря й Леона. І в Камінського, і в Словацького головні мотиви — помста Тименка за вкрадене кохання та його лицемірні вчинки щодо поляків»[332]. На завершення своєї короткої статті, В. Ган стверджував: «Здається, не підлягає сумнівам, що Словацький знав переробку Камінського; найважливішим аргументом є тут використання подібного прізвища (Тименко) та запозичення мотивів вчинків»[333].

До висновків В. Гана про вплив переробки Я. Н. Камінського на творчість Ю. Словацького звертався і С. Маковський у своєму розлогому вступі до першодруку тексту «Гелени...». Зокрема, він підкреслював поновлення інтересу до переробки Я. Н. Камінського на початку XX ст. саме у контексті досліджень джерел творчості Ю. Словацького: «У такий спосіб драма Камінського набрала нової ваги. Становлячи цікаве джерело у творчості її автора та важливий елемент нашого театрального життя у першій половині минулого століття, вона стала також істотним поштовхом до з'ясування генези захоплення Словацького польсько-українською проблематикою в цілому, і у «Срібному сні Саломеї» зокрема»[334].

Видрукувані праці В. Гана (1930) та С. Маковського (1967), очевидно, не були відомі українському ученому в діаспорі Г. Грабовичу, коли він писав 1974 р. свою докторську дисертацію «Історія та міт України у польській та російській романтичних літературах», захищену у Гарвардському університеті 1975 р.[335]. Один із розділів дисертації під назвою «Міт України у «Срібному сні Саломеї»» було

[330] Höesick F. Z dziejòw sceny Wileńskiej // Nasz kraj. Petersburg, 1896. № 36 (6.IX–18 IX). S. 93–94.

[331] Hahn W. «Sen srebrny Salomei» Juliusza Słowackiego i «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» J. N. Kamińskiego // Pamiętnik Literacki. 1930. T. 27. № 1/4. S. 484–485.

[332] Там само. С. 485.

[333] Там само.

[334] Makowski S. «Helena...». S. 6.

[335] George G. Grabowicz: A Bibliography Author(s): Ksenya Kiebuzinski, Nadia Zavorotna and Yevgeniy Runkevich Source: Harvard Ukrainian Studies, Vol. 32/33, Part 1: ЖНИВА: Essays Presented in Honor of George G. Grabowicz on His Seventieth Birthday (2011–2014). S. 44.

перекладено польською та видруковано 1987 р.[336]. Згодом у зміненому варіанті вона стала частиною українського видання праць Г. Грабовича під назвою «До історії української літератури», що вийшли у Києві 1997 р.[337]. Здійснюючи структурний аналіз «Срібного сну Саломеї», Г. Грабович оминув питання безпосередньої генези твору, точніше, обмежив його зв'язками та творчим діалогом із представниками «української школи» — А. Мальчевським, С. Ґощинським та Б. Залеським.

Тим часом, уважніше приглянувшись до драми, помічаємо в ній набагато більше подібностей та запозичених елементів, аніж на це вказував В. Ган. Насамперед, запозиченим у «Сні...» є не тільки прізвище козака — Тименко, а й сам принцип подвійного його імені та статусу. У переробці Я. Н. Камінського Горейко-Тименко, у драмі Ю. Словацького — Семенко-Тименко. Використавши цю підкреслено театральну техніку героя-маски, Ю. Словацький істотно змінив ідентичність героя: якщо у Камінського ловчий Горейко — це підступно позбавлений законного спадку збіднілий шляхтич, що пристає до гайдамаків ситуативно, заради помсти за зневажене кохання до Гелени, то у Словацького Семенко-Тименко — українець, син священика, що здобув завдяки панові прекрасну освіту, але водночас сповнений ненависті до польських панів за завдані його народові і йому особисто кривди. І якщо на початку драми подібно до свого прототипа Горейка він заявляє: «...гину, гину, гину від кохання»[338], то далі усвідомлено, хоч і з болем, визнає неможливість здійснення своїх найсміливіших мрій, розуміючи станову різницю. Показово, що на відміну від Горейка-Тименка, котрий у полум'ї пожежі маєтку Старости домагається руки Гелени і врешті від неї ж і гине, Семенко-Тименко іронізує, навіть блазнює над Леоном, коли той хоче «спровадити» слузі кохану Саломею. І хоч козак погоджується (у надзвичайно саркастичній формі) на цю «шлюбну підміну» і перед обличчям зляканої та спантеличеної Саломеї поводиться не менш уїдливо, але в епізоді словесного поєдинку з Леоном та «очної ставки», на якій Саломея чує усю огидну правду про домовленості між чоловіками, Семенко убивчо докоряє паничеві:

Якби ти був людиною гонору,
Ти б і кохану краще оцінив —
Свого слуги на ній не оженив;
Хреста ганьби тобі ця зустріч теше[339].

Власне, такою «людиною гонору» у п'єсі зображено козака Семенка. У його закликах до повсталих не чуємо жодного особистого мотиву, його слова ритмічно вибиваються із загального ритму вірша драми, і радше нагадують замовляння, а точніше, відчакловування свого народу:

Гей, світ — печалі могила;
Під червоним пожаром,
Наші душі під страхом,
Наші духи під чаром.[...]

[336] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy...

[337] Грабович Г. Грані міфічного: образ України у польському та українському романтизмі. С. 170–195.

[338] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 210.

[339] Там само. С. 263.

Треба, сотники славні,
За сокири нам братись,
Іще раз нам від чарів
Кров'ю відчаруватись[340].

Лише на закінчення страшної промови Семенко згадує про своє весілля із Саломеєю. Але Ю. Словацький пародіює, висмією мотив «пекельної учти», такий важливий для «Гелени...» Я. Н. Камінського. Семенко кпить з цієї події, що у ієрархії його цінностей, напередодні повстання, не затримує його уваги:

А між тим — якраз сьогодні
В мене з ляшкою весілля:
Солов'їні хочу трелі
З нею слухати в постелі...
Ждіть мене. В чарки зі збанка
Як забракне, знов налийте...[341].

Тож продовжуючи започаткований у «Гелені...» топос пекельного весілля козака й «шляхтянки», що у «Гелені...» слугував кульмінацією твору, Ю. Словацький осміює його, маргіналізує, підпорядковуючи значно потужнішому й ширшому соціальному контексту зображуваних подій. При цьому він подає образ гайдамаки як шляхетного духом чоловіка, не уводячи жодного мотиву насильництва з його боку щодо Саломеї, котру він палко кохає. Таким чином Ю. Словацький ламає закладений у «Гелені...» стереотип мстивого, ґвалтівного гайдамаки. Одночасно сформований «Геленою...» доволі схематичний та дидактичний образ дівчини-«кресов'янки» автор «Срібного сну...» ускладнює, послаблюючи внутрішню силу героїні, змальовуючи її «панськість», химерність, що набувають врешті рис божевілля подібно до Офелії та закінчуються сном на кшталт Джульєтти. При цьому родовід Саломеї Ю. Словацький також провадить до українського коріння — у розповідях Леонові вона згадує про бабусю, біля котрої мусила «Хлопським діалектом розмовляти, / Бо польської вона не розуміє»[342]. Тобто, за Ю. Словацьким, Ґрущинські в якійсь із ліній споріднені з українцями, а отже, смерть батька Саломеї від рук повсталих селян набуває ще моторошнішого звучання.

Пригляньмося до інших персонажів «Срібного сну...» — і легко впізнаємо на поверхні п'єси подібний до «Гелени...» уклад, звісно, у дещо видозміненому варіанті. Так, від образу Старости походить Регіментар, хоча в останнього був і свій історичний прототип — Стемпковський. Син Регіментаря, Леон — це видозмінений Вацлав, вони обидва подібні своєю закоханістю у збіднілих панночок, що виховуються у маєтках їхніх батьків (до Саломеї та Гелени відповідно), а також нерішучістю, скутістю волі, підпорядкованістю патріархальним традиціям у сім'ї. При цьому Леон контрастніший, складніший за Вацлава: в нього більше вад, тому й трансформація через страждання яскравіша, динамічніша, містична. У

[340] Там само. С. 256.
[341] Там само. С. 257.
[342] Там само. С. 224.

порівнянні до шляхетного й теж схематичного Старости, постать Регіментаря також ускладнено: батько дбає про вигідне одруження свого сина не з бідною вихованкою, дочкою давнього друга, а з багатою, родовитою Князівною Вишневецькою, до якої, судячи з багатьох реплік, і сам не байдужий.

Власне, це ускладення, за яким стоїть точно підкреслена Г. Грабовичем сатира Ю. Словацького на моральні засади шляхетства, призводить до розгалуження системи персонажів драми Ю. Словацького і появи ще однієї пари закоханих. Це «подвоєння» любовних пар з одного боку, має коріння у комедійних структурах, про які вже мовлено — антична комедія, комедія дель арте, комедії В. Шекспіра («Два веронці», напр.) — та має місце у згадуваному «Троїстому весіллі» Ф. Д. Князьніна. З іншого боку, слід звернути увагу на те, що друга пара закоханих складена з представників підкреслено «змішаних ідентичностей»: Князівна зі спольщеного колись українського роду Вишневецьких, а її коханий — покозачений поляк Сава Салінський. Ця дзеркальна симетрія відображає певну гармонію й фатальність їхніх стосунків, а «змішаність» складає амбівалентне за характером осердя цих драматичних образів, оскільки за текстом вони постійно згадують про свою «роздвоєність». Князівна на початку протиставляє себе середовищу, мріє «показатись їм, вельможній шляхті / Правдивою думками, а не жестом»[343], на слова Вернигори у фіналі вона реагує як українка: «Вперше чую, як дух люду / В рідній жебрає оселі[344].

Сава Салінський для неї — «лицар український», прощаючись із Вернигорою, вона небайдужа до того, куди й для чого він зникає:

Що там? Сонячність? Північність?
В тій імлі? У страху — в лапах?[345]

Сава також, попри однозначне служіння польській шляхті, весь час говорить про «наш народ», про Україну:

Палаш мій, пане, аж по рукоять
Червоний кров'ю нашого народу[346].

Знаходимо подібності і в просторовій організації дії двох творів. В обох випадках дія відбувається у двох типах декорацій: панський маєток / інтер'єрні сцени та ліс / парк. Подібна пора дня — сутінки, вечір. Топос пожежі, натуралістично явлений у фіналі «Гелени...», перетворено у «Срібному сні Саломеї» на світлову партитуру, в якій місячне сяйво й заграва пожеж зливаються воєдино.

Водночас у Ю. Словацького присутній майже ґотичний натуралізм описів смертей, тортур, видовищ різанини, що становлять значну частину оповідей персонажів. У цьому сенсі функціонально вирізняються два із них. Їх можна назвати античними вісниками і резонерами, героями й антигероями водночас. Це дяк Пафнуцій і Сава. Їхня функція — переказувати повідомлення на правах очевидців.

[343] Там само. С. 229.
[344] Там само. С. 287.
[345] Там само. С. 285.
[346] Там само. С. 274.

Саме тому їхні монологи — найдовші у творі — перетворюються на окремі «вставні номери», коли сценічна дія завмирає і переводить у звук, у слово те, що неможливо передати жодним зображенням чи грою: тотальні картини смерті. Власне, дякові Пафнуцію, герою із теж непростою ідентичністю (адже він перебуває у складі польських загонів), належать ключові слова драми:

Не буде України, ох, не буде!
Бо люди ці потнуть її мечами.
І квітів польних, що цвітуть ночами,
Забракне, бо коханкам роздарують,
Навік затихнуть у могилах думи,
А пісня — польським лицарям всміхнеться.
Ох! Ох! Кінець-погибель Україні!
Бо звестись на могилах шляхетські знамена повинні[347].

Попри весь есхатологізм історіософської концепції Ю. Словацького у цьому творі, тут водночас відлунює і найпопулярніший у часи поета жанр мелодрами. Елементи мелодрами запозичені у цей твір, найочевидніш, із тієї ж «Гелени...». Окрім розмаїтих «упізнавань», «викриттів», вимушених і квазівипадкових підслуханих розмов, мелодраму у «Срібному сні...» зраджує фінал. Адже щасливе поєднання двох пар після майже неймовірних перипетій сценічної дії здається майже неможливим, чудодійним. Є в цьому й іронія автора, який закінчує сповнену кривавих подій драму двома щасливими шлюбами. Важлива й сама «геометрія» поєднань: таємні стосунки стають явними, а пара польських шляхтичів стоїть поруч із парою, що уособлює перемогу полонізації (Князівна) та українізації (навернення до козацького дискурсу) «блудного сина» шляхтича Сави. У цій подвоєності щасливого фіналу після усіх подій, що сталися, можна відчитати і певну іронію автора над мелодрамою як жанром, і певну візію майбутнього польського суспільства: попри все воно повинно вижити, протривати.

У візії майбутньої долі України для Ю. Словацького ключовим є підсумок, фінал: в ньому місця для українського світу не залишається. Вернигора повертається у глиб курганів, Семенка убито, повсталих селян четвертовано. У цьому — правда часу, про який писав і в якому жив Ю. Словацький, правда відсутності реальної сили, яка б могла боронити національний український простір, що його заповнили польські маєтки, регіментарі та сави. Українського майбутнього часу у «Срібному сні Саломеї» немає. Власне, тому сучасні польські театрологи звернули увагу на особливості «Срібного сну Саломеї» як твору з виразною колоніальною стратегією.

3.2.3 Колоніальний та травматичний дискурси «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького

Драматичний роман «Срібний сон Саломеї» відкриває можливості для різних способів його відчитання, у світлі різних методологій та дослідницького інструментарію. Так, Г. Грабович, окрім структурного аналізу, запропонував

[347] Там само. С. 256.

психоаналітичний підхід, розкривши закладені у творі ознаки прихованих психологічних травм драматурга, «пропрацюванням» яких і стала драма. Зокрема, учений говорив про едипів комплекс автора: «Це ж бо екзорцизм Словацького, самоочищення від обсесії Україною, що є його особистим варіантом інфантилізму (який він-таки, хоч і з болем, усвідомлює) і який в найосновнішому сенсі базується на його класичному едиповому комплексі. Цей твір, присвячений матері і завершений на день її народження, є відчайдушною спробою письменника вирватися із її психічно гнітючих обіймів, символічним сурогатом яких була його фіксація Україною. Хоч у самому житті така автотерапія могла й не вдатися (нам немає як про це остаточно судити), в літературі вона таки мала ефект: після цього твору Словацький у своїй творчості до України, власне, вже не повертався»[348].

У контексті вивчення особливостей репрезентацій українців та України у польській драмі важливою є спроба сучасних театрознавців Еви Баль та Ґжеґожа Стемпняка відкрити особливості цієї п'єси ключем постколоніальних студій[349]. Спираючись на праці Г. Бгабга, автори дослідження зосередились на розкритті механізмів, за якими відбувається розпізнавання Іншого у художньому дискурсі. Для цього вони наголосили на переосмисленні ключової для драми й театру категорії мімезису, що її у відповідності до точніших і глибших опрацювань античних джерел пропонують трактувати не як імітацію, а як її репрезентацію реальності[350]. Це дає змогу по-новому подивитися на мистецький твір та його зв'язок із реальністю, як це робить Г. Бгабга, впроваджуючи поняття колоніальної мімікрії. «Колоніальна мімікрія — стверджує Бгабга — це прагнення до зреформованого, розпізнавального Іншого як предмету різниці, котрий є майже такий самий, але не цілковито»[351]. При цьому дискурс колоніальної мімікрії базується на двозначності, а саме, на постійному підкресленні своєї надмірності та зісковзуванні значень. Так відбувається, наприклад, при акцентуванні різниці поміж англійськістю та англізованістю. Механізм колоніальної мімікрії діє так, що спершу виявляючи та підкреслюючи цю різницю, він врешті натуралізує її, тобто привласнює та робить природною, залишаючи саму форму Іншого порожньою, фіктивною.

Звертаючись безпосередньо до драми Ю. Словацького, польські дослідники для підкреслення контрастності її різного рівня структур акцентують увагу на мелодраматизмі як важливому чиннику творення «різниць»: «Увесь польсько-український конфлікт вибудувано довкола двох важких для реалізації одружень: Саломеї з Леоном, сином Реґіментаря, зв'язку яких перешкоджає присутній конспіративно на польському дворі один з ватажків українських бунтівників Семенко-Тименко, а також довкола запланованого зв'язку Князівни й Леона, котрий виявиться марним через оприлюднення та легалізацію раніше укладеного подружжя поміж нею і сполонізованим українцем Савою. Словацький напевно вбачав у

[348] Грабович Г. Грані міфічного... С. 177.

[349] Bal E., Stępniak G. Polskość a ukraińskość. Kształtowanie tożsamości narodowej w «Śnie srebrnym Salomei» w świetle studiów postkolonialnych // Słowacki/Grotowski. Rekontekstualizacje. Wrocław, 2010. S. 45–60.

[350] Там само. С. 49.

[351] Там само.

мелодрамі привабливу творчу стратегію, хоча б із тієї причини, що інтрига в творах цього ґатунку завжди спиралася на сильних контрастах, зокрема в конструюванні персонажів, виразно поділених на позитивних і негативних»[352].

Аналізуючи драму, Е. Баль та Ґ.Стемпняк зосереджується на тому, як послідовно та успішно драматург конструює різницю поміж «польським» та «сполонізованим». У цьому сенсі найвиразнішим прикладом є образ Семенка-Тименка — козацького слуги, котрий використав набуту завдяки панові освіту та виховання супроти нього самого. Дослідники зазначають, що замість того, аби створити об'єктивний, вірогідний та реалістичний образ Козака, драматург заміщає його впізнаваним конструктом Чужого, чия форма репрезентації є нічим іншим, як стереотипом «брехливого, підступного Козака»[353]. Також автори статті підкреслюють, що сам драматург обирає арбітральну позицію у процесі конструювання фігури Чужого та Ворожого українця: «Адже польський автор, що пише польською мовою для рідного читача, неподільно панує над дискурсом п'єси і сам резервує за собою право промовляти від імені Чужого»[354].

Автори дослідження мають рацію у своїх твердженнях, однак лише часткову. На поверховому рівні драматичної структури твору, тобто на рівні мелодрами, так і є. Ба більше, у попередньому розділі вказано на джерело походження цього образу Українця як Чужого — була ним насамперед модель Горейка-Тименка з «Гелени, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського, рівно ж як і деякі твори авторів «української школи». Водночас слід зауважити, що відходячи від напрацьованих схем та стереотипів репрезентації Українця як Чужого, Ю. Словацький у своїй п'єсі позбавив Семенка «грабіжницької», матеріальної мотивації власних вчинків, зняв з нього типовий романтичний та мелодраматичний маркер «романтичного розбійника», «ореол» екзотики, — і в цьому сенсі зробив його діячем історії, героєм міту, як героями міту на глибинному рівні є усі інші персонажі твору. Хоча водночас він як автор справді підкреслив його Інакшість, Ворожість, опозиційність до польської культури через низку «підступних» дій на початку твору: це написаний від імені свого пана лист із образливим змістом, задуманий як пастка на старого Ґрущинського, в яку він врешті потрапляє і гине; це удавання, підслухування, врешті згода на «обманний» шлюб із Саломеєю. Хоча кожен такий «підступ» Семенка стоїть у парі із авторською критикою, саркастичним висміюванням шляхтичів, їхньої поведінки, морального занепаду, з яких користає Семенко: він знає, що амбіції й гонор Ґрущинського дозволять легко виманити його з дому; він бачить, як панич безборонно забавляється із юною Саломеєю, і, можливо, тому погоджується на принизливий, «з панського плеча», шлюб із нею. Практично на кожну козацьку ваду Ю. Словацький знаходить ваду польську. З тією, хіба, різницею, що все одно — і в цьому цілковито мають рацію названі вище дослідники — йдеться про «хоч погане, та своє», польське, і — хоч емпатично близьке, рідне, однак все одно Інше, українське.

У цьому сенсі історія із Савою та Князівною видається показовою. Загострюючи питання «пародійності» їхнього шлюбу, Е. Баль та Ґ. Стемпняк переконують, що у

[352] Bal E., Stępniak G. Polskość a ukraińskość. S. 48.
[353] Там само. S. 54.
[354] Там само.

такій версії «одруження Княжни з мальованим польським шляхтичем як на долоні видно усю силу вилучаючого націоналістичного дискурсу польськості. Автор «Срібного сну Саломеї» показує своїх зреформованих Українців «як Поляків», одночасно переконуючи глядача у тому, яка ж це невдала копія польськості»[355].

У контексті постколоніального аналізу варто звернути увагу на простір як важливий чинник репрезентації світу «Свого» й «Чужого». У «Срібному сні Саломеї» дія відбувається у таких локаціях: світлиця Реґіментаря, дубовий ліс, де ночують польські загони; парк, альтанка у парку; будинок Реґіментаря; місце біля попівської хатини; польський табір, у глибині якого видніється чотирикутний насип із селянського табору, освітлений вогнищами; палац Регіментаря; місце біля церкви під липами; зала маєтку Реґіментаря. Як переконуємось, уся дія твору відбувається на «польській території», за винятком короткої сцени біля попівської хати — домівки Семенка. Звернувшись до категорій вербальної декорацій, зауважимо, що розгорнуті наратії, в яких описано моторошні картини розправи селян із польськими панами, розширюють уявний простір дії далеко за межі маєтку, до лісу, яру, села. Так формується ментальний простір, збудований на опозиції маєтку-парку як малого острівця життя/цивілізації, й довколишнього простору, що є простором смерті. Ці простори мають виразні національні маркери: польський та український відповідно. Якщо польський простір упродовж усієї дії оприявнено на сцені, то український «приходить» сюди як слуга, убивця, у фіналі — як смертник (Семенко) та гість (Вернигора). Справді, простір кожної із цих дій/сцен змодельовано так, щоб українець у ньому почувався Чужим: слугою — в маєтку Регіментаря, загрозою для польського війська — у лісі; вогняним тлом — для картини польського табору; підсудним (Семенко) чи прийшлим, хай і шанованим, гостем (Вернигора) — у залі палацу Регіментаря в останній дії. У контексті колоніальної мімікрії, ймовірно, тут змодельовано і натуралізовано різницю життєвих національних просторів: реального сценічного — польського; маргінального, уявного, «гостьового», загрозливого, ворожого, ірраціонального — українського. Тому доречно пригадати, де у драмі «посаджено» два древа життя: у маєтку (польське) та на хуторі посеред лісу (українське). У цій просторовій опозиції було утримано й розвинено закладену ще у «Гелені...» колоніальну бінарну опозицію польського й українського як цивілізації, культури, центру, Дому, тривання, цілості — й природи, маргінальності, дискретності, неповноти.

У світлі постколоніального аналізу твір Ю. Словацького справді є прикладом польського дискурсу домінування і влади, бо послуговується фігурою Іншого/Чужого (Українця) задля утвердження, посилення та відновлення власної національної ідентичності/польськості. Семенко-Тименко, як і Вернигора, є складовими польського світу, сильними, потужними, але нерівноправними, функції яких задано «згори». Вони є персонажами містерії переходу, історичного Апокаліпсису, що виникають і зникають на сцені історії, у той час як «польська цивілізація», попри усі випробування, триває. Полоноцентричність унеможливлює беззастережне сприйняття цього твору Ю. Словацького як ствердження польсько-українського єднання, як однозначного прикладу любові до України, хоча на

[355] Там само. С. 57.

кожному із рівнів — від глибинних до поверхневих — образ України, безумовно, становить невід'ємну складову наративу.

Зрештою, Ю. Словацький, як це підкреслюють Е. Баль та Ґ. Стемпняк, не унікальний у своєму баченні Іншого — Есхіл, Шекспір, Кальдерон, Расін, Мольєр, Гоцці творили за подібними схемами, в їхніх текстах «чужість» «з'являється головним чином як набір відчитуваних знаків етнічної відмінності, зазвичай відповідно географічно віддаленої від Європи і часто ототожнюваної із т. зв. Орієнтом»[356]. Говорячи про ширші контексти, польські автори з цього приводу зазначили: «...щоразу, чи то у європейському, чи у більш локальному, національному чи регіональному контексті, етноцентричний дискурс, сконструйований на підставі дискримінаційної проекції Іншого, формував не лише специфіку власної культури, але насамперед викликав у глядачів переконання у вищості їхньої колективної ідентичності над іншою частиною світу»[357]. У випадку зі Словацьким все дещо інакше, адже проблема полягала у походженні автора із території такого «орієнту», тобто польсько-українського культурного пограниччя, у внутрішній глибокій спорідненості драматурга й простору, в якому він формувався. Саме тому не можна говорити про однозначно колоніальну стратегію, розгорнуту у цьому творі, як не можна стверджувати дискримінаційність змодельованого образу козака Семенка-Тименка. Адже у поемі автор розгортає й антиколоніальний — український гайдамацький — дискурс. Драматург знаходить силу утримувати в полі зору подвійну оптику, подвійну перспективу обох ліній, польської та української, колоніальної та антиколоніальної, і це визначає силу драматургічного конфлікту, його містерійну всеохопність, енігматичність. Ймовірно, можна говорити про певні риси нової — постколоніальної — свідомості драматурга, «прорив» до якої було здійснено через долання не лише індивідуального едипового комплексу, як це зазначає Г. Грабович, а й через оприявлення й «роботу» зі спадковою колективною «травмою колонізатора», що її у своєму творі започаткував Ю. Словацький. Питання ці, без сумніву, потребують подальших досліджень та дискусій.

«Срібний сон Саломеї» можна зараховувати до творів, в рамках яких відбувалось дозрівання історичної колективної травми Коліївщини. Якщо у семантичному центрі, «всередині» польського мистецтва, що розвивалось після поділів Польщі, за словами М. Яніон, перебувало «мертве тіло»[358], жінка, жіноче тіло часто асоціювалось із самою Полонією[359], а Польща сприймалась як Христос народів[360] то у драмі Ю. Словацького в образі Саломеї, її сну-смерті й пробудження-воскресіння пропрацьовувалась ця історична травма: дівчина оживала, а призвідник усіх нещасть, козак, гинув страшною смертю. Історія фатальної любові козака до шляхтянки, закладена у польську свідомість ще «Геленою...», тут набувала нового звучання, але тим не менш це кохання поневоленого до поневолювача ритуально розривалось. Вогонь символічно «спалював» минулі провини гайдамаків, а загадкове оживлення Саломеї символізувало пробудження Польщі.

[356] Там само. С. 58.
[357] Там само. С. 59.
[358] Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna... S. 274.
[359] Там само. С. 282
[360] Там само. С. 275.

З цензурних причин, на сцену «Срібний сон Саломеї» вийшов лише 24 березня 1900 р. на краківській сцені. Отже, понад півстоліття, від часу виходу у світ друку і до першої вистави, драматичний роман Ю. Словацького впливав на драматургію і театр ІІ половини XIX ст. лише як текст, з якого наступники черпали ідеї, мотиви, сюжети. Львівська прем'єра відбулась 29 жовтня 1909 р. Чи міг бачити цю виставу у Львові Лесь Курбас? Можна припустити, що так. Політично скандальною постановкою «Срібного сну Саломеї» стала прем'єра в режисурі Леона Шіллера, яка відбулась 1932 р. у львівському Міському театрі. На українській сцені цей твір, на жаль, ще досі не розпочав своєї історії.

3.3 Пізньоромантичні візії гайдамаччини на польському кону кінця XIX ст.

Після останнього показу вистави львівського польського театру «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського 1859 р. у гродненському театрі із Гайдамаччиною на театрі настала тривала пауза. Написана і видрукувана у Лондоні англійською мовою драма Г. Красінського «Гонта» (1848) (що стала першою інсценізацією роману «Вернигора» М. Чайковського) не принесла бажаного авторові сценічного втілення. «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького залишався лише фактом літератури. Вочевидь, сприяли цьому й історичні події: внаслідок двох повстань 1830–1831 та 1863 р. територія діяльності польського театру значно зменшилась, а цензурні утиски посилились. Ініціатива в опрацюванні теми гайдамаччини перейшла до літературного процесу, оскільки він передбачав більшу свободу, можливість друку за кордоном.

Тривалу перерву в розвитку цієї теми на польському кону врешті перервали прем'єри 1893 р. на львівській та краківській сценах, що про них як про об'єкт наукового дослідження йтиметься уперше. Вони становили заключний етап розвитку теми Гайдамаччини у польському театральному дискурсі XIX ст.

3.3.1 «Слава Польщі! Слава Україні!» («Вернигора» В. Р. Левицького за однойменним романом М. Чайковського)

Прем'єра вистави «Вернигора» (Wernyhora) відбулась у Краківському театр 25 березня 1893 р. Були це останні місяці праці трупи у старому будинку на площі Щепанського (нині тут працює Національний Старий театр ім. Г. Моджеєвської) перед переходом його у вересні до новозбудованого приміщення (нині — Краківський театр ім. Ю. Словацького). Автором на псевдо Barbiton (барбітон — давньогрецький музичний інструмент, подібний до ліри) був молодий адвокат, публіцист та літератор Володимир Роман Левицький (1872–1909), що походив з родини нотаріуса м. Сянок Жешівського повіту (нині — місто у Польщі).

Вибір саме такого псевдоніма, вочевидь, невипадковий і міг бути пов'язаний із самою назвою вистави, тобто образом Вернигори, вже популярним на той час

серед польського суспільства персонажем. Символічним атрибутом Вернигори — як це було, зокрема, у драмі Ю. Словацького «Срібний сон Саломеї», була срібна ліра. Розбиваючи її у фіналі драми, Вернигора вирушав у далеку Україну, де мав зникнути у курганах і прокинутись лише тоді, коли «...ваш з вас, панство, буде тлін, а не алмази / І коли ваш труп три рази / У могилі, хвали й слави, / Порохно здмухне криваве»[361]. Обравши такий псевдонім, молодий літератор, можливо, підкреслив особисте ставлення до теми, ототожнюючи себе із «інструментом» Вернигори, що мав будити приспані народи.

Обираючи для свого драматичного дебюту саме роман одного з найяскравіших преставників т. зв. «української школи» М. Чайковського під назвою «Вернигора, український пророк: історичний роман з 1768 року» (Wernyhora, wieszcz ukraiński: powieść historyczna z roku 1768), створений 1838 р., інсценізатор мав на увазі безсумнівно не Вернигору від Ю. Словацького, а його давніше літературне втілення в романі М. Чайковського. Це було щонайменш друге звернення до цього твору з метою дати йому сценічне життя — після вже згаданої англомовної драми «Гонта» Г. Красінського (Лондон, 1848), що так і не з'явилася на кону. Останні десятиліття XIX ст. були періодом захоплення польського читача історичними романами вітчизняних авторів, насамперед творчістю Г. Сенкевича. Як вважає історик познанського театру зламу XIX–XX ст. А. Пшибишевська, саме літературна й сценічна популярність трилогії «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича могла вплинути на рішення В. Р. Левицького інсценізувати відомий польський роман на тему Гайдамаччини[362].

Володимир Роман Левицький здобув досконалу освіту у Віденському та Ягеллонському університетах і був достатньо відомий у краківському середовищі літераторів та правників. Про неординарність його особистості й повагу до нього свідчить, зокрема, той факт, що саме він від імені студентської громади Ягеллонського університету виголошував промову на перепохованні останків А. Міцкевича на Вавелі 4 липня 1890 р. У юридичній практиці він був відомим з кількох гучних процесів, у яких брав участь. Сповідував крайньо праву клерикально-націоналістичну ідеологію. У 1900–1904 рр. Краківський театр кількаразово виставляв його оригінальні драматичні твори, але без успіху. Загинув юрист і драматург від кулі клієнтки, що вилилось у гучну поліційну справу[363].

Інсценівка «Вернигори» належала до ранніх, студентських драматичних спроб В. Левицького. Текст інсценізації зберігається у фондах рукописів бібліотеки львівського театру Сілезької бібліотеки (Катовіце)[364]. На відміну від малоуспішних прем'єр оригінальних драматичних творів цього автора, його сценічна версія популярного роману М. Чайковського мала триваліше життя та певний успіх. Після Кракова її прем'єри відбулись у Познані (4 листопада 1893 р.), Гнєзно (6 травня 1894 р.), Іноврощлаві (17 травня 1894 р.), Бидгощі (25 травня 1894 р.) та Ґданську (21 серпня 1894 р.)[365].

---

[361] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 286.

[362] Przybyszewska A. Teatr Polski w Poznaniu za dyrekcii Edmunda Rygiera (1896–1906). Poznań, 2012. S. 130.

[363] Czaykowska Z. Bibliografia historii adwokatury polskiej 1901–1918. Warszawa, 1968 (wkładka nr 4 „Palestry" 1968). S. 90.

[364] Sygn. 1505. Wernyhora. Dramat na tle historycznym w 7-mu obrazach, zestawił Barbiton [Roman Lewyckij]. Szląska biblioteka. Katowice. Biblioteka teatru Lwowskiego. Dział rękopisòw. 168 s.

[365] Dramat polski. T. 1. S. 520.

Вернигора як герой у цих виставах уперше вийшов на польську сцену, хоча у літературі та малярстві був добре відомим уже від тридцятих років XIX ст. Щодо історичності самої постаті, однозначної думки не існує: Вернигорою вважають легендарного козака із Запоріжжя, котрий мав жити орієнтовно у другій половині XVIII ст. Автор окремої статті у «Словнику польської літератури XIX ст.» Францішек Зєйка наводить кілька «наукових» версій щодо місця народження Вернигори[366]. Достеменно невідомий його життєвий шлях; дата смерті також називається приблизно — орієнтовно це 1770 р., тобто після подій Коліївщини.

Національні версії історії Вернигори різняться в українській та польській культурі. Для українців цей персонаж малознаний, радше казковий, містичний герой, його згадує, зокрема, І. Котляревський в «Енеїді» («Тут був Вернигора Мусій»). Але у польській літературі та мистецтві XIX ст. Вернигора посів місце символу відродження незалежності, адже в його пророцтвах, що активно поширювалися та друкувалися у різних версіях упродовж XIX ст., містилися передбачення майбутнього відродження Польської держави. «Дослідження істориків літератури дозволили встановити, що «пророцтво Вернигори» постало найвірогідніше на початку XIX ст., близько 1809 року, — пише з цього приводу Ф. Зєйка. — Звідти вміщені в ньому думки увійшли до політичних програм польських демократів, що боролися за відбудову Польщі в історичних межах 1772 р.»[367].

Першим видрукував пророцтво Вернигори відомий історик Й. Лелевель у грудні 1830 р., хоча згадки про Вернигору виникали у творчості польського письменника С. Ґошинського ще перед тим. Важливим етапом у формуванні літературної легенди про Вернигору стали «Вернигора» М. Чайковського (1838, Париж), «Три віщування» Л. Семенського (1841), «Вацлав Жевуський» М. Будзинського (1841), «Вацлав», «Беньовський», «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького (1843). У польському малярстві образ Вернигори знайшов своє втілення у однойменних картині Леона Каплінського (1855) та одному з найвідоміших полотен Яна Матейка (1884). Образ Вернигори перейшов і у XX ст., зокрема, зустрічаємо його у монументальній творчості С. Виспянського та його п'єсі «Весілля» (1901). Із відновленням державності Республіки Польща 1918 р. інтерес до цієї легендарної особистості згас, проте Вернигора залишився назавжди у свідомості польського народу героєм-пророком. Та наприкінці XIX ст. цей романтичний і легендарний образ був значимим та актуальним.

Постать автора роману, М. Чайковського (1804–1886), людини, котра тричі змінювала релігію (католицтво, іслам, православ'я) і бачила в собі козака як реінкарнацію гетьманів України, надзвичайно цікава. Як зазначає Г. Грабович: «По суті, він спрямував усю свою творчість, і літературну, і попросту життєву, на те, щоби представляти, популяризувати й прославляти козацьку Україну, а наприкінці життя, щоб відродити її політичну й мілітарну силу для порятунку Європи»[368]. Сучасний дослідник творчості письменника, А. Фабіяновський, підкреслює, що М. Чайковський бачив свою батьківщину як багатонаціональний спадок Речі Посполитої Обох народів, але «...віссю цієї вітчизни була для нього Україна, а носієм бажаних цінностей — Козаччина»[369].

---

[366] Ziejka F. Wernyhora // Słownik literatury polskiej XIX wieku. S. 997.

[367] Там само.

[368] Грабович Г. Грані міфічного... С. 174.

[369] Fabianowski A. Ukraina — serce Europy. S. 165–173.

У своєму вступі до третього, ляйпцігського видання «Вернигори» (1868), М. Чайковський наголошував на спадковості своєї любові до України, до козацького минулого, перейнятих від батька. Згадуючи про свою участь у Листопадовому повстанні у складі ескадрону свого родича, К. Ружицького (про нього згадували у попередньому розділі), він порівнював бойових побратимів з українськими героями: «Кароль Ружицький, то був мій Конашевич Сагайдачний; у товаришах своїх бачив нових Мазеп, Виговських, Брюховецьких, Нечаїв, Могил і усю давню Козацьку Старшину»[370]. Дорікаючи Б. Хмельницькому за союз із Росією, наводив М. Чайковський цікаве передбачення Наполеона: «...через одне століття Європа буде або республіканська — з анархією, безладом, несправедливістю й інтригами усіх Світових Республік — або ж козацькою, зі свободою й вольницею козацькою, зі справедливою і прозорою владою й управлінням»[371]. Водночас справжня сутність світогляду М. Чайковського розкривалась у його прагненні «...рицарською звитягою Козаків поставити на ноги Польщу. Братерськістю Поляків ополячити Козаків»[372]. Значною мірою погляди М. Чайковського були суголосні часу, в якому він жив, коли ідея спільного польсько-українського порозуміння, державного та політичного об'єднання була актуальною.

Роман «Вернигора, український пророк», написаний і виданий у Парижі 1838 р., став першим польським історичним прозовим романом на українську тему. Це був і майже дебютний твір М. Чайковського, писаний рідною мовою. Його появу історик літератури М. Квапішевський пояснював зміною політичних поглядів автора та його наближенням до еміграційного кола прихильників табору князя А. Чарторийського. Власне, «Вернигора» був написаний за короткий термін насамперед з політичних потреб: «...роман давав близьку для історіографії та публіцистики табору (К. Сенкевич, К. Б. Гофман, Я. Вороніч) конкретизацію монархічних ідей, що мали добру поживу в козацьких традиціях. Роман повинен був представити еміграційному читачеві повчальний аналіз помилок предків, поміркувати разом із ним над причинами втрати національної незалежності, і слугувати йому «великою наукою на майбутнє»»»[373]. Недосвідчений письменник опинився перед надзвичайно складною історичною та суспільно-політичною темою, але саме цей матеріал (події Барської конфедерації та Коліївщини) дозволив йому звернутися до «постаті Вернигори, що міг стати ідеальним виразником близьких авторові політично-суспільних задумів»[374]. Слід підкреслити, що концепція «Вернигори» й спосіб представлення історичного матеріалу були підпорядковані насамперед політичним завданням автора, відтак ідеологічна заангажованість істотно впливала на історичну точність твору, як і його літературну якість.

Очевидно, з подібних політично-патріотичних міркувань звернувся до цього твору і його інсценізатор, В. Р. Левицький — але вже під кінець XIX ст. Обравши для інсценізації роман М. Чайковського, В. Р. Левицький поставив перед собою складне завдання опрацювати об'ємний прозовий твір. Інтерпретаторська стратегія

---

[370] Czajkowski M. Wernyhora. Wieszcz ukraiński. Lipsk, 1868. S. VI.

[371] Там само. С. VIII.

[372] Там само. С. V.

[373] Kwapiszewski M. Powieść historyczna z tezą: o "Wernyhorze" Michała Czajkowskiego // Pamiętnik literacki. Warszawa, 1997. № 88/2. S. 4.

[374] Там само. С. 3.

показала себе у доборі сцен та сюжетних ліній, виведених на кін. Роман складається з чотирнадцяти розділів. Зберігши основні сюжетні лінії та головних дійових осіб, В. Р. Левицький уклав дію із семи картин і дав їм назви: «На Ляхів», «Конфедерати», «На хуторі Вернигори», «Гонта», «В Умані», «Битва під Губником», «Пророцтво». Жанр інсценівки звучав як «Історично-драматичні картини зі співами і танцями».

У сценічному варіанті твору, як і в його літературному оригіналі, прозвучали три основні історично-тематичні блоки: повстання Барської конфедерації, події Гайдамаччини, пророцтва Вернигори. При цьому — уперше в «гайдамацькій темі» на польській сцені — публічно було наголошено питання безпосередньої участі російської церкви та імперської влади у придушенні Барської конфедерації та розпалюванні українсько-польської ворожнечі. Гостро було озвучено й оцінки гайдамацького повстання, в якому, на його думку автора роману, брали участь найтемніші верстви суспільства, одурені московською пропагандою та своїми кровожерними ватажками. Гайдамакам протиставлено козаків-запорожців як взірцевих, відданих Польщі та Україні, героїв. Врешті наскрізний образ Вернигори, як і в романі, увінчував сценічну дію: помираючи, він проголошував майбутнє відродження Польщі у поєднанні з Україною.

Систему сценічних персонажів становили відібрані інсценізатором із прозового тексту постаті, а саме: головні герої, що наскрізно діяли у виставі; герої другого плану, чия присутність передбачалась у кількох картинах; а також шерега епізодичних ролей, склад яких відрізнявся у кожній зі сцен. Разом дійові особи інсценізації творили велелюдний світ, доволі широку картину історичних подій. Наявність коротких епізодичних ролей дозволяла акторам грати кількох героїв у виставі.

Український табір представляли: паламар Василій, український шляхтич Григорій, осавул сериківського куреня Макар, Вернигора, Швачка, ватажок гайдамаків Максим Залізняк, Гонта, Некраса, козак Сидір. Вони діяли у першій, третій та шостій картинах (відповідно: маєток Григорія, хутір Вернигори, гайдамацький табір під Губником).

Решта картин відбувалися на території, що її можемо маркувати як польську; це друга, четверта, п'ята та остання, сьома картини (корчма, де гуляла польська шляхта; табір Браніцького, кімната в замку в Умані, табір конфедератів). Динаміка чергування польського та українського простору від картини до картини становила один із візуальних принципів інсценізації, і вочевидь створювала для театрів чималу проблему виготовлення різних декорацій.

Візуально-видовищна природа інсценованого тексту й визначала жанр майбутньої вистави: попри те, що у п'єсі були провідні герої, тим не менш дія рухалась дискретно, від картини до картини. Кожна частина мала типову драматургічну структуру із інтригою в межах окремо взятої картини, обов'язковим музичним номером (автор музики — Генрик Лясоцький) та ефектною живою картиною у фіналі. Безсумнівно, автор інсценізації мислив як ілюстратор, намагаючись насамперед відтворити книгу візуально, через шерегу «картин», сповнених масових сцен та яскравих, впізнаваних для широкої публіки персонажів, з якими, вочевидь, були добре знайомі читачі роману М. Чайковського. Театрознавець Д. Ратайчакова підкреслила окреме місце такого, живописно-картинного способу репрезентації

історії на польській сцені II половини XIX ст., у якому по-своєму продовжилась традиція знаних «табльо» з першої половини XIX ст.[375].

Як і в прозовому творі, у його сценічній версії український табір поставав як неоднорідне, суперечливе та внутрішньо конфліктне середовище. Предметом конфліктів було ставлення українців до Польщі та кардинально протилежне бачення майбутнього України: у союзі з Росією, як цього прагнули Григорій та Василій, або ж із Польщею, чого домагалися Макар та Вернигора. Польські персонажі також належали до різних таборів: одні з них (як-от Браніцький) служили на користь Росії, інші ж (як, наприклад, батько й син Пулаські) воювали у складі повсталих барських конфедератів супроти Російської імперії.

Конфлікт в українському середовищі одразу було заявлено в експозиції: поміж Григорієм, котрий схилявся на російський бік, та Макаром, котрий говорив про важливість підтримки українцями поляків, виникала гостра суперечка. Макар був упевнений у порозумінні з поляками: «Лях засліплений, але прийде до розуму. Хай тільки небезпека від Москви чи бісурмана в очі йому загляне — одразу з нами побратається. Поєднаємось, виженемо ворога, і потім по-братськи порахуємся»[376]. Йому заперечував Григорій: «Нічого ви там за порогами не знаєте, що у нас діється. Люд України у сльозах і нещасті ходить, серед буйних нив з голоду помирає, сваволя шляхти править над дружинами і дочками нереєстровців, а хто про свободу згадає, той конати мусить під гнітом нелюдських губернаторів та економів»[377]. Поділ українців на «тих, хто за порогами» і тих, хто живе на Поділлі, був принциповим для М. Чайковського, а услід за ним — і для В. Р. Левицького. Саме запорізьких козаків вони представляли як вірних польській ідеї воїнів, а подільське селянство та їхніх ватажків, що підняли гайдамацький бунт — злочинцями, кривавими розбійниками, темними хлопами, одуреними московськими агентами-попами. Стратегія ідеалізації та демонізації українського світу, закладені у добу романтизму, виявилися не чужими і для кінця XIX ст.

Зрозуміло, що симпатії і письменника, і драматурга були на боці перших, тому отець Макар врешті так говорить про Григорія, котрий приймав таємних посланців від росіян: «Старий українець втратив здорову думку і приймає вовків у своїй оборі...»[378]. Отець Макар джерелом усіх нещасть українців вважав рішення Б. Хмельницького приєднатись до Росії. У іншій сцені першої картини він сперечався із паламарем Василієм з цього приводу, відповідаючи останньому згідно із переконаннями власним та отамана Некраси: «І ми, і ляхи одну думку думаємо, однієї хочемо речі — свободи! Та швидше ви скелі порогів на пісок потрощите, ніж нас з ляхами пересварите!»[379]. Так з роману на сцену було перенесено ідеї сарматського міту польсько-української єдності, що у XIX ст. були поєднані із тогочасними романтичними коцепціями свободи.

На очах в отця Макара збирав старшинську раду Григорій, на якій вирішували боротись із поляками і де отаманом було обрано Залізняка. Григорій свідомо

[375] Ratajczakowa D. Obrazy narodowe... S. 30.

[376] Sygn. 1505. Wernyhora. Dramat na tle historycznym... S. 4.

[377] Там само.

[378] Там само. С. 10.

[379] Там само. С. 13.

споював своїх гостей, відтак козацька рада набирала рис п'яного застілля, під час якого господар представляв графа Тамару як вихідця із начебто запорізьких країв, начебто родовитого козака. З цим персонажем пов'язана подальша лірична лінія роману і вистави — закоханий у Ганнусю, вихованку Вернигори, граф уже від початку дії разом із паламарем Василієм задумував план викрадення дівчини. Попри прохання Швачки («Сидір, не пий, бо уп'єшся. А нам тверезі потрібні...»[380]) застілля набирало обертів. У ремарці інсценівки зазначено: «Горілка ходить по колу, гамір, крики... Молодці заглядають за дівками... Починають співати, при чому Швачка воліє співати сидячи, а Сидір виходить на середину сцени і починає в такт підстрибувати...»[381]. Пісня, запропонована В. Р. Левицьким, була авторською, написана польською мовою, стилізована під народну: «Розгулялись вітри в горах...». У п'яному чаді назрівав конфлікт поміж козаками, отець Макар піднімав на паламаря Василія канчук і виголошував гнівну промову на його адресу, конфлікт майже досягав свого апогею — поки у дверях не виникав сам Вернигора. Він не промовляв жодного слова, але козаки миттю падали перед ним на коліна. На цьому перша картина закінчувалася.

Приклад першої картини виразно демонструє цілком передбачуваний полоноцентричний дискурс, що домінував упродовж всієї вистави. При цьому драматургічні якості інсценізації були не найкращими: розмовний характер сцен, затягнута дія, обов'язкове «сповзання» у музичний жанр у кожній сцені (наприкінці XIX ст. це виглядало анахронічно), дидактизм, картинність та патетика фіналів кожної сцени. Не маючи змоги проаналізувати усю інсценізацію, зупинимося далі лише на двох важливих для нас епізодах: із Гонтою та Вернигорою.

Гонта у версії Чайковського-Левицького — злочинець, підступний, владолюбний, жорстокий розбійник. У четвертій картині він проходив три етапи на шляху до свого остаточного «падіння»: спершу приймав грамоту від Браніцького, що проголошувала його гетьманом України — і погоджувався відкрити повсталим гайдамакам ворота Умані, аби ті вирізали шляхту і жидів; усвідомлюючи жах своїх вчинків, він признавався закоханій у нього циганці Ромі у своїй зраді; врешті, у пориві розпачу убивав свого сина Янека, убивав приятеля Младановича і давав гайдамакам знак для початку різанини. Його останній монолог над убитими тілами сина й приятеля було подано у повній відповідності до образів «гайдамацького пекла», у криваво-апокаліптичному екстазі: «Кров мого сина, моєї дитини!.. Ногою перекочує труп Младановича на ганок. — Бережіть свою цноту, білі ляшки! Зрада міцніша за мужність. То Гонта зробив. За що? За перо чаплі (перо чаплі — гетьманська відзнака. — М. Г.). Гонта розтоптав повагу. Ха, Ха! Гонта убив власну дитину! Ха, ха! (падає знесилений, дивиться на свої руки, дзвони стихають — музика закінчується — пожежа триває)»[382].

Як бачимо, услід за М. Чайковським інсценізатор висунув головною мотивацією вчинків Гонти його жагу гетьманської влади. Топоси Танатосу й Еросу (смерті й ґвалту) були обтяжені темами дітовбивства та зради, а загальним

[380] Там само. С. 19.
[381] Там само.
[382] Там само. С. 115.

об'єднуючим тлом для всього слугував топос вогню, підсилений звуками дзвонів — невід'ємними візуально-звуковими складовими театрального «пекельного» образу гайдамаччини.

В опрацюванні літературного першоджерела В. Р. Левицький відповідально ставився до текстів М. Чайковського, переносячи частини діалогів на сцену майже без змін. Образ Вернигори в інсценізації також подано близько до прозового оригіналу. Згадки про нього звучать від початку, далі він з'являється наприкінці першої картини у промовистій німій сцені, що виявляє абсолютне поклоніння його персоні з боку української громади, хоча би якою конфліктною вона була. З не меншою повагою говорять про нього у польському середовищі. Заремба давав йому таку оцінку: «Вернигора — то великий чоловік, то пророк, що бачить майбутнє і проповідує. Не хлоп, книжки читає і листи пише, східними мовами балакає, як пілігрим Єрусалимський, їздить то до Царгороду, то на Татарщину, знає, що діється на петербурзькому дворі, навіть міркує про Відень і край прусський... Від початку конфедерації їздить по домам, заохочує шляхту приєднуватись до конфедерації. Обцяє різні винагороди, як тільки виженем ворога з Польщі. Генерал Кречетников і пан Браніцький обіцяли 1000 червоних золотих за його голову, але дідька лисого! Шляхта любить Вернигору, а селяни і москалі дрижать від самого його імені, що з духами спілкується»[383].

Впадає в очі подібність сказаного про Вернигору до деяких фактів з історії життя самого письменника, М. Чайковського, що наводить на думку про певні риси автобіографічності, втілені у романі і перенесені на сцену. Показово, що життєвий простір героя і його самого виразно вписано в орієнтальний дискурс, це доводять як вищенаведені слова, так і ремарка інсценізатора до картини «На хуторі Вернигори»: «Сцена відкриває вітальню на хуторі Вернигори. Стіни вкриті гобеленами, єдвабною тканиною, зброєю. Убрання нагадує східні кімнати. Торбан на стіні»[384]. Цей візуальний орієнталізм продовжував традицію «орієнтального», екзотичного відчитання світу козацтва, запорожців.

Наприкінці другої картини звучало перше пророцтво Вернигори, у тексті якого, зокрема, були рядки: «Багато ще проллється крові, багато знищень вкриють польську землю у братовбивчих війнах — але після довгих років знайдуться люди, вони селянина й шляхтича пов'яжуть вузлом нерозривного побратимства, закличуть до зброї всіх вірних синів польської землі. І тоді Польща буде такою великою і могутньою, якою ніколи ще не була. (Ксьондз Марек, стоячи поміж Пулаським і Вернигорою, що взялися за руки, перехрестивши тричі, прощається з ними...)»[385]. На закінчення пророцтва і сцени Некраса проголошував: «Слава Польщі!». У відповідь лунало: «Слава Україні!»[386].

У своєму останньому пророцтві Вернигора, помираючи, віщував Польщі перемогу на широких просторах від Вісли до Дніпра: «Коли поляки незчислені як дерева литовських лісів, як зерна піску з берегів Вісли, як кургани в степу, зведуться

[383] Там само. С. 36.
[384] Там само. С. 54.
[385] Там само. С. 51.
[386] Там само. С. 52.

на останній бій — переможуть!.. Дніпро увесь кров'ю не сплине, затанцює, розбиваючи об пороги трупи ворогів, і не буде вже кайданів на польській землі, а Польща буде велика, потужна... на віки віків...амінь!»[387].

Романний наратив, переведений у сценічну дію, персонажів, візуальні та звукові ефекти, набув більшої конкретики, гостроти та конфліктності. Якщо у романі описові складові, оперті на вже усталені в «українській школі» мітологеми степу, козака, коня, могил тощо додавали квазісторичному дискурсу козакофільського романтизму, епічного простору, то в драматургічній версії за їх відсутності максимально оголились ідеологічні схеми та конструкти, перетворюючи сценічний твір у суто ідеологічний патріотичний дискурс та спрощуючи і без того тенденційну картину світу, запропоновану письменником.

Прапрем'єра вистави відбулася у Кракові 25 березня 1893 р. Її попереджали анонси, де йшлося, що твір буде виконуватись на бенефіс актриси Наталії Сєнницької[388]. Бенефіціантка виконувала роль циганки Роми. На те, що вибір вистави на бенефіс залежав саме від актриси, вказує рецензент у краківській «Новій реформі»[389].

Наталія Сєнницька (1866–1926) на той час була вже достатньо знаною актрисою з двадцятлітнім досвідом сценічної праці у різних польських трупах, якщо враховувати її виступи у дитячих ролях від 1873 р.[390]. Н. Сєнницька належала до найцікавіших актрис свого покоління. Г. Запольська писала про її «незвичайну, містичну красу [...], ефектну дикцію»[391]. Актриса мала складний характер «хворобливої та інтелектуальної сибаритки і водночас особи, сповненої найсердечніших жіночих почуттів»[392], тому недовго затримувалась на одному місці, змінюючи трупи мало не щороку. Грала як у комедійному, так і драматичному репертуарі, любила ролі войовничих жінок, «чудово грала ролі романтичних авантюрниць з бурхливим минулим і демонічних героїнь модерної драматургії», володіла дивовижною сценічною чарівливістю[393]. Вочевидь, у ролі циганки Роми їй була близька романтично- героїчна посвята дівчини та фатальні почуття до Гонти, що слугували контрапунктком до «злочинної» постаті цього персонажа (один з типових романтичних прийомів контрасту).

Бенефіс виявився вдалим: автор короткого відгуку на прем'єру повідомив про великий касовий успіх спектаклю, підкреслив помітне творче зростання бенефіціантки та наголосив на доречності сценічної переробки прозового твору й важливості вистави для тодішнього глядача[394].

Про успіх Н. Сєнницької, котра, «добре загримована, вже першими словами підкреслила відповідний козацько-циганський темперамент своєї ролі», і вдячність

---

[387] Там само. С. 167.

[388] Teatr // Czas. 1893, 25 marc. № 70. S. 2. ; Nowa reforma. 1893, 25 marc. № 70. S. 3

[389] (a.k.) [Albert Klimpel?] Z teatru // Nowa reforma. 1893. № 71. 28 marc. S. 3.

[390] Siennicka Natalia // Encyklopedia teatru polskiego. URL: http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41903/natalia-siennicka (дата звернення 10.08.2018).

[391] Zapolska G. I Sfinks przemòwi... S. 38.

[392] Там само.

[393] Siennicka Natalia // Encyklopedia teatru polskiego.

[394] (f) [Wilhelm Feldman?] Z teatru // Czas. Krakòw, 1893. № 71. 28 marc. S. 3.

до якої глядач виявив оплесками, вінком та букетами, детальніше написав рецензент краківської «Нової реформи»[395]. Та важливішою є загальна оцінка всієї вистави. Насамперед, рецензент підкреслив розлогу ілюстративність сценічної версії роману: «Довга низка історичних постатей проходить перед очима глядача. Барські конфедерати, отець Марко, Казімєж Пуласький, козаки та їхні криваві ватажки: Гонта із Залізняком, гетьман Браніцький в оточенні Москалів, гайдамаки, попи і жиди, а врешті легендарна прекрасна постать Вернигори — всі, об'єднані сценічною картиною, творять живу ілюстрацію страшної епохи і самого факту уманської різні. Твір є стереоскопом, завдяки якому часто з точністю, кількома рисами позначено прикмети аби вади дійових осіб, так як їх подають безсторонні історики»[396].

Власне, остання фраза про «безсторонність» показаного дозволяє зрозуміти, що і твір М. Чайковського, і інсценізацію В. Р. Левицького, і саму прем'єрну виставу краківського театру глядачі відчитували як об'єктивну історичну правду, а не сконструйований ідеологічний дискурс. Патріотичні почуття брали гору і над критичними зауваженнями з приводу літературних якостей інсценізації: «Картина ця з літературного огляду не може увінчати лаврами скроні автора, але автор заслуговує однак на щире визнання за почуття шанобливого, патріотичного обов'язку, з яким він опрацював величезний матеріал, пристосовуючи його до вимог сцени»[397].

Рецензент іронічно висловився з приводу цензури, котра «допомагала старанно авторові аби зробити його працю менш яскравою і менш щирою у поглядах на стосунок Барських конфедератів до великої Півночі»[398]. Йдеться про заборону тем, пов'язаних із участю Російської імперії у придушенні Барського повстання та розпалюванні польсько-української ворожнечі. Згадано у цьому контексті викреслення на вимогу цензури багатьох важливих сцен, зокрема, «освячення ножів», де попи благословляли різанину поляків. Також рецензент радив авторові скоротити «дещо розтягнуті діалоги шляхти при шаблонних, хоча й, на жаль, правдивих застіллях»[399].

Про успіх обох показаних прем'єрних вистав свідчила переповнена зала та овації авторові інсценізації; успіхові сприяло й музичне вирішення: «...написана п. Г. Лясоцьким за українськими мотивами музичка, трохи співів, ну, і козацький танець в одній з картин, що дав зловтішникам свободу називати твір трагедією з балетом»[400]. Як бачимо, мала вистава й іронічно налаштованих глядачів, найочевидніше, це були прихильники модерного театру, котрих не могла не бентежити естетична еклектичність побаченого на сцені. Саме їм критик дорікнув на завершення своєї статті, підкресливши вдалий вибір твору бенефіціанткою, що для «ширшої публіки забезпечив корисну духовну поживу»[401].

---

395 (a.k.) [Albert Klimpel?] Op. cit.

396 Там само.

397 Там само.

398 Там само.

399 Там само.

400 Там само.

401 Там само.

У виставі вбачали, втім, не лише велику виховну мету, але й певні естетичні якості: « ...вона неодмінно може зіграна багато разів у святкові дні — бо становить більше інтересу, аніж подібні до неї видовища на кшталт «Понятовського» чи «Гуляй, душа!»»[402]; «...твір позитивно впливає на молодь і ту величезну частину публіки, що не налаштована на сприйняття «Життя шулера», «Чорних дияволів», а на «Вернигорі» уміє плакати, слухати хвилюючі у своїх жахіттях проповіді»[403].

Про прем'єрну виставу у Познані залишилося більше документів, зокрема, афіші вистав 4,5,6, 14, 19 листопада, 8 і 25 грудня 1893 р., а також 8 грудня 1894 р., що зберігаються у фондах бібліотеки Ягеллонського університету. На афіші представлено дійових осіб кожної із семи картин — їхня кількість коливалась від 8-ми до 16–ти чоловік, не враховуючи учасників масових сцен. Про покази цієї вистави вже 1902 р. міститься інформація у дослідженні А. Пшибишевської[404].

Газетні анонси у Познані закликали: «"Вернигора" — прекрасне історичне полотно, засноване на національному тлі, і дає нам завершений окремий розділ з кривавих подій нашої історії кінця минулого століття. Показ вистави буде старанно підготовленим — костюми нові та достовірні щодо історичних вимог — в ансамблевих сценах братимуть участь по кількадесят осіб. Безсумнівно, що «Вернигора» матиме такий самий успіх, що й попередні історичні картини, а завтрашній показ має стати знаком успіху подальшого існування справді народної та національної вистави»[405]. Заувага про «нові, достовірні щодо історичних вимог, костюми», дозволяє припустити відчутні впливи на польську сцену Майнінгемського театру з його засадами історизму, що утверджувались на багатьох європейських сценах.

Одразу по прем'єрі вийшла друком рецензія, в якій ключове місце посідали питання рецепції, виховного значення вистави і проблеми національного сценічного мистецтва як такого: «Той самий запал, з яким прийнято на нашому кону «Костюшка під Рацлавіцами» та «Кілінського», оволодів у суботній та недільний вечори натовпом глядачів, котрі вчора заповнили театр до останнього місця. Серед публіки партерної, серед завсідників лож і на ластів'ячій висоті — всюди кров пульсувала жваво і гаряче, серця били гарячим пульсом і щохвилі зривалася буря оплесків, гучна, тривала, і потужна. Відчувалось, що між глядачами і сценою завис білий птах, а його срібні крила поєднали артистів і публіку так міцно, що рампа й завіса зникли, і все злилося в нерозривну цілість. Національне мистецтво тільки тоді виконує своє завдання, коли по-справжньому увіллє свою кров у глядача і на підставі такої мистецької трансфузії з'єднає два окремі організми, два світи сполучить в один»[406]. Цитований фрагмент статті чудово ілюструє націєцентричний характер вистави, специфіку її сприйняття, а також усвідомлення критиком місця та значення театру у процесі консолідації, формування нації.

Подібно до краківського, анонімний познанський рецензент також зауважував невисоку драматургічну вартість інсценізації роману, але так само, як і його

---

[402] Там само.

[403] Там само.

[404] Przybyszewska A. Teatr Polski w Poznaniu. S. 244.

[405] Teatr // Dziennik Poznański. Poznań,1893. № 253. 5 listop. S. 5.

[406] Teatr Polski w Poznaniu // Dziennik Poznański. Poznań, 1893. № 254. 7 listop. S. 3.

краківський колега по перу, не надавав цьому особливої ваги, наголошуючи на інших, важливіших сенсах вистави: «Не будемо заперечувати, що око естета помітить де-не-де в картинах «Вернигори» хибний малюнок і місцями несвіжий або надто яскравий колорит. Не думаємо також, що твори в стилі «Вернигори» слід ставити найвище в ієрархії драматичної творчості, але з іншого боку розуміємо, що до суботньої прем'єри не можна застосовувати безоглядно звичних мистецьких правил. Тут насамперед належить запитати, чи твір є вірним тлумачем певної історичної миті, наскільки добре візуально вдалося перенести на театральні дошки різні прояви й течії історичного моменту, а найголовніше — увиразнити все, що на чолі епохи закарбувало характерні стигми, чи врешті — і це для нас найголовніше — притаманна виставі чуттєва наелектризованість, струм якої проникає в публіку, пробуджує її зі сну та апатії, підносить, веде і ушляхетнює. Спектакль «Вернигора» однозначно посідає такі якості і гідний стати поруч з «Костюшком під Рацлавіцами» і «Кілінським»[407]. Отже, рецензент увиразнив головні метатексти вистави: просвітницький, національно-патріотичний, травматично-мартирологічний. Нероздільно взаємопов'язані, вони становили головну цінність вистави, в якій, як переконливо свідчать рецензії, естетична складова залишалась на другому плані.

Якщо краківський критик поставив «Вернигору» вище за «Понятовського» й «Гуляй, душе», то познанський рецензент вписав її до ряду інших, найпопулярніших на той час «історичних видовищ», що творили національно-патріотичний дискурс на польській сцені. Нагадаємо, що прем'єра «Костюшка під Рацлавіцами» Владислава Людвика Анчиця відбулась 1880 р. у Краківському театрі, після чого вистава тріумфально поширилась усіма польськими сценами. Її грали до початку Другої світової війни, і після тривалої перерви та заборон комуністичної цензури відновлено 1989 р.

Отже, спектакль «Вернигора» пропонував ідеологічно актуальні, необхідні для польського суспільства моделі історичної пам'яті. Вони слугували підтримці та розвитку важливого для польської спільноти (як, зрештою, і для будь-якої іншої) міту «великої нації». Вистава демонструвала не лише жахіття уманської різні, а й причини занепаду Речі Посполитої, показуючи образи ворогів, що спричинилися до цього: власних зрадників, підступних росіян, жорстоких українців: «Час передсмертного бою великого народу, найкращі представники якого в останніх розпачливих спробах рвались до вчинків та самопосвяти — повзуча корисливість зрадливих синів вітчизни, що на руїнах Польщі прагнули збудувати собі трон для власних амбіцій — слизькі плечі російського поліпа, що душить смертельним стисканням здеморалізований народ — криваві вілуння війни і потоки крові, пролитої в Умані — Гонта, Залізняк, Некраса, а над тим усім легендарна постать Вернигори — ця шерега картин і осіб проходили перед очима здивованої, враженої і захопленої публіки»[408].

Спектакль насичував мистецькі й патріотичні почуття глядача за вже напрацьованими у театральній культурі XIX ст. канонами «естетики жаху», що поєднували мову романтизму й готичні барви: «Є якийсь мальовничий жах, що

[407] Там само.

[408] Там само.

вдаряє з драматичного калейдоскопу Вернигори, коли у фінальній сцені 5 картини зловісно дзвенять гайдамацькі ножі, коли світло місяця криваво огортає небо, коли рев, крик, виття зливаються в якийсь страшний тваринний оркестр, а Гонта, метаючись у страшному болю, схоплює своїх дітей, вбиває їм ніж під серце і з нелюдським криком кидає в море вогню — трем пронизує глядачів, які вслухаються у Дантові тональності історичного пекла»[409]. З цього опису сцени виразно відчитуємо характерні ознаки хронотопу «історичного пекла», як визначає його автор статті.

Топоси пекла й пророцтва були нерозривні у цій виставі. За принципом класичної драматургії, кривава кульмінація у п'ятій картині переходила у фіналі в апотеоз провісництва майбутньої величі Польщі: «Завіса в сьомий раз піднімається і — ось на вояцьких ношах, піднятий руками вірних козаків, з'являється на сцені конаючий Вернигора. За сили, віддані батьківщині, за невтомну працю для коханої Польщі, за те велике серце, котре забилося в грудях звичайного селянина, сходить ласка Божа на вмираючого і чудодійна сила ясновидіння вступає в розум його. Завіса минулого спадає, і Вернигора пророкує народові Наполеонівські з'яви, Термопільські битви з російським гнобителем — а потім піднімається, зіниці блищать натхненно, випростується і величавіє — то останнє видіння пророка: Польща воскресне. Ще мить, чути сонні, притлумлені звуки музики, люд вкриває руки конаючого поцілунками — на руках селян і шляхти помирає Вернигора. Цим символічним образом братання станів закінчується твір Барбітона, а публіка залишає театр з пророцтвом воскресіння Польщі в розгарячілій душі»[410].

Роль пророка Вернигори виконував відомий актор Мечислав Скірмунт: «Пан Скірмунт зокрема відіграв фінальну пророчу сцену з надзвичайною силою і з надзвичайно детальним розвитком, а постать свого героя зумів опромінити містичним сяйвом дива»[411]. Сценічна сила й потужність актора М. Скірмунта (спр. прізвище — Ґєркєвіч Алексій Антоній, 1850–1915) у ролі Вернигори забезпечила успіх найважливішому — профетичному дискурсу вистави. Цей профетизм — на відміну від твору Ю. Словацького — мав доволі простий вияв, що не применшувало, а, можливо, тільки посилювало його звучання, адже, як зазначає А. Левицький: «Наївна за своєю суттю профетична форма передачі інформації відзначається чітко вираженою етнокультурною та соціальною спрямованістю, яка дозволяє читачам / слухачам пізнати власне майбутнє, що подається як можлива, прогнозована та водночас вигадана реальність»[412]. На прикладі цієї вистави виявляємо усі форми дискурсивного впливу профетизму (за А. Левицьким): інформування, аргументація, емоційно-оцінний підхід та найголовніший — волевиявлення.

Заключна картина, в якій довкола Вернигори об'єднуються козаки, селяни й шляхта — промовистий образ загальної згоди й порозуміння всіх станів довкола ідеї відродженої Польщі, цілком доречна паралель із відомим малярським полотном Яна Матейка «Вернигора». Завершена 1884 р., картина мала кілька

[409] Там само.

[410] Там само.

[411] Там само.

[412] Левицький А. Е. Профетичний дискурс: підходи до визначення та аналізу // Мовні та концептуальні картини світу. Київ, 2013. № 43. Ч. 2. С. 272.

версій назв: «Лірник», «Пророцтво українського лірника», була по-різному сприйнята сучасниками. Але саме принцип поєднання історичної достовірності у костюмах й реквізиті із символічно-містичним змістом всієї картини уподібнював виставу «Вернигора» до цього малярського твору, що дозволяє говорити про спільні мистецькі матриці осмислення історичного польсько-українського минулого у польській культурі кінця XIX ст. Так, візуальним та смисловим центром матейкового твору був Вернигора, зображений (як у фінальній картині вистави) в момент найвищого натхнення, із піднесеними вгору руками. На картині — як і на познанській сцені — Вернигору підтримував молодий козак, а від нього (проти годинникової стрілки) у колобіжній композиції довкола центрального героя були розташовані шляхтич, хлопчик із образом Божої Матері Ченстоховської, занурений у свої думки священик, українська жінка та позаду неї українські хлопець і дівчина. Ймовірно, багато в чому картина Я. Матейка могла слугувати ключем до розуміння особливостей візуального та жанрового вирішення однойменної з картиною вистави, хоча жоден із рецензентів не відзначив цього.

Один із рецензентів наголосив на надзвичайно старанному опрацюванні (режисер — Александер Ласький) масових сцен «видовища», в якому «кількість дійових осіб і свіжість костюмів творили яскраву і грандіозну цілість»[413]. Це засвідчувало появу та розвиток режисури у польському театрі, адже її дедалі більше потребували саме такі багатолюдні та багатокартинні вистави. З помірною похвалою оцінив автор статті виконання ролей Гонти ([Ян?] Якубовський), Браніцького (А. Ласький), Швачки ([Войцех?] Домбровський), Некраси ([Юзеф] Сосновський). Менш вдалими видалися жіночі ролі (Ганка — пані [Сильвестра] Майдровичева, Рома — панна [?] Врублевська).

Під час гастролей познанського театру у травні 1894 р. в Іновроцлаві вистава «Вернигора» також отримала оцінку тамтешнього рецензента. Вона багато в чому продовжувала думки попередників, але гостріше за них вказувала на недоліки інсценізації, зокрема, на неточність історичних фактів, відтворюваних зі сцени. З цього приводу, зокрема, рецензент висловлював критичні зауваги: «...На останню прощальну виставу вибрали артисти історично-драматичну картину «Вернигора». Чи вона цілковито «історична» — про це, якби час і місце нам дозволили — було би що сказати; зауважимо тільки, що драматург повинен звертати увагу принаймні на такі відомі факти, як, наприклад, щодо Залізняка, головного призвідця усієї огидної, кривавої московської роботи, який був проголошений царицею провідником гайдамаків і не зазнав жодної кари, живучи під її охороною спокійно до самої смерті в глибині Росії. Також разила нас передчасна смерть Гонти, котрий пролив потоки невинної крові, перш ніж в Сербах під Могилевом сконав на палях»[414]. Цими словами автор рецензії продемонстрував власну історичну дезорієнтацію — зокрема, щодо долі Залізняка, котрий, як відомо, загинув на російській каторзі — а також бажання набагато гострішого показу польсько-українського конфлікту на сцені, аніж це було у виставі.

[413] Teatr Polski w Poznaniu // Dziennik Poznański. Poznań, 1893. № 254. 7 list. S. 3.

[414] Там само.

Іновроцлавський рецензент тільки підтвердив думку про те, що головною постаттю вистави і в сюжетному, і у мистецькому розумінні був Вернигора у виконанні М. Скірмунта: «Незважаючи на те, що твір у змісті і в укладі має багато недоладностей, тим не менш він зміг здобути популярність завдяки патріархальній і в цілому послідовно проведеній ролі Вернигори, котра є віссю і магнітом усієї вистави. Роль ця у справжньому значенні ефектна і вдячна, гідна амбіції і таланту п. Скірмунта, справедливо йому доручена. Всі, кому було цікаво побачити, як актор вив'язується зі складного завдання, не залишилися ані обманутими, ані розчарованими. П. Скірмунт представив постать Вернигори зі справжнім пієтизмом, гідним пророка України, провівши її від початку до кінця з такою послідовністю, в якій видно результат багаторічних, народжених з любові до мистецтва, драматичних студій. Смерть старого патріарха був імпонуючою — одне слово, це була мистецьки довершена роль»[415].

Отже, усі оцінки рецензентів зводилися до кількох позицій: підкресленні національно-патріотичного значення вистави, поблажливому ставленні до її слабких драматургічних якостей, високої оцінки окремих виконавців, насамперед М. Скірмунта як Вернигори.

Про плани постановки «Вернигори» на польській сцені у Львові засвідчує документ, підшитий в одній папці із рукописом інсценівки як дві його останні сторінки[416]. У листі цензора від 20 квітня 1894 р. йшлося про дозвіл дирекції Театру Скарбка у Львові на поставу цього твору. Число зауваг та приписів щодо вилучення окремих фрагментів, реплік і фраз становила кілька десятків. Усі вони зводились до заборони уживання слова «лях», «ляський» і тих висловів, де ці лексеми присутні, як-от «На погибель ляхам і жидам!», «Згиньте, пси ляські», згадок про «нелюдських губернаторів і економів», «відлуння пожеж», «замордований народ». Фактично, усі цензорські заборони стосувалися текстів персонажів-українців і мали на меті не допустити звучання зі сцени характерних, справді типових для українського середовища висловів у бік поляків. Якщо ці тексти звучали у виставах на сценах віддалених від етнічних українських земель польських міст (принаймні, нам не відомо про цензорські втручання), то у Львові їх уживання було категорично забороненим. Відтак, до прем'єри у Львові не дійшло.

Отже, сценічна ілюстрація роману М. Чайковського у «живих картинах» розвивала великий патріотичний метанаратив, зорієнтований на найширшого глядача. Репрезентований у ньому пекельний міт України був нерозривно пов'язаний із профетичним дискурсом Вернигори: травматичне минуле польської нації, пов'язане з українським пеклом, потребувало візії щасливого майбутнього з уст українського пророка. Постать Вернигори як мітологічна конструкція засвідчувала спроби подолання історичної травми гайдамаччини у польському суспільстві та створення нових героїв польсько-української історії на засадах полоноцентризму.

[415] Там само.

[416] Sygn. 1505. Wernyhora. Dramat na tle historycznym... S. 170–171.

3.3.2 «Задзвонили в усі дзвони...» («Ватажок» А. Урбанського)

Аврелій Урбанський (1844–1901) — польський поет, драматург, перекладач. Народився у сім'ї директора бібліотеки, професора Львівського університету, закінчив гімназію, вступив на юридичний факультет Львівського університету. Студентом взяв участь у повстанні 1863 р., продовжив навчання як майбутній лікар, потім — філософ. По закінченні університету обрав працю чиновника, усе життя вдало поєднуючи її з активною літературною творчістю. Сучасник, Станіслав Блотніцький, назвав А. Урбанського одним з найпліднішних польських авторів: "Актуальні пісеньки, комедії, драми, лібрета до опер і оперет, навіть гуморески вилітали наче з рукава обдарованого бурхливою фантазією автора"[417].

Драматичний талант А. Урбанського проявився рано: вже 1865 р. на львівській сцені відбулась прем'єра його першої драми "Серце і гордість". Його мати, Аделя з Добжанських, належала до знаної театральної львівської родини. Упродовж 60-70-х рр. XIX ст. його твори активно входили до репертуару львівської сцени, 1872 р. він був одним з організаторів та учасників "Товариства приятелів сцени", як літературний секретар театру та автор брав безпосередню участь у формуванні складу трупи та творчій діяльності львівської польської сцени. Відтак перу А. Урбанського належать 27 п'єс, значна частина з яких мала прем'єри у Львові та багатьох інших польських містах[418]. Про якісь п'єси А. Урбанського у перекладі українською мовою згадував і С. Чарнецький у своєму огляді театральної бібліотеки Українського театру товариства "Руська бесіда", але інформації про їхні сценічні втілення на українській сцені не маємо[419].

Антоній Холоневський у своїй книжці "Безсмертні", виданій 1888 р., серед низки найцікавіших тогочасних письменників характеризував А. Урбанського, наприклад, так: "Він належить до категорії поетів, перед котрими добре вихована критика ламає свої пера.[...] Найохочіше він перебуває в колі польських тем, що дозволили йому написати кілька творів беззаперечної краси та літературної вартості"[420]. До них належали, зокрема, "Драма однієї ночі" та цикл поезій "Мятеж" (високо оцінений Іваном Франком[421]), що були присвячені подіям Січневого повстання 1863 р. С. Блотніцький разом з іншими творами високо оцінив драму А. Урбанського "Ватажок" як п'єсу високого патріотичного звучання: "В усіх цих творах звучить сердечна патріотична нота, віють від них щирі почуття та гарячий запал на користь нашої нещасливої національної справи"[422]. Драматургічною вправністю п'єси «Ксеня» привернув А. Урбанський увагу відомої театральної

---

[417] Błotnicki St. Aureli Urbański (Sylwetka jubileuszowa) // Kurier Lwowski. Lwòw, 1889. 8 grud. S. 3.

[418] Dramat Polski. T. 1. S. 955–956.

[419] Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси. Статті. Матеріали. Світлини / Степан Чарнецький. Львів, 2014. С. 139.

[420] Chołoniewski A. Nieśmiertelni. Fotografie literatów lwowskich. Lwów, 1888. S. 12.

[421] Франко І. Я. Аурелій Урбанський. Мятеж // Франко І. Твори : у 50-и томах. Київ, 1981. Т. 29. С. 83–84.

[422] Błotnicki St. Aureli Urbański...

діячки, драматургині та театрального критика Г. Запольської. Вона віддала належне його талантові у рецензії на виставу 1900 р.[423].

Драму на три дії, чотири картини під назвою "Ватажок" (Watażka), засновану "на тлі історії часів Станіслава Августа", А. Урбанський написав та видав у Львові ще 1888 р.[424]. Гадаємо, свою появою твір міг завдячувати календарю, а саме стодвадцятиліттю подій гайдамаччини. Зважаючи на попередній театральний досвід, автор міг розраховувати на сценічне втілення п'єси у львівському польському театрі. Але цього не сталось одразу.

Зважаючи на те, що твір малознаний, вважаємо за потрібне коротко викласти його сюжет. "Діється в маєтках Єгомосьці (ксьондз. — М. Г.) пана Вериги на Україні, на пограниччі Поділля, року 1768", — зазначив автор на початку[425]. Суспільно-політичним тлом драми є переддень виступу барських конфедератів; цю подію обговорюють учасники першої сцени у маєтку отця Вериги. На тривожному тлі згадок про зростання бунтівних настроїв серед українців розгорталась головна — лірична — лінія твору.

Українець Омелько, син отця Кирила (греко-католицького священика) та Тетяни, фанатично закоханий у молоду вдову, Полковникову з Варшави. Але вона, дочка сенатора, кокетує та заграє із Шамбеляном (камергер. — М. Г.), відверто знущаючись з почуттів "хамчука" Омелька, чим і штовхає його до гайдамаків. Очоливши гурт гайдамаків, він вривається в маєток Полковникової, і, жадаючи помсти, принижує її гідність, примушує називати себе отаманом, погрожує взяти силою. Відволікши увагу Омелька, Полковникова несподівано ранить його, а він, захищаючись, убиває свою кривдницю. Цієї миті вриваються вояки на чолі з хорунжим Даніелем Дубиною, щоб заарештувати убивцю, але за мить до втечі хлопця перехоплює його батько, отець Кирило. Після довгих звинувачень та докорів о. Кирило говорить синові, що умовою прощення його гріха може стати лише згода служити конфедератам. Омелько заявляє, що люто ненавидить поляків, латинську віру, і тому обирає смерть замість служби ворогам. Довідавшись про його ув'язнення та знаючи, на які тортури він приречений, мати й Настя, закохана в Омелька дівчина, передають хлопцеві отруту. Останньої миті батьківський гнів несподівано змінюється на милість, і о. Кирило пропонує відпустити усю ув'язнену гайдамацьку ватагу у степ. Та Омелько з Настею, котра вирішила розділити долю коханого і випила отруту разом із ним, уже мертві...

П'єсу, як і багато інших драм А. Урбанського, слід розглядати як прояв пізнього романтизму у поєднанні з елементами мелодрами та психологізму. Патріотична тема будувалась тут на гострому протиставленні світів польського та українського через конфлікти: релігійний (католицизм та православ'я), соціальний (аристократи, шляхта й селяни), морально-етичний (звірства гайдамаків; християнські чесноти); родинний (протистояння батька й сина) та особистий (фатальне кохання). Найяскравіший у творі — романтизований образ головного героя-гайдамаки Омелька. Віддані католицизму та ідеї Речі Посполитої

[423] Zapolska G. I Sfinks przemòwi... S. 84–85.
[424] Urbański A. Watażka. Lwów, 1888. 94 s.
[425] Там само. С. 1.

українці, насамперед отець Кирило, становили "позитивно" інтерпретовану групу персонажів. Омелько — ватажок гайдамаків — негативну. Омелько як персонаж мав типові ознаки романтичного героя: внутрішню роздвоєність ("...в мені б'ються два несамовиті духи... То один перемагає, то другий"[426]), відчуття соціальної нерівності, посиленої національною: "Ми – недоляшки" казав він тихо батькові[427]). В уста героя автор вкладав й інші характеристики, що підкреслювали його почуття вторинності, наприклад: "... Я нещасливий... Хай би мене залишили хлопом. Навіщо дідич з сином тягав мене по школах? Навіщо світ мені показав? Засмакувала душа в шляхетському раю — і бурлить, і розпирає — і глухо волає: ще, ще!"[428]). Недосяжність "шляхетського раю", відчуття соціальної нерівності не були б для Омелька такими критичними, якби не знехтування Полковникової, якій він докоряє своїм нещастям: "А Ви? Навіщо Вам було сюди з Варшави? [...] Якби не Ви, сидів би у матері, на припічку, на добродія орав би плугом, бідну ту дівку (йдеться про Настю. — М. Г.) взяв би в дружини, і не дізнався б, що таке ненависть до людей, що таке чорна доля"[429]). Ще далі він зізнавався: "Там, при дворі, все тиснуло на мене... Тхором чувся. Тут, на моєму смітнику, мені якось краще"[430]). Отже, чужий і недосяжний аристократично-шляхетський світ виявлявся "подвійно" згубним для героя-українця: на зміну дитячо-юнацькому відчуттю чужості під час навчання у Варшаві, у дорослому віці він зазнає зверхності та відмови сенаторської доньки. Якби — за словами батька — він відповідав своєму призначенню ("Хай би пильнував батьківську стріху, соху і рало. Взмагав духовну рясу носити і Церкві святій служити, як батько — згода. Нехай би шабельки мав та самопали і хай би служив, поборюючи ворогів Речі Посполитої"[431]) — то трагедії вдалося б уникнути. Так думає його батько Кирило, так, з гіркою іронією, у відчаї, мислить і сам Омелько.

Бінарна пара "польське-українське" тут змодельована на типових опозиціях "цивілізація / дикунство", "центр / периферія", "аристократичне / селянське", «палац / смітнисько», притаманних колоніальному дискурсу. З цих протистоянь виростала мотивація вчинків головного героя, урухомлювалась драматична дія, формувались фабула і сюжет. Образ Омелька укладено за сформованим упродовж XIX ст. в польській культурі стереотипом гайдамаки як романтичного розбійника: самотнього, соціально упослідженого, душевно травмованого, спровокованого до помсти суспільною несправедливістю та особистим нещастям. Мотиви національного чи етнічного протистояння тут приховано, їхнє місце посідають соціальний та релігійний конфлікти.

Як переконуємось, сюжетна схема, стосунки персонажів, надто у першій частині, багато у чому повторюють закладені ще в «Гелені...» Я. Н. Камінського конструкції, зокрема, йдеться про любовний трикутник, в якому українець є ізгоєм, упослідженим. Так само, як і в «Гелені...», тут було застосовано своєрідну колоніальну гендерну інверсію: колонізатор (зазвичай втілення маскулінності), оприявнювався

[426] Там само. С. 41.
[427] Там само. С. 17.
[428] Там само. С. 56.
[429] Там само.
[430] Там само. С. 58.
[431] Там само. С. 12.

у жіночій постаті «жертви» (Полковникова), тим часом як образ колонізованого (зазвичай слабший, залежніший тощо) набував маскулінного характеру (Омелько). Але якщо тема чоловічої — брутальної, дикої, нестримної — української сили залишилась незмінною упродовж XIX ст., то образ жертви, "нареченої-польки", зазнав істотних змін. На відміну від ідеалізованого образу ранньоромантичної юної Гелени, однієї з перших представниць героїчного «міту кресов'янки» у переробці Я. Н. Камінського, під кінець XIX ст. у творі А. Урбанського з'явилась пізньоромантична сенаторська дочка — підступна, зверхня, цинічна вдова Полковникова. У структурі драми вона втратила статус головної героїні і перетворилась більше на функцію, тяжіючи до модного на зламі XIX–XX ст. амплуа «жінки-вамп». Це дозволяє припускати про певні зміни у національному автообразі поляків, в яких могло опосередковано віддзеркалюватись дедалі критичніше ставлення до себе та до мітологізованих популярних образів. Так чи інакше, але чистий, цнотливий і героїчний образ Гелени у «Ватажкові» змінився на повну протилежність собі, коли тим часом риси дівочої сили й відданості перейшли до української дівчини Насті.

У моделюванні драматичних ситуацій А. Урбанський справді мимоволі (чи свідомо?) повторював уже апробовані у виставі "Гелена, або Гайдамаки на Україні" конструкції: як і Тименко-Горейко у переробці Я. Н. Камінського, Омелько в драмі Урбанського страждав через кохання без взаємності до польки, в обох творах її відмова була причиною переходу героя до гайдамаків; типологічно подібними були сцени помсти ображеного українця, що силою домагався любові красуні-польки, хоча за рівнем жорстокості та брутальності Омелько перевищував свій ранньоромантичний прототип. Своєрідним дзеркальним відображенням "Гелени..." слугували кульмінаційні сцени "Ватажка": у Камінського Гелена вбивала гайдамаку, в Урбанського навпаки: Омелько вбивав Полковникову. Не варто називати "Ватажка" калькуванням "Гелени...", це, радше, її трансформований спадок і свідчення тривалості та сили закладених ще у виставі 1819 р. мотивів, топосів, схем. До таких, зокрема, належав часопростір «пекельної України», що увібрав у себе мотиви вогню, фатального кохання, жертви, насильства, смерті.

Топос пожежі, заявлений ще у "Гелені..." у сцені нападу гайдамаків на маєток Старости, у "Ватажкові" розгорнувся у майже наскрізний візуальний образ-лейтмотив. Він виникав кількаразово: спершу як нічні блискавиці, що супроводжували сцени першої дії, згодом як сяйво вікон панського маєтку в глибині сцени, де гуляла шляхта. Але найвиразніше він проявлявся в останній дії, коли спраглий помсти гайдамака Омелько зникав у спальні Полковникової. Дяк Наум, розпалюючи люльку, коментував цей момент так: "Хе, хе... Буде шлюб Ясновельможної з козаком! Гучна забава! [...] Хай буде молодим ясно й тепленько! Добуває з потайного місця шмат клоччя, викрешує вогонь і огорнувши клоччям розпалену губку [матеріал для запалювання кресалом. — М. Г.], вихиляється за дверцята, втикає її вгору, вертикально. — Хе, хе... Дідько дав під самим боком шопу з сіном"[432]. Мотив "пекельного", "вогняного", "інфернального", "насильницького" й зрештою смертельного шлюбу українця й польки, що брав свій початок у XIX ст.

[432] Там само. С. 71–72.

від постави “Гелени...”, був продовжений у «Срібному сні Саломеї» і нарешті втілився у «Ватажкові» в його найжорстокішій версії. Можливо, свою живучість на польському кону, особливо звабливу силу для глядачів цей топос завдячував не стільки «історичній правді», скільки тому, що пропрацювання «історичної травми» у цьому випадку зачіпало базові людські інстинкти: «життя» й «смерті», Еросу й Танатосу. Можна інтерпретувати це як своєрідну проекцію такого бажаного й неможливого водночас польсько-українського «шлюбу». Про метафоричність цього пекельного, амбівалентного поєднання, заснованого на фатальній любові Козака до прекрасної ляшки, говорить М. Яніон і виявляє спільність цього мотиву у таких протилежних за ідеологіями творах як «Тарас Бульба» М. Гоголя та «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича[433]. До цієї шереги, безумовно, відносимо і вистави: «Гелена...», «Ватажок», а також драму «Срібний сон Саломеї». Прикметно, що «Вернигора» був позбавлений цього мотиву.

Помітний у “Ватажку” А. Урбанського і вплив “Срібного сну Саломеї” Ю. Словацького. Герой А. Урбанського, як і Семенко в Ю. Словацького, походив з українського священичого роду. Драматург наголошував на близькості греко-католицької церкви до католицизму та смертельному протистоянні із православ’ям як агентом російського імперського впливу. «Священичу» лінію українського героя, запропоновану у драмі Ю. Словацького, А. Урбанський розвивав як головну у своїй драмі, загострюючи до повного антагонізму релігійний конфлікт поміж батьком і сином, поміж поколіннями українців, їхніми світоглядами та чином. Мотив освіченості козака, заявлений на початку «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького, у своєй п’єсі А. Урбанський розгортав як окрему тему, що підкреслювала Інші́сть Омелька. Далека Варшава була джерелом подвійних страждань героя: як місце його даремної, «недоречної» для українця освіти, та як батьківщина Полковникової, нерозділене кохання до якої стає мотивом його помсти. У той же час вдома він також почувався Чужим, оскільки вже не міг належати до найпростішої верстви люду, що стало випробуванням для його соціальної та індивідуальної ідентичності.

Уже було сказано, що І. Франко високо цінував поему А. Урбанського “Мятеж”, але п’єсу “Ватажок”, на жаль, обійшов мовчанням. Проте до цієї драми можна застосувати думку І. Франка, висловлену ним з приводу іншого твору “Русини. Шкіци та образки” польського письменника Абгар-Солтана (спр. прізвище Абґарович Каєтан), що вийшов майже у той самий час. Оцінюючи спосіб трактування українців у цьому творі, І. Франко зауважив: “Героїнею (твору — М. Г.) є його (автора. — М. Г.) власна тенденція, яка полягає в тому, що освічений українець, раз вирваний з селянської колії життя, не повинен уже бути українцем, повинен стати поляком чи москалем, причому, звичайно, того українця, який стає поляком, автор підносить до висот ідеалу, а той, що стає москалем, — або марно гине, або смажиться ще за життя в смальці власної підлості”[434]. Подібно у “Ватажку” українець отримував позитивну конотацію лише схилившись до польського табору — як отець Кирило, або ж негативну, якщо герой відверто заявляв про ненависть до католицтва та поляків — як це робив Омелько.

---

[433] Janion M. Niesamowita Słowiańszyzna... S. 169.

[434] Франко І. Я. Аурелій Урбанський. Мятеж // Франко І. Твори : у 50-и т. Київ, 1981. Т. 29. С. 83.

Попри всю жорстокість гайдамацьких сцен, автор парадоксальним чином виявляв повагу до персонажів-українців, а точніше — до української мови, літератури, культури. Для мовних характеристик персонажів-українців він обрав уже маловживаний на той час прийом включення питомо української лексики у тексти героїв. Уміщені посеред польського тексту, ці виразні мовні маркери допомагали точнішій національній ідентифікації героїв, впливали на творення яскравих характерів. Зокрема, в тексті бачимо українські лексеми, записані латинською абеткою та підкреслені курсивом: mandriwka, diwky, hromada, kurin, majdan, czumaky, bajdak, batko, dytyna та ін. Вони показують добрі знання автора в царині української мови. Ще більше це увиразнюється в поданих у тексті українських приказках-приповідках. Вони звучали у діалогах персонажів-українців: Кирила з Омельком та дяком Наумом, у розмовах Тетяни й Насті; були також записані латинською абеткою: "Скачи враже як пан скаже" та "Багатому чорт дітей колише"[435], "Хто корчму минає, той щастя не знає"[436], "Піп у дзвін, а чорт в клепало"[437], "Волос долгий — та ум короткий"[438], "Громада — то великий чоловік"[439], "Пек тобі"[440] та багато інших. Окремо зауважуємо кількаразове вживання відомого козацького гасла: "Пу-гу, пу-гу".

Та справжнім ключем до "українського світу" цього твору була поема «Гайдамаки» Т. Шевченка, цитована у п'єсі. Відомо, що поезії Т. Шевченка ще за його життя переписували латинською абеткою, поширювали в рукописах, вони були знані польській інтелігенції, хоча й викликали суперечливі, а часто і вкрай негативні оцінки. Відомо, що першим біографом Т. Шевченка став поляк Ґвідон Батаглія, про творчість поета позитивно відгукнулись одними з перших Я. Лям, А. Гожалчинський[441]. Від 1880-х рр. ставлення до творчості Кобзаря серед поляків, і революційної молоді зокрема, набуло нової сили й прихильності (Е. Ожешкова, С. Жеромський, Я. Каспрович, М. Здзєховський та ін.)[442]. Низка польських літераторів не тільки перекладала твори Т. Шевченка чи висловлювалась на захист творчості поета, а й уводила ці твори у свої власні тексти: "У другій половині XIX ст. до поезій Т. Шевченка з метою їх творчого використання звернулося багато польських поетів і прозаїків: В. Сирокомля, Л. Совінський, П. Свєнціцький, С. Грудзінський та ін.", — писав дослідник цього питання Т. Пачовський[443].

Тож А. Урбанський не перший польський драматург, який звертався до постаті та творчості Т. Шевченка — його попередниками були письменник, поет, перекладач, редактор, актор Руського (українського) театру товариства "Руська бесіда" Павлин Свєнціцький (комедія «Міщанка») та Л. Совінський (про його

---

[435] Urbański A. Op. cit. S. 18.

[436] Там само. С. 19.

[437] Там само. С. 20.

[438] Там само. С. 21.

[439] Там само. С. 22.

[440] Там само. С. 22.

[441] Jakóbiec M. Wstęp // Taras Szewczenko. Wybór poezji. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. S. CIV.

[442] Там само. С. CVIII-CXIX.

[443] Пачовський Т. Відгуки поезій Т. Шевченка в польській літературі другої половини XIX ст. // Київські полоністичні студії. Київ, 2014. Т. 24. С. 255.

твір «На Україні» йтиметься далі). У цьому контексті драма "Ватажок", про яку не згадують літературознавці, становить окремий інтерес, бо дозволяє говорити не лише про певну традицію позитивної рецепції творчості Т. Шевченка у польській драматургії та на сцені, а й про акценти хронологічні: саме твір А. Урбанського вийшов на сцену першим (1893), прапрем'єра трагедії Л. Совінського відбулася пізніше (1900, Краків), комедія П. Свєнціцького, наскільки відомо, не мала сценічного життя взагалі.

Повернімося до тексту «Ватажка» та шевченкових ремінісценцій у ньому. У ремарках до першої дії автор зазначав, що праворуч, в глибині сцени, навпроти заднього фасаду маєтку Вериги, розташовано паркан, за котрим на високому підмурівку видніється кам'яна фігура Святого[444]. Наприкінці сьомої сцени цієї ж дії після репліки Наума "А от і громада!" в ремарках читаємо: "Дорогою, за штахетами справа наліво тягнуться селяни, віддаючи поклон фігурі. Одночасно кілька господарів, проходячи садом й побачивши ксьондза Кирила, зупиняються і знімають капелюхи. Коли громада за штахетами минає сцену, з-за кущів під фігурою чути думку бурлаки"[445]. Текст "думки" записано латинською абеткою, але це не що інше, як цитати з Шевченкових "Гайдамаків", тому подаємо їх в оригінальному, українському, записі:

Задзвонили в усі дзвони
По всій Україні.
Закричали гайдамаки:
«Гине шляхта, гине...»!
Нехрещені, кляті душі,
Гей, мало вам кари —
Ще раз треба перемучить,
Щоб не повставали![446].

Симптоматичною була реакція Кирила на цей спів: "Горе! — каже він. — Хто їх тої думки навчив?"[447]. У структурі цієї драми мотив шевченкових "Гайдамаків" виникав як знак майбутнього лиха, а образ бурлаки-кобзаря стає його невід'ємною візуальною, вербальною та музичною складовою. Окрім бандури як музичного символу українства, у драму уведено й інший музичний інструмент — сопілку. Якщо бандура — так би мовити, епічний голос нації, то сопілка — ліричний. Саме з нею були пов'язані спогади Насті: "Чути гру на сопілці. Коротка пауза. Настя (на бік): Скільки ж тихих вечорів він так грав у степу, а я сиділа при ньому на кургані задумана... Сьогодні, сьогодні не для мене плаче думку його сопілка"[448]. Ці репліки та образи, очевидно, автор запозичив із репертуару романтичних образів у доробку поетів "української школи".

Удруге Шевченковий мотив з поеми "Гайдамаки" виникав у розмові Тетяни (матері) й Насті (дівчини, закоханої в Омелька). Тетяна тут промовляє словами-

[444] Urbański A. Op. cit. S. 3.
[445] Там само. С. 19.
[446] Там само. С. 20.
[447] Там само.
[448] Там само. С. 38.

маренням Шевченкової Оксани: "Загрібай мати жар, жар. / А вже ж твоєй дочки жаль, жаль"[449]. У цьому випадку Шевченкова цитата віщувала трагічну розв'язку у долі дівчини Насті. І вже сповнені невловимих, але відчутних парафраз Шевченкових поезій звучали слова Омелька, звернені до батька у фіналі: "Вам, батьку — до церкви, мені — в степ... Вражою кров'ю просякнуть дикі поля і зродять високе — по пояс жниво — а могили покотом — від Бугу до Дніпра будуть шепотіти: тут колись ляхи панували. В тій добі одинак повернеться отаманом"[450].

Драма "Ватажок" була, безперечно, втіленням авторської рецепції шевченкової спадщини. Можемо припустити, що увесь український словниковий запас цього твору почерпнуто з шевченкової поезії, що вочевидь заслуговує на окрему розвідку мово- та літературознавців. Так, наприклад, звернувшись до класифікації української лексики у польській прозі середини XIX ст., що її здійснила М. Брацка у своїй монографії[451], переконуємось, що А. Урбанський у п'єсі використав усі, напрацьовані польською літературою на той час, типи таких "включень" (від слів-звертань до ідіом), збагативши цей ряд ще й цитуванням Шевченкової поезії.

Те, що п'єса не одразу вийшла на кін, анонімний автор статті у газеті «Кур'єр і Іскра» (Goniec i Iskra) пояснював цензурними перепонами: "«Ватажок», що вийшов з друку, довший час мав через цензуру закриті ворота до театру — аж нарешті повіяв трохи інший вітерець і дозволено йому розгулятися на львівській сцені"[452].

Прем'єрні покази вистави А. Урбанського відбулися у Львові (15,17,19 травня 1893 р.), Познані (22 та 23 вересня 1893), Кракові (27, 28 та 30 січня 1894), Гнєзно (12 травня 1894) та Іновроцлаві (15 травня 1894)[453]. Поминаючи чисельні анонси та короткі інформації про прем'єру, зупинимось на п'яти рецензіях, надрукованих у львівських ("Dziennik Polski", "Goniec i Iskra"), краківських ("Nowa Reforma", "Czas") та іновроцлавському ("Dziennik Kujawski") часописах упродовж 1893–1894 рр.

Львівська прапрем'єра могла бути інспірована трьома датами, що припали на 1893 р.: тридцятиліттям повстання 1863 р., учасником якого був А. Урбанський, 100-літтям другого поділу Речі Посполитої та 125-літтям Коліївщини. Львівський літературознавець Станіслав Россовський розлогу (на дві частини) статтю у "Польському щоденнику" ("Dziennik Polski"), присвячену аналізові п'єси, розпочав з епіграфа: "Кс. Кирило: ... А козакові не мстіть, мосьці пане. Не кожен з вас був для нього сердечним ляхом, не кожен пригортав його до грудей. А козак живе давньою казкою, і думки про давню гетьманщину виколисували його. (Акт 1, сц. IV)"[454]. Вибір цитати важливий, бо дозволяє зрозуміти намір та ідейні акценти самої рецензії. Автор статті наголошував гостру актуальність національного питання, про яке йшлося у виставі, і одночасно підкреслював гайдамачиину як джерело колективної історичної травми: "...Автор «Ватажка» торкнувся кривавої історичної рани, досі незагоєної. Порушив питання національних міжусобиць

[449] Там само. С. 36.
[450] Там само. С. 79.
[451] Брацка М. Польська проза... С. 313.
[452] Teatr–Koncerta–Widowiska // Goniec i Iskra. Lwòw, 1893. № 13. S. 5–6.
[453] Dramat Polski 1765–2005. T. 2. S. 955.
[454] Rossowski S. Watażka // Dziennik Polski. Lwòw, 1893. № 135. 16 maj. S.1.

двох братніх народів, що складають єдине ціле — питання руське, котре, не жаль, замість того, щоб наближатись до розв'язання, дедалі більше заходить на шлях до прірви зі шкодою для обох воюючих сторін"[455]. Прикметне вживання у рецензії лексики, пов'язаної із образом вогню: "іскра", "вугілля", "роздмухати", "дим", "клубочиться", "палаючий смолоскип": "Іскру натхнення автор видобув не з вугілля незгоди, ту іскру роздмухало кохання, і не дим роз'ятрюючих гасел клубочиться в палаючому смолоскипі, а ореол співчуття розгортається над безумцями"[456]. Це дозволяє говорити про силу емоційного впливу «вогненного дискурсу», образу вогню як ключового у системі кодів цього тексту, вистави, теми в цілому.

С. Россовський, розглядаючи конфліктуючі сторони драми, прагнув наче піднятись над протистоянням: "Хто вони? Одні й другі оскаржують один одного навзаєм. І стара шляхта, готова віддати життя за батьківщину, але в ній бачить тільки себе — і знехтувані нею побратими, котрі за нашептом злого духа Півночі перетворили славні традиції козаччини на потворне гайдамацтво"[457]. Симптоматичним було протиставлення славних козаків та «потворних гайдамаків», що виявляло типовий для тогочасного польського суспільства спосіб розуміння польсько-українського минулого, представлений, зокрема, і у «Вернигорі», про що вже йшлося. Важливо також, що автор акцентував присутню у п'єсі тему російського втручання у польсько-українські стосунки, пишучи про "Козаччину, здеморалізовану Москвою"[458]. Можна зауважити й зміни у характеристиках гайдамацтва: від «запеклих гайдамаків» на початку XIX ст. («Гелена, або Гайдамаки на Україні») — до «потворних гайдамаків» наприкінці XIX ст.

Про домінування морально-етичних критеріїв в оцінці твору свідчить, зокрема, висловлювання С. Россовського з приводу того, хто є головним героєм «Ватажка»: "І хай з погляду естетичних засад героєм «Ватажка» є очевидно цей жадібний до крові молодик — ідеальне геройство випадає признати за сповненим простоти парохом, котрий понад брутальною боротьбою двигає прапор Христа, навіть наказує мовчати любові, коли справедливість нагадує про свої права. Вже в цьому звучить зростаючий жах трагізму: в конфлікті кохання й Права Божого, котрі повинні становити єдине ціле, а кидаються наче вороги один на одного"[459]. Іменуючи ідеальним героєм українця, відданого ідеї Речі Посполитої, С. Россовський підкреслював наявність у творі двох персонажів-українців: героя і антигероя. Саме їхнє протистояння (а не любовна лінія), на думку рецензента, і було головним у п'єсі: "Поет ударив тут у чоловічу струну, відходячи далеко від етики XIX ст., сентиментальної етики хворих нервів і вирафінованої софістики"[460]. Завершувався аналіз п'єси висновком: "...Хоч би з якої позиції ми б захотіли розглянути «Ватажка», знайдемо в ньому завжди риси справжнього, зрілого таланту. Як національна драма з глибокою думкою, з добірною характеристикою доби і не без алюзій до сучасності, повинен «Ватажок» мати тривале життя"[461].

---

[455] Там само.
[456] Там само.
[457] Там само.
[458] Там само.
[459] Там само. С. 2.
[460] Там само.
[461] Там само.

Львівська прапрем'єра відбулася з великим успіхом. Про особливу атмосферу в залі доповідав журналіст — найімовірніше, ним був той самий С. Россовський — у наступному числі того ж часопису: «Автор ... зміг не тільки прикликати до театру чисельну публіку, але — що важливіше — зміг також цю публіку запалити, захопити і в цьому ентузіазмі утримати до кінця. Від першої сцени першої дії аж до останнього спадання завіси глядач вслухався у натхненні слова поета, виголошені зі сцени, перебував у цілковитому зосередженні духу і з напруженою увагою; чи не після кожної ефектної сцени зривалася буря оплесків, настільки сердечна, настільки одностайна в усьому залі, що таке рідко трапляється. Автора викликали після першої дії, і після кожної наступної також»[462]. З-посеред акторів відзначено насамперед Феліцію Стахович у ролі Насті, котра «...грала так, що більш ідеальної виконавиці Насті автор на знайде на жодній іншій польській сцені. Те ж саме можна сказати про вчорашню Полковникову ([Аделя] Желязовська), Тетяну ([Анна] Гостинська). Ватажка дуже гарно і з запалом зіграв, хвилями захоплюючи всю публіку, [Владислав] Воленський»[463].

Як і С. Россовський, безіменний автор іншої рецензії у газеті «Гінець та Іскра" (Goniec i Iskra) підкреслював актуальність вистави та її алюзії до сучасності: «Діється за часів Станіслава Августа — могло б діятись і нині у нас — в Галичині"[464]. Надзвичайно важливим було міркування автора статті з приводу неможливості умістити польсько-український конфлікт у будь-які рамки: «П'єса ця про суспільно-політичні рамки, котрі насправді не є такими широкими, щоб могли обійняти антитези двох суспільств, про що автору, здається, теж йдеться»[465].

В Омелькові рецензент побачив усі типові риси гайдамаки-різуна: «Омелько, ватажок, як герой драми, накреслений сміливо й сильно автором, з певного погляду є типом. Він ніколи не йде до мети відкритою дорогою, не молиться відверто до своїх ідеалів, покірно цілує руку свого ворога, хоча хотів би йому відгризти пальці — відкрито не піде з ножем на ніж, тільки блисне ножем тоді, коли в інших руки беззбройні і груди відкриті... Таким був Залізняк. Таким був Гонта. Таким є Омелько Урбанського. Людину, в якої душа промениться ідеалами, яка прагне проливати кров за ідею, найдошкульніша кривда, завдана руками ворога, не перетворить на тварину. Різуни були звірами, вбраними в людську шкіру — і таким був Омелько»[466]. Образ Омелька викликав у цього глядача найгостріші почуття та актуалізовував образ українця-гайдамаки як підступної та безжальної тварини, позбавленої людських почуттів. Саме тому автор статті пропонував автору п'єси допрацювати цей образ, довівши героя до убивства власного батька, що було б, на думку рецензента, переконливіше й логічніше[467].

Попри те, що головними героями твору були Омелько та Кирило, усі рецензенти підкреслювали найвищу мистецьку якість виконання Ф. Стахович ролі української дівчини Насті: «Насамперед, ми повинні високо оцінити гру пані

---

462 [S. Rossowski] Z teatru // Dziennik Polski. Lwòw, 1893. № 136. 17 maj. S. 3.

463 Там само.

464 Teatr–Koncerta–Widowiska // Goniec i Iskra. Lwòw, 1893. № 13. S. 5–6.

465 Там само.

466 Там само.

467 Там само.

Стахович в ролі Насті; трактування цієї постаті настільки оригінально-мистецьке, настільки згідне з правдою народної етики і жіночої душі, що треба привітати актрису глибокої і проникливої інтуїції — пані Стахович грала пречудово...»[468].

Другий український жіночий образ також був поміченим: «Невдячна роль матері «ватажка» відіграла пані Гостинська з артистичним пієтизмом...»[469]. Супроти цих героїнь роль Полковникової рецензент назвав «недокрівною»: «З художньо малокрівною Полковниковою прекрасний талант п. Желязовської зробив усе, що було можливим, але сама постать раз пораз відступала від тла драми»[470]. Невипадковим, вочевидь, було бажання рецензента назвати виконавців майже усіх ролей: «Решту ролей добре грали: Шамбеляна п. [Станіслав] Геровський, старого дворянина п. [Адольф] Валевський і хорунжого п. [Францішек] Висоцький. Ролі менші, епізодичні, старанно відіграли пп. [Адольф] Кічман, [Броніслав] Дембицький, [Міхал] Хондзинський, [Едмунд] Ґасинський, Кєрніцький і інші»[471]. Така позитивна оцінка всіх виконавців рідко коли траплялася на той час.

Краківська прем'єра у січні 1894 р. відбулась не менш успішно, ніж львівська. Автор, присутній у залі, був нагороджений овaціями, про що з радістю повідомляв кореспондент "Нової реформи": "У суботу з чималим успіхом зіграно уперше п'єсу Аурелія Урбанского п. н. «Ватажок». Цей твір [...] дуже сподобався публіці і справив сильне враження, оскільки автор умів завдяки сценічним засобам увиразнити образ епохи і зі смутних стосунків політичного і соціального знищення Речі Посполитої викресав чистий національний ідеал, а увесь свій твір надихнув шляхетною і сильною патріотичною тенденцією, якій аплодує кожний поляк. Публіка приготувала авторові, присутньому на виставі, справжні овації і гаряче аплодувала спектаклю, зокрема у другій дії, найкращій з усіх, оскільки вона відзначалась вдалим і щасливим поєднанням мальовничості з драматичною силою"[472].

Відзначивши цілісність вистави та старанність у її підготовці (автор влаштував перед прем'єрою дві репетиції), краківський рецензент однак був вимогливішим у своїх заувагах. Наприклад, у першій дії, де "добре змальовано тло епохи", на думку автора, бракувало динаміки та необхідної кількості статистів. У третій дії забракло сценічного освітлення: "Третя дія, сповнена досить яскравих ефектів, не справила бажаного враження через брак відповідного освітлення, бо ж автор мав намір представити ці сильні сцени в палаючому блиску пожежі"[473]. Помітив критик і певні акторські проблеми. Так, відомий актор Юзеф Котарбінський, попри всю самовідданість та професійну майстерність, не зміг цілковито опанувати роль: "...в цілому роль втратила багато через брак відповідних для цієї ролі фізичних та вікових даних актора, котрий попри свій видатний талант, не міг в цілому відповідати вимогам ролі молоденького козака-ватажка"[474]. Набагато

[468] Teatr Poznański w Inowrocławiu // Dziennik Kujawski. Inowrocław, 1894. R. 2, № 108. 16 maj. S. 2.

[469] Там само. .

[470] Там само.

[471] Там само.

[472] G. K. [Gliński Kazimierz?] Wiadomości naukowe, literackie i artystyczne // Nowa Reforma. Krakòw, 1894. № 23. 30 stycz. S. 3.

[473] Там само.

[474] Там само.

переконливішою виявилась молода актриса Габріеля Морська у ролі Насті, та ще кілька акторів: "З інших ролей на виокремлення заслуговує прекрасна і поетична креація п. Морської в ролі Настки, а також досконала гра п. [Едмунда] Ригєра і п. [Гонорати] Лещинської та п. [Зигмунта] Збоїнського, котрий з другопланової ролі старого дяка Наума створив досконалу постать, типову і характерну"[475].

Однак інший рецензент, за чиїм криптонімом К. Е. без труднощів впізнаємо відомого польського бібліографа, історика театру Кароля Естрайхера, свою оцінку вистави висловив у рецензії з майже убивчим скепсисом та іронією. Свою статтю він розпочав зі згадки про складні стосунки поміж двома містами: "Поміж Львовом і Краковом зазвичай прірва більша, ніж насправді могла б бути викликана взаємною боротьбою за статус столичного міста; часто заздримо одне одному, але частіше цілковито не розуміємо одне одного. Зокрема, не розуміємо наших смаків і літературних та мистецьких уподобань, не визнаємо взаємно нашої величі, не довіряємо суду думки чи критики. Стало вже справді правилом, що театральний успіх у Львові є для твору передбаченням поразки в Кракові, а краківське фіаско є доброю рекламою для здобуття прихильності львівських приятелів сцени. Цим можна пояснити, що п. Аврелій Урбанський ані раніше, ані тепер не міг здобути у нас слави справжнього і натхненного поета, якою, правдоподібно справделиво, тішиться в політичній столиці краю"[476]. Згадав також критик і сатиричні випади проти А. Урбанського з боку відомого львівського редактора, сатирика, публіциста Яна Ляма, наче продовживши їхню інтонацію: "... в суботу, коли просувалися сценою один за одним криваві образи «Ватажка», не одному з глядачів пригадався, мабуть, вигук, що вирвався у знаменитого гумориста з-під пера тоді, коли п. Урбанський скаржився, на те, що нібито зроблено плагіат з його оригінальної розумової продукції. Лям, без сумніву не мав рації; є багато письменників значно убогіших і на талант, і на фантазію, ніж львівський драматург. Довела це хоча б суботня драма, заснована на задумах інколи навіть в цілому непоганих"[477].

К. Естрайхер, як і попередні рецензенти, починав з політичних аспектів твору, але переходив до естетичних: "Відразу зрозуміло, про що драматургові йдеться, коли вибирав таку тему: готуємось до політичних відступів, цікавимось світлом, яке галицький автор проллє на болісні рани руського питання. Очевидно, безсумнівно, що буде також байка, котра втримає гостроту інтриги. По закінченні п'єси переконуємось, що наші очікування не зрадили нас, тобто не зрадили нас настільки, аби не бачити в самому творі алюзіїї політичні і дивитись на розвиток дії в 3 актах 4 картинах; алюзії однак були неглибокі, а байка не належала до найкращих"[478].

На думку К. Естрайхера, вистава з одного боку була сповнена надмірних ефектів ("криваві образи просувались один за одним"), але з іншого — ці ефекти не мали бажаного впливу на глядача: "З політичної і поетичної драми, якою напевне мав бути «Ватажок», зробилась вистава, сповнена криків сов, громів і блискавок,

[475] Там само.
[476] K.[arol] E.[strajcher] Z teatru // Czas. Kraków, 1894. № 23. 30 stycz. S. 3.
[477] Там само.
[478] Там само.

пожеж і потоків крові. Незважаючи на підкручування трагічних струн до крайнього ступеня, вона не була здатна збудити в нас відчуття жаху тоді, коли удар грому на порожній сцені завершував дію чи картину, коли к. Кирило на різні тони промовляв "Горе" і бився при цьому з пораненим і напівзімлілим Омельком, або, врешті, коли Омелько з Настею звивались у передсмертних судомах на соломі в стодолі"[479].

Цілком по-своєму інтерпретував рецензент і образи героїв спектаклю. Так, у дякові Наумі він побачив важливого персонажа, інфернальну істоту: "...одна з головних фігур інтриги є виникаючий всюди як злий дух, понурий дяк Наум, чия пекельна постать в сам раз для романтичної мелодрами і котрий зникає потім для слухачів без сліду. Винні й не винні в цій кривавій трагедії приречені на смерть або страждання; один тільки Наум Мормило втікає від караючої руки справедливості. Мимоволі глядач, схильний до фантастичних припущень домислює собі, що загадковий персонаж має втілювати нечисту силу, котра у надприродний спосіб діє на згубу душі Омелька і зникає, виконавши свою справу"[480]. Чи було таким концептуальне вирішення ролі актора З. Збоїнського, чи так уклався акторський ансамбль, а чи в такому світлі побачив цього героя рецензент — сьогодні не можемо сказати напевне. Важливо, що З. Збоїнський зіграв цю роль на двох сценах: у львівській прапрем'єрі та краківській виставі, але увагу та оцінку критика заслужив тільки у другому випадку.

Оригінальність мислення та сприйняття вистави К. Естрайхера-рецензента виявляли і подальші його оцінки. Зокрема, він висловив майже діаметрально протилежну позицію щодо характеристик головних героїв вистави, Кирила й Омелька: "З питанням руським однак справа стоїть ще менш ясно; є там два табори, в одному батько, в другім син. Омелько до останньої миті опирається і без жодного слова про помилування випиває отруту[...] Він несхитний, як пристало героям доброї справи. Ксьондз Кирило зате настільки підступний, що пораненого і спраглого свободи сина віддає на смерть з нелюдською пристрастю, але в останню мить м'якне і благає про свободу для того самого Омелька, про котрого знає, що звільнений з ув'язення, він би не зрікся мрій про отаманську булаву і не перестав би проливати братню кров. Чому так? Очевидно, належить це до таємниць мелодраматичних ефектів"[481]. Серед усіх рецензентів К. Естрайхер виявляв унікальну точку зору, позитивно характеризуючи гайдамаку ("герой доброї справи") та негативно — ксьондза Кирила ("нелюдська пристрасть"). Можна б було припускати, що такі несподівані смислові акценти виникли у краківській виставі свідомо, але взявши до уваги присутність драматурга на останніх репетиціях, залишається думати, що несподівана інтерпретація вистави належить власне рецензентові, що висловлював власну незалежну думку, особисте бачення.

Водночас К. Естрайхер відзначав і певну мистецьку вартість вистави: "Бачили ми нові декорації села в першім акті і церковки в четвертому; дослухалися бурі, приглядалися блискавкам і пожежам. З акторів виокремити належить насамперед

[479] Там само.
[480] Там само.
[481] Там само.

Котарбінського: жертвуючи власним мистецьким смаком, він жертовно віддався на відкуп мученицької ролі і наражався на сміх там, де зробив усе, що тільки може вчинити майстерність актора, аби викликати страх"[482]. Ледь не в кожному реченні рецензента містилась іронія, критика — та навіть не бракувало висміювання вистави. Вочевидь, була вона для освіченого інтелектуала, бібліографа та бібліофіла, театрального знавця К. Естрайхера надто примітивною та естетично застарілою.

Прем'єра у Познанському театрі відбулась у вересні 1893 р., але у познанській пресі поки що не вдалося виявити рецензій на цю виставу. Публікації 22–23 вересня 1893 р. у місцевих часописах дозволяють лише припустити, що прем'єра була присвячена (або принаймні збіглась у часі) 100-літтю другого поділу Речі Посполитої (1793), що відзначили відповідними акціями у багатьох польських містах, зокрема у Львові та Познані.

Однак гастрольний виїзд познанського театру до Іновроцлава викликав у тамтешній газеті відгук невідомого автора, завдяки якому можемо довідатися дещо і про познанську виставу. Іновроцлавська публіка виявила своє ставлення до вистави та теми, що в ній порушено, найрадикальніше з-поміж усіх: "На першому недільному показі «Ватажка» публіка наша зібралась досить чисельно, а була б безперечно заповнила весь зал, якби вибір п'єси задовільнив усіх. Зміст «Ватажка», оснований на страшному тлі уманської різні 1768 р. відштовхнув не одного з нас. Криваві катування і пожежі, вчинені гайдамаками, яких під'юджували сліпі виконавці Катерини, піп Мельхиседека і запорожець Залізняк, послабили запал багатьох любителів сцени. Одні з глядачів полишили зал ще до закінчення вистави, деякі — одразу на початку, а були й такі, котрі, не бажаючи увечері затемняти радісних вражень дня (власне, святкували Трійцю. — М. Г.) похмурим виглядом огидних сцен і понад силу болісними спогадами, взагалі відмовилися від наміру піти до театру"[483].

Ті ж, хто залишився у залі, вустами рецензента складали подяку акторам "за дуже старанну і вправну гру"[484]. Найвищу похвалу заслужив актор Мєчислав Скірмунт "у симпатичній ролі уніатського ксьонзда Кирила. Мислячий, сумлінний, інтелігентний, добре знаний нам з виступів у Познані актор вдало зрозумів характер свого героя, і даючи йому глибоке підґрунтя, попровадив його з великим талантом і багатими засобами мистецької техніки. Прокляття, яке у розпачі батько-патріот кидає своєму єдиному синові-відступникові, його слова: «Мій син — то злочинець: на Батьківщину підняв меч, від меча й загине!» — викликали потужні, сповнені трагізму враження"[485].

Очевидно, з не меншим успіхом зіграв молодий актор-трагік Юзеф Сосновський гайдамаку Омелька. Принаймні, описуючи виставу, рецензент надзвичайно експресивно й емпатично переказав історію Омелька: "Він смертельно закоханий в «сенаторську дочку», котра його підступно обманювала, використовуючи шалене кохання та жертовність молодика для своїх цілей. Омелько, довго засліплений,

[482] Там само.
[483] Teatr Poznański w Inowrocławiu // Dziennik Kujawski. Inowrocław, 1894. R. 2, № 108. 16 maj. S. 2.
[484] Там само.
[485] Там само.

врешті дізнається жахливу правду, і, доведений до шалу — відтоді живе тільки жадобою помсти. Син ревного каплана і поляка, він відтоді ненавидить Рим і Польщу, стає злочинцем, палієм, убивцею — вбиває невірну коханку, а радше підступну зальотницю, і сам закінчує життя випивши отруту, що її подає Настя, котра у такий спосіб прагне вберегти свого коханого від ганебної смерті на палі та інших уготованих йому страждань"[486]. На похвалу рецензента заслужили інші виконавці: Сильвестра Майдровичева — Настя, Елеонора Круліковська — Тетяна, Марцелі Кнапчинський — Шамбелян та ін.

Підсумовуючи, зазначимо, що вистава «Ватажок» А. Урбанського стала, найімовірніше, останньою на тему Коліївщини на польській сцені XIX ст. Її поява, вочевидь, пов'язана з одного боку, з послабленням цензурних вимог, з іншого — викликана трьома історичними, травматичними для польського суспільства, датами: 125-літтям Барського повстання та Коліївщини, 100 річницею другого поділу Речі Посполитої і 30-літтям Січневого повстання.

У пізньоромантичному драматичному творі (сюжет, система образів, характер конфлікту, естетичні засади) були помітні впливи попередніх ранньоромантичних та романтичних п'єс та вистав цієї ж тематики: "Гелена, або Гайдамаки на Україні" Я. Н. Камінського за К. Т. Кернером (1819) та "Срібний сон Саломеї" Ю. Словацького (1843). У текст драми уведено питомо українську лексику, цитати з поеми "Гайдамаки" Т. Шевченка, візуальні та звукові образи, напрацьовані творчістю авторів т. зв. "української школи" в польській літературі. У драмі також присутні мелодраматичні та психологічні елементи.

В образі Омелька бачимо поєднання двох типових для XIX ст. форм репрезентацій українця: як волелюбного козака (демократичний дискурс) та гайдамаки-різуна, ворога Речі Посполитої (консервативний дискурс)[487] з домінуванням останнього. Подвійна стратегія репрезентації українського світу та персонажів-українців виявлялась у поєднанні ксенофобських та ксенофільських дискурсів, подібно, як це було у польській кресовій літературі середини XIX ст.[488] Польська аудиторія сприймала образи українців водночас емпатично й ворожо; у підсумку спектаклі підживлювали дух польсько-українського протистояння, утверджували полоноцентричний монопогляд на історичні події спільного минулого, утверджували патріотизм коштом пошуку й демонстрації ворога/Чужого. "Подвійність" присутня і в співвідношенні різних рівнів театрального тексту. Поверхневий — вербальний — містив українську лексику, цитати з Т. Шевченка, візуальні та музичні символи. На глибинному рівні, що формує фабулу та драматичний конфлікт, діяли стереотипи-актанти: розбійника-українця та жертви-польки. Водночас у творі помічаємо істотний репрезентаційний зсув від власного "однозначно позитивного імаго", притаманного типово колонізаторському текстові, до відкрито критичного "амбівалентного автообразу поляків"[489]. Твір також фіксував можливість відокремлення польської національної ідеї як метатексту від

[486] Там само.

[487] Kwapiszewski M. Kozak. Hajdamaczyzna.S. 440–441.

[488] Брацка М. Польська проза 40-80-х років...С. 313.

[489] Там само. С. 17.

національного персонажа, її традиційного носія (найбільшим патріотом-поляком виступає тут греко-католицький священик), що, припускаємо, віддзеркалювало процеси зміцнення загального патріотичного дискурсу.

Без сумніву, у виставі відбувалось повторення / програвання історичної травми, про що свідчить успіх спектаклю в однієї частини публіки та небажання дивитись виставу — в іншої. Гострота "руського питання" та готовність до перегляду сцен насильства спадала у прямій залежності від географічної віддаленості театру щодо питомо українських земель. Так чи інакше, але пізньоромантичний дискурс, естетично архаїчний на тлі зрілого позитивізму та раннього модернізму, успішно слугував націоконсолідуючим фактором в умовах боротьби польського суспільства за втрачену державність. Явлена на театрі «антитеза двох суспільств» бентежила, хвилювала глядача, слугуючи як спробам міжнаціонального порозуміння, так і підживленню, посиленню міжнаціональних конфліктів в умовах розвитку модерних націй. Можна також припускати, що тривалий пізньоромантичний період польського театрального мистецтва був викликаний потребами розгортання великого національного патріотичного дискурсу, в якому, зокрема, своє місце посідали нечисельні, але підкреслено знакові за датами появи вистави «гайдамацького циклу».

3.4 Гайдамаччина на польській сцені і формування дискурсу колективної історичної травми

Історична травма, за визначеннями Д. ЛаКапри, на відміну від травми структуральної (понадчасової, метафізичної, внутрішньої, важко артикульованої), пов'язана із конкретною подією, локованою у часі та просторі[490]. Колективна історична травма виникає внаслідок травматичних подій, що стосуються значної групи людей. Театральне мистецтво як мистецтво публічне серед інших своїх завдань та можливостей володіє й здатністю працювати із такими колективними травмами[491]. Головною умовою цього є можливість/потреба/здатність моделювати історичні події на сцені, тобто перетворювати пам'ять про минуле на актуальну дискурсивну подію. Таким правом фактично донедавна не володів український театр, позбавлений можливостей випрацьовувати як загальнонаціональні, так і локальні колективні травматичні дискурси. На відміну від нього польський театр із розвитком історичної та псевдоісторичної драми на зламі XVIII–XIX ст. таку традицію успішно започаткував.

Як з'ясовано, початком травматичного дискурсу гайдамаччини у польській культурі, зокрема XIX ст., слід вважати виставу «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за Т. Кернером. Попри всю напругу й складність театрального

[490] LaCapra D. Trauma, nieobecność, utrata // Antologia studiòw nad traumą. Krakòw, 2015. S. 98–99.

[491] Див: Harbuziuk M. Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twòrcy/odbiorcy we wspolczesnym teatrze ukraińskim // Miscellanea posttotalitariana Wratislavensia. № 7. Trauma kulturowa jako palimpsest: (post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmòw i (post) komunizmòw. Wrocław, 2017. S. 119–130.

життя, яке провадив антрепренер львівського польського театру, слід визнати невипадковість появи цієї вистави саме 1819 р., у п'ятдесяту річницю страти гайдамаків у Львові (як і невипадковість появи двох нових прем'єр з гайдамацькою темою у Кракові та Львові 1893 р., у рік 125-річчя Коліївщини). Збіг театральних подій із роковинами у польському історичному календарі дозволяє наголосити на посильній участі сцени у твореннi культурної пам'яті (Я. Ассман), тобто передачі певних уявлень про минуле мовою образів, мовою мистецтва, як і в процесах «меморалізації» цієї пам'яті, важливих для суспільства. Водночас культурна пам'ять про такі події як Коліївщина, була невід'ємною від травматичного дискурсу, носіями якого були ще поодинокі живі свідки та учасники подій, а також наступне покоління — свідки «другого» та «третього» ступенів, до яких належали Я. Н. Камінський, виконавці, глядачі вистав.

За тривалістю сценічного життя, географією поширення, впливами на літературний процес «Гелену...» слід розглядати як певний соціокультурний феномен, перший і єдиний упродовж майже всього XIX ст. театральний артефакт, що відкрив для польської культури тему гайдамаччини і тривалий час утримував її у широкому публічному просторі. Імплементуючи досвід європейського, зокрема, німецького романтизму, у польський театральний дискурс, Я. Н. Камінський використав його світоглядні, естетичні, стилістичні засади у розкритті складної теми з польсько-української історії. Саме можливість створення вражаючих емоційних образів, показ афективних станів, вражаючих сценічними (візуальними та звуковими) ефектами картин, виявилась вельми продуктивною для відтворення на сцені кривавих подій з історії Коліївщини.

Завдяки виставі «Гелена...» польське суспільство уперше вголос заговорило про одну із найстрашніших сторінок власної недавньої історії, одну і з причин падіння Речі Посполитої — Коліївщину. Відкриття цієї теми на сцені означало початок осмислення цієї історичної події у публічному культурному просторі. Якщо К. Карут стверджує, що «травматичнний стан ототожнюється з німотою або мовчанням»,[492] то порушення цього мовчання завдяки театральній виставі стало початком «роботи» над незагоєними у суспільстві ранами, що тривала упродовж усього XIX ст. Цитуючи далі К. Карут, можна сказати, що Я. Н. Камінському вдалося сценічними засобами «повторювані жахіття перекувати на імператив мовлення, який будить інших»[493].

Як зазначає один із теоретиків студій над травмою Кай Еріксон, «травма може творити суспільство»[494], тож разом із введенням у суспільну свідомість травматичних картин Коліївщини розпочались процеси формування тих колективних образів травми, які забезпечували консолідацію нації у складних історичних умовах бездержавності XIX ст. та формування нових базових мітів. До них належали «пекельний міт України» та польський «міт кресов'янки», на яких

[492] Caruth C. Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską // Teksty Drugie. Warszawa, 2010. № 6. S. 128.

[493] Caruth C. Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci) // Antologia studiòw nad traumą... S. 52.

[494] Erikson K. A New Species of Trouble: The Human Expierence of Modern disasters. New York, 1994. S. 231.

базувалась вистава. Вочевидь, вони були близькими для мешканців східних — територій колишньої Речі Посполитої, зокрема й українських етнічних земель, що були у її складі. Цим визначалось тривале сценічне життя твору на теренах Волині, Поділля, Києва, Галичини, зацікавлення ним у Кракові, Варшаві, Вільні. Цим також пояснюється резонанс вистави та її вплив на твори літературні, що постали після 1819 р. у польській культурі.

Ключовим моментом у формуванні дискурсу історичної травми був пошук і конструювання образу Чужого. Шлях романтичного головного героя Горейка проходив від Свого Іншого (слуги) — до Іншого як Чужого, Розбійника, Гайдамаки, врешті, Ворога. Фактично ця «пекельна транформація» й становила інтригу твору. Якщо за Б. Вальденферсом «Чужість починається з поділу, розколу, відособлення, виключення, а не з дозвілля, насолоди та вченої цікавості»[495], то події Коліївщини в історичній пам'яті польського глядача існували саме як наратив кінця «золотої доби» Речі Посполитої. І якщо Чуже діє «...як домагання, як оклик, збудження, вимога або виклик, як провокація у багатозначному сенсі слова»[496], то Гайдамаччина, сконструйована на кону польського театру, нагадувала про ці домагання з боку Чужого.

Топографію Чужого у самій виставі було візуалізовано як простір непроглядного дрімучого лісу — домівку гайдамаків, що загрожував «шляхетському двору» — осердю цивілізації. Відповідно до цієї топографії табір гайдамаків (Гонта та його ватага) від початку були марковані як типові романтичні розбійники, але у фіналі вистави, коли вони опинялисяь на території Дому (шляхетський маєток) та несли смерть його мешканцям, їхні образи набували ознак Ворога.

Водночас «Гелена...» сприяла формуванню автоіміджу польського суспільства як жертви. Стратегія віктимізації у спрощеній версії «кат-страждалець» виявилась невід'ємною частиною дискурсу колективної історичної травми, істотно вплинувши на подальше конструювання польсько-українських конфліктів на сцені. Жіночі сценічні образи «Гелени...» цілковито підтверджують зауважену М. Яніон щодо літератури й малярства кінця XVIII–XIX ст. особливість представлення Польщі (Полонії) як Жінки[497] та Жертви[498]. Два жіночих образи вистави — Гелена й Старостина — вочевидь втілювали польськість (цнотливість, чистота, родинні чесноти), що стала жертвою агресії та підступу з боку гайдамаків. У цьому сенсі смерть Старостини була смертю Збавительки, а подвиг Гелени — вчинком Рятівниці. У цьому колі значень: Жертва-Збавителька-Рятівниця-Героїня коливалась семантика жіночої теми у виставі. При цьому перші два значення належали до ширшого, загальнопольського контексту, два наступних були актуальні як регіональні, кресові, образи.

У любовному трикутнику Гелена–Вацлав–Горейко-Тименко, перетвореному з німецької романтичної драми конструкту пристрасті, було реалізовано найважливіші травматичні та колоніальні польські дискурси. Саме у цій конструкції було

[495] Вальденферс Б. Зазнач. твір. С. 33.

[496] Там само. С. 65.

[497] Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna. S. 280.

[498] Там само. С. 281.

закладено топос «пекельного весілля», розгорнутий згодом у польській літературі, драматургії та на сцені. У фатальному нещасливому коханні Горейка до Гелени було сформульовано топос «колоніального бажання», тільки у його складнішій, інверсивній, оберненій формі. Адже замість типового «колоніального бажання», в якому підкорене виступає як фемінне, а колонізатор позначений маскулінністю (як про це пише К. Ґліняновіч, досліджуючи у праці «Чорнобриві й чорноземи» колоніальний чоловічий дискурс польської прози зламу XIX–XX ст.[499]), у схемі «любові гайдамаки» (чи згодом — козака) до красуні-польки усе відбувалося із точністю до навпаки. Логіка такої інверсії дозволяла приховувати колоніальність під маскою невинної жертви-Полонії, а колонізованого (селянин, гайдамака, козак) представляти Чужим та Ворогом, осердям й причиною травми.

Тож у випадку «Гелени...» маємо справу не зі спробою історично об'єктивного переказу подій, а з мітологічними конструктами, які мусили забезпечувати потреби травмованої суспільності у самоусвідомленні, самолікуванні, самоорганізації.

Важливим постає питання: яку саме функцію у роботі з історичною травмою — програвання (повторення) чи пропрацювання (примирення та відпущення) — виконувала «Гелена...»? Без сумніву, першу. Наратив вистави був скерований на «відтворення», яскраву демонстрацію подій, на виявлення «винних», покази героїчних вчинків «невинних жертв». Хоча і складові емпатії, такої важливої для пропрацювання травм, як стверджує дослідник теорії травми Домінік ЛаКапра[500], мали місце у виставі. Йдеться насамперед про образ Горейка, романтичного, самотнього, вилученого із соціуму та зневаженого юною Геленою героя, котрий викликав у глядача, що це переконують рецензії, співчутливе та вирозуміле ставлення, зокрема, у першій дії вистави.

Проте в цілому головним завданням та «атракцією» було програвання страшних сцен пожеж та ґвалту, утвердження національного, як сказав би Д. ЛаКапра, оптимістичного, егоїстичного сценарію[501], в кінці якого національне Я перемагає, Інший-Чужий — гине. Адже, як стверджує дослідник, «...історичне минуле є сценою втрат, про які можна оповідати, а також конкретних можливостей, котрі в сьогоденні чи майбутньому можна повернути, переробити або перетворити»[502]. «Гелена...» у цьому сенсі говорила про польські втрати і «переписувала» сценарій «пекельної гайдамаччини» на історію героїзму польських кресов'ян.

Потребу у розвитку такого типу дискурсу виявили чисельні твори літератури, що від «Канівського замку» С. Ґощинського і далі продовжували розробляти цю тему на різних — демократичних та консервативних — засадах. Саме стратегією програвання травми, її повторення, загострення, можна пояснювати появу у романі «Вернигора» М. Чайковського мотиву убивства Гонтою своїх дітей, що його запозичив Т. Шевченко у свою поему. У цьому контексті появу «Гайдамаків» Т. Шевченка 1841 р. слід інтерпретувати як створення українського контрдискурсу,

[499] `Glinanowicz K. Czarnnobrewe i czarnozemy // Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensa. Wrocław, 2014. 2. Postkolonializm—Tożsamość—Gender. Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia. S. 161–174.

[500] LaCapra D. Op. cit..

[501] Там само. С. 100.

[502] Там само. С. 66.

як початки власного антиколоніального наративу національної травми. Невипадково поема Т. Шевченка мала драматичну форму, а отже, за інших історичних умов могла започаткувати добу романтичного та антиколоніального за характером українського театру, розпочати формування українського дискурсу колективної історичної травми на сцені. За історичних обставин XIX ст. цього не могло статися. Лише 1920 р. — у знаменитій поставі Леся Курбаса — український театр розпочав процес творення власного дискурсу Коліївщини. Цілком природно, що в історії українського театру XX ст. вистави за «Гайдамаками» Т. Шевченка були знаковими в контексті утвердження національної ідеї та боротьби за національний театр, що підкреслив у своєму дослідженні Б. Козак[503].

Ю. Словацький у «Срібному сні Саломеї», з одного боку, використав напрацьовані «Геленою...» окремі сюжетні схеми та персонажів, з іншого — здійснив їхню ревізію, перегляд, трансформацію. Драматург, що писав на еміграції, дивився здалеку на свою малу Батьківщину, на креси, на історію польсько-українських стосунків, і в драмі представив їх значно масштабніше, з епічної дистанції, на засадах особистих історіософських поглядів. Замість стратегії демонстрації, ілюстрування жахіть він обрав спосіб їхнього переказу (оповіді Пафнуція, Сави). Включення у структуру драми образу українського пророка Вернигори, наголошення ідей українсько-польського порозуміння в майбутньому, врешті, фінал із подвійним весіллям свідчили про бажання драматурга вийти за межі «зачарованого кола» колективної травми.

З кута зору студій над травмою, можна говорити про те, що наратив конкретної історичної травми драматург перетворив у містерію, засновану на одному з найархаїчніших мітів про вигнання з раю, з Аркадії. Відтак — якщо послуговуватись тезами Д. ЛаКапри — Ю. Словацький перевів історичну травму у понадчасову, екзистенційну, внаслідок чого відбулося «...випровадження структури провини (наприклад, структури провини в оповіді про вигнання з раю чи первісного злочину у Фройда) з події, котра її перформативно відтворює»[504]. Йшлося про провину, що за Ю. Словацьким стосувалась обох конфліктуючих сторін: і польської, і української. Усунення та спокуту взаємних провин драматург реалізував через трагічні й космогонічні за характером смерті Ґрущинського (на розп'ятті з гайдамацьких списів) і Семенка (палаючий смолоскип). Містерія переходу від Золотого до Срібного віку, від Срібного — до мідного, що лежала на глибинних рівнях цього твору, була пов'язана з ініціаціями переходу двох колись споріднених націй через кров й пожежі до остаточного відокремлення й осібного змужніння; водночас в цій містерії по-своєму відтворювались глибоко індивідуальні складні психологічні процеси дорослішання самого автора (Г. Грабович). Попри весь мітологізм, хронотоп «Срібного сну Саломеї» не втрачав історичного, лінійного розвитку — і цю драму історичної невблаганності, драму неможливості «повернення» в минуле автор переживав як екзистенційну, структурну травму. Примарність пророцтв Вернигори була очевидною, віра в майбутнє не володіла магічною силою «замкнути» містеріальне коло і повернути історію назад, до міту Золотої доби, до

[503] Козак Б. Зазнач. тв.. С. 60–74.

[504] Там само.

Аркадії. Редукуючи екзистенційну травму до історичної та водночас розгортаючи історичну травму до неосяжності екзистенційної, Ю. Словацький використав чи не увесь «репертуар» провідних мотивів, жанрів, образів європейської драматургії. Ця культурна глибина, тим не менш, не завадила драматургові залишитись у межах полоноцентричного дискурсу, а навпаки, підсилила його, на рівні архетипів ствердивши історичну символічну смерть (Семенко) та/або сон (Вернигора) України, віщуючи Полонії (Саломеї) дивовижне воскресіння/пробудження (Пафнуцій: «Ох! Ох! Кінець-погибель Україні! / Бо звестись на могилах шляхетські знамена повинні»[505]). Саме такий висновок робить Г. Грабович: «Срібний сон Саломеї» переказує міт неминучої смерті «України» і народження нових, лише частково окреслених світів»[506]. При цьому учений наголошує, що йдеться про смерть мітичної «України», а не реальної, фізичної, біологічної чи етнічної[507].

Дві останні вистави, що вийшли на кін 1893 р., мали в собі не надто багато оригінальних творчих ідей. Не отримавши сценічного досвіду в освоєнні драми Ю. Словацького, польські митці продовжили розпочатий «Геленою» дискурс історичної колективної травми, що провадив до повторення картин травматичного минулого та утвердження віктимізуючо-героїчного дискурсів. Створені, вочевидь, до певної дати, вони пропонували набір уже напрацьованих у попередніх авторів — і поетів, і прозаїків — прийомів, де драматурги пізньоромантичного періоду або рекомбінували їх, створюючи власну версію наративу («Ватажка»), або ілюстрували добре відомий роман («Вернигора»). «Пекельний міт України» залишався тут незмінним головним змістоутворюючим фактором. Нерозривна єдність Ероса й Танатоса, зокрема у сценах «пекельного весілля» («Ватажокк») або «пекельної учти» (убивство Гонтою дітей у «Вернигорі») забезпечували успіх та великий емоційний вплив вистав на широкого глядача. Саме в інсценізації «Вернигори» 1893 р. уперше на театрі отримала сценічне життя сцена із Гонтою та дітьми.

Показово, що зберігся й розвинувся започаткований у «Гелені...» та продовжений у «Срібному сні Саломеї» мотив фатальної любові українця до польки, «пекельного весілля», заснованого на загрозі зганьблення й ґвалту дівчини. У «Гелені...» героїня виходить переможницею у цьому двобої, зберігши свою цноту й чистоту. У «Срібному сні Саломеї» мотив облагороджено: Семенко любить Саломею ніжною, відданою любов'ю, і те, що панський син Леон «віддає» йому, слузі, свою кохану як зайву річ, ображає козака, він глибоко сприймає це як завдану коханій кривду. Ю. Словацький у цьому творі кардинально переосмислює любовну історію гайдамаки й польки. У «Ватажкові» ж цей мотив повертає собі максимально негативну конотацію: Омелько погрожує, а згодом силою бере Полковникову, врешті убивши її. М. Яніон, говорячи про віктимізацію жіночих образів у численних творах XIX ст. підкреслювала: «Фантазматичне тіло Полонії представляли як принижене, зганьблене, бите й мучене. Це могло заохочувати до ненависті і помсти брутальним жолдацьким призвідцям нещасть, але могло, також, як відомо, будити еротичні фасцинації»[508].

---

[505] Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. С. 256.

[506] Grabowicz G. G. Mit Ukrainy. S. 39.

[507] Там само.

[508] Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna. S. 283.

Про актуальність травматичного, «незагоєного» дискурсу Коліївщини свідчили репліки у рецензіях критиків. У процесі зростання політичного протистояння поміж поляками й українцями, програвання, повторення цієї історичної травми сприяло тільки його розпалюванню. Попри окремі скептичні відгуки на спосіб показу гайдамаків, у більшості реципієнти з готовністю відчитували такі потрібні на часі патріотичні гасла, пов'язані із дедалі більшим утвердженням національного дискурсу. Наприкінці XIX ст. образи українців у цих двох виставах набули більшої поляризації: вони були поділені на табори пропольських (позитивних) та проросійських (негативних) персонажів («Ватажка»), або ж складали протилежні групи козаків-запорожців (позитивна конотація) та подільських гайдамаків (негативна конотація). І в першому, і в другому випадку йшлося про складне протистояння всередині українського світу, що перебував поміж двома вогнями: польським та російським. Прикметно, що трактування українця як або пропольського, або проросійського «агента» виявляло принципову елімінацію його права на самостійність. До певної міри це віддзеркалювало реальну ситуацію із недостатньо зрілою у політичному сенсі українською нацією, що лише виходила на арену політичної боротьби. Тому розвиток польсько-українського діалогу був не лише можливий, але й бажаний (образ пророка Вернигори), але він міг існувати лише за стратегій «підпорядкування», «привласнення», «прихилення» до себе українця-персонажа, у протилежному випадку він (українець) мав бути потрактований як ворог. Така логіка цілком зрозуміла та очевидна для кінця XIX–початку XX ст., коли польська нація активно готувалася до чергових спроб відновлення державності, що завершилися успіхом 1918 р.

Тож значення цих вистав полягало, на нашу думку, у тому, що завдяки їм польський театр і глядач здобував досвід показу й проживання найкривавіших та найтравматичніших сторінок своєї історії, що безумовно впливало на процеси консолідації нації, хоча й не сприяло позитивним зрушенням та порозумінню у польсько-українських стосунках. Сценічне «полум'я» на ранньо- та пізньоромантичній сцені не лише творило страхітливий образ минулого, а й, «тліючи» упродовж XIX століття, наче пророкувало криваві майбутні міжнаціональні конфлікти XX ст. А можливо, навіть, якоюсь мірою — і формувало, провокувало їх.

Про актуальність «пекельного дискурсу» України у сучасній свідомості пдеяких польських митців може свідчити фільм «Волинь» (2016, режисер Роберт Смажовський), де хронотопи «пекельної учти», «поляків-жертв», «українців-розбійників» становлять основне ідеологічне підгрунтя стрічки, в якій за вже напрацьованими схемами гайдамацького дискурсу оповідається про відомі історичні події недавнього, 1943 р.[509].

Практика сучасних польських кінематографістів підтверджує, що дискурс Коліївщини забезпечив процес переказу, програвання, повторювання травматичного досвіду заради його збереження та «розпалювання» у майбутньому.

Узагальнюючи, зауважимо, що тема Коліївщини уперше в XIX ст. виникла на кону львівського театру у виставі «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського, інспірувавши її подальші візії у польській культурі, літературі,

[509] Див.: Гарбузюк М. Бабусина скриня чи ящик Пандори? «Волинь» очима українця [Електронний ресурс] // Збруч. URL: https://zbruc.eu/node/59657 (дата звернення 10.10. 2017).

театрі. У виставі були закладені базові ознаки «пекельного міту» України як прояву колективної національної історичної травми. Тут були започатковані героїчний міт кресов'янки, міт гайдамаки-розбійника. Топоси «пекельної учти» та «пекельного весілля» засновувались на архетипних образах Ероса й Танатоса. Вистави 1893 р. — «Ватажок» А. Урбанського та «Вернигора» В. Лозинського за М. Чайковським — слугували своєрідним підсумком цієї теми в культурі XIX ст. Можна говорити, що попри певні видозміни та трансформації, образи Коліївщини на польській сцені XIX ст. залишались в основі своїй незмінними від початку до кінця століття та були ретрансльовані у наступні покоління. «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького, що містив найглибші зі світоглядного та мистецького оглядів сенси, не отримав у межах XIX ст. сценічного втілення. Попри очевидні цензурні приписи, ймовірно, причиною цього була й орієнтація самого театру на спрощені, ідеологічно детерміновані наративи, в які вочевидь не вписувався цей складний драматичний твір. Так чи інакше, польську сцену й культуру взагалі цікавили сценарії не пропрацювання, а програвання історичних травм, оскільки останні містили набагато сильніший націєконсолідуючий потенціал.

РОЗДІЛ 4. «ВОГНЕМ І МЕЧЕМ...»: КОЗАЧЧИНА ЯК ІСТОРИЧНИЙ НАРАТИВ НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ XIX СТ.

Козацька доба була одним із найтриваліших, найважливіших та найдраматичніших етапів в історії польсько-українських стосунків. Хронологічні рамки цього періоду, що тривав від кінця XVI до кінця XVIII ст., окреслені Люблінською унією (1569) та трьома поділами Речі Посполитої (1772–1795). Геополітичне значення України як кордону поміж кочовим Сходом та християнським Заходом було зрозумілим та важливим як для українців, так і для поляків. Недаремно у вже відомому нам «Діалозі про оборону України» Войцеха Кіцького 1615 р. автор говорив про Україну-боронительку: «За нею Польща сидить як за муром...»[1]. У цьому ж творі Сатир дорікав полякам за неприйнятне поводження із козаками — «братами на межах»[2].

У вислові «брати на межах» віддзеркалювався надзвичайно важливий фронтирний компонент, який відображав головні змістові ознаки українсько-польського військового союзу кінця XVI–XVII ст., що полягали у спільності завдань в обороні Великого кордону, що пролягав сходом сучасної України, зокрема територіями Дикого поля, «українними» територіями. Саме завдяки активності козаків, підкреслює дослідник компаративних фронтирів Ігор Чорновол, «"Україна" як "фронтир" перетворилася на "Україну" як край, поступово витіснивши давнішу назву "Русь"»[3].

Із знищенням Катериною II Запорізької Січі та поділами Речі Посполитої козацтво як конкретне історичне явище припинило своє існування. Але вже до цього моменту образ козака — це вже було доведено вище — став невід'ємною складовою як української, так і польської культури, мистецтва, літератури. «Театральний козак» від героя польської шкільної, релігійної драм та комедій XVII–XVIII ст. перейшов до комедіоопер, комедійного та мелодраматичного репертуару першої третини

[1] Кіцький В. З книги «Діалог про оборону України і побудка з осторогою», 1615 р. Перекл. з пол.. Р. Радишевський і В. Шевчук // Тисяча років української суспільно-політичної думки. У 9-ти т. Київ, 2001. Т. 2. Кн.2. Перша половина XVII ст. С. 184–189.

[2] Там само. С. 187.

[3] Чорновол І. Зазнач. твір. С. 176.

XIX ст. Захаренко, Гарастко, Гуляка — ці та подібні їм персонажі представляли козака як дотепного, кмітливого й вірного слугу, придворного митця, невід'ємну складову аркадійського міту України.

У період раннього романтизму, від перших десятиліть XIX ст., дискурс козацтва почав формуватися у польській культурі як окремий історичний наратив, що пов'язував польське суспільство із його минулим. Світоглядні та естетичні засади романтизму базувалися на індивідуалізації та виокремленні: людини, етносу, країни, на конструюванні багатокультурних моделей світу, зверненні до автентичних взірців окремих культур, до виняткових ситуацій та героїв. Окремою темою романтиків стали історичні теми, дослідження генез національних історій, пошук визначних особистостей, що впливати й творили цю історію. З розвитком романтизму упродовж усього XIX ст. Козак (Гетьман) посів місце одного із важливих героїв польсько-українського історичного дискурсу. З широким засягом відбулося це в царині польської літератури, зокрема, у творчості авторів т. зв. «української школи» в польській літературі. Від середини XIX ст. він став персонажем полотен історичного жанру у польському малярстві, ще далі — героєм найважливіших творів великого формату, зокрема, романів Генрика Сенкевича, на яких формулася національна свідомість польської нації кінця XIX–XX ст.. «Загальним історіософічним завданням як письменників "української школи", так і їх попередників періоду просвітництва та передромантизму було прослідити причини падіння Польщі й насвітлити і ясні, і темні сторінки польсько-українського, шляхетсько-козацького співіснування», — підкреслив Г. Грабович[4].

Як підкреслює М. Квапішевський, романтики «...цінували властиве козацькому люду України намагання зберегти нічим не обмежену свободу, як суспільну, так і політичну»[5]. У стосунку польських літераторів до теми козацтва учений виокремив два напрямки: демократичний та консервативний. У першому випадку образ Козака слугував втіленням абсолютної свободи, лицарства, незалежності та альтернативного до західної цивілізації способу життя у повному єднанні з природою. Найчастотніший образ Козака, що виникав у літературі цього напрямку, був пов'язаний із орлом або степовим соколом (напр. відома пісня Т. Падури мала назву "Sokoły"). Представники протилежного табору вбачали у Козакові дикого, неосвіченого, жорстокого войовника, що становив загрозу усьому польському. Цей образ Козака-Ворога розвивався упродовж всього XIX ст. і сягнув своєї кульмінації у романах Г. Сенкевича, зокрема у його знаній трилогії «Вогнем і мечем». Так чи інакше, але польська література XIX ст. певною мірою пережила справжній «роман із козаком», і закохуючись в нього, і зневажаючи його, і водночас формуючи у конфлікті із цим то приборканим, то непідвладним Іншим власну ідентичність. У цьому сенсі на амбівалентності цього образу наголошувала М. Яніон[6], а Г. Грабович, трактуючи поняття «українська школа» у найширшому його розумінні, говорив про «польське козакофільство» XIX ст. як про «... синкретичний феномен, що поєднує не лише літературу, політичну програму і фантазування, але й зародки націоналізму та націєтворення»[7].

[4] Грабович Г. Грані міфічного... С. 172.

[5] Kwapiszewski M. Kozak. Hajdamaczyzna // Słownik literatury polskiej XIX wieku. S. 440.

[6] Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna. S. 168.

[7] Грабович Г. Грані міфічного... С. 174.

Театр не залишався осторонь цього процесу, пропонуючи власні версії історичного наративу із козацькою темою. У цьому розділі розглядаємо особливості його розгортання.

4.1 «Брати на межі»: ранньоромантичний лицарський дискурс козацтва на польській сцені та в драматургії першої третини XIX ст.

4.1.1 Королівський слуга і сарматський лицар: козак Іван у героїчній драмі «Зигмунт третій (Огінська)!, або Війна татарів з сарматами» Я. Н. Камінського

У травні 1809 р. Я. Н. Камінський повернувся до Львова з Одеси, де на запрошення графа Рішельє успішно керував упродовж чотирьох сезонів спершу польською, пізніше — польсько-російською трупою[8].

Це повернення після семилітніх «мандрів» (митець полишив Львів 1802 р. через заборону австрійського уряду провадити польський театр і працював у 1802–1805 рр. на Поділлі) було вагомим кроком Я. Н. Камінського у його життєвій та творчій біографії. До рідного міста, яке, до речі, далі майже не полишав і де безперервно провадив стаціонарну польську сцену упродовж 33 років, він повернувся вже досвідченим та сформованим митцем.

Час для відновлення діяльності польського театру у Львові був надзвичайно бурхливий. Унаслідок австрійсько-французької війни для поляків виникли сприятливі можливості звільнити від австрійського панування землі Західної і Східної Галичини, Люблінщини, Підляшшя. Власне, весняний «зрив» 1809 р. і покликав на батьківщину Я. Н. Камінського, котрий сподівався за нових умов, без тиску австрійської влади та цензури, відновити у Львові постійний польський театр: «До Львова примусив його вертатись патріотичний обов'язок»,— писала про це рішення Камінського дослідниця його творчості Барбара Лясоцька[9].

Місто перебувало у центрі військових подій. Про події 27 травня 1809 р. свідчив анонімний лист їхнього учасника, зацитований у праці Кароля Левицького «1809 рік у Золочівському повіті»: «...опів до п'ятої ранку прийшли сюди 17 чоловік з полку Турни (5. п. кінних стрільців) під командуванням поручника Стажинського. Вони очолили Військовий Уряд, поскидали австрійських орлів і, коротко кажучи, під радісні вигуки зайняли Стару Галичину і прилучили нас до Вас (йшлося про приєднання Галичини до Варшавського князівства. — М. Г.)»[10]. Проте Львів та Галичина недовго перебували в руках польського війська. Вже 23 червня

[8] Пилипчук Р. Перший професіональний театр в Одесі — польсько-російська трупа Яна-Непомуцена Камінського (1805–1809 рр.) // Поляки на Півдні України та в Криму. Одеса–Ополє–Вроцлав, 2007. С. 199.

[9] Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński. S. 28.

[10] Lempicki S. Udział ziem południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w piśmiennictwie polskiem // Pamiętnik literacki. Lwów, 1936. R. XXXIII. S. 390.

тут хазяйнували австрійці, від 28 червня — росіяни, згодом — знову австрійці. Лише у жовтні 1809 р. Шенбрунський мир поклав край протистоянню, залишивши Східну Галичину у складі Австрійської монархії, а Західну (Краків, Люблінщину та Підляшшя) було віддано до Варшавського князівства у складі Російської імперії.

Б. Лясоцька розглядала особливості репертуарної політики Я. Н. Камінського у цей короткий період патріотичного піднесення: «Доробок тих кількох тижнів від 29 травня до 15 серпня 1809 р. не можна оцінювати тільки в мистецьких категоріях... Найістотнішою заслугою театру була співзвучність з подіями політичними. Саме від В. Богуславського перейняв Камінський здатність достосовувати ритм театру до ритму історичних подій»[11].

У репертуарі польського театру цього короткого воєнного літа, за Б. Лясоцькою, були патріотичні твори «Народне рушення» («Pospolite ruszenie») Л.Дмушевського, «Краків'яни та гуралі» (Krakowiacy i Górale) В. Богуславського, «Граф Беньовський, або Змова на Камчатці, або Втеча на свободу» (Hrabia Beniowski, czyli Spisek na Kamczatce, czyli Wybicie się na wolność) за А. Коцебу (у перекладі Я. Н. Камінського) та ін. Як і трапляється це з антрепренерами у ситуаціях нагального пошуку репертуару, Я. Н. Камінський звернувся до вже випробуваних сценою патріотичних творів. Комедіоопера Л. Дмушевського була вперше поставлена у Варшаві 1807 р., а дві інші назви походили з репертуару театру В. Богуславського у Львові, добре знаному Я. Н. Камінському: прем'єра «Краків'яни і гуралі» відбулась на польській сцені 1796 р., «Граф Беньовський...» А. Коцебу — з'явився на сцені австрійського театру 1798 р.

Та кількість назв такого характеру була обмеженою: польський національний репертуар лише формувався. «Далі Камінський шукав наступного, гострого, революційного твору, очевидно, польського, — вважала Б. Лясоцька. — Нічого відповідного не знайшов. Можливості національної драматургії були ще невеликі. Тож, ймовірно, він сам написав такий твір. Ця п'єса мала би бути найкращою з усіх попередньо написаних. Чому не поставив на сцені? Невідомо»[12]. Який саме твір мала на увазі дослідниця — невідомо. Але практично залишений без уваги польськими істориками театру рукопис з бібліотеки польського театру у Львові заслуговує на окрему увагу.

У збірці «Бібліотека львівського театру» з фондів Сілезької бібліотеки (місто Катовіце, Польща) міститься твір «Ogińska (Zygmunt Trzeci)! czyli Wojna Tatarów z sarmatami» («Огінська (Зиґмунт Третій)! або Війна татарів з сарматами»[13]. Як зазначено на титульній сторінці, це «героїчна драма на 2 дії за паном С... з німецької перероблена Я. Н. Камінським з музикою Германа, директора львівського оркестру». Над титульною назвою «Огінська» іншим, темнішим чорнилом дописано інший варіант назви: «Зиґмунт Третій», тому його в описі, услід за польськими бібліографами, подаємо в дужках. Унизу титульної сторінки зазначено місце та

[11] Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842. S. 191.

[12] Там само. С. 190.

[13] Sygn. 821/2. Ogińska (Zygmunt trzeci)! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami. Heroiczna dramma w 2 aktach Pana S. Z niemieckiego przez Jana Nepo [mucena]. Kamińskiego przerobiona; z muzyką JP Hermana Direktora Orkiestry Lwowskiej, w Lwowie 1809 // Szląska biblioteka. Katowice. Biblioteka teatru Lwowskiego. Rkp. 25 s.

час написання: Львів, 1809, ще нижче, під датою, бачимо велику, каліграфічно виписану літеру К — вочевидь, знак Я. Н. Камінського. Тексту усього 25 рукописних сторінок, що містять ремарки, вказівки щодо сценічного простору, музики та інше. Точне датування твору — Львів, 1809 рік — дає підстави з певністю стверджувати, що текст було написано у перший сезон відновлення діяльності польської трупи під орудою Я. Н. Камінського у Львові.

Щодо автора німецького оригіналу, зафіксованого на титульній сторінці лише літерою S (очевидно, у зв'язку з польсько-австрійським конфліктом називати повне ім'я австрійського драматурга було щонайменше некоректним), то його особу, як і сам твір, встановити поки що не вдалося. Якщо припускати, що, як і в двох попередніх випадках, Я. Н. Камінський міг звернутися до текстів та авторів з афіші театру В. Богуславського у Львові, то цим драматургом міг бути дуже популярний на той час автор багатьох рицарських драм і романів Крістіан Гайнріх Шпісс. Тоді з його творів найближчим за місцем дії та структурою персонажів до «Огінської...» є драма на 4 дії «Генерал Шленцгайм та його родина», що йшла у Львові на австрійській сцені у 1797 р. Але у цій драмі відсутня музика, а кількість дій не збігається із «Огінською...». Можемо також припустити, що німецькомовного оригіналу не існувало взагалі — а Я. Н. Камінський сховав за «переробкою» власний твір. З певністю можна сказати одне: як щойноприбулий керівник театру, Я. Н. Камінський писав свою переробку з метою — втілити її на сцені. Жодних відомостей про це немає, однак те, що твір практично виявився «загубленим» та забутим, може свідчити про відсутність його бодай короткого сценічного життя.

Не згадує про п'єсу К. Естрайхер у своєму «Репертуарі польських сцен»[14], ані Л. Бернацький у першій праці, що систематизувала доробок Я. Н. Камінського[15], ані пізніше Б. Лясоцька. Не подано жодних відомостей про цю переробку Я. Н. Камінського і в сучасному об'ємному академічному виданні «Бібліографія польської драматургії», де у хронологічно послідовному переліку відомих (39) драматичних праць львівського антрепренера першою стоїть переробка з російської «Kłotnia przez zakład», прем'єра якої та друк уривка у «Roczniku Teatru Polskiego» датуються 1814 р.[16], не знаходимо її в найновішій науковій бібліографії польської драматургії[17].

Зрештою, відновити повністю репертуар того, 1809 р., майже неможливо через відсутність інформації про театр у пресі. Те, що п'єса мала лише дві дії, може свідчити про те, що її, ймовірно, грали вкупі з іншим драматичним твором. При безпосередньому опрацюванні документу у Сілезькій бібліотеці було виявлено, що п'єса підшита в одній папці з іншим текстом — комедією на 5 актів «Суматоха» (Zamieszanie) невідомого автора. На сторінках рукопису комедії помітні сліди використання. Це дає підстави припускати із значною долею ймовірності, що «Огінська» таки йшла на сцені — в один вечір із комедією, найпевніше після неї,

[14] Estrejcher K. Repertoar sceny polskiej od 1750 do 1871. Pisarze i tłumacze sceniczni zestawieni abecadłowo. Kraków, 1871. 76 s.

[15] Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dzieów teatru polskiego we Lwowie // Stulecie Gazety Lwowskiej (1811–1911). T. 1. Cz. II. Życiorysy. Lwów, 1936. S. 14–70.

[16] Bibliografia dramatu polskiego 1765–1984. Warszawa, 1984. T. 1. S. 378–382.

[17] Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia. T 1. A–Ł. S. 388–390.

але, можливо, і навпаки . Текст драми було писано швидким, стрімким почерком, у тексті містяться специфічні позначки звукових ефектів, багато скреслень. Отже, найімовірніше, «Огінська» мала хоч і не надто тривалу, але власну сценічну історію.

Текст «Огінської...» — типова просвітницька драма, сконструйована за законами класицизму. У тексті дотримано закону трьох єдностей: місця, часу та дії. Можливо, це й усе, що залишилося від німецького оригіналу п'єси, якщо такий існував. Хоча найімовірніше, що автор переробки зберіг і «скелет» драматургічної конструкції із основною інтригою та ієрархію персонажів від короля до вояків, типову, наприклад, для лицарських драм, для драматургії того ж К. Г. Шпісса. Або ж — скопіював подібний твір як взірець. Бо ж усе решта стосується польської історії та території питомо українських земель, що входили до складу Речі Посполитої. Головним конфліктом твору є протистояння польського війська татарському, тема — самопожертва підданого (тут — підданої) в ім'я порятунку короля, ідея — непереможність Польщі та її вірних лицарів на чолі із королем. Жанр героїчної драми передбачав певний момент історизму, але потрактованого у дусі того часу — вельми умовно. Дія п'єси відбувається, як зазначено в ремарках, «1602 року неподалік від гирла Дністра, починається по завершенні кривавої сутички, а закінчується з настанням ночі»[18]. В основу переробки лягли події, що справді відбувались на зламі XVI–XVII століть у період так званих молдавських воєн. Низка польсько-турецьких протистоянь тривала від 1593 з перервами аж до 1821 р., коли відбулася відома Хотинська битва.

У переробці поєднано історично достеменні персонажі із цілком вигаданими образами та ситуаціями, зміщеними у часі подіями. Король Зиґмунт Третій Ваза (1566–1632), коронний гетьман Станіслав Жолкевський (1547–1620) — цілком реальні особи. Незрозуміло, кого із роду Оссолінських мав на увазі Я. Н. Камінський під персонажем із цим прізвищем: Ян Збігнєв Оссолінський (1555–1623) вже не був таким молодим, яким постає герой у п'єсі, а Єжи Оссолінський (1595–1950) — занадто юним як на час, заявлений драматургом. Тож, очевидно, йдеться про певний узагальнюючий образ представника цього відомого польського роду. Відомо також, що король Зигмунт не очолював особисто польське військо у цих протистояннях, але це зробив його син і наступник — король Владислав IV Ваза (1595–1648), коли ще юним королевичем очолив польське військо у польсько-турецькому протистоянні під Хотином. Тож історія, що розгортається довкола участі короля у війні проти татарів — мистецька вигадка, заснована на певних реальних подіях в польській історії початку XVII ст.

Умовними є не лише просторово-часові координати твору, а й низка вигаданих дійових осіб: Огінська (хоча це прізвище відомого польського роду), Симбірський — калмик, шпигун польського війська в татарському таборі, Моадо — брат турецького хана, Моадова дочка Кефта та інші. Проте найбільшу цікавість становить ще один вигаданий персонаж: «Іван, придворний козак Зиґмунта». Поява цього козака як окремого персонажа польської драми — перша, наскільки нам відомо, у доробку Я. Н. Камінського та ймовірно — у польській драматургії XIX ст. в цілому. Саме тому текст п'єси викликає особливе зацікавлення.

[18] Sygn. 821/2. Ogińska (Zygmunt trzeci)! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami. S. 1.

Перенісши події перекладу-переробки у період так званих молдавських воєн, Я. Н. Камінський не погрішив проти правди, увівши образ козака на службі польської корони. Саме в той період — від останньої чверті XVI ст. — українські козаки набували дедалі більшої ваги у політичному, суспільному, військовому житті Речі Посполитої. Окремі представники українського козацтва («реєстрові козаки») ще від середини XVI ст. перебували на службі у Речі Посполитої, організовані в загони оборони від татарських набігів. У період же молдавських воєн кінця XVI–початку XVII ст. козаки також брали участь у боротьбі проти турецьких військ на боці польського короля. Тож участь козака у подіях, що відбуваються у п'єсі — цілком вмотивована.

Зауважмо, що Я. Н. Камінський назвав короля, військо не польськими, а сарматськими. Це — данина потужному ще на той час мітові, що в XVI–XVII ст. слугував важливою націє- та державотворчою компонентою формування світогляду польської шляхти. «Вихідним ідейним пунктом сарматизму була характерна для епохи Відродження XV–XVI ст. і пов'язана з розвитком історичного мислення загальноєвропейська тенденція, що виявлялася в пошукові родоводу держав і народів, — пояснюють значення цього явища сучасні львівські історики Леонід Зашкільняк та Микола Крикун. — Починаючи від Я. Длугоша, польські історики-хроністи джерелом родоводу Польщі вважали давніх сарматів, приписуючи їм ряд особливих рис, насамперед, виняткову мужність. Причому сарматів від того часу, коли вони начебто підкорили слов'ян, ототожнювали з ними. Згодом сарматами почали вважати тільки поляків. А в XVII ст. виняткова приналежність до сарматів стала приписуватися польській шляхті. Таким чином, еволюція сарматського міту породила й вкорінила уявлення про шляхту як польський народ (націю)»[19].

Подієвий ряд драми насичений та динамічний. Драма розпочинається сценою святкування татарського війська перемоги над військом польським. Пораненого і непритомного польського короля Зигмунта рятує юна Кефта, дочка Моадо, племінниця татарського хана. Вона переховує пораненого Зиґмунта у своєму помешканні, не знаючи, ким є порятований вояк. У цей час козак Іван, знаходячи королівського коня, розуміє, що король десь поруч, у неволі. Однак цієї ж миті Івана беруть у полон татарські вартові та прив'язують його до дерева. У нього відбирають зброю і гроші. Але, непомітно вийнявши з-за халяви ножа, він розрізає мотузку і втікає, прихопивши із собою королівського коня.

Усі наступні події пов'язані з історією звільнення польського короля з полону, в чому найактивніше проявляють себе польська шляхтянка, вдова загиблого вояка сарматського війська на прізвище Огінська, та козак Іван, вірний королівський слуга (детальніше сюжет драми подано в окремій статті[20]). У фіналі Король проголошував довічну славу усьому родові Огінських, а козак Іван, схиляючись перед шляхтянкою, промовляв: «Якби Сарматія більше мала подібних до тебе жінок!»[21]. Із вигуком «Бог і перемога!» Зигмунт на чолі війська вирушав до бою із татарами, за ним

[19] Зашкільняк Л. Історія Польщі: від найдавніших часів до наших днів. Львів, 2002. С. 135.

[20] Гарбузюк М. «(Зигмунт Третій) Огінська! або Війна татарів із сарматами // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Львів, 2013. Вип. 12. С. 193–207.

[21] Sygn. 821/2. Ogińska! (Zygmunt trzeci), czyli Wojna Tatarów z Sarmatami. S. 24.

невідступно йшов козак Іван: «А я мав би полишити мого Короля? — ні! Іване! Хоча й без палаша — але з мужністю в серці! З відвагою [нечитабельно], страшний для неприятеля! (вириває кіл). Битва, атака»[22].

Така героїчна драма відповідала на найнагальніші запити історичної доби, і, як усякий патріотично орієнтований текст, мала дидактичний характер, схематичні ситуації, виразні й прості стосунки персонажів. У центрі твору — король Зиґмунт, уособлення Сарматії (читай — Польщі), його велич підкреслено вчинками підданих, готових на самопожертву заради порятунку короля та всього краю. Поруч із типовою для Просвітництва дидактичністю, «Оґінська...» виявляла й інші класицистичні якості: симетричність, виваженість архітектоніки (перша дія містить п'ятнадцять, друга — чотирнадцять сцен), ретельно продуманий і дотриманий принцип контрасту у чергуванні сцен.

В історії порятунку короля козак Іван посідав вагоме місце. Це — роль другого плану, але з особливим навантаженням: з'явившись в одній сцені першої дії, у другій дії він присутній в усіх сценах, пов'язаних із Зиґмунтом, саме його войовничою реплікою завершувалась п'єса. Його дійове навантаження цілком відповідало статусу цього персонажа — пошук короля, смілива втеча від татарів, порятунок Зиґмунта від ворожого палаша, дбайливе заспокоєння сина Огінської, малого Павелка, врешті прояв вірності королю у заключеній сцені походу на битву з татарами.

Упродовж всього твору Я. Н. Камінський відтворив типовий образ козака — мужнього, сміливого й спритного воїна і вірнопідданого королівського слуги: «мій добрий королю»; «о, ласкавий мій батьку!» — промовляв Іван у перших же репліках твору[23]. Був це, вочевидь, один з ранніх проявів того «козака з польським серцем», що стане згодом героєм низки творів поетів та письменників «української школи»: Тимона Заборовського, Богдана Залеського, Тимоша Падури, Міхала Чайковського та ін. Літературознавець М. Брацка, досліджуючи дискурс козацтва у творах «української школи», так писала про цей образ: «"Свого" козака характеризує його «надлюдськість», притаманні йому «надприродні» риси, що містять у собі різноманітні ознаки: надзвичайну силу і сміливість (Архип Шуляк у А. Ґрози, Скалозуб у Е. Ізопольського), незвичайну витривалість у несприятливих умовах (А. Ґроза, «Запорожець»), майстерність ведення бою і властиве козакові «характерництво», що викликало містичну пошану (Сава у Т. Кшивіцького)»[24]. Саме ці риси притаманні ранньому, просвітницькому їхньому прототипові — козакові Івану пера Я. Н. Камінського.

Зауваживши, що Я. Н. Камінський свідомо підкреслив сарматизм як світоглядну основу свого твору, переконуємось, що не лише король Зиґмунт та Оґінська, але й козак Іван тут були носіями сарматизму як особливих етичних та світоглядних рис. Говорячи про світоглядні впливи сарматизму на романтизм, уже згадана дослідниця М. Брацка акцентувала: «Романтики почали трактувати сарматизм як систему звичаїв і послідовний, на тлі власної системи цінностей,

[22] Там само. С. 24–25.

[23] Там само. С. 6.

[24] Брацка М. Дискурс козацтва в поезії «української школи» польського романтизму. С. 14.

стиль життя. У літературі розвинувся культ лицарства, героїзму і посвяти для Вітчизни, а згадані цінності найкраще втілював образ сарматського воїна: старого польського шляхтича (Мечник з «Марії» А. Мальчевського) або мужнього лицаря-юнака (у поезіях Б. Залеського, Т. Падури). Для багатьох поетів «української школи» уособленням сарматського лицаря на українсько-польському ґрунті був саме козак»[25]. Текст «Огінської» дозволяє нам розширити хронологічні рамки цього явища, засвідчуючи перші приклади такого трактування образу Козака ще 1809 р., ще до появи поетичних та прозових творів інших польських авторів доби романтизму. У драматургії ще виразно просвітницького характеру, у рамках історичного наративу, що виконував виразні патріотичні фукнції у напружений історичний момент боротьби польського суспільства за відновлення державності, козак як персонаж виявився невід'ємною складовою польського національного героїчного (сарматського) дискурсу.

Героїчна драма, учасником якої був козак, містила виразну фронтирну тематику. Адже і головний конфлікт поміж польським і татарським військами, і місце подій — дельта Дністра, і етнічний склад персонажів (поляки-українець-татари) можемо назвати головними маркерами цього порубіжжя цивілізацій, що у польській свідомості отримали визначення «кресів», тобто окраїн, а також «передмуру християнства» — себто кордону поміж християнським світом та кочовими племенами. Не зважаючи на соціальні маркери короля й слуги, Зигмунт та Іван представлені у творі на засадах своєрідного фронтирного братерства. При цьому слід зауважити — представники татарського табору набували у п'єсі статусу Ворога лише ситуативно — водночас їхні людяні риси виявлялись, зокрема, у вирозумілому ставленні до полонених. Що це було: особисті переконання Я. Н. Камінського чи наслідок сюжетної схеми, закладеної у невідомому нам німецькому оригіналі — відповіді на це питання не маємо.

Не можна не зауважити й того, що місце дії «Огінської...» — неподалік гирла Дністра — відтворювало не лише певну географічну реалію. Мало воно, ймовірно, і певний автобіографічний контекст, адже драматург щойно повернувся звідтіль, з того ж регіону, куди помістив події та історії своїх героїв. Важко назвати це випадковістю, радше можна говорити про вияв симпатії, відлуння його ж недавньої сторінки біографії, про яку згодом він відгукувався як про найкращий період у своєму житті.

4.1.2 Гетьман, батько, вірнопідданий: Богдан Хмельницький — романтичний герой у виставі «Бунт Хмельницького» А. Г. Жолковського

Постать Богдана Хмельницького та доба Хмельниччини отримали безпосереднє відображення ще у творах польських авторів-сучасників цих подій. У ґрунтовній розвідці «Хмельнищина 1648–1649 років у сучасних віршах» І. Франко проаналізував та подав друком (частково) корпус польської літератури

[25] Там само. С. 8.

другої половини XVII–XVIII ст., присвяченої цій темі[26]. Учений охопив увагою велику кількість літературних документів, зміст, тенденції та світоглядні засади польських творів про Хмельниччину. Їхнім головним змістом було вороже, антагоністичне ставлення до діяльності гетьмана та козацького війська під його проводом, трактування їх як злочинців, розбійників, дикунів та жорстоких убивць. Мало місце подекуди й усвідомлення власних провин перед українським народом, гнобленим польською магнетерією й шляхтою, а також спроба проаналізувати причини небоєздатності польського війська, критично осмислити проблеми влади у Речі Посполитій. Тема Хмельниччини була достатньо опрацьованою в польській літературі до початку XIX ст. у різномітних жанрах, окрім драматичного. XIX ст. дало чисельні приклади звернення до цієї теми у драматургії та її сценічних реалізаціях.

Досьогодні у науковій літературі першими відомими п'єсами про Богдана Хмельницького вважалися «Богдан Хмельницький» (Bohdan Chmielnicki) Юліана Урсина Немцевича (1817) та «Богдан Хмельницький» (Bohdan Chmielnicki) Тимона Заборовського (1823). Ні перша, ні друга не були друковані за життя авторів і не мали сценічного втілення, а отже залишилися фактами суто літературними. Та перш ніж розглядати ці важливі твори, слід звернути увагу на ще один, хронологічно більш ранній драматичний текст з історії польсько-українських стосунків доби Хмельниччини, що дотепер залишався майже невідомим.

Найперші факти про нього знаходимо у невеликому за обсягом покажчику знаменитого бібліографа та історика польської літератури і театру К. Естрайхера «Репертуар 3800 сценічних творів від 1750 до 1871 років» (Repertoar 3800 utworyw scenicznych od roku 1750 do 1871)[27]. У цьому виданні, на 22 сторінці зокрема, у переліку творів А. Ґ. Жолковського під номером 4 зазначено назву, жанр (мелодрама) та кількість дій п'єси, а також примітку про відсутність друку. Майже через сто літ по тому, в іншому ґрунтовному виданні Л. Сімона «Бібліографія польської драматургії. 1765–1964)» (Bibliografia dramatu polskiego. 1765–1964), два томи якого були видрукувані мінімальним накладом — і тому, на жаль, є малодоступними в Україні — вміщено ширшу інформацію. Так, зокрема, у другому томі на сторінці 1121 є позиція: «Жолковський Алоїзи-батько, «Бунт Хмельницького», мелодрама на 3 дії. Дата і місце прем'єри: Національний театр у Варшаві, 20 червня 1812 р.»[28]. Вказано також місце зберігання рукопису: Бібліотека Національного музею, № 17343[29].

У зазначеному Музеї оригінал справді зберігається. Рукопис п'єси — це невеликого розміру зшиток, що містить 107 сторінок драматичного тексту. Текст написаний чорнилом, достатньо розбірливо, майже не містить скреслень та скорочень. Із фондових записів з'ясовуємо, що до бібліотеки Національного музею він надійшов 1 грудня 1918 р. від Товариства опіки над пам'ятками старовини (Варшава) у складі колекції Юзефа Собєщанського. Вказаний Л. Сімоном номер

[26] Франко І. Хмельнищина 1648–168 років у сучасних віршах // Записки Наукового товариста імени Шевченка. Львів, 1898. Т. XXIII–XXIV. С. 1–114.

[27] Estreicher K. Repertoar 3800 utworyw scenicznych od roku 1750 do 1871. Kraków, 1871. S. 22.

[28] Simon L. Bibliografia dramatu polskiego, 1765–1964. T. 2. Warszawa, 1965. S. 1121.

[29] Там само.

рукопису відповідає давньому, не чинному сьогодні опису, згідно з оновленою нумерацією архівів тепер цьому документу присвоєно номер 884[30].

На титульній сторінці зазначено:

Bunt Chmielnickiego
Drama w 3 Aktach
ze śpiewaniem
orygimalnie napisane
przez
Aloizego Zołkowskiego
Artysta Dramatycznego
Teatru Narodowego Polskiego
w Warszawie
Pierwszy raz na teatrze wystawiono dnia 20 czerwca 1812.

Наступна сторінка містить інформацію не лише про персонажів твору, а й імена акторів-виконавців. Це дозволяє стверджувати, що перед нами — не просто рукопис тексту, а власне театральний примірник, за яким йшла вистава. Отже, у переліку дійових осіб та виконавців читаємо:

Osoby
Jan Kazimierz Kròl Polski — JPan Bogusławski
Jeremiasz Xiąże Wiśniowiecki — JPan Nacewicz
Dymitr Xiąże brat iego młodszy — JPan Wąsowicz
Adam Kisiel Wojewoda Bracławski — JPan Wolski
Stefan Potocki, Chorąży Pancerny — JPan Dmuszewski
Mikolaj Ostrorog Krayczy Koronny — JPan Petrasz
Stanisiaw Ląckoronski Kasztelian Kamieniecki — JPan Zalewski
Smiarowski Sekretarz Kròla — JPan Zdanowicz
Bohdan Chmielnicki Hetman Kozakòw — JPan Zieliński
Melania iego còrka — JPanna Ebel
Nestora powiernica Melanii — JPani Zdanowiczowa
Tymotey syn Bohdana : Wodzowie — JPan Szymanowski
Dorożenko : Kozakòw — JPan Siewrak
Hładki : — JPan Rywacki
Kadłubek, Giermek Stefana Potockiego — JPan Kudlicz
Piewonòw kochanek Nestory — JPan Krzesiński
Tuchaj-Bey Tatar od boku Chana Krymskiego — JPan Zołkowski
Rycerstwo Polskie
Kozacy
Scena pod Zborowom i w Zborowie. Rzecz się dzije dnia 18 i 19 Śierpnia Roku 1649.

Як переконуємося з призначень, у виставі у провідних ролях брали участь перші актори варшавської сцени — її очільник Войцех Богуславський, відомий

[30] Sygn. 884. Zołkowski A. Bunt Chmielnickiego. Drama w 3 aktach // Muzeum Narodowy w Warszawie. Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne. Rkp. 107 s.

драматург та актор Людвік Дмушевський, сам автор п'єси та його майбутня дружина, панна Ебель. Призначення на ролі точно відповідало амплуа акторів. Прикметно, що характерний актор А. Г. Жолковський, він же і автор п'єси, виконував роль Тугай-Бея. Зауважимо, що спосіб написання прізвища автора й актора А. Г. Жолковського, попри усі подальші варіанти його записів, у цьому випадку було саме таким: Zołkowski.

Фортунат Алоїзи Гонзага Жолковський (1777–1822) — відомий польський актор та драматург, автор 74 творів (переклади, переробки та оригінальні п'єси). Розлогу енциклопедичну статтю про нього вміщено у «Біографічному словнику польського театру», на яку і покликаємось[31]. Походив з шляхетської сім'ї у Новогруді (Підляшшя, Польща). Дитинство провів на Поділлі: зокрема, навчався у школі в Кременці. У сімнадцять років був учасником Костюшківського повстання (1794 р.). Після смерті батьків був відданий в опіку дядькові, Флоріану Жолковському, котрий влаштував його 1795 р. секретарем в канцелярії адвоката Юзефа Дзєжковського у Львові. Перебування і діяльність саме в цей час у Львові «батька польської сцени» В. Богуславського вплинуло на подальший вибір долі юнака. Після двох років перебування у місті А. Г. Жолковський обрав акторську кар'єру — 1797 р. він виїхав до Варшави і вступив до трупи Агнєшки Трусколяської. За два роки — із поверненням В. Богуславського до Варшави — разом з іншими акторами перейшов під його керівництво, тобто став актором Варшавського національного театру, на сцені якого і служив до кінця свого життя.

Діяльність А. Г. Жолковського не обмежувалася лише акторством. Спільно з відомим драматургом та актором варшавської сцени Л. Дмушевським А. Г. Жолковський видав невеликий, перший у польському театрі «Театральний словничок» (Dykcjonarzyk teatralny, 1808). Починаючи від 1811 р. видавав власні рукописні газети. У 1820 редагував гумористичний часопис „Момус" (Momus), згодом —— «Попуррі» (Potpourri), що принесли йому надзвичайну популярність. У пам'яті співвітчизників А. Г. Жолковський залишився ще й як великий патріот, чия жертовність особливо проявилась у скрутні для Польщі 1812–1813 рр.

«Бунт Хмельницького» написано відповідно до конвенцій класицизму, в п'єсі дотримано закон трьох єдностей: часу, місця та дії. Сценічна історія розпочинається увечері 18 і закінчується вранці 19 серпня 1649 р., діється практично в межах географічно одного місця, але на території двох ворогуючих військових таборів; усі сценічні колізії об'єднані єдиною наскрізною дією.

У дусі класицизму потрактовано і історизм, тобто стосунок драматурга до самого історичного матеріалу. Слід підкреслити, що для виконання ідейно-дидактичної мети вистави, яка звучить у фінальній репліці твору, автор обрав надзвичайно вдалий історичний факт. Підписання Зборівського миру свідчило з одного боку про певні перемоги Б. Хмельницького, зафіксовані, зокрема, у збільшенні кількості реєстрового козацтва та визначення трьох територій (Київської, Чернигівської та Брацлавської), що цілковито підпорядковувалися гетьману. Водночас для істориків донині залишилось не з'ясованими причини поступливості гетьмана та його небажання остаточної перемоги над польським військом.

[31] Słownik biograficzny teatru polskiego (1765–1965). Warszawa, 1973. S. 865–866.

Зупинившись менше ніж за крок до перемоги над військом польського короля та захоплення його в полон, Б. Хмельницький справді прийняв посланців Яна-Казимира із „жалуваною грамотою", понад те — сам постав перед королем як його підданий, а не переможець. Однією з причин, що її пояснюють історики, могла стати зрада татарського війська, але не відкидають також і причин якихось особистих, що утримали гетьмана від кардинальних рішень. Тож мотив непереможного короля на чолі Речі Посполитої — цей відроджуваний у ході антиросійських наполеонівських кампаній історичний міт, що був доконечно необхідний в умовах «другої польської війни», у межах п'єси мав свою, гостроактуальну історичну логіку та мотивацію.

Як свідчила ремарка на початку тексту, дія відбувається 18 та 19 серпня 1649 р. під Зборовим та у Зборові (нині — районний центр Тернопільської обл.). Майже всі дійові особи твору — реальні історичні постаті, що справді брали участь у подіях під Зборовом. Водночас драматург увів ліричну лінію, представлену вигаданим персонажем Меланією (дочки Б. Хмельницького під таким іменем не існувало) та її коханням до Дмитра Вишневецького.

У п'єсі паралельно розвивались дві сюжетні лінії: таємні любовні стосунки Меланії та Вишневецького, а також політичний конфлікт гетьмана Хмельницького й польського короля Яна-Казимира довкола прав та привілеїв козацтва. Меланія страждала, бо серцем обрала «того, хто є кревним неприятелем Хмельницьких»[32] і тому мусить приховувати свої почуття. Коли ж батько перехоплює її листування із Вишневецьким — це стає причиною його гніву та наказу відправити дочку до її нареченого, молдавського господаря. Історія з переодяганнями, таємними зустрічами закоханих сюжетно переплітається із сценами, в яких Хмельницький розробляє стратегію своєї поведінки із королем, організовує зустрічі із Тугай-Беєм та козацькою старшиною[33]. В них поступово увиранюється конфлікт поміж гетьманом та його найближчим оточенням.

Ретельно прописано у п'єсі «протокол» зустрічі Хмельницького із воєводою Адамом Кисілем, посланцем від Яна-Казимира. Хмельницький вітав воєводу як «найшановнішого серед поляків мужа»[34], при чому А. Г. Жолковський додав власну примітку з приводу постаті А. Кисіля, де засвідчив неабияку обізнаність з історичним матеріалом: «Був то лише один сенатор Руського (тобто православного — М. Г.) обряду, не уніатського, через спритність його було звано польським Рішельє»[35]. Діалоги Хмельницького та Кисіля становили «ідеологічну» кульмінацію українсько-польського конфлікту твору: Кисіль від імені Короля говорив про злочинність дій українського гетьмана, той у свою чергу наголошував, що настав час скидання кайданів та відновлення прав людини. На зачитану А. Кисілем грамоту, якою Король прощав гетьмана і дарував йому певні привілеї, різко обмежуючи кількість реєстрового козацтва, Хмельницький відповідав незгодою і вручав посланцеві-воєводі власний лист зі своїми вимогами на адресу польського короля. Врешті, як це доповідав посланець, Хмельницький збройно вирушав супроти короля.

---

[32] Sygn. 884. Zołkowski A. Bunt Chmielnickiego. S. 2.

[33] Там само. С. 19.

[34] Там само. С. 21.

[35] Там само.

На початку третьої дії, у своїх покоях, Хмельницький важко переживав поразку, звертався до Бога зі словами найглибшого болю, виповідаючи гостре відчуття несправедливості світу. Він зізнавався самому собі у марності всіх зусиль: надаремно він вивів з батьківських родин „цвіт руської молоді", даремно проливала молодь кров за наші свободи. «Де ж вони?» — у розпачі питав головний герой[36]. Коли ж приводили закутого в кайдани Тимоша, і Хмельницький вже був готовий дати наказ на його страту, помилково переконаний у синовій зраді, з'являлися Дмитро Вишневецький з Меланією. Вишневецький зачитував грамоту від польського Короля, за якою надавались значно більші привілеї Хмельницькому та до 20 тисяч осіб збільшувалась чисельність реєстрового козацтва.

Хмельницький приймав ці умови, погоджувався віддати Меланію заміж за Дмитра Вишневецького, у супроводі Вишневецького йшов до короля. У фінальній сцені Хмельницький дякував Королю і зобов'язувався не воювати проти Вітчизни, тобто Польщі. Ян-Казимир підкреслював, що у разі недотримання слова меч помсти наздожене гетьмана хоч би і через сто літ. Закінчувалась дія красномовним «Хай живе Король!»[37].

Як засвідчено на титульній сторінці, прем'єра вистави відбулася 20 червня 1812 р. У вже згаданому літописі Варшавського національного театру за сезон 1812 р. знаходимо інформацію, що «Бунт Хмельницького» був написаний і поставлений з окремої нагоди: «це видовище було зігране задля підтримки підупалої компанії німецьких акторів пана Келлера»[38]. Було це правдивою причиною, чи тільки приводом замінити вистави, важко сказати, але фактично означало, що «Бунт Хмельницького» міг набагато краще забезпечити інтерес глядної зали. До того ж, як зазначено у тому ж джерелі, цього дня прем'єру зіграно в бенефіс Вонсовича (виконавця ролі Дмитра Вишневецького). У тому ж літописі знаходимо інформацію, що виставу грали ще двічі: 29 червня та 10 вересня того ж року[39]. На жаль, доказів про те, чи здобула вистава успіх у театральної аудиторії, за браком публікацій та інших відгуків, ми не знайшли. Можна лише припустити, враховуючи триб театрального тогочасного театрального життя (коли вистави сходили зі сцени часто-густо одразу після прем'єри), що три покази «Бунту Хмельницького» упродовж кількох місяців могли свідчити про зацікавленість аудиторії.

Беззаперечно знаковим був час появи вистави на національному кону. Прем'єра відбулася у надзвичайно напружений для Варшави з історичного погляду момент, коли в ході наполеонівського походу на Росію у травні-червні 1812 р. на території Польщі відбувалося відновлення — хай і короткотривале — польської державності. «Бунт Хмельницького» вийшов до глядачів за тиждень до проголошення Акту Генеральної Конфедерації (Akt Konfederacji Generalnej), яке відбулося 28 червня 1812 і згідно з яким було проголошено відновлення Речі Посполитої. Саме з позиції гострої актуальності, патріотичного піднесення,

[36] Там само. С. 76.

[37] Там само. С. 107.

[38] Materiały do dziejòw teatru w Polsce. S. 209.

[39] Там само. С. 250.

наскрізних державотворчих прагнень, на нашу думку, і слід розглядати та оцінювати твір, його сценічне прочитання та гіпотетичну рецепцію. (У цьому сенсі поява «Бунту Хмельницького» у Варшаві на гребені патріотичного піднесення 1812 р. подібна до ймовірної сценічної появи згаданої вище драми «Огінська!» у Львові в період польсько-австрійсько-російського протистояння 1809 р.)

Це удвічі важливо, оскільки, з іншого погляду, у виробничому сенсі, час появи прем'єри важко назвати сприятливим. З. Рашевський, польський історик театру, дослідник і знавець творчості В. Богуславського, оцінюючи саме цей літній період 1812 р. в діяльності Національного театру, підкреслював, що стан театральних справ і через економічні, і політичні, і навіть погодні умови (спека) був вкрай незадовільний[40]. У червні, зокрема, було показано лише п'ять вистав польського театру. Тож коли візьмемо до уваги, що двома з цих п'яти вистав якраз і був «Бунт Хмельницького», не складно усвідомити вагомість цього сценічного твору у тогочасному культурно-політичному житті міста та глядачів. Окремо вказав учений на загальне патріотичне піднесення в останній декаді червня, пов'язане із початком наполеонівської війни. Більшість вбачали у цих подіях кінець бездержавності, відновлення Польської корони. Яскравим свідченням тогочасних настроїв слугує знову ж таки театр: 28 червня 1812 р. з нагоди проголошення Акту Генеральної Конфедерації у Варшавському національному театрі відбувся безкоштовний показ іншої вистави — «Уявне диво, або Краків'яни і Гуралі» В. Богуславського, що слугувала своєрідним національно-патріотичним театральним хітом упродовж багатьох років. Чи дивно, що наступного дня, 29 червня, було дано удруге «Бунт Хмельницького»?

Можемо припустити, що поява «Бунту Хмельницького» у червні 1812 р. стала можливою за тимчасової короткої відсутності цензури. Це міркування видається правильним з огляду на те, що вже через п'ять років, за інших умов, саме цензурні утиски з боку російської влади унеможливили вихід до глядача згадуваної трагедії «Богдан Хмельницький» Ю. У. Немцевича.

Про надзвичайну заангажованість театру та драматургів в історичні події свого часу свідчить також наступна прем'єра Національного театру за щойностворе ною п'єсою того ж А. Г. Жолковського: «Вторгнення в Литву». Ця вистава, написана у дні наполеонівської звитяги, уперше була показана глядачам 19 липня 1812 р. — через дванадцять днів після самого історичного факту взяття наполеонівськими військами Вільна[41]. Тож реакція тогочасного театру на актуальні історичні події була миттєвою, а сприйняття театру як майже газетярського репортажу (тоді цей жанр лише формувався) з місця подій — звичним.

Попри незаперечний патріотизм та національно свідому позицію драматурга, особливість авторського бачення полягала у принципово вирозумілому, навіть позитивному окресленні образу Богдана Хмельницького. Поданий в експозиції твору як захисник української землі та очільник козацтва, двічі — у подальших сценах засудження своїх дітей (дочки Меланії та сина Тимоша) — гетьман поставав і як люблячий батько, і як керманич, котрий залишався вірним своєму

[40] Raszewski Z. Bogusławski. Warszawa, 1972. T. 1. S. 162.

[41] Там само. С. 162.

обов'язку перед повсталим народом. Глибоко драматичною кульмінантою цього персонажа був монолог на початку третьої дії, в якому звучав невимовний біль гетьмана за поразку свого війська.

У тому, що образ українського гетьмана було написано із великою часткою авторської симпатії, переконує не тільки шляхетність сценічної поведінки, освіченість, багатогранність персонажа, а й те, що драматург саме в його уста вклав цілковито актуальні як на той час тези про свободу, рівність станів, людську гідність. У новій ідеологічній парадигмі кінця XVIII–початку XIX ст. драматург крізь портрет непересічної, складної постаті української історії прагнув по-своєму відтворити новий тип героя — вождя повсталого народу, що бореться його свободу. Образ Богдана Хмельницького виписано динамічно, багатопланово, яскраво. Сила політичного діяча, турботливість батька та глибока людська самотність виказували у цьому герої прояви тих ознак романтизму, що ширились європейськими сценами разом із добою наполеонівських воєн. На тлі інших, типово класицистичних, схематичних та однозначних персонажів, роль Богдана Хмельницького вирізнялась багатством почуттів, масштабом переживань, індивідуалізмом, підкресленою непересічністю героя. Зрозуміло, що, як і кожний бунтівник, він врешті мав бути підкорений історичним національним гранднаративом, втіленим в особі Яна-Казимира та його оточення.

Чи прагнув, окрім цього, А. Ґ. Жолковський нагадати сучасникам, що на східних територіях, куди прямували французько-польські війська, їх зустрінуть спротивом війська козацькі (що справді були сформовані у складі російської армії) та так і не реалізована русинами (українцями) воля до власної свободи й незалежності? Можна лише припускати.

Розмірковуючи про генезу теми, яку обрав драматург для втілення на сцені, слід також припустити, що істотний вплив на формування його світогляду, на ґрунтовний комплекс знань з історії Польщі та особливостей українсько-польських стосунків мало перебування А. Г. Жолковського у Львові у 1795–1797 рр., його праця в канцелярії Ю. Дзєжковського. Очевидно, повинен був знати автор п'єси епічну «Wojnu Domowu…» С. Твардовського[42]. Можливо, користувався він іще якимись джерелами, що їх міг знати ще з часів свого перебування у Львові. Безсумнівно, ґрунт для цього було закладено ще в дитинстві, коли майбутній актор навчався у Кременці. І хоч на той час Кременецька школа ще не мала тих прогресивних ознак, які згодом підняли на найвищий освітній та духовний щабель дітище Т. Чацького, тим не менш, гадаємо, знайомство із самим краєм, із Поділлям та його мешканцями не могло не запам'ятатись Жолковському як яскраві враження.

Про важливість місця, топосу, у формуванні особливостей світогляду літератора та митця неодноразово наголошено у працях дослідників т. зв. «української школи» в польській літературі. Безумовно, А. Г. Жолковський не належав до кола представників цього самобутнього літературного феномену, оскільки був на покоління старшим за його учасників. А проте існував не виявлений досі

[42] Twardowski S. Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwa, potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście za panowania Najjasniejszego Jana Kazimierza tocząca się, na cztery podzielona części oyczystą muzą od Samuela z Skrzypny Twardowskiego; Opus posthumum. Typis Collegii Calliensi, 1681.

безпосередній і прямий зв'язок «Бунту Хмельницького» із життям одного з найяскравіших представників «української школи» польського романтизму — Антонія Мальчевського.

Антоній Мальчевський (1793–1826) належав до тих авторів, від творчості яких історики красного письменства ведуть початок так званої «української школи» в польській романтичній літературі першої половини XIX ст. Його «український роман» у віршах «Марія» (1825) входить сьогодні до літературного канону цього явища, його вивчають за шкільною програмою, йому присвячено чимало праць польських та українських літературознавців.

Світоглядна та біографічна генеза «української тематики» автора «Марії» добре вивчена, а проте у життєписі та дослідженнях творчого шляху А. Мальчевського залишився практично непоміченим один епізод, пов'язаний із театром. Висвітлення цього епізоду допомагає увиразнити ранні мистецькі впливи на юного поета, його глядацькі враження, пов'язані з темою України та української історії.

Як знаємо з життєпису, А. Мальчевський по успішному закінченні Волинського ліцею (Кременець) 1811 р. приїхав до Варшави та вступив на військову службу[43]. Від 1 вересня того року у ранзі підпоручника він став слухачем військової артилерійсько-інженерної школи у Варшаві. Школа була розташована на вулиці Медовій, у давньому приміщенні Colegium Nobilium (нині це приміщення Національної театральної академії ім. А. Зельверовича)[44]. Як відмінник Волинського ліцею, він демонстрував високі знання та чудово давав собі раду із складними головними предметами артилерійської школи — математикою і технічним рисунком[45].

Як більшість молодших офіцерів того часу, юний Мальчевський провадив активне світське життя. Найчастіше, стверджують біографи, він відвідував панство Ходкевичів, чий палац був розташований поруч із школою, на вулиці Медовій. Захищаючи честь молодої господині палацу, Кароліни Ходкевич, А. Мальчевський у березні 1812 р. став учасником дуелі, внаслідок якої отримав поранення лівої стопи. Це відтермінувало його вступ на військову службу до 1 травня 1812 р.

У цей час польська армія докладала всіх зусиль, готуючись до участі у майбутній французько-російській війні у складі наполеонівських військ. З перетином військами Наполеона 24 червня 1812 р. кордону Російської імперії ця війна розпочалась. Прем'єра «Бунту Хмельницького» 20 червня була лише однією з подій, якими Варшава проводжала у похід своїх патріотів. Напередодні початку походу, тобто 22 або 23 червня, військових було запрошено на спеціальне прийняття для офіцерів у палаці Пака, усе на тій же вулиці Медовій. Там, у розпалі забав та розваг А. Мальчевський, захопившись їздою верхи, упав з коня і вдруге пошкодив ще не добре загоєну травмовану ногу[46]. Це завадило йому стати учасником наполеонівської кампанії і примусило залишитись у Варшаві. За свідченням товариша, Т. Янушевського, невдача із військовим походом стала

[43] «Maria» i Antoni Malczewski. Compendium źródłowe. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. S. 201.

[44] Там само. С. 202.

[45] Там само. С. 203.

[46] Там само. С. 206.

першим серйозним життєвим ударом для Мальчевського[47]. Тож, лікуючи ногу, він розраджував себе малюванням, адже маючи літературний хист, А. Мальчевський залишався добрим рисувальником.

Саме у цей час і постала цікава акварель. Рисунок був виконаний надзвичайно старанно на тонкому папері розміром 16,3 х 10, 5 см. На натюрморті з присвятою генералові Людвіку Кропінському було зображено розмаїті речі — книги, ноти, довільно розкидані на робочому столі художника. Предмети ці — а їх на зображенні аж шістнадцять — очевидно, оточували А. Мальчевського у його помешканні і були дібрані для змалювання, вочевидь, невипадково. За задумом художника, вони мали відобразити і хаотично-ностальгійний стан його душі, і зафіксувати дорогі серцю прикмети часу, втілені у предметах. Сьогодні ця акварель зберігається у тій самій Бібліотеці Національного музею у Варшаві, що й рукопис «Бунту Хмельницького». Її детальний опис здійснила Й. Сівковська у часописі «Проблеми» 1968 р.[48]. Скористаємось із опису, вміщеного у цьому виданні[49].

При сильному збільшенні акварельного рисунку дослідники з'ясували деталі та описали зображені предмети, зокрема, назви книжок, нот і т. і. Це, до прикладу: 1) Твори Ж. Расіна, Том 1 (1808); 2) Таблиці відповідності давніх мір та ваг Французьких та Коронно-Польсько-Литовських з новими мірами та вагами... (Варшава, 1811); 3) Приклади для писання французькою, польською та латинською мовами... (Вроцлав, 1803); 4) Драматичні твори Ж.-П. Корнеля. Том 2; 5) Фортифікація Глазго; 6) Курс Архітектури; 7) Філософія хімії; 8) «Газета Кореспондента Варшавського та Закордонного» від 30 червня 1812 р., вівторок та ін.[50].

Під номером 15 опису натюрморту А. Мальчевського вказано театральну афішу наступного змісту:

Za pozwolieniem zwierzchności
W Teatrze Narodowym
artyści dramatyczni polscy
pod dyrekcyją JP Bogusławskiego
dadzą pierwszą reprezentację
w cale nowego dramatu
pod tytulem
Bunt Chmielnickiego[51].

Отже, як переконуємося, на своєму малюнку А. Мальчевський зобразив афішу прем'єрної вистави «Бунт Хмельницького», котра, як відомо, відбулась 20 червня 1812 р. Чи був А. Мальчевський серед її глядачів? Найімовірніше — так. Чи дивився другий і третій покази «БунтуХмельницького» — відповідно 29 червня та 10 вересня — сказати важко, не маючи жодної додаткової інформації. Оскільки знаємо, що в цей час він перебував у Варшаві, це виглядає достатньо ймовірним.

[47] Там само. С. 207–209.

[48] Siwkowska J. «Quod libet» Antonija Malczewskiego // Problemy. R. XXIV. 1968. № 8 (269). S. 490–492.

[49] «Maria» i Antoni Malczewski. S. 207.

[50] Там само. С. 208.

[51] Там само. С. 209.

Можемо також припустити, що молодий офіцер, випускник Волинського ліцею, міг бути особисто знайомим із автором цієї драми, А. Г. Ф. Жолковським. Адже останній також був випускником кременецької школи — щоправда, наприкінці XVIII століття.

Цікавим є й таке спостереження: зображені на акварелі томи драматичних творів класицистів П. Корнеля й Ж. Расіна дозволяють підкреслити подальшу зміну у творчих та світоглядних пріоритетах А. Мальчевського. Адже в описі його бібліотеки 1820-х рр., знаходимо вже інші імена: романтиків Ф. Шіллера та Дж. Г. Байрона[52].

Мабуть, головним ключем до прихованого змісту натюрморту є зміст тих видань, що їх заголовки художник зобразив на рисунку. Найважливіший із них — «Газета Кореспондента Варшавського та Закордонного» від 30 червня 1812 р. Саме в цьому номері було уміщено «Рапорт Депутації» на засіданні сейму 28 червня 1812 р. з нагоди проголошення Акту Генеральної Конфедерації та сам текст Акту. В ньому, зокрема, йшлося про відновлення Королівства Польського у давніх географічних кордонах з українськими та литовськими землями включно: «Опріч тривалого переділу для нас не перестали бути братами мешканці Литви, Русі, України, Поділля, Волині; вони, як ми, є поляками, і так само, як ми, мають право бути ними. Батьківщина, як дбайлива мати, простягає руки до усіх своїх дітей, і кожний член родини, відірваний від неї, завжди має право повернутись в її лоно»[53]. Зрозуміло, що «поляки» у згаданій цитаті — це громадянство, приналежність до Речі Посполитої, а не приналежність етнічна. Не можна не помітити й ужитого вислову «брати», скерованого до мешканців Литви, Руси, України, Поділля, Волині. Для А. Мальчевського проголошення Польського королівства у колишніх його межах мало бути винятково важливою подією.

Таким чином, є всі підстави припускати, що А. Мальчевський був глядачем «Бунту Хмельницького» А. Г. Жолковського. На жаль, нічого, окрім акварельного рисунку, він не залишив собі та нащадкам у пам'ять про цю подію. Зрештою, це був час, коли короткотривалість людського життя наближалась до плинності сценічного мистецтва. Зрештою, сама доля — і вистави, і відновленого Королівства Польського — виявилася дуже короткою та завершилася вже за кілька місяців.

Тривожні, тужливі слова про передчуття скорої загибелі («тисяча згине, повернуться – кілька»[54], котрі у виставі були вкладені в уста Стефана Потоцького) виявились пророчими. І хоч травматичний випадок, завдяки якому А. Мальчевський не зміг стати учасником наполеонівського походу на Росію, насправді зберіг юнакові життя, на жаль, А. Мальчевський не зміг подолати подальші життєві проблеми, що призвели його врешті до передчасної смерті. За кілька місяців до смерті, під кінець 1825 р., вийшлов друком його поетичний роман «Марія». Між цим твором та «Бунтом Хмельницького» неможливо провести прямі паралелі чи зв'язки. Але і в пізньокласицистичній історичній драмі А. Г. Жолковського, і в романтичному

[52] Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji «Maria». Materiały sesji naukowej 5-7 V 1995. Białystok, 1997. S. 10.

[53] Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego. Warszawa, 1812. № 52. 30 czerw. S. 795.

[54] Sygn. 884. Zołkowski A. Bunt Chmielnickiego. S. 50.

романі у віршах А. Мальчевського незмінними темами залишались стосунки Польщі та України, долі козаків, гетьманів, «руського люду», шляхтичів, пов'язані спільністю історичних подій.

3.1.3 «Український Атилла» та «невизнаний польський патріот»: образ Богдана Хмельницького у драматургії Ю. У. Немцевича та Т. Заборовського

Трагедію «Богдан Хмельницький» (Bohdan Chmielnicki) відомий польський драматург, поет, політичний діяч Юліан Урсин Немцевич написав 1817 р. Вона не мала сценічної історії і тривалий час зберігалася у рукописі письменника в Парижі. Уперше короткий виклад змісту твору подав І. Хшановський у «Літературному щоденнику» (Pamiętnik Literacki) 1906 р.[55]. Повний текст п'єси з передмовою та коментарями М. Вітковського вийшов друком лише 1971 р.[56]. Тож попри те, що упродовж всього XIX ст. текст трагедії залишався невідомим, сьогодні п'єса знана як серед польських дослідників літератури й драми XIX ст.[57], так і серед українських полоністів[58]. Пов'язане це насамперед із іменем автора, що посідає в цілому у польській історії, літературі, мистецтві вагоме місце.

Юліян Урсин Немцевич (1757–1841) — відомий польський драматург, повістяр, поет, журналіст, мемуарист, член масонської ложі. Народжений у середньозаможній шляхетськиій сім'ї на Поліссі (с. Скоки на Берестейщині), отримав освіту у Варшаві, був учасником усіх найвизначніших історичних подій Польщі: служив ад'ютантом Адама Чарторийського, з яким відвідав Францію, Німеччину, Італію; був у полоні російської армії, два роки перебував в ув'язненні у Петропавлівській фортеці (Петербург); спільно з Г. Коллонтаєм укладав проект Конституції 3 травня 1791 р.; був секретарем Тадеуша Костюшка під час повстання, а після поразки разом з Т. Костюшком виїхав до Америки; на початку XIX ст. кілька разів відвідував Польщу; від 1822 р. осів у маєтку під Варшавою — Урсиновом (нині там — музей його імені), займався літературною працею.

Сповідував патріотизм, хоча й не був прихильником радикальних дій та конспіративних змов. Україна була присутня в його картині світу як складова єдиної і неподільної Польщі, якою була вона до поділів. Мала Батьківщина — Полісся, а також Поділля, Київщина, Південна Україна аж до Чорного моря — були для нього добре знаними краями, які він відвідував і як ад'ютант Чарторийського, і як візитатор шкіл, і як член, а потім очільник варшавського Товариства приятелів наук. Історики літератури стверджують, що його патріотичні погляди істотно вплинули на формування у наступних поколіннях польських романтиків особливих візій «кресів».

---

[55] Chrzanowski I. «Bohdan Chmielnicki». Tragedia Niemcewicza // Pamiętnik Literacki. 1906. S. 437–459.

[56] Witkowski M. Tragedia Niemcewicza o Bohdanie Chmielnickim // Miscellanea z doby oświecenia. T. 4. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1973. S. 479–536.

[57] Див. монографію: Chachaj Marta. Tragedie i dramy historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza. Lublin, 2007. S. 216.

[58] Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи. С. 149.

Ю. У. Немцевич багато доклався до написання історії Польщі, ведучи щоденники своїх численних подорожей та фіксуючи власні враження, зібрані матеріали, спогади співрозмовників тощо. Зокрема, його перу належать надзвичайно популярні серед читачів «Історичні пісні з музикою та малюнками» (1816), де у 32 віршах викладена історія Польщі від династії Пястів до Понятовського. Познайомившись із цими віршами, молодий Ф. Шопен, зокрема, любив у присутності їхнього автора імпровізувати на теми «співаної історії Польщі». Ю. У. Немцевич також написав (видані вже по його смерті, у 1848 р.), «Щоденники подорожей Польщею 1811–1828 рр.», в яких містились розділи, присвячені двом його мандрівкам Україною: на Волинь (1816), на Поділля, Київщину та до Одеси (1818).

Як драматург, Ю. У. Немцевич був також відомий та популярний. Його трагедії та комедії (створені наприкінці XVIII — на початку XIX ст.) були написані у класицистичному дусі. Зрештою, його ніколи не називали істинним класицистом, бо, навіть підкоряючись формальним законам побудови твору, Ю. У. Немцевич завжди дбав про національну тематику, про озвучення зі сцени тем, пов'язаних з історією Польщі. Найвідомішими його драматичними творами були «Владислав під Варною» (трагедія, 1788), «Казимир Великий» (1792) та комедія «Повернення посла» (1791). Після свого повернення до Польщі він відновив драматургічну діяльність, створивши, зокрема, музичну драму «Ядвіга» (Jadwiga, 1814) і комедію-оперу «Кохановський в Чорному лісі» (Kochanowski w Czarnym Lesie, 1817).

Очевидно, звернення до постаті Богдана Хмельницького та його доби було викликане бажанням драматурга осмислити причини недавніх історичних катастроф Польщі, свідком та учасником яких він був. Тому у трагедії так багато розмірковувань про труднощі польсько-українських стосунків, причини взаємної нелюбові, зрад та кривд.

Події трагедії розгортаються у Чигирині над Дніпром, в маєтку Хмельницького, за кілька років до початку Національно-визвольної війни під його проводом. Елементи сюжету мають певне історичне підгрунтя, як і більшість персонажів трагедії, а водночас виявляють і авторське вільне поводження з фактами та постатями.

Дійові особи трагедії, заявлені на титульній сторінці: Богдан Хмельницький, запорізький гетьман; Богун, перший отаман, його приятель; Кисіль, київський воєвода; Сенявський, син руського воєводи; Розанда, дочка волоського господаря, невістка Хмельницького; Гелена Вишневецька, бранка Хмельницького; Нічая, Злотаренко, Гласко, Подобайло, Небаба — отамани, малий син Хмельницького (без слів), а також Хори: дівчат, молодців (юнаків) та старих запорожців, польських бранок та в'язнів[59].

Стрижнем сюжету автор обрав історію довкола пограбування Чаплинським маєтку у Суботові, що його надав Хмельницькому у володіння польський король Владислав IV, та викрадення дружини Хмельницького. Ця висхідна драматична подія винесена до початку самої трагедії, вона передує експозиції, водночас посилюючи динаміку та драматичну напругу перших сцен твору.

П'єса містила ознаки і класицистичного стилю письма, і ранньоромантичних уподобань автора. Так, структура на п'ять дій, спосіб віршування, головний

[59] Witkowski M. Tragedia Niemcewicza o Bohdanie Chnielnickim... S. 484.

конфлікт поміж прагненнями головного героя та неможливістю їхнього здійснення відсилали до вже добре знаної практики театру XVIII ст. Водночас багато прикмет виявляло «перехідний» статус твору, а то й взагалі нові, преромантичні прийоми, теми, способи моделювання героїв. У структурі дії було порушено «чистоту» жанру: кожна з п'яти дій завершувалась партією хору, що коментував, підсумовував події, і навіть приймав рішення — як-от вкладена в пісню хору вимога до Хмельницького з'явитись на суд старійшин. З вимог трьох єдностей залишились єдність дії та часу. У часопросторі дії були присутні романтичні елементи: наддніпрянські скелі (I дія); далекі білі вітрила козацьких чайок на Дніпрі (I дія); степ (II дія); ніч, грім, блискавки, появи Тіні (V дія). Цілком у дусі раннього романтизму потрактовано було і образ головного героя, Богдана Хмельницького — як владного й мужнього очільника народу, керманича війська, водночас самотнього й не до кінця одностайного зі своїм оточенням, а також пристрасного чоловіка, що керується почуттями й під їхнім впливом здатен на спонтанні й страшні вчинки, зокрема, убивства. У трагедії їх два: уперше Хмельницький убиває посланця від Короля (за сценою), удруге (на сцені) — свого бойового побратима Богуна, що насмілився перечити гетьманові. Власне, така поведінка й дала підстави нашому сучасникові, досліднику українсько-польських літературних взаємин Г. Грабовичу назвати Хмельницького у творі Ю. У. Немцевича героєм, якому мало що лишається до образу справжнього Атилли[60]. Більш стримано й розлого проаналізувала твір М. Брацка[61].

На нашу думку, вкрай важливо підкреслити й інший факт: уперше у світовій драматургії українець, гетьман, став головним героєм трагедії, оскільки — нагадаємо — твір А. Ґ. Жолковського 1812 р. мав жанрове визначення «драма зі співами». Зважаючи, що Ю. У. Немцевич як драматург чудово знав закони високого жанру, його задум зробити героєм трагедії Богдана Хмельницького вже сам дозволяє говорити про серйозність ставлення до цієї постаті, до сторінок польсько-української історії, до України в цілому, про спробу змоделювати у драмі та на театрі постать українського гетьмана як персонажа «високого» трагедійного масштабу.

Принцип розкриття характеру Б. Хмельницького тут дотримано подібно до вже згадуваної драми «Бунт Хмельницького» А. Г. Жолковського — від приватних оцінок до суспільно вагомих вчинків героя. Так, у першій дії портрет Б. Хмельницького подано через характеристики двох бранок: невістки Хмельницького Розанди та його ж бранки Гелени. Перші — жіночі — оцінки гетьмана негативні, готують підґрунтя для сприйняття Хмельницького як жорстокої, свавільної й мстивої людини. Водночас заявлено й іншу провідну проблему твору: втому від воєн, прагнення українців до миру та свободи, що, зокрема, відлунює у репліках отамана Нічая:

...Скільки ще наруга можновладних,
Скільки суворі утиски їхніх безбожних урядників
Можуть викликати боротьбу?[62]

[60] Grabowicz G. G. Between History and Myth: Perceptions of the Cossack Past in Polish, Russian and Ukrainian Romantic Literature // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists: Kiev, September 1983, vol. 2. Literature, Poetics, History. P. 176.

[61] Брацка М. Перепрочитання «української школи». С. 102.

[62] Witkowski M. Tragedia Niemcewicza o Bohdanie Chnielnickim... S. 493.

Його побратим, Богун, обіцяє докласти усіх зусиль, аби поріднити два народи — попри те, що усім добре знані «...зверхність ляхів та затятість Богдана»[63]. Гасло Богуна, що постає з його коротких монологів, можна окреслити так: «Король, право, свобода, мир»[64]. Тому вже від початку заявлено світоглядний конфлікт поміж цим персонажем та Хмельницьким.

Справді, ремарка (на початку другої дії), згідно з якою розлючений Хмельницький вибігає зі свого дому із палашем у руках у пошуках злочинця Чаплинського, мала свідчити про нестримність та темперамент героя. Але далі драматург показує Хмельницького як благородного лицаря: хоч і обурений підступним вчинком Чаплинського, тим не менш він запрошував додому полоненого Сенявського, зберігаючи йому життя, чим віддячував за давні добрі справи його батька. Цей сюжетний хід важливий для драматурга, оскільки в уста Хмельницького він вкладав думку про можливе порозуміння українців та поляків, якби останні були такими, як батько Сенявського. Для самого Хмельницького лицарський обов'язок гостинності й вдячності водночас не знімав зобов'язань перед власним народом: якщо чесному роду Сенявських він проголошував славу, то усім ляхам — вічну помсту!

Третя дія присвячена приїзду Кисіля, київського воєводи, що від імені польського короля привіз Хмельницькому нові привілеї, подарунки — в обмін на збереження миру і відмови Хмельницького від союзу з татарами. Подібно до «Бунту Хмельницького», у цій дії оголошено чи не найважливіші у політичному сенсі діалоги. Їхній зміст полягав у обміні аргументами кожної зі сторін. Кисіль визнавав провину короля й корони перед українцями: «Ті війни, ведені довго й важко / ті суперечки поміж королем і підданим народом / так кривдять нас навзаєм»[65]. Але далі він доводив необхідність служіння польській короні й пропонував: «Хай тільки Україна відтепер, у повній безпеці, / Повернеться до короля, права, свобод і послуху»[66]. Попри це Хмельницький й далі розлого, переконливо й емоційно змальовував картини принижень польською владою українського люду, а відтак — доконечність боротьби за незалежність та свободу:

Ти зовеш малою кривдою тягарі усіх наших бід:
Відбирання у нас скропленої власним потом землі;
Маленькі слобідки бідних землеробів у степах;
Безчесність та хтивість ненаситних урядників;
Благочестиві святині, охоплені вогнем;
Їхніх Владик, збезчещених при Божих вівтарях;
Найменші спротиви, покарані смертельним мечем.
Сльози наші називаєте бунтом, а скарги — зухвальством.
Опусти очі у темні льохи жахливих тюрем.
Кого там? Запорожців почуєш стогони.
Наливайко на гострій палі віддає душу,
Учить, що то є ваша людяність;
іншої я не знаю...[67].

[63] Там само. С. 495.
[64] Там само. С. 494.
[65] Там само. С. 521.
[66] Там само. С. 522.
[67] Там само. С. 523.

Важливо зауважити у цьому тексті Хмельницького прикметні особливості. Перша — непряме покликання на назву вистави «Бунт Хмельницького» А. Г. Жолковського («Сльози наші називаєте бунтом»), що могло свідчити про знайомство Ю. У. Немцевича із цією виставою, її текстом або принаймні назвою. Друга — поява лексем вогню й меча як образів жорстокості польської влади щодо українців. Уже далі в тексті Кисіль застосує цей образ мов удар у відповідь, перенісши його на українців: «Меч і вогонь розносячи по морях бездонних / Стягнули ви на Польщу зброю прилеглих народів»[68]. Тож топос «вогнем і мечем» подибуємо уперше тут, у тексті ролі Богдана Хмельницького, коли він оскаржує дії поляків щодо українців, а не навпаки, як це усталилось у загальній свідомості через назву відомої трилогії Г. Сенкевича.

Прикметним є й звучання фронтирної теми у цій дискусії: Кисіль доводив, що українці б давно були у бусурманському ярмі, якби не оборона Польщі; на що Хмельницький говорив про український народ, який взяв на себе весь тягар цієї боротьби, і без підтримки якого польські вояки не порядкували б так сміливо над Волгою і Доном[69].

Врешті Хмельницький за наполягань Богуна та Кисіля пристає на пропозиції короля, і бере адресовані йому королівські подарунки, при цьому підкреслюючи:

Легко обдарувати подарунками кількох старійшин.
Але як утерти сльози цілого народу, як полегшити йому тягар,[...],
Не мені чиніть добро — усій Україні[70].

Слід зауважити, що в усій трагедії слова «Україна» й «Хмельницький» часто уживаються поруч, як нерозривні, майже тотожні. Так драматург підкреслював зв'язок гетьмана із своєю землею і народом. Власне, різниця поміж «Бунтом Хмельницького» та трагедією «Богдан Хмельницький» полягала у масштабах авторського мислення та силі конфлікту. У першому випадку він був дещо спрощений, та й сам обсяг твору (3 дії), написаного «на злобу дня», не дозволяв розгорнути широкий історичний наратив. У трагедії Ю. У. Немцевича силу королівської влади майже урівноважено силою спротиву гетьмана, через слова якого автор аргументовано й широко оголошує претензії та звинувачення українців у бік польської влади. У всьому творі Ю. У. Немцевич послідовно уживає назву Україна — у той час, як на підросійських землях, куди входило і Варшавське королівство, від початку XIX ст. цей топонім підлягав забороні й врешті був остаточно замінений на Малоросію. Не менш важливим є й те, що у п'єсі присутнє політично свідоме розуміння окремішності народів, спільності/відмінності інтересів, історичних завдань, зрештою, продемонстровано таку глибину й силу польсько-українського конфлікту, що у кількох, профетичного характеру фразах, передбачала радше поглиблення простистояння, аніж примирення. Зрозуміло, що у цьому проявлялось особисте бачення автора актуальних проблем того часу.

У репрезентації образу України виразно помітними були дві тенденції. Серед козацької старшини та польських офіцерів, у текстах хорів українських бранців про

[68] Там само. С. 525.
[69] Там само.
[70] Там само.

Україну йшлося як про аркадійський топос (плодючі ниви, мальовничі пейзажі, краса Дніпра та його берегів). Водночас в образі України були присутні і ознаки «пекельного» топосу. Прикметно, що носіями його візій були також персонажі-українці, це був своєрідний, запропонований польським драматургом, автообраз України з її «страдницькими», «мертвотними» рисами, що мав певну змістову подібність до реплік України у цитованому вище «Діалозі про оборону України...» 1615 р. Якщо серед козацької старшини він сприймався як тимчасовий (про сплюндровані та зарослі бур'яном через безперервні війни рідні поля говорили козацькі отамани, палко бажаючи наблизити той час, коли пустка знову зазеленіє збіжжям), то у гнівних інвективах гетьмана Хмельницького страдницький топос України мав не тимчасову, а набагато глибшу, історичну генезу. Як політик гетьман розумів, що подолання конфлікту із поляками малоймовірне. Відповідаючи на докори Кисіля за спілку із татарами, Хмельницький зізнавався: аби вборонитись від поляків, ми могли б звернутися і до самого чорта, до пекельних сил[71]. Хмельницький підкреслював хтивість та зажерливість польської влади, котра і на Запоріжжі вирішила панувати та підкорити собі українців та українські землі. Пекельний топос виникав і у типово романтичних передчуттях Хмельницького: «Та чорна хмара круків / Україні, мені нещастя готує»[72]. Хоча у фіналі третьої дії Хмельницький погоджувався прийняти пропозиції короля, однаково гетьман як тверезий політик був свідомий брехливості усіх королівських обіцянок.

Упродовж четвертої дії козацька старшина прагнула переконати Хмельницького у непотрібності війни, адже особиста помста гетьмана не могла слугувати її причиною. Конфлікт загострювався до антагоністичного. Два убивства, вчинені Хмельницьким у стані афекту: польського посла, а далі — Богуна, робили невідворотною трагічну розв'язку. Хмельницький навіть радів, що домовленості із польським королем виявились зірваними, бо це стало для нього приводом не складати зброю, а «...ще раз її підняти, боротись, і надзвичайними подвигами / Утворити незалежну Українську державу!»[73]. Зрозуміло, що вся історія з убивством Богуна була цілковитою вигадкою автора у намаганні розбудувати внутрішній конфлікт серед козацької верхівки. З історії України відомо, що власне І. Богун був противником угодницької політики Б. Хмельницького як з Польщею, так і з Росією, про що свідчить, зокрема, непідписання ним документу Переяславської ради. Стратили І. Богуна саме поляки (хоча щодо його смерті існує кілька версій). Тож дві останні дії трагедії були цілковито підпорядковані творчій фантазії драматурга.

Сцени п'ятої дії виявляли сильний вплив на Ю. У. Немцевича творчості В. Шекспіра, зокрема трагедії «Гамлет». Так, перед самотнім гетьманом в його кімнаті посеред ночі, у супроводі громів та блискавок поставала Тінь убитого ним Богуна, з якою він провадив бесіду у дусі сцен з відомого шекспірового твору. У цих сценах, зокрема, звучали й гамлетівські питання: що там, за межею смерті? коли нарешті людина вийде з долини плачу? Тінь Богуна пробачала

[71] Там само. С. 524.
[72] Там само. С. 528.
[73] Там само. С. 535.

Хмельницькому його убивство, але водночас пророкувала страшну звістку про смерть сина Хмельницького, Тимоша.

Так і не вийшовши на козацький суд, Хмельницький прошався з Україною, з рідною землею, випивав отруту і в передсмертний час благословляв Сенявського й Гелену на шлюб. В останніх рядках звучала скарга на те, що за життя ніхто його не розумів — ні запорожці, ні Україна. Хор запорожців завершував дію:

Був то муж справний поміж вояками,
Назавжди уславлений у світі.
Скільки разів він переможним булатом
Вів до слави шереги запорожців!
Чому ж в своїх бажаннях непогамовний дух
І сліпа думка, і запопадливий гнів
Справжнього вождя, що був нашою славою,
Привели до згуби?[74]

Таким чином, у фіналі твору наголошувався типово класицистичний трагічний конфлікт поміж пристрастями й розумом людини, що призводить її до смерті. На другий план відводилась політична тема, і набирав ваги індивідуальний, приватний вимір життя трагічного героя. Слід зауважити, що уперше в драматургії запропонований Ю. У. Немцевичем сюжетний мотив помсти за викрадену дружину як першопричину протестних вчинків Б. Хмельницького відповідали історичній правді. На цьому наголосив І. Франко у доповіді на історичному семінарі М. Грушевського: «Хмельницький, правдоподібно, мав при першім своїм виступі більше особистих, як народних чи козацьких інтересів на оці. Це годі заперечити, бо це й сам гетьман признавав. Одначе дуже часто буває, що приватні мотиви стають першим кроком до загальних, загострюють загальні публічні відносини і доводять до того, що особисто покривджений чоловік генералізує свою кривду, використовує настрій народу й стає його оборонцем. Тоді принимаютъся на себе недогоди й домагання ширших кругів, вони взиваються до солідарности й єдности в боротьбі проти спільного ворога»[75]. Тож розгортання конфлікту трагедії від приватного, особистого до суспільно-політичного мало історичне підгрунтя, вочевидь, добре знане авторові.

Підсумовуючи, варто зауважити услід за Г. Грабовичем, що тут, як у багатьох інших творах польських авторів XIX ст., історія польсько-українських стосунків подана як своєрідний урок, урок поразки: як з боку поляків, котрі підступністю, визискуванням та приниженням не змогли здобути в особі українців спільників, так і з боку українців — в особі Хмельницького, котрого непримиренність до ворогів штовхнула до цілковитої самотності. В іншому творі цього автора, у вже згаданих «Історичних піснях», зокрема, у пісні про Яна Казимира, є рядки про польську «хтивість і нелюдські кари», що збурили переможний народ козаків та викликали

[74] Witkowski M. Tragedia Niemcewicza o Bohdanie Chnielnickim... S. 536.

[75] Франко І. Перший зазивний лист Хмельницького // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1898. Т. XXIII–XXIV. Miscellanea. С. 1.

помсту «хитрого Хмельницького» у спілці з татарами[76]. Ці слова підкреслювали послідовність поглядів Ю. У. Немцевича щодо України, українців, польсько-українських стосунків, ролі Хмельницького зокрема.

У трагедії складно говорити про моделювання стереотипного образу ворога. Більша частина табору козаків, попри спогади про свої перемоги над поляками, репрезентували ідеологію поміркованого компромісу й миру. Хмельницький як головний герой трагедії представляв протилежне, войовниче крило, а відтак був приречений на вигадане автором самогубство. Окремі риси характеру головного героя — некерований темперамент, крик, зрештою, спонтанні убивства на ґрунті імпульсивних реакцій, власне й були ознаками «дикості», надмірної емоційності та формували «романтичний антипортрет» Хмельницького. Але водночас не можна відмовити авторові у точності й глибині розуміння природи міжнаціонального конфлікту, у його здатності логічно й послідовно вкладати у репліки Б. Хмельницького аргументи «протилежної» — української сторони.

Саме у просторі образу гетьмана найгостріше перетинались класицистичні та ранньоромантичні тенденції, що й визначало її «перехідний» статус, ідеологію, естетику, структуру. Зрозуміло, що твір такого змісту не міг вийти на сцену Національного театру у Варшаві ані за життя автора, ані тривалий час по його смерті, оскільки Варшава була тоді столицею польських земель у складі Російської імперії, і Національна сцена підлягала суворим цензурним утискам.

Слід також виокремити три драматургічні вузли, що попри різницю сюжетів пов'язували між собою «Бунт Хмельницького» А. Ґ. Жолковського та «Богдана Хмельницького» Ю. У. Немцевича. Перший із них — це приватний бік життя гетьмана, показаний як батьківство у першому та як чоловічу помсту у другому творі. Другий — політичний діалог Адама Кисіля та Богдана Хмельницького, який обидва автори, хоч і з різною мірою переконливості та сили, використали для викладення політичних, соціальних, національних переконань гетьмана. Третій — мотив самотності Хмельницького як виняткової серед свого оточення людини, що страждала від нерозуміння цього оточення.

Слід додати на закінчення, що на відміну від трагедії, вже згаданий твір «Історичні співи...» Ю. У. Немцевича отримав сценічне життя у доволі несподівний спосіб. Історик театру Я. Коморовський наводить факт появи театральної версії цього знакового поетичного твору, що його адаптував для сцени А. Змієвський під назвою «Маляр від біди, або Картини картин». Вистава була у репертуарі Житомирського польського театру, її виконували у 1820-х рр., зокрема й на етнічних землях України, де гастролювала трупа А. Змієвського[77]. Можна припустити, що серед інших могли там бути інсценовані і картини, пов'язані з польсько-українською історією, козацтвом, із гетьманом Хмельницьким. Якщо це так, тоді лише у такий спосіб «українська тема» у творчості Ю. У. Немцевича змогла отримати сценічне життя.

Тим часом інший польський драматург через шість років після Ю. У. Немцевича також звернувся до постаті українського гетьмана. Був це

[76] Niemcewicz J. U. Śpiewy historyczne. Lwów, 1895. S. 165.

[77] Komorowski J. Polskie życie teatralne... S. 83.

Тимон Заборовський (1799–1828) — польський поет, що походив із шляхетської родини. Його батьки були власниками маєтку Личківці на Поділлі (нині — село Гусятинського р-ну Тернопільської обл.), де й народився майбутній літератор. Ґрунтовну монографію про життя та творчість поета видала 1933 р. М. Данілевічова[78]. Мати поета, Юліана, походила з родини Шептицьких, однієї з найвідоміших у Галичині; її брат, тобто дядько Тимона, Вінцент Шептицький, був військовим та літератором, дід Тимона мав чин генерала польських військ, прадід служив львівським стольником. Дитинство, проведене на березі Збруча, що на той час був кордоном поміж Австрійською та Російською імперіями, вплинуло на світогляд юнака. Надзвичайної краси краєвиди, особливий мікроклімат одного з найтихіших закутків гірських кряжів Медобори (нині — національний парк «Медобори»), народні легенди про події дохристиянського періоду цього краю (згодом, 1845 р., у Збручі був знайдений один із найдавніших поганських ідолів, відомий нині як надзбручанський) сформували складну ідентичність польського «пророка Поділля», як він сам себе називав.

Підкреслюючи провінційну герметичність довколишнього життя, М. Данілевічова зазначила, що у ближніх містах, які міг відвідувати Т. Заборовський (Чортків, Тернопіль, Кам'янець-Подільський, Заліщики і Гусятин) «...культурне життя міг репрезентувати хіба що, приїжджаючи час-до-часу, якийсь мандрівний театр»[79]. Беручи до уваги активну діяльність у перші десятиліття XIX ст. польського театру у Кам'янці-Подільському, а також гастролі польської трупи зі Львова, можна припускати, що перші знайомства Т. Заборовського з театром могли відбутися саме на виставах у цьому місті.

Ґрунтовну освіту, зокрема у царині класичної літератури, хлопець здобув у Кременецькому ліцеї (1810—1816), де й розпочалась його літературна діяльність. Саме тут, у класі професора А. Овсінського, майбутній автор драм та поем отримав уроки класицистичної поетики, яку боронив на кожному кроці і поза межі якої не міг вийти до кінця свого короткого життя. Романтик за світовідчуттям, всупереч своєму світогляду, Т. Заборовський перебував під безпосереднім впливом А. Овсінського щодо техніки письма, що, на жаль, негативно позначилось на його літературній творчості.

Короткотривале перебування у Варшаві (1817–1818) попри сподівання, не принесло поетові визнання. Навпаки, його перекладацький дебют («Танкред» Вольтера) на сцені Національного театру 1817 р. отримав вкрай негативні критичні відгуки, що визначили подальший хід його життя. Повернувшись на малу Батьківщину, до Личковець, поет провадив доволі замкнений спосіб життя, продовжив літературну творчість, займався садівництвом, а його нещасливе кохання до заміжньої жінки вважають причиною загадкової смерті у водах Збруча.

Україна, Поділля, Медобори посідали у творчості поета значне місце. В одній з ранніх поем, «Здобуття Києва» (1818), що її також вважають первістком «української школи» в польській літературі, багато місця надано пейзажам, так добре знаним Т. Заборовському з дитинства. Сучасна дослідниця цієї поеми, А. Швець

[78] Danilewiczowa M. Tymon Zaborowski. Życie i twòrczość (1799–1828). Warszawa, 1933. 268 s.

[79] Там само. С. 7.

зазначає: «Змальовуючи українські пейзажі, поет звертається здебільшого до краю дитинства — Личківців, значно менше до Кременця. Він описує житні поля Русі, густі ліси дубів, вільхи і смереки, гаї, в котрих в'ються струмки. Автентичність цих описів ще раз підкреслює детальність, із якою поет підійшов до топографії. Українська природа, ще не зіпсована цивілізацією, носить у собі знак первісності, язичницьких сил, що її створили. Її невід'ємним елементом є степ — безкраїй, дикий і таємничий, тихий свідок давніх і нинішніх подій»[80].

Драматургічну творчість Т. Заборовський розпочав ще учнем Кременецького ліцею, від перших фрагментів незавершених трагедій («Станіслав Щепанський, убитий на Скалці», 1815; «Болєслав і Збігнєв», 1816). Свою першу завершену драматичну пробу — трагедію під назвою «Богдан Хмельницький» — Т. Заборовський датував 1 вересня 1823 р. у Личківцях. Як вважає М. Данілевічова, її появу автор завдячує підтримці друзів, зацікавлених у розвитку польського театру у Кам'янці-Подільському, зокрема Юліанові Сабінському (автор саме йому присвячує свій твір) та Станіславу Стажинському[81].

Трагедія Т. Заборовського, як і його поетичний спадок в цілому, тривалий час залишалась у рукописі, але згодом увійшла до тому зібрання його творів, видрукуваних у Варшаві 1936 р.[82]. Рукопис тексту зберігається в Національній бібліотеці ім. Оссолінських у Вроцлаві, копія в цифровому варіанті доступна у відділі рукописів Львівської національної бібліотеки України ім. В. Стефаника[83]. Показово, що драмі Т. Заборовського присвятив статтю І. Франко[84] (цю маловідому франкову рецензію повернув у науковий обіг М. Легкий[85]).

Дійових осіб у трагедії небагато: Богдан Хмельницький; Тимотей, його син; Гелена, дружина Тимотея, дочка молдавського господаря; Водович, товариш Хмельницького по зброї. Трагедія написана у псевдокласицистичній манері, із дотриманням трьох єдностей — місця, часу та дії. Відповідно до ремарки: «... Діється на березі Смотрича, з одного боку ріки скелі, увінчані давнім лісом, з протилежного — на узгір'ї видно дім, також захований в бору, в далині можна помітити поміж горами вежі Кам'янця»[86]. Події відбувається упродовж однієї доби від вечора до ранку, від очікування прибуття Хмельницького у козацький табір до смерті гетьмана та, зрештою, й усіх персонажів трагедії.

У першій дії представлено табір Тимотея Хмельницького під Кам'янцем, питання штурму має вирішитись після прибуття Богдана Хмельницького з перемовин зі шведами. Син невдоволений поміркованістю батька, котрий сподівається на безкровне захоплення фортеці, та бажає, аби батько очолив військовий похід задля

---

[80] Швець А. Драма «Zdobycie Kijowa» Тимона Заборовського // Київські полоністичні студії. Т. XXII. Київ, 2013. С. 375.

[81] Danilewiczowa M. Tymon Zaborowski. S. 199.

[82] Zaborowski T. Bohdan Chmielnicki // Zaborowski T. Wydanie zbiorowe. Warszawa, 1936. S. 318–362.

[83] Zaborowski T. Bohdan Chmielnicki // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. Ossolin., № 489, арк. 29–50.

[84] Франко І. Хмельницький — непризнаний польський патріот // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів 1898, Т. 23–24. С. 9–17.

[85] Легкий М.. Про маловідому рецензію І. Франка «Богдан Хмельницький — непризнаний польський патріот» // Матеріали славістичного колоквіуму. Львів, 2001. С. 300–302.

[86] Zaborowski T. Bohdan Chmielnicki. Warszawa, 1936. S. 319.

завоювання усієї Польщі. У ліричній сцені з дружиною Геленою його представлено палким, закоханим чоловіком, а їхній шлюб — прикладом ідеального поєднання чоловіка й жінки. Водночас у монологах-сповідях Тимотея зображено як молодого романтичного героя: його роздирають протилежні почуття, він сам собі звіряється у тому, що його оточили «злих дияволів зграї»[87] і він не може заспокоїти своє гарячкове серце, котре прагне війни й крові. (У цих висловах вчуваються репліки Горейка-Тименка із «Гелени...», але довести пряме знайомство Т. Заборовського із цим твором або виставою не вдається).

Поява Богдана Хмельницького у другій дії відбувається у романтичному ключі. У нічному сяйві він бачить обриси веж Кам'янця і звертається до них:

Видовище жахіть, нещасливий краю!
Земля, що могла б бути образом раю!
Нині на шлях смертельний цими стопами вбита![88]

У довгій розмові із сином гетьман розкриває свої думки, життєвий досвід та плани. Із довгого монологу Б. Хмельницького стає зрозуміло, що він вважає себе поляком: «Польща – мій край, свобода – моя стихія». Для нього мрією є єдина держава «від Балтійського до Чорного моря»[89]. За Хмельницьким, Україна є невід'ємною частиною Польщі, а всі лиха та непорозуміння пов'язані із зажерливістю магнатів, що гноблять простий люд та шукають шляхів загарбання плодючих українських земель. Тому, пояснюючи не тільки минуле, а й майбутнє двох народів, Хмельницький підкреслював:

Річ Посполита мусила впасти, але на її руїнах
Має постати Дім поєднаної з Польщею Руси[90].

Рішучі, продумані, далекосяжні плани батька подіяли на сина — Тимотей змінює свою нетерплячість та гарячковий запал на врівноважений і непорушний намір вірно служити батьковій справі та бути його опорою.

У третій дії важливе місце посідає монолог гетьмана, в якому він розмірковує над своїми вчинками, над правильністю запланованих дій, над тим, чи вірно служив своєму народові. Він упевнений у тому, що жоден з його побратимів не здатен на зраду. Наприкінці дії чорні хмари віщують лихо: це запорізьке військо на чолі з Виговським підходить до Кам'янця, щоб стати на прю з Хмельницьким.

Четверта дія сповнена батального драматизму: Виговський у змові з залогою Кам'янця виступив проти табору Тимотея, і тільки поява Хмельницького на полі бою змогла тимчасово переважити шальку терезів на бік гетьмана та його сина. Однак кільце змовників довкола Хмельницького затискалося. Бачачи це, Гелена вийшла до Тимотея, свого чоловіка, аби бути з ним поруч у трагічні хвилини.

У п'ятій дії настає катастрофа: Гелена й Тимотей, аби не дістатись ворогові, кидаються з високої кручі Смотрича униз; поранений на полі бою вояк дорікає

[87] Там само. С. 328.
[88] Там само. С. 330.
[89] Там само. С. 334.
[90] Там само. С. 335.

Хмельницькому, чи варто було накликати на всіх такі біди, відмовившись від допомоги монарха. Врешті гине Водович, найближчий побратим гетьмана. Гетьман, уражений зневірою, зрадою близьких старшин та частини війська, чинить самогубство.

Першим серед українських літературознавців оцінку цьому твору дав І. Франко, опрацювавши рукопис трагедії та переказавши коротко її зміст[91]. Учений також подав великі уривки з тексту трагедії — зокрема, монолог Хмельницького з другої дії, з якого зробив висновки про політичні погляди та світогляд самого автора. Зокрема, І. Франко звернув увагу на дрібношляхетську ідеологію, що стояла за ідеєю боротьби проти великих магнатів, начебто винуватців усіх лих у Речі Посполитій. Наголосив також І. Франко і на риториці, притаманній представникам першої польської конспіративної організації, заснованої у Варшаві у час перебування там Т. Заборовського, згодом розповсюдженої по усій території колишньої Речі Посполитої. Український учений припускав членство поета та драматурга у цій організації. Ще одна важлива світоглядна прикмета Хмельницького в інтерпретації «співця Поділля» — ідея Слов'янської конфедерації, надзвичайно поширена на той час[92].

У підсумку І. Франко вписав цей твір у ширший політичний та літературний контекст: «Як бачимо, супроти нинішніх понять композиція драми наївна, дитиняча, а ціла п'єса цікава хиба незвичним розумінням характеру Богданового, і запалом до свободи, в котрім можемо бачити відгомін ідей французької революції і шіллерових тираножерних драм»[93].

Розвиваючи цю думку І. Франка, підкреслимо, що головна риторика гетьмана у цій трагедії перебувала справді у площині соціальних прав, гуманізму, людяності, справедливості, свободі, вірності Вітчизні. Притаманна твору ранньоромантична парадигма послаблювала та відводила на другий план проблеми міжетнічних, міжнаціональних конфліктів, тож згадки про Україну, образ України тут виникали як просторові, пейзажно-емоційні теми, але в жодному разі не державно-політичні, національні.

Уже в XX ст. детальний переказ та аналіз трагедії здійснила у згаданій монографії і М. Данілевічова[94]. Дослідниця зауважила й цілковиту неузгодженість сюжету трагедії та історичних фактів, і її вкрай низький драматургічний, сценічний рівень, велику кількість довгих монологів, невправність у написанні діалогів, що були радше замаскованими, перероблениими монологами[95]. Пояснюючи зацікавлення Т. Заборовського образом Б. Хмельницького, М. Данілевичова вважала, що на вибір цієї історичної постаті з української історії вплинули особисті зацікавлення драматурга, бо він і сам відчував симпатію до знедолених, переймався їхніми бідами, а відтак шукав відповідних історичних діячів, близьких йому світоглядно[96]. Дослідниця підкреслювала: «Хмельницький — у розумінні Заборовського — кохає Польщу, і хоче її відродити у випарах крові, у пожежі революції. У момент занепаду

[91] Франко І. Хмельницький — непризнаний польський патріот. С. 9–17.
[92] Там само. С. 14.
[93] Там само. С. 17.
[94] Danilewiczowa M. Tymon Zaborowski. S. 199–207.
[95] Там само. С. 204.
[96] Там само. С. 205.

хвилює його не втрата влади чи програна битва, а банкрутство ідеї, посилене фактом, що найближчі товариші, навіть син, не розуміли його. Він усвідомлює: ті, задля кого він боровся і заради кого загинув його син, не були того варті»[97].

Позитивну оцінку цьому творові Т. Заборовського знаходимо у праці сучасної полоністки М. Брацкої. Виявляючи новаторські риси трагедії, дослідниця пише: «Новаторство Заборовського у трактуванні цього образу полягає у створенні героя речником концепції спільної слов'янської вітчизни, згідно з якою незабаром запанує спокій від Балтійського до Чорного морів, а Русь поєднається з Польщею. Хмельницький змальований приятелем Польщі та польського народу, він прагне відродити її шляхом збройної боротьби проти магнатів та шляхти, яких вважає джерелом кривд і нещасть та які розпалюють антагонізм серед українського та польського народів. Він мріє про знищення будь-якої тиранії, прагне до реалізації своїх мрій з мечем у руці та «книгою прав людини»»»[98].

Відтак можемо сказати, що попри відмінності у сюжетній побудові та інтерпретації образу Б. Хмельницького та Хмельниччини як явища, три польські автори — А. Г. Жолковський, Ю. У. Немцевич та Т. Заборовський — у перехідний від псевдокласицистичного до романтичного період обирали постать українського гетьмана головним героєм своїх творів. Підстави для цього були подібні, і перша з них — тема слугувала приводом до аналізу історичного минулого, власних помилок та пошуку причин розпаду Речі Посполитої як держави. Друга — сам гетьман слугував прообразом романтичного героя, борця, вождя, що виступав за свободи та вольності народу. Третя — тип романтичного героя дозволяв авторам втілити особисті кризи та емоційні переживання, пов'язані із актуальними політичними проблемами, втратою державності та поділами Речі Посполитої. У кожному з трьох творів образ гетьмана був написаний з великою авторською симпатією та розумінням.

Не можна не простежити й часопросторову закономірність: чим ближчим був драматург на час творення п'єси до українських земель, тим тотальніше представлена Україна та українці у його творі. Так, події «Бунту Хмельницького» А. Г. Жолковського відбувались на українській території, але майже порівну тут було представлено український та польський табори. У трагедії Ю. У. Немцевича події відбувались у Чигирині, а серед дійових осіб від імені польського короля виступав лише Адам Кисіль, київський воєвода руського походження. Дискурс польської влади таким чином ставав менш домінуючим. У трагедії ж Т. Заборовського польські персонажі практично відсутні: Польща існує тут як певний вимріяний образ спільної Батьківщини, на сцені ж діють тільки українці, поміж котрими і розгортається конфлікт. Фактично, останній з трьох творів є спробою польського автора написати принципово «український текст», обравши фокус «зсередини». На жаль, у драматургічному сенсі молодий автор не зміг подолати літературоцентризму, велемовності, класицистичної школи письма. Стратегія ж репрезентації українського світу у цьому творі яскраво виявляє полоноцентричну точку зору, хоч би яким стривоженим долею українців та України не був драматург.

[97] Там само. С. 206.

[98] Брацка М. Перепрочитання «української школи». С. 103.

Підсумовуючи особливості ранньоромантичні драматичні твори, що започаткували козацький дискурс у польському театрі й драмі, бачимо, що їхні автори обирали як матеріал історичний період від початку до середини XVII ст. Розпочата Я. Н. Камінським козацька тема перших спільних польсько-українських походів проти татарського війська переросла у творах 1812, 1817, 1822 рр. у тему Хмельниччини. Для польських драматургів Богдан Хмельницький втілював риси романтичного героя, і хоч вони вільно поводились із історичними фактами, але показ цього воєнного і політичного діяча як особливої, вагомої особи українсько-польської історії та повага до нього були незмінними. При цьому в межах романтичного образу автори виявляли і його негативні риси — непримиренність, затятість, жорстокість.

Чому саме цей історичний період викликав зацікавлення драматургів першої чверті XIX ст.? Богуміл Ясіновський у статті «Принципове значення південно-східних кресів у розбудові польської психіки і національної свідомості» з цього приводу розмірковував: «Незаперечним є факт, що упродовж двох останніх століть існування давньої Польщі східні креси в цілому і особливо південно-східні висуваються як чільні зацікавлення всієї Речі Посполитої, звідтіля ж напевно у колективній пам'яті Нації польська історія в XVII, а почасти і XVIII століттях пов'язана власне з усіма тими землями. Але ця пов'язаність відзначалася неоднаковим емоційним акцентом: до століття XVII, котре сприймалося як період могутності та великої імперської польської експансії, думка бігла спонтанно, оскільки саме його нагадування підтримувало *віру в майбутнє* (підкреслення моє. — М. Г.), в цілковитій протилежності до століття XVIII, котре бачило сповзання Польщі у прірву»[99]. Власне, у творах Я. Н. Камінського, А. Ґ. Жолковського, Ю. У. Немцевича та Т. Заборовського бачимо отой «спонтанний біг думки» до образів та історій початку — першої половини XVII ст. Недаремно українські образи виникали у контексті польських битв за незалежність: 1809 та 1812 р. Гетьмани й козаки втілювали бойовий дух і волю до свободи національної та індивідуальної, що їх прагнуло так само польське суспільство.

4.2 Україна шляхетська, козацька та гетьманська у сценічних версіях творів представників «української школи» доби романтизму

4.2.1 «Український роман» без України: перша сценічна версія «Марії» А. Мальчевського («Димітр і Марія, або Ворожба і помста» Ю. Коженьовського)

Роман у віршах «Марія» Антонія Мальчевського (1793–1826) — один з найвідоміших творів доби романтизму, що від нього зазвичай ведуть родовід т. зв. «української школи» в польській літературі. «Видання друком в перший тиждень серпня 1825 року поеми Антонія Мальчевського є в історії польської літератури

[99] Jasinowski B. Podstawowe znaczenie kresów południowo-wschodnich w budowie polskiej świadomości narodowej // Pamiętnik literacki. Lwów, 1936. R. XXXIII. S. 214–220.

подією надзвичайно важливою і незвичною водночас», — писав у передмові до академічного тому ««Марія» і Антоній Мальчевський» Ярослав Мацеєвський[100]. Три фактори, на думку літературознавця, окреслюють феномен цього твору: висока якість, вражаюча оригінальність, надзвичайний вплив на уяву тогочасних і майбутніх читачів та творців[101]. Наголошуючи на феномені популярності твору серед читачів, Я. Мацеєвський, зокрема, порівняв кількість перевидань «Марії» з творами набагато відоміших тогочасних авторів. Так, у період від 1825 до 1863 р. «Марію» було перевидано 26 разів, у той час як твори А. Міцкевича мали значно менше перевидань («Ґражина» — 18, «Конрад Валенрод» — 16, «Дзяди» (Ч. IV) — 11). Надзвичайний успіх сюжету «Марії» серед тогочасних художників зауважив свого часу Люціан Семенський: «Годі, мабуть, сказати, до якої з поем у нашій літературі так квапливо линули б наші художники, як до тієї «Марії». Здавалося б, поет умисне приготував для них мотив, аби вони на готовому вправляли свого пензля»[102]. Тому поява сценічної версії літературного твору було лише питанням часу — і вже невдовзі після виходу книжки у світ була здійснена перша спроба перенести її героїв на кін польського театру.

Сам «український роман» у віршах становив двочастинний поетичний текст, складений з невеликих за обсягом глав. В основу сюжету ліг відомий А. Мальчевському випадок таємного шлюбу Гертруди Потоцької з Коморовських із представником однієї з найбагатших польських родин, молодим Щенсним Потоцьким, сином Франциска Селезія Потоцького, київського воєводи та власника маєтку у Кристинополі (нині — м. Червоноград Львівської обл.). Батьки вирішили розірвати цей зв'язок, внаслідок чого стався збройний напад, під час якого від рук нападників загинула вагітна Гертруда. Історія розгорталась на території нинішньої Сокальшини, за одним із варіантів тіло убитої жінки знайшли у водах місцевої річки Рати. Після тривалого судового процесу Коморовські відсудили собі відшкодування за вчинені проти них злочини. І хоч достеменний зв'язок життєвої історії із сюжетом роману у віршах не доведений, тим не менш, усі основні перипетії «Марії» підтверджують їхню близькість із подіями, що сталися наприкінці XVIII ст.

Дія поеми розгорталась як родинна історія двох польських сімей, що належали до різних соціальних прошарків: збіднілої шляхти та родовитих графів. Таємна любов родовитого Вацлава й бідної Марії стала причиною гніву Воєводи, батька Вацлава, котрий вдався до підступного плану розлучити закоханих. Навмисне відправивши Вацлава та батька Марії, Мечника, на війну з татарами, він під виглядом запусного куліґа (запусти — свято перед Великим постом) завів у дім Мечника найманців, котрі викрали та втопили Марію. Повернувшись з походу, Вацлав застає її на смертному ложі, а відтак сам випиває отруту. Батько Марії, старий Мечник, помирає на кладовищі поміж могилами дружини та дочки.

Драматизм та похмура краса світу розкривались не лише у подіях, а й у значних епічно-описових та лірично-сповідальних частинах поеми. Український

[100] Maciejewski J. Antoni Malczewski — autor «Marii» // «Maria» i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. S. 5.

[101] Там само.

[102] Siemienski L. Portrety literacki. Poznań, 1875. S. 67.

простір, позначений тут топонімами річок, української церквою з трьома банями, де відспівували покійних, слугував не просто декорацією, обрамленням до подій, а набував рис містичних, екзистенційно незбагненних. Поетика українського безмежного степу слугувала авторові аналогією до безмежності світобудови. Козака, що мчить цим степом, ярами та балками, неодноразово порівняно у поемі із птахом, лет якого має не реальний, а майже містичний сенс. Окреслення цього особливого, епічного й загадкового водночас українського простору слугувало середовищем, камертоном, тональністю оповіді про події, емоційно пов'язані із цим простором. Топіка роману базувалась на двох головних хронотопах: степовому та «хатньому»; безмежно-епічному й камерно-приватному; козацькому й шляхетському. Якщо перший репрезентував Україну, то другий – польську садибу (у даному випадку і магнатську, і шляхетську).

Постать козака вирізьблювалася у першому ж рядку поеми, її своєрідної візитної картки: «Гей, ти, на бистрім коні куди летиш, козаче?»[103]. Образ галопуючого на коні козака пронизував усю поему від початку до кінця. Для козака-«короля пустелі», поет знайшов містку та динамічну формулу: «А степ — кінь — козак — темність — одна душа!»[104]. Опісля у фіналі український простір був для автора місцем смерті, залитий місяцем, зарослий бур'янами: «І пусто — смутно — тужливо в буйній Україні»[105]. Цікаво звернути на повторюваний мовно-стилістичний прийом: часте використання тире для поєднання слів та окремих словосполучень чи фраз. Вочевидь, цей експресивний знак задавав внутрішній ритм твору, особливе, стрімке дихання поетичній римі, слугував своєрідним еквівалентом наскрізного, нестримного лету козацького коня, авторської думки, в цілому — невблаганного й нестримного потоку життя, що не має ні початку, ні кінця.

Першим, хто надав «Марії» А. Мальчевського драматургічної форми, був відомий польський драматург Юзеф Коженьовський (1797–1863). Як і А. Мальчевський, він був випускником Кременецького ліцею, жив на Волині. Отримавши посаду професора Волинського ліцею та переїхавши із дружиною до Кременця, Ю. Коженьовський відкупив будинок у Францішка Ксаверія Мальчевського, дядька поета. Саме тут у 1827–1828 рр., вже після смерті А. Мальчевського, і була написана романтична трагедія «Димітр і Марія, або Ворожба й помста» (Dymitr i Marya, czyli Wróżba i zemsta). Це була перша сценічна версія сюжету, що ліг в основу «Марії». Драматичний текст видали спершу фрагментарно, повністю він вийшов у кількох номерах «Варшавської бібліотеки» (Biblioteka Warszawska) 1847 р.[106].

Кременецький — ранній (1823–1834) — період творчості Ю. Коженьовського відзначався особливою активністю в написанні драматичних творів: з-під його пера вийшла у цей час низка п'єс, зокрема «Анеля» (Aniela, бл. 1825), «Пелопіди» і «Монах» (Pelopidowie, Mnich, 1826), «Битва під Мозгавою, або Мечислав Старий» (Bitwa pod Mozgawą, czyli Mieczysław Stary, 1827), «Димітр і Марія, або Ворожба

[103] Malczewski A. Marja : powieść ukraińska. Warszawa, 1825. S. 3.

[104] Там само. С. 5.

[105] Там само. С. 75.

[106] Korzeniowski J. Dymitr i Marya, czyli Wróżba i zemsta // Biruta. Cz. 1. Wilno, 1837 (frag.); Pamiętnik Sceny Warszawskiej na rok 1839. Warszawa, 1840 (frag.); Biblioteka Warszawska. Warszawa, 1847. T. 1. Z. 3 (marzec). S. 544–582, T. 2. Z. 4 (kwiecień). S. 79–123.

і помста» (Dymitr i Maria, czyli Wróżba i zemsta, 1827–1828). Сучасний польський літературознавець Збігнєв Пшиходняк підкреслив, що «…посилену драматургічну активність Ю. Коженьовського в цей час супроводжує відносно низька активність в цій царині творців передлистопадового романтизму»[107]. Справді, серед представників ранньоромантичної польської літератури найпопулярнішими жанрами були поетичні, згодом до них долучились прозові, драматургія (а відтак і театр) залишалась на маргінесах їхньої уваги. Причин цьому було кілька, і першою слід назвати в цілому невисоке місце драми у тогочасній мистецькій та літературній «ієрархії». Але окрім цього були ще й інші причини, що їх дозволить виявити подальше розкриття сценічної долі «Марії».

Створюючи сценічну версію сюжету «Марії», Ю. Коженьовський змінив заголовок твору, задав йому актуальні на той час жанрові параметри (романтична трагедія), змінив ім'я головного героя Вацлава на Димітрія. Щодо появи цього імені, можемо припустити, що на вибір могла вплинути трагічна загибель гімназійного приятеля Ю. Коженьовського — молодого подільського поета Тимона Заборовського, у відомій поемі якого «Здобуття Києва» (1818) був герой Димітр. Цілком ймовірно, що у такий символічний спосіб Ю. Коженьовський вирішив увічнити пам'ять передчасно померлого талановитого земляка.

Драматична версія Ю. Коженьовського містила ще набагато більше відмінностей, аніж назва, жанр та ім'я головного героя. Трагедія «Димітр і Марія» була не стільки інсценізацією популярного поетичного твору, скільки спробою створити власну версію тієї ж самої історії, що свого часу інспірувала А. Мальчевського. І для того, аби ця сценічна версія помітно відбігала від поеми, існувало кілька причин.

Насамперед слід узяти до уваги світоглядні відмінності двох авторів, точніше, їхніх життєвих траєкторій: «Марію», цю «найчорнішу польську поему»[108], А. Мальчевський виносив у собі як згусток життєвих травм та власних стосунків із світом, цей твір став одночасно і вершиною, і завершенням його земного шляху. З цього приводу один з перших дослідників творчості Ю. Коженьовського та поет Л. Семенський зазначав: «Якщо кажуть, що Вертер після почутого і пережитого, мусив конечно застрелитися, то і той, чиїх внутрішніх мук «Марія» стала відлунням, не міг далі жити, тим більше — писати»[109]. Ю. Коженьовський, на чотири роки молодший за А. Мальчевського, успішний викладач кременецького ліцею, одружений, з амбіціями, що виявлялись у наполегливих намаганнях віддавати до театру свої перші драматичні твори, стояв на початку свого творчого та життєвого шляху. Його цікавило життя, він запізнався з варшавським літературним колом, пробував себе у різних темах та жанрах.

Але найголовніше — як інсценізатору поетичного «українського роману» Ю. Коженьовському доводилось шукати адекватних засобів «перекладу» літературних образів і тем на мову драми й театру. Конфлікти морально-етичного та соціального характеру, виявлені у системі персонажів (багатий Воєвода та його син Димитрій; збіднілий шляхтич Мечник та його дочка Марія належали до

[107] Przychodniak Z. Józefa Korzeniowskiego próby i kolizje romantyczne. S. 28.
[108] Zawadzka D. Pokolenie klęski 1812 roku. O Antoni Malczewskim i odludkach. Warszawa, 2000. S. 5.
[109] Siemenski L. Portrety literackie. S. 101.

конфліктуючих таборів), у розвитку подій, стосунках персонажів доволі успішно модифікувались у драматургнічний конфлікт. Але особливий романтичний метатекст «Марії», заснований на хронотопі безмежного українського степу, символіці могил, руїн, тривожного й стрімкого лету козака на коні — увесь складний комплекс значень, що організовував нарацію на усіх рівнях поеми, мусів залишитись поза сценою, адже тогочасний театр не володів специфічною мовою для їх утілення. Молодому драматургові також бракувало снаги для «перетворення» віртуального літературного образу на адекватний йому за силою, вагомістю та поетичністю сценічний еквівалент.

Ю. Коженьовський, драматург-початківець, перебував під виразними впливами інших авторів. Без труду впізнати у «Димітрі…» суто шекспірівські мотиви: поява привида померлої Марії на березі Бугу, коли Димітр шукає тіло убитої дружини; фінальна сцена, в якій Димітр свідомо випиває келих з отрутою. Застаріла класицистична система сценічних амплуа покликала на кін Стефана, фаворита воєводи. Цей типово «чорний характер» виконував функції мотиватора, організатора та виконавця злочинних дій: підмовляння Воєводи до відправлення Димітрія на неіснуючу війну з татарами й убивство за його відсутності Марії. Відкрились у трагедії і притаманні поемі ознаки романтизму — у наскрізній тематиці смерті, приреченості героїв; топосі руїни; у вражаючих візуальних ефектах (ніч, грім, блискавка).

Ю. Коженьовський увів також у текст новий персонаж, якого наділяє функціями передбачення, фатального знання, ворожби. Циганка, скривджена колись Воєводою, від першої і до останньої миті трагедії визначає атмосферу невідворотного наближення смерті, неминучості розплати. Трагічна доля Циганки «очуднює» (М. Бахтін) і водночас передвіщає трагічну долю закоханих. Можна припустити, що саме через уведення образу Циганки, Ю. Коженьовський прагнув надати твору романтичної загадковості, подіям — фатальності, і у такий спосіб відтворити загальний настрій поетичного твору. Але в цілому драматург впадає у дидактизм, схематизм, у його версії зникають екзистенційна напруга, романтична багатозначність, притаманні наративу смерті у «Марії».

При подальшому порівнянні впадає у вічі низка інших відмінностей поміж літературною поемою А. Мальчевського і її «двійником» — романтичною трагедією Ю. Коженьовського. У п'єсі місце Мечника заступив Шляхтич, цілковито зникли образи козаків, вилучено сцену маскараду, знято питання релігійної ідентифікації героїв (у «Марії», наприклад, згадано «українську церкву»). Також змін зазнали метрика вірша, архітектоніка і композиція твору, ідейно-тематичні акценти.

Слід зауважити, що творячи власну версію історії «Марії», Ю. Коженьовський добре усвідомлював тодішні закони сцени та безумовно підпорядковувався їм: він зосередив увагу на любовній тематиці, етичному вимірі «ворожби й помсти», соціальній нерівності героїв та їхніх родин. У такий спосіб відбулась «адаптація» оригінального літературного романтичного твору до нормативних вимог сцени, що істотно запізнювалась в освоєнні мови нового світоглядного та мистецького напряму — романтизму.

Разом із зниклим у драматичному творі Ю. Коженьовського ліро-епічним авторським наративом, властивим поемі «Марія» А. Мальчевського, зник цілковито

і «український сегмент» історії. У першій же ремарці драматурга зазначається, що «діється у володіннях воєводи», і далі в тексті не знаходимо виразних відсилань до географічної конкретики. Побіжна згадка про «щедрі ниви Русі» («żyzne Rusi niwy») та ремарка до дії 5 («На березі Бугу»), вичерпують український топос трагедії. Показово, що й початки «Марії» і «Димітрія…» задають принципово протилежні системи координат цих творів: свій перший рядок А. Мальчевський звертав до козака, що мчить степом («Гей, ти, на швидкому коні, куди поспішаєш, козаче?»); своєю чергою Ю. Коженьовський розпочинав трагедію діалогом Воєводи зі Стефаном, де звучать такі рядки: «Кінь мій збився з дороги / Не слухав голосу, вудил і руки...»[110]. Ця принципова замкненість, локальність, навіть камерність родинної трагедії супроти розімкненого, динамічного часопростору степу у поемі була визначальною для цілковитого зникнення українського дискурсу у її драматичній версії.

«Позбувшись» неозорості степу, містичності пограниччя, романтики боротьби з татарами (у «Димітрії…» звістка про напад татар — лише драматургічний хід: пастка, організована Стефаном, аби виманити Димітрія з дому та помститися на його дружині), екзистенційної самотності та непізнаваності світу, текст трагедії згортав певні важливі для поеми філософські смисли. І якщо взяти до уваги думку Е. Фелікcяк про виняткове значення просторових чинників у творі А. Мальчевського («Марія» є настільки «українським романом», наскільки його декорацією слугують українські степи з їх метафорично — чи метонімічно — перетвореними географією та історією»[111]), то без українського степу та географії сценічна версія «Марії» перестала бути адекватною до першоджерела, перестала бути «українським романом». Разом із цим втратилась особлива характерність поеми — складні психологічні стани та настрої, викликані просторовими образами степу, адже саме вони створювали в уяві читача складні, багатозначні образи, екзистенційну напругу та ключові сенси: «В “Марії“ все непевне, її посланням є пізнавальний та аксіологічний неспокій на межі поміж життям та смертю людей і народів, почуттів та цінностей, віри і надії. І тільки цей радикальний неспокій може кликати до бунту, слугувати викликом для інстинкту виживання. Декорацією, на тлі якої розпізнаємо голос цього остаточного виклику, є в поемі неозорий простір давнього українського степу»[112]. Саме цієї декорації — невимовної, ірраціональної — не міг забезпечити тогочасний театр, «озброєний» запорошеними кулісами, свічками, писаними типовими декораціями та кількома варіантами шумових і світлових ефектів. Те, що було технічно достатнім для впливу на глядача у «Сирені Дністра», «Українці...» чи навіть «Гелені...», було вкрай недостатнім для створення філософсько-поетичного типу просторового вирішення, якого, ймовірно, потребував роман «Марія».

Надзвичайно важлива у літературному тексті постать наратора, авторське ліричне Я з притаманною йому особливою інтонацією сповідальності, що слугувала структурним, сюжетним, тональним «ключем» до всіх рівнів оповіді поеми, у

[110] Dzieła Józefa Korzeniowskiego. Wydanie zupełne. T. VIII. Warszawa, 1872. S. 137.

[111] Feliksiak E. Ukraina w «Marii» Antoniego Malczewskiego // «Szkoła ukraińska» w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie. Warszawa, 2002. S. 180–181.

[112] Там само. С. 183.

драмі було також втрачено. Усе це дозволило згодом дослідникам літератури надзвичайно критично оцінити сценічну інтерпретацію Ю. Коженьовського. Зокрема, Генрик Галле у праці з історії польської літератури, виданій 1903 р., писав: «Не можна сказати, щоб ця п'єса належала до найкращих плодів таланту Коженьовського; навпаки, при порівнянні з «Марією» Мальчевського, вона багато втрачає: при перенесенні на сцену загубилась вся краса, вся врода тих постатей, овіяних смутком, меланхолією і степовою тугою. Герої «Димітра і Марії» взагалі не поетичні…»[113]. Якщо складний, багаторівневий світ поеми А. Мальчевського можна, як це пропонує Е. Феліксяк, сприймати за своєрідну модель «teatrum mundi», то романтична трагедія Ю. Коженьовського була лише обмеженою частиною цього світу, з достатньо спрощеною та однозначною оптикою.

З іншого боку, варто зауважити, що «перевірка театром» літературного твору якнайкраще засвідчила декоративну, пасивну природу переживань «українськості» в «українському романі» А. Мальчевського. Вона мала лише споглядальну, медитативну, екзистенційно-філософську, ліро-епічну генезу і ніяк не стосувалась самої території дії, персонажів, вчинків. «Шляхетський маєток» на українській землі був її частиною, але втрачав відчуття безпеки: за Мальчевським український простір поглинав, у ньому розчинявся домашній світ польської цивілізації, що самознищувалась у міжстанових чварах. Саме від неспівмірності одвічного степу, курганів, могил та плинності людського (у цій ситуації — польського — життя) й виникав екзистенційний романтичний сум, туга, фатальність. Натомість у трагедії Ю. Коженьовського все було спрощено, конкретно, лінійно.

Проте, натхненні успіхом літературного твору А. Мальчевського, сучасники як цікаву подію сприйняли факт появи першої її драматургічної версії. Так, у 220 номері «Варшавської газети» (Gazeta Warszawska) за 1830 р. читаємо: «Юзеф Коженьовський знову збагатив нашу драматичну літературу трагедією під назвою «Ворожба і помста»[114]. В «Газеті Великого Познанського князівства (Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego) за 1833 р. зазначалось: «Поетичний талант Юзефа Коженьовського особливо проявився в трагедії… "Ворожба та помста" — це багаторазово з успіхом показана на нашій сцені трагедія того ж автора під назвою "Димітр і Марія"»[115].

Молодий Ю. Коженьовський як автор драм безумовно мріяв побачити свої твори на сцені. Мав для цього не лише об'єктивні підстави, а й суб'єктивні чинники: його близька родичка, Юзефа Ружанська, вийшла заміж за Антонія Бензу, провідного актора польської сцени у Львові. Поміж чоловіками зав'язалось листування, на підставі якого можна частково зрозуміти обопільні наміри[116]. Так, ще 1822 р. А. Бенза просив Ю. Коженьовського, котрий перебував тоді у Варшаві, посприяти в отриманні місця у Варшавському театрі. Згодом Ю. Коженьовський, живучи у Кременці, надсилав своєму родичеві до Львова щойно написані драми із надією, що їх поставлять у польському театрі. Однак «Анеля» та «Монах» не

[113] Galle H. Józef Korzeniowski, jego życie i pisma. Charakterystyka literacka. Warszawa, 1903. S. 44.
[114] Gazeta Warszawska. Warszawa, 1830. № 220. 17 sierp. S. 1.
[115] Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego. Poznań, 1833. № 218. 18 wrzes. S. 4.
[116] Czarnik B. Korzeniowski i teatr lwowski. Lwów, 1896. S. 48–61.

побачили світла рампи. І тільки «...«Димітр» проклав Коженьовському вступ на львівську сцену», — підкреслив згодом дослідник творчості Ю. Коженьовського Броніслав Чарнік[117]. І хоча дружина А. Бензи вже не змогла через хворобу зіграти головну роль, тим не менш у головній чоловічій ролі виступив сам Антоні Бенза, тодішній прем'єр львівської сцени, актор на амплуа драматичних, трагедійних, романтичних героїв.

Чи мала успіх перша прем'єра твору на львівській сцені? Час для цього був не надто вдалим. Від літа 1830 р. польським театром у Львові керувало Приватне товариство підприємців польського театру у Львові на чолі з Тадеушем Василевським у складі 60 членів[118]. Мало воно на меті оживити театральну діяльність та навіть забезпечити прибуток акціонерам. Проте протрималось заледве один сезон, безуспішно поборюючи брак коштів, необхідних для сплати давніх боргів, оплати аренди австрійському театрові, з яким поділяв приміщення театр польський, а також на постановку та показ нових вистав. Не менш, а то й більш вагомим кризовим чинником того часу було Листопадове повстання, яке поширилось теренами колишньої Речі Посполитої. Загрозу життю львів'ян становила епідемія холери, що саме тоді охопила місто.

Прем'єра вистави на львівській сцені відбулась 4 лютого 1831 р. Замість дозволених австрійською владою 100 польських вистав на рік цього разу було показано лише 60, з яких чотири вечори були віддані саме «Димітрію і Марії»: на думку Б. Чарніка це слід трактувати як успіх[119]. Зважаючи на тодішню практику театру, коли вистави могли через два-три покази сходити зі сцени, повернення цього спектаклю на сцену у наступні роки також було свідченням зацікавлення глядача. На жаль, рецензії на прем'єру нам не відомі, не збереглась, найочевидніше, і прем'єрна афіша. Однак поодинокі театральні рецензії та афіші пізнішого періоду дозволяють стверджувати, що трагедія мала успіх у глядача, а виконавцями її головних ролей були провідні на той час актори львівської та інших сцен. Так, у ролі Марії на львівський кін у 1840–1850- х рр. виходили А. Стажевська[120], А. Ашпергерова[121], а Марія Ценецька дебютувала на сцені у цій ролі 6 січня 1845 р. Роль Циганки, що, на думку рецензента вимагала «насправді найбільш чоловічої потужності», від прапрем'єри до моменту смерті 1845 р. незмінно й з успіхом виконувала А. Камінська[122]. Серед чоловічих ролей критики відзначали Воєводу у виконанні Л. Рудкевича, першому виконавцю ролі Димітрія закидали занадто помітний «іспанський стиль»[123], наступного виконавця головної чоловічої ролі Б. Давісона, котрий змінив А. Бензу не лише у цій ролі, вважали незрілим для такого образу[124]. Також тривалий час у виставі на інших ролях грали провідні актори — В. Смоховський, К. Блотніцький, Я. Новаковський та ін.

---

[117] Там само. С. 15.

[118] Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842. S. 78.

[119] Czarnik B. Korzeniowski i teatr lwowski. S. 14.

[120] D. [Dobrzański Jan]. Teatr polski. Nowiny Lwowskie // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1841. № 136. 18 listop. S. 883.

[121] Там само.

[122] Там само.

[123] Там само.

[124] Teatr // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1843. № 53. 6 maj. S. 349.

Успіху вистави у глядачів, котрі без сумніву знали поетичну поему А. Мальчевського, а відтак могли порівнювати літературний та сценічний твори не на користь останнього, — успіх цей визначався порогом сподівань тогочасної публіки. У виставі глядачі знаходили історію кохання, історію польського світу. Про А. Ашпергерову у ролі Марії критик писав: «Кохаючу дівчину, котра у своїх м'яких грудях приховує найгостріший біль, дочку[...], жертовну коханку — Польку, яка не боїться смерті, зіграла пані Ашпергер з такою правдою і таким глибоким, усім серцем пережитим почуттям, що треба дивуватись, чому не викликала такого загального захоплення, на яке заслуговувала»[125]. Такого ж — ідеального національного характеру вимагали рецензенти і від образу Вацлава — саме тому недоречним вважалось копіювання «іспанського стилю»[126]. Зрештою, і драматург — зауважував автор тієї ж статті, — «...сам у Димітрії окреслив найменш національний з усієї п'єси характер»[127]. Так український роман, перейшовши на кін, став складовою національно герметичного польського романтичного дискурсу.

Про успіх та популярність романтичної трагедії Ю. Коженьовського об'єктивно свідчить перелік (далеко неповний) міст і дат, де відбувались вистави1: Львів (4 лютого 1831); Краків (11 грудня 1844); Познань (червень 1845); Варшава (10 жовтня 1846); Люблін (січень 1848); Плоцьк (2 жовтня 1848); Вільно (4 травня 1850); Тарнув (травень-липень 1853); Чернівці (19 липня 1854); Радом (1854); Новий Сонч (27 жовтня 1857); Гродно (1860); Жовква (17 листопада 1864); Лодзь (17 травня 1866); Кєльци (23 липня 1867); Познань (15 жовтня 1870); Гнізно (29 травня 1871); Пйотркув (28 грудня 1873); Люблін (24 лютого 1885) і т. д.[128].

Сценічне життя «Марії» стало продовженням її широкої літературної популярності і без сумніву впливало на подальше зацікавлення самимио твором. Варто говорити про взаємне посилення, циркуляцію національних культурних кодів, що сприяли закріпленню образів та тем «Марії» у широкому публічному просторі. І хоча герої романтичного «українського роману» уперше вийшли до глядачів у «неромантичному плащі» і без українського тла, тим не менш саме від 1831 р. у Львові розпочалась майже столітня сценічна історія «Марії» А. Мальчевського.

4.2.2. Друга сценічна версія «Марії» А. Мальчевського: актуалізація українського дискурсу («Польські родини XVII ст., або Дочка Мечника» К. Майєрановського)

Константи Майєрановський (1787–1851) — польський драматург, публіцист, редактор, відомий своїми патріотичними п'єсами, що мали чималу популярність на краківській, львівській та інших польських сценах. Прикметно, що у 1836–1848 рр. він працював цензором у Кракові, зокрема, й театральним. Його цензорські підписи стоять на театральних примірниках вищезгаданих вистав львівського театру — якот «Сирена з Дністра», «Гелена, або Гайдамаки на Україні» та ін.

---

[125] Там само.

[126] D. [Dobrzański Jan]. Teatr polski. Nowiny Lwowskie // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1841. № 136. 18 listop. S. 883.

[127] Там само.

[128] Dramat polski (1765–2005). T. 1. S. 437.

Драму «Польські родини XVIII ст., або Дочка Мечника » (Domy polskie z XVII wieku, czyli Còrka Miecznika) він написав 1850 р., за рік до смерті. Ця історична драма на 5 дій у віршах з музикою Кароля Гофмана виявилась останнім драматичним твором К. Майєрановського, що закінчив його тридцятитрирічну драматургічну кар'єру. Свій тривалий і постійний успіх п'єса завдячувала як популярності літературного першоджерела — роману А. Мальчевського — так і чималому досвіду самого драматурга, що максимально реалізувався у цій драмі. Тим більше дивує, що п'єса залишалась тривалий час у рукописі, її було надруковано повністю лише 1992 р. — вже як документ доби, цікавий лише дослідникам історії театру й драми[129].

У п'єсі, попри те, що її автор вільно повівся із літературними прототипами сценічних героїв, сюжетом, жанром «Марії», «українська тема» знайшла своє відображення та розвиток. Зберігши основну канву дії — кохання Вацлава й Марії, участь Вацлава й Мечника у поході на татар, викрадення у цей час Марії та знущання з неї — драматург надав дії інших акцентів. Зокрема, він увів до переліку дійових осіб кількох нових героїв, що збагатило сценічний твір велелюдними сценами та новими яскравими характерами, розімкнуло надто вузьке у версії Ю. Коженьовського коло дії та її учасників. Табір Воєводи зріс за рахунок постатей: коронного мечника Збидовського, маршалка двору Воєводи та його приятеля Бучацького, козачка Динька та конюшого Вільчка («чорного негідника», який будь-що прагнув домогтися кохання Марії, заручником хтивості й підступів якого і ставав довірливий Воєвода). У таборі Мечника знаходимо також нових персонажів: вірний слуга й побратим з бойових походів козак Василь Дорошенко, юний вихованець Северин Тшасковський, повірниця юної Марії панна Менжинська[130].

Не забув драматург і про важливий сюжетний хід, що сприяв театралізації дії. На відміну від «Димітрія...» Ю. Коженьовського, тут, як і в А. Мальчевського, Марію викрадали «маски» — «запусний куліг», тобто учасники традиційної у давній Польщі карнавальної ватаги, що на останній тиждень перед постом на санях об'їжджала домівки родин, гостячись та святкуючи. К. Майєрановський пішов далі і застосував мелодраматичний прийом загострення: за намовою Вільчка вони не тільки викрадали Марію, а й замуровували її у стіні, при цьому піддавши тортурам юного Северина Тшасковського. Повернувшись з походу, Вацлав встигав знайти й урятувати кохану, звільнити молодого її захисника. У фіналі Князь Воєвода, усвідомивши всю підступність конюшого Вільчка, карав його смертю, а молодих закоханих благословляв на довге життя. Така кардинальна заміна фіналу з трагічного на щасливий вочевидь також сприяла надзвичайному успіхові п'єси. Без сумніву, у цих дописаних фінальних сюжетних конструкціях помітний вплив мелодрами, що користувалась як жанр великою популярністю серед глядачів. Не можна відкидати і впливу мотивів «замурованого героя», присутнього у «Мазепі» Ю. Словацького (про що — далі).

У першій ремарці драматург вказував: «Відбувається над Дніпром, в Україні, в замку Князя Воєводи та у дворі Мечника, віддаленими поміж собою на 6 миль,

[129] Majeranowski K. Córka Miecznika, czyli Domy polskie XVII wieku // Dramat i teatr romantyczny. Studia. Rozprawy. Artykuły. S. 131–270.

[130] Там само. С. 131.

почергово, наприкінці XVII ст.»[131]. Відсутність єдності місця дії доповнювалась часовими розривами: «поміж першою та другою дією минає 12 годин, другою та третьою — 6 днів, третьою та четвертою — три тижні, четвертою та п'ятою — 12 годин»[132]. Важливо підкреслити, що К. Майєрановський перемістив час дії на століття назад у порівнянні з «Марією» А. Мальчевського, що, на думку драматурга, більше відповідало історичній правді змальованих подій.

Перша сцена відбувалась у домівці Мечника — типово для дрібної шляхти обставленій кімнаті з килимом на столі, свічниками, невеликим каміном, що освітлював напівтемну сцену[133]. З тривожного й тужливого діалогу Мечника та Дорошенка глядач довідувався, що йшлося про виправу Марії на гостину до Князя Воєводи. Експозиція цих двох персонажів була збудована на їхній подібності, драматург пропонував наче парний портрет найстаршого покоління «братів на межі»: Мечник — «шляхетна постать літньої людини, вбраний у атласний кармазиновий жупан, застебнутий під шиєю діамантовою шпилькою, вибілена сивиною голова, рум'яне обличчя...»[134]. Не менш знаково виглядав і Дорошенко: «Так само вибілений сивиною старий, в козацькому синьому вбранні; постать поштива, свідчить про вірність і прив'язаність до Мечника»[135]. В момент розчулення Дорошенко казав:

Обох нас час вибілив,
Як голуби, обоє старі;
Вже й з Татарами на герці
Щоразу важче... [136]

Отже, попри старість, ці вояки обоє ходили ще у походи проти Татар. Вибір прізвища Дорошенко, вочевидь, не означав конкретного історичного персонажа, це прізвище слугувало своєрідним знаком козацтва у цілому. Але у даному випадку, це був «свій», «приручений» козак, що роками служив польському панові, говорив про це із повагою та вдячністю: «скільки років їм ваш хліб, пане»! [137]

У першій сцені виникав конфлікт: Дорошенко протестував, аби дівчину вивозити світ за очі задля розриву її стосунків із Вацлавом. Дорошенко підкреслював, що не крикнути «Стій!» у цій ситуації, а сказати «Боже, помагай!» міг не козак, а жид[138]. Сварка сягала майже прямого протистояння, коли чоловіки збирались розбити один одному чоло. У цьому запалі Дорошенко згадував про степ, в який мала вирушити Марія:

Ей! Ті сани, коні —
Та морозна ніч, ті степи...»[139]

---

[131] Там само.
[132] Там само.
[133] Там само. С. 132.
[134] Там само.
[135] Там само.
[136] Там само. С. 135.
[137] Там само. С. 134.
[138] Там само. С. 135.
[139] Там само.

У цьому драматург залишався вірним топіці поеми А. Мальчевського і прагнув максимально відтворити усі елементи її складної романтичної поетики. Власне, козак Дорошенко у «Польських родинах...» К. Майєрановського став своєрідним відповідником безіменного літературного козака А. Мальчевського, хоча й принципово відрізнявся від нього віком та соціальним статусом. Дорошенко у п'єсі був набагато старшим, та найголовніше, на відміну від козака у поемі А. Мальчевського, нестримний лет якого неможливо зупинити, Дорошенко втілював стереотипний для «української школи» та польської поезії романтизму в цілому образ «свого козака», осідлого слуги. Оселивши його в господі Мечника, драматург зробив усе можливе, аби через цілковиту спорідненість їхніх життєвих доль відтворити не лише нерозривність польсько-українського хронотопу, а й загрозливий, кризовий стан картини світу. Саме в уста Дорошенка вже у перших репліках першої сцени автор п'єси вклав важливу світоглядну сентенцію:

Мені здається — і ви самі
Звісно, це добре знаєте,
Що нині догори дригом
Стоїть усе у цьому світі[140].

Соціальний розлам поміж польською аристократією й шляхтою проявлено у монолозі Мечника, де він пояснював, що не має нічого спільного із багатіями, тому й бачити Марію великою панею не хоче, категорично відмовляючи їй у шлюбі з Вацлавом. Типові саме для XVII ст. форми свідомості та ідентичності виявляються у характеристиках Вацлава. Дорошенко, підкреслюючи істинні чесноти нареченого, називав його «сином степу»[141]. Але Мечник наполягав на панській, а не козацькій вдачі Вацлава, що, безперечно, мине з часом:

Але завжди пан — нині молодий
Українець — син свободи,
Байдужий до незгод[...]
Коли ж час остудить його запал...[142]

Називання Вацлава, сина Воєводи, українцем, вочевидь, не виникало з метою етнічного маркування, а тільки підкреслювало войовничість та волелюбність молодого героя, його просторову належність до краю, де він народився й виріс. У цьому сенсі Вацлав-Українець уособлював найголовніші прикмети козацтва: волелюбність, незалежність, вірність батьківщині, фронтирну войовничість, зневагу до розкоші.

У шостій сцені третьої дії Мечник та Вацлав виступали у похід проти татар. Ремарка зазначала: «Мечник вбраний в обладунки, з козацькою соболевою шапкою [...], — при шаблі та пістолетах, вдягнений у бурку, зав'язану золотими шнурами і т. д.»[143]. Цей патріотичний епізод, що закінчувався сценою прощання Вацлава й

[140] Там само. С. 133.
[141] Там само. С. 138.
[142] Там само. С. 139.
[143] Там само. С. 207.

Марії, вже його дружини, без сумніву, відчитувався польським глядачем як знак польської звитяги минулих часів та проектувався у свідомості зали на майбутні перемоги.

Водночас козаки були присутні і в протилежному таборі Воєводи: були вони учасниками («банда козаків»[144]) викрадення Марії, яким керував конюший Вільчек. Боронячи Марію від цих нападників, панна Менжинська вихоплювала ...козацьку шаблю.

У тексті К. Майєрановського були присутні українські мотиви, теми, навіть персонажі, що до певної міри правило за еквівалент «українськості» літературного першоджерела. За умов, що сценічний простір дії залишався польським, адже все діялося у садибі Мечника та маєтку Воєводи, український простір виникав як вербальна позасценічна «декорація» (згадки про степ, коней тощо), через костюми та реквізит, а також поіменно — завдяки уведенню персонажів з прізвищами Дорошенко та Горейко.

Щодо останнього, попри те, що цей персонаж не мав слів, його не можна оминути увагою. Обидва прізвища українців видаються невипадковими у світлі того, що персонажі саме з такими іменами діяли в уже згаданій, знаковій виставі «Гелена, або Гайдамаки на Україні». Відтак можна припустити, що саме ця — козацька складова п'єси К. Майєрановського — відсилала глядача до популярної на той час «Гелени...», яку неодноразово показували на краківській сцені. Ще живий був у Львові і Я. Н. Камінський — хто-зна, чи не на знак поваги до цього майстра сцени обрав К. Майєрановський прізвища своїм героям-козакам. Варто згадати про одну з рецензій на львівську «Гелену...» 1825 р., підписану криптонімом, що належав К. Майєрановському. Хай там як, у Львові чи у Кракові, але К. Майєрановський повинен був бачити «Гелену...» і знатися із Я. Н. Камінським.

Прапрем'єра вистави відбулась з інтервалом у кілька днів у театрах Кракова (21 травня 1850), Львова (2 червня 1850) та Познані (25 червня 1850). Далі п'єса успішно крокувала сценами інших міст: Чернівці (15 липня–15 вересня 1855), Новий Сонч (13 жовтня 1859), Тарнув (4 липня–5 жовтня 1860), Ґродно (1860), Тернопіль (лютий 1865), Познань (1 лютого 1872), Гнєзно (30 квітня 1889). Слід брати до уваги, що зазначені у «Польській драматургії...»[145] дати вказують лише на перші покази і не беруть до уваги неодмінні повторні прокати вистав. Так, у Краківському Старому театрі, як це зафіксовано у інтернет-ресурсі «Цифровий музей» Старого театру, вистава була показана у 1851, 1856, 1861, 1862, 1863, 1869, 1871, 1888 рр.[146].

Трупа львівського театру грала виставу у 1851, 1853, 1854, 1855, 1857, 1860, 1861, 1862, 1867, 1870 рр. Були серед цих показів гастрольні (Чернівці, Тарнув). У ролі Марії 1862 р. на львівській сцені відіграла свій другий дебют майбутня зірка польської та американської сцени Гелена Моджеєвська. З виступу дебютантки залишився в історії польського театру анекдотичний випадок, коли Марія-Моджеєвська, обороняючись від нападників, вистрілила у групу з дванадцяти

[144] Там само. С. 229.

[145] Dramat polski (1765–2005). T. 2. S. 558.

[146] URL: http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/repertuar_od_1781 .

чоловіків – і... всі дванадцять упали замертво, оскільки режисер не вказав перед тим, кому саме слід бути «убитим»[147]. Недаремно у ремарці до однієї з таких сцен сам автор твору підкреслював: «Ця сцена аж до кінця дії має бути старанно відрепетирувана, аби не зіпсувала враження, як це трапляється у подібних випадках, і не перетворилася б із жахливої на кумедну»[148].

Перші відгуки рецензентів на виставу були вкрай негативними. Гострота неприйняття такої сценічної версії поеми підкреслювала справді певну сакральну значимість літературного твору для польського суспільства. Не так відмінності сюжетів, системи персонажів, як найголовніше — різниця поетик та незіставність рівнів мистецької образності літератури й театру примушували рецензентів шукати найдошкульніших висловів. Анонімний автор краківського прем'єрного відгуку заявляв, що «натхнення зрадило автора» і закидав останньому недотримання історичної правди при перенесенні дії на століття назад, дорікав помилками суто драматургічного характеру, композиційними, змістовими, у трактуванні персонажів[149]. Як трапляється в театральній практиці, негативний, але дієвий персонаж Вільчек у краківській виставі вийшов на перший план, давши привід критикові назвати його другим Рінальдіні на чолі групи гайдамаків та обурюватися з приводу такого зміщення акцентів. Поряд із цим персонажем зблідли усі інші: «... решта осіб — то дерев'яні ляльки, мотузки від яких порвалися, і вони навіть не могли зрушитися з місця»[150]. Закидаючи виставі тотальний брак дії, динаміки, розвитку, рецензент дорікав недоречностями — занадто довгим мелодраматичним текстом Марії: замасковані нападники мусили чекати на кінець цієї промови. Викликала подив рецензента драматургічна невмотивованість постаті «жовтодзьобого» Тшасковського. Наскрізною темою статті було протиставлення переваг поетичної «Марії» недосконалостям сценічної її версії. Автор підносив на п'єдестал майстерність та глибину образів А. Мальчевського, у той час як жодна з ролей не задовольнила критика з причини відсутності драматичного розвитку, виразності характерів, тим більше тому, що — за твердженням критика — йшлося про давні, добре знані літературні постаті. Завершувалась стаття рішучим закликом: «О, непосвячені! Не торкайтесь Марії, бо якщо не пекло вас обпече, то байдужість заморозить...»[151]. Зрозуміло, що й образ Дорошенка у цій виставі підпав під загальне визначення «дерев'яної ляльки» і не викликав жодного відруху у душі рецензента, а, можливо, й глядачів.

У Познані критик був не менш категоричним, називаючи виставу, показану тією ж, краківською трупою під орудою Томаша Хелховського, образливою для публіки[152]. Віддавши належне акторській майстерності виконавців, анонімний автор подібно до свого краківського колеги присвятив практично всю статтю аналізу драматичного твору та порівнянню його з літературним першоджерелом. Порівняння знову було на користь другого, адже, за словами рецензента, «...поема

[147] Цит. за : Szczublewski J. Modrzejewska. Życie w odsłonach. Wyd. III. Warszawa, 2009. 662 s.
[148] Majeranowski K. Domy polskie... S. 231.
[149] Teatr // Czas. Kraków, 1850. № 116. 23 maja. S. 3.
[150] Там само.
[151] Там само.
[152] Teatr polski // Gazeta Polska. Poznań, 1850. № 144. 26 czerw. S. 608.

Мальчевського змістом невелика, але завершеністю форми, колоритом, рисунком окремих національних характерів вона сягає вершин національної літератури»[153]. Критик закидав авторові п'єси, що для творення образу Марії він використав лише інтригу — найслабшу частину літературного твору, позбавивши героїню її краси, святості, янгольської натури, перетворивши її в окремих сценах на фурію. Після переказу основних подій вистави, відмінних від сюжету поеми, автор завершив текст убивчою тирадою: «Щоб так збезчестити оту пречисту Марію, що в серце народу влилась як пісня з лютні пророка, — треба не мати найменшого смаку, розуміння мистецтва, треба не мати серця і вищих почуттів. Ця драма викликала у нас враження як від гріха святотатства...»[154]. І навіть попри те, що у фіналі вистави звучали патріотичні фрази, вони не рятували ситуації, «...бо були ні до чого; після всієї драми залишилось відчуття порожнечі та жаль за збезчещеною Марією»[155]. (Обурливі відгуки рецензентів на прикладі театру підкреслюють наведену у попередньому розділі думку М. Яніон про сакралізацію у польській культурі XIX ст. ідеалізованих жіночих образів як втілення Польщі).

Отже, на думку глядачів драматург зазнав краху. Глядач вимагав пережиття, подарованого читанням поеми, не зважаючи на взаємовиключну природу двох родів літератури: поезії і драматургії. Адже ліро-епічний характер поетичного тексту фактично не мав жодних перспектив бути відтвореним на сцені, що за своєю природою є мистецтвом дії. У техніці писання К. Майєрановського виразно проступили ознаки перехідного — від романтизму до позитивізму — періоду, що пролягав, зокрема, і через мелодраму.

У цьому сенсі твір К. Майєрановського становив певні виконавські та постановчі труднощі для тогочасного театру. Драматург спеціально використав типовий для мелодрами прийом mystĕrieux[156], позначивши зірочками місця, де репліку персонажа мав переривати інший герой. Це мало б створювати динамічний, емоційний, напружений, наближений до реалістичного спосіб мовлення, що, вочевидь, на початках не вдавалось театрам, яким рецензенти закидали відсутність дії.

Певні труднощі становили масові сцени, зокрема ті, про належне опрацювання яких попереджав драматург у ремарці, оскільки цей тип видовища за участю значної кількості акторів дедалі більше вимагав ретельної режисури, яка тоді лише формувалася. Тому — на тлі сакралізації літературного твору — другу після «Димітра і Марії» Ю. Коженьовського зустріч глядача із її зміненою драматичною версією можна було назвати радше конфліктом, шоком, аніж радісним прийняттям. Цей конфлікт виявив як об'єктивну неспроможність театру бути суголосним мові романтичного світогляду поетів-сучасників, так і глибоко закорінене у свідомості публіки ставлення до театру як другорядного у порівнянні до літератури виду мистецтва, підпорядкованого останній (саме таким, зрештою, і був театр XIX ст.).

Однак інакше поставився до першої зустрічі із твором К. Майєрановського львівський критик. У єдиній рецензії в часописі «Львівський тижневик» (Tygodnik

[153] Там само.
[154] Там само.
[155] Там само.
[156] Majeranowski K. Domy Polskie... S. 132.

Lwowski) анонімний рецензент (найпевніше, сам редактор Кароль Відманн), похвалив драматурга за те, що він не відповів на нищівну критику краківського «Часу»[157]. У львівській рецензії — навпаки — її автор прийняв як належне і перенесення дії на сторіччя назад (мотивувавши це бажанням драматурга окремий випадок перетворити на узагальнення), і загострення соціального конфлікту через «підвищення» рангу Воєводи до князя. Взагалі, анонім підкреслив право драматурга писати незалежно, вільно, наводячи приклади з історії літератури, з творчості Ю. Словацького. Звісно, прозвучала і низка зауважень — з приводу недоречності щасливого завершення дії у фіналі вистави, малодієвості та багатослівності окремих героїв і т. д. У цілому ж автор вважав твір за один з найкращих і висловив бажання частіше бачити подібні вистави на сцені[158]. Прем'єра львівського театру дозволила рецензентові високо оцінити свій театр: «Гра наших акторів відновила в нас думку, що з огляду на справжні драматичні якості, наш театр, мабуть. найкращий з-поміж польських театрів»[159]. Виходячи з відкритості та коректності рецензування — рівень сприйняття й розуміння театрального мистецтва у Львові також помітно вирізнявся від тогочасного краківського.

За кілька десятиліть глядач, критики, театри «адаптувались» до п'єси К. Майєрановського, а її вибір часто визначався особливими можливостями для молодих дебютанток, як-от у вже згаданому випадку із виступом Гелени Моджеєвської у ролі Марії 1862 р. у Львові. Роль Северина Тшасковського подекуди обирали молоді актриси: цю роль виконувала Юзефа Радчинська (8 липня 1853); для свого бенефісу її ж обрала Барбара Лінковська (гастролі львівського театру у Чернівцях, 7 травня 1856 р.)[160]. Так само у дебютній ролі Марії у Львові вийшла й актриса Йоанна Гурецька 1867 р.[161] Критик «Національної газети» (Gazeta Narodowa) на початку своєї рецензії зауважував, що «Польські родини...» — єдина з п'єс К. Майєрановського, що залишилась на львівській сцені[162]. Нагадавши, що рецензенти не забувають щоразу дорікати автору за безліч недоладностей, критик пояснив її тривалий успіх у глядачів любов'ю до самого «українського роману» та героїв твору А. Мальчевського. Порівнюючи літературний та драматичний твори, рецензент зазначав, що «...найголовнішу та найбезпосереднішу мету у драмі осягнуто: глядачі, зворушені до глибини душі, уболівають над стражданями невинних шляхетних істот; затамувавши подих, вони стежать за розвитком дії, і врешті радіють, що цнота перемагає, а злочин покарано»[163].

Невідомий нам автор рецензії, безумовно, був добре обізнаний із сучасним станом рідної драматургії, оскільки, невисоко оцінюючи поетичний талант автора «Польських родин...», шкодував: «...Якби ж принаймні автор міг втрапити в тон

[157] Teatr // Tygodnik Lwowski. Lwòw, 1850. № 25. 22 czerwc. S. 207–208.

[158] Там само. С. 208.

[159] Там само.

[160] Hałabuda S., Kubik A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie oraz gościnne występy zespołów francuskich (niezależnie od sceny) 29 III 1842–18 III 1864 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.

[161] Marszałek A., Radecka E. 1864-1875. Teatr Skarbka, przedstawienia polskie // Ibid.

[162] Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1867. № 265. 16 listop. S. 3.

[163] Там само.

нашій українській поетичній школі, якби за браком історичного колориту міг би надати своїй драмі того сумного й дикого водночас степового колориту, котрий, зокрема, зустрічаємо, у «Срібному сні Саломеї» Ю. Словацького, можна було б із приємністю дивитися усю виставу і уявляти собі, що пречудовий роман Мальчевського з усім, що в ньому є сумного, сильного, піднесеного й страшного, проходить перед нашими очима, мов важкий сон, що завершуючись щасливим пробудженням»[164]. Така влучна контекстуалізація поетичного роману «Марія» та драматичного роману «Срібний сон...» подвійно підкреслювала відсутність у тогочасної польської сцени відповідної мистецької мови та засобів для відтворення складних образів, і України зокрема, притаманних двом найвідомішим творам доби романтизму з польсько-української тематики. Адже «Срібний сон Саломеї» так і не вийшов на польську сцену до 1900 р., а кожна зі сценічних версій «Марії» натрапляла на нищівну критику. Але у свідомості реципієнтів поступово «вирівнювались стосунки» поміж першоджерелом та його драматичним переспівом, і в друкованих критичних матеріалах знаходилось місце і для згадки про другорядні ролі, серед яких нас цікавить постать Дорошенка.

У театрі XIX ст. з його жорсткою системою амплуа, зміст та характер ролі залежав не лише від драматурга, а й від набору виражальних засобів конкретного актора, що втілював той чи інший тип героя. На підставі афіш та рецензій з'ясовуємо, що у різний час та у різних театрах роль Дорошенка виконували актори різних амплуа. Так, у краківському театрі 1863 р. у ролі Дорошенка виходив Адольф Дельхау, «гарний комік з невиразною індивідуальністю», що найбільше вирізнявся у ролях євреїв[165]. У виставі, що відбулась 14 вересня 1871 р. на краківській сцені роль Дорошенка зіграв Зиґмунт Богуцький, актор на комічні та характерні ролі[166]. Це майже переконує, що другорядну роль козака на краківській сцені стереотипно сприймали як маловажливу, полегшено-комедійну.

На львівській сцені була помітною інша тенденція. У згаданій вище першій рецензії на виставу, попри те, що виконавець ролі не був названий, рецензент оцінив його гру у ролі козака як «дуже добру»[167]. Ймовірно, був цим актором Леон Рудкевич — той самий, що грав її у львівській виставі пізніше, 1853 р.[168]. Леон Рудкевич відомий в історії польського театру у Львові як актор, перекладач, виконавець ролей переважно резонерського характеру, подекуди — комедійного (як-от згадана у другому розділі роль Чалапайла у «Львів'янці, королеві Голконди»)[169]. Важливо підкреслити, що роль Дорошенка у львівській виставі найімовірніше трактувалась серйозніше — як резонерська, а не комедійна, що справді було ближчим до драматургічного тексту і по-своєму виявляло ставлення до ролей

---

[164] Там само.

[165] Sygn. 224678 V. Afisze krakowskie 1857–1883 // Biblioteka Jagellońska. Zbiory specjalne. Dział dokumentòw życia społecznego. Afisz «Domy polskie w XVIII wieku, czyli Còrka Miecznika» 8 grud.1863 r.

[166] Ibid. Afisz «Domy polskie w XVIII wieku, czyli Còrka Miecznika»14 wrześ. 1871 r.

[167] Teatr // Tygodnik Lwowski. Lwòw, 1850. № 25. 22 czerw. S. 208.

[168] Hałabuda S., Kubik A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie oraz gościnne występy zespołów francuskich (niezależnie od sceny) 29 III 1842–18 III 1864 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.

[169] Rudkewisz Leon // Encyklopedia teatru polskiego. URL: http://encyklopediateatru.pl/osoby/80878/leon-rudkiewicz (дата звернення: 08.09.2017).

подібного типу. По смерті Л. Рудкевича 1855 р. роль перейшла до іншого актора подібного амплуа, Ігнація Ульріха: він зіграв її, зокрема, у виставі 7 травня 1856 р. (у доробку І. Ульріха, зокрема, були ролі Наполеона («Наполеон в Іспанії» та Ксьондза Петра («Дзяди» А. Міцкевича), що дозволяє говорити про його можливості у ролях героїчного плану[170].

На початку 1860-х р. на львівській сцені у ролі Дорошенка виходив вокаліст (бас-баритон) та драматичний актор львів'янин Олександр Концевич (1824–1894). Український співак, він тривалий час був солістом польської, німецької та української сцени у Львові. З останньою (Руський (український) театр товариства «Руська (українська) бесіда») співпрацював від 1865 р., а в 1892–1894 рр. — постійно. Це його виконання Карася у «Запорожці за Дунаєм» 1892 р. І. Франко назвав «блискучим», «...таким, якого ми давно не бачили на українській сцені», хоча на той час йому (акторові. — М. Г.) було майже сімдесят років[171]. У репертуарі співака були твори національної класики, вагнерівські партії, партії в операх К. М. Вебера, Д. Россіні, Дж. Верді, Й. Штрауса. У ролі Дорошенка у виставах польського театру у Львові 1861–1863 рр. О. Концевичу прислужились його голос та виразна сценічна фактура — попри менший за вокальний драматичний талант співака. Але рецензентові наступного показу на львівській сцені, вже 1867 р., дебютант у цій ролі актор та співак Якуб Каєтанович видався «набагато відповіднішим, аніж його попередники у цій ролі»[172]. Так чи інакше, попри мінімум інформації про викоанвців ролі Дорошенка, можена зауважити «серйозніше» ставлення до цієї ролі у львівському театрі.

Важливо також простежити засади позначення місця дії вистави на тогочасних, хай не в великій кількості збережених, афішах, тобто у публічній документації та рекламі польських театрів. Якщо у п'єсі К. Майєрановського місце дії позначено як «Україна XVII сторіччя», на афішах читаємо відповідно: 1859 р. — «Діється на Україні XVII ст.», 1863 р. — «діється на Поділлі», 1869 — «..на Україні XVII ст.», 1871 р. — «в замку Князя Воєводи та у садибі Мечника». Це дозволяє переконатись у тому, що в рамках Австрійської та Австро-угорської імперій географічна назва Україна використовувалась у театрі вільно, хоча у двох випадках краківських афіш подибуємо «Поділля» та врешті у 1871 р. уникнення слова «Україна» та заміна його на конкретні місця дії — замок та садиба.

Зрозуміло, що у сценічній версії поеми на кону уживались вже існуючі салонні декорації, що показували багатий замок та біднішу шляхетську садибу, присутність козака Дорошенка маркувала, але в цілому істотно не впливала на значення чи сенс українського дискурсу у просторі цих вистав.

Сценічне життя «Марії» продовжувалось. Відсутність рецензій не дає сказати, як саме виглядали живі картини на сцені театру Скарбка у виставі, що відбулась 27 грудня 1877 р. Афіша сповіщала, що у цей день пополудні буде показано «Марію» А. Мальчевського в «образах із живих осіб». Укладав ці картини професор

[170] Ulrych Ignacy // Encyklopedia teatru polskiego. URL: http://encyklopediateatru.pl/osoby/81738/ignacy-ulrych (дата звернення: 07.09.2017).

[171] I. Fr. [Iwan Franko] Teatr // Kurier Lwowski. Lwòw, 1893. № 292. 21 pazdziern. S. 4.

[172] Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1867. № 265. 16 listop. S. 3.

Львівської політехніки Леонард Марцоні, а вся доброчинна подія була організована для збору коштів на потреби Комітету підримки слухачів Політехніки[173]. Живі образи супроводжувались декламацією фрагментів з поеми «Марія» у виконанні провідних акторів польської сцени у Львові — подружжя Ладновських. На афіші підкреслювалось, що показ картин буде супроводжуватись електричним освітленням, на той час це було новинкою для театру. Можемо припустити, що це аматорське видовище як ілюстрація окремих сцен з «українського роману» більше відповідало бажанню глядачів зустрітись із добре знаним, культовим текстом, почути зі сцени закарбовані в пам'яті поетичні рядки.

Сценічна історія «Польських родин...» продовжувалась у наступному, XX ст.: прем'єри відбулись у Любліні (1 лютого 1912), Лодзі (5 жовтня 1912), Радомі (22 листопада 1913), Каліші (25 грудня 1913), Любліні (16 листопада 1918), Сосновці (1 лютого 1925), Катовіцах (12 лютого 1925)[174]. Тривалість сценічного життя твору доводить вагомість закладеного у ньому полоноцентричного, національного патріотичного дискурсу. Зі здобуттям державності цей потенціал п'єси «вичерпав» себе, втратив актуальність, і врешті перетворив популярну упродовж сімдесяти п'яти років (1850–1925) виставу на історичний факт.

4.2.3 «Козак паном степу, моря»: морські походи козацтва як героїчний історичний наратив у виставах «Поворот запорожців із Трапезунда» К. Гейнча та «Конашевич в Білгороді» З. Фіша

Поодинокі спроби відтворити у драматичному жанрі теми козаччини у дусі поетів «української школи» активізувалися у 1840-і роки. До них відносимо насамперед «Повернення запорожців з Трапезунда» Кароля Гейнча (Powrót zaporożców z Trebizondu, Київ, 1841) і «Конашевич у Білгороді» Зено Леонарда Фіша (псевд. Тадеуш Падалиця) (Konaszewicz w Białogrodzie, Варшава, 1845). Про них писали у своїх дослідженнях літературознавці В. Гнатюк, [175] М. Марковський[176], Р. Кирчів,[177] М. Брацка[178], оскільки саме ці твори чи не найяскравіше з-поміж інших показали типові особливості поетики, мови, стилістики «української школи» в драматургії.

Кароль Гейнч (Гінч, 1810–1860) — польсько-український драматург, мешкав у Житомирі, де працював аптекарем. Історична комедіоопера в двох актах «Повернення запорожців із Трапезунда» була написана українською мовою латинською абеткою та видрукувана у друкарні Університету св. Володимира у

[173] Maresz B., Szydłowska M. Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1894–1900 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.

[174] Dramat polski (1765–2005). T. 2. S. 558.

[175] Гнатюк В. Нариси з історії польського романтизму. Розвиток і занепад однієї романтичної течії // Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці Київ, 2008. С. 358–619.

[176] Марковський М. «Powròt zaporożcòw z Trebizondu» К. Гейнча, маловідомий твір польсько-української романтики // Україна. Київ, 1926. Кн. 5. С. 75–80.

[177] Кирчів Р. Польська драматургія першої половини XIX ст. С. 345.

[178] Брацка М. Перепрочитання «української школи». С. 105–106.

Києві 1842 р. з дозволом до друку цензора А. Федотова-Чеховського. Цю та багато іншої інформації вмістив у своїй розлогій розвідці про автора та його твір історик театру Р. Пилипчук[179]. У XX ст. твір було опубліковано сучасною українською кириличною абеткою у виданні «Українською музою натхненні», що зробило текст доступним для широкого загалу[180].

До розгорнутої Р. Пилипчуком історії друку п'єси та цензурних дозволів слід додати одне зауваження з приводу генези самого твору. Поза увагою усіх дослідників залишився факт існування не відомої нам як текст, але знаної зі згадок про репертуар житомирського театру 1820-х рр. п'єси (прізвище автора незнане також) «Повернення з турецької неволі», про яку згадує Я. Коморовський у своєму дослідженні[181]. Зважаючи, що і означену виставу, і долю й творчість К. Гейнча об'єднує одне місто й час — Житомир та міський театр, цілком слушним може бути припущення, що або сюжет п'єси, або, можливо, її фрагменти молодий автор міг запозичити або парафразувати з цього не знаного нам твору. Принаймні, виявляє цей твір достатньо примітивну техніку драматургічного писання та репрезентації образів, значно ближчу до періоду 1820-х, років, аніж середини XIX ст.

Дійові особи драми — українці: дівчата, козаки, старі козаки. Події у першій дії відбуваються на березі Дніпра, на крутій скелі, звідки виглядає свого коханого дівчина Ґандзя. Дівчина тужить і співає віршовані тексти К. Гейнча «на тон» відомих і популярних тоді пісень: «Їхав козак за Дунай», «Як не бачу Петруся», «Не ходи, Грицю». Далі дія переноситься на острів Кашовари. Козацька чайка повернулась із походу, і, поки для всіх варять козацьку кашу, по черзі, передаючи один одному баклагу, Грицько, Опанас, Різун-Сила провадять довгу оповідь про козацькі перемоги над турецьким військом у Трапезунді. Оповідь займає чималий відтинок дії, описова за характером, відтак сценічна дія на цей час зупиняється. У наступних сценах дія повертається до села над Дніпром, де дівчата та жінки виглядають козаків із походу. Циганка наворожує їм добрі новини. Чути три постріли з козацької чайки, що були умовним знаком повернення козаків додому. Довідавшись, що Денис загинув, Ґандзя хоче кинутися з кручі, але потрапляє в обійми коханого, котрий вирішив у такий спосіб пожартувати та перевірити її почуття. Не лиш Ґандзя й Денис, але й закохані Горпина та Кирило, Одарка та Опанас поєднуються.

П'єса вочевидь, складена із набору стереотипних характеристик і тем, розвинутих у поезії «української школи». Козаки репрезентовані тут як романтично-героїчні персонажі. Власне, лірично-епічний струмінь тут домінує над драматургічною дією. Водночас помітні і драматургічні схеми, запозичені із вже відомого нам «Троїстого весілля» Ф. Д. Князьніна: три закохані пари, що поєднуються у фіналі вистави.

До фіналу козаки по черзі співають «куплети», поки їх не запрошує до хати за стіл Мокрина. Про цілковиту залежність та парафразування мотивів, відомих зі

[179] Пилипчук Р. Професіональний театр в Галичині... С. 264–269.

[180] Гейнч К. Поворот запорожців із Трапезунда // Українською музою натхненні. Польські поети, які писали українською мовою. Київ, 1971. С. 121–173.

[181] Komorowski J. Polskie życie teatralne na Wołyniu… S. 83.

згаданих вище комедіо-опер першої третини XIX ст.. свідчить один із фінальних куплетів у фіналі:

Грицько Коновод:
Нема як життя козаче —
Хоч біда, та не заплаче,
Завше скаче, веселиться,
Верткий, як в воді щупак,
Бо на теє він козак. Гов! Га!

Оришко:
Не зна біди ані горя
Козак паном степу, моря[182].

Попри всю україноцентричність твору, його автор виявив доволі специфічне, регіональне уявлення про українську культуру та звичаї. Так, окремі ремарки демонструють суто польський (можливо, український галицький?) варіант українського костюму: «Горпина тулить до очей фартушок...»[183], «Ґандзя закриває очі фартушком»[184]. Відомо, що фартушки не були частиною жіночого одягу на Лівобережній Україні. Не може не дивувати і використання музичного інструменту, що його вклав у руки одного із козаків автор, зазначивши у ремарці:

П'ють по черзі із боклаги.
Денис бере балалайку, гітара за кулісами приграє козачка.
Денис, вдаючи гру на балалайці, співає:
Козакові нема біди
Весел гуля завсігди
З чайки на кінь, з конем в поле
Січе, ріже, рубить, коле.
Пустив коня, припняв чайку,
Схопив в руки балалайку,
Бере грає та й гуляє. Гов! Га![185]

Таким чином, історична комедіоопера К. Гейнча як текст була незграбним поєднанням популярних на той час театральних жанрів — комедіоопери та псевдоісторичної драми, що й вплинуло на її низьку драматургічну вартість. Водночас це був перший драматичний твір польського автора, героями якого були лише українці, а український світ репрезентовано на засадах романтичної героїки з елементами сентименталізму й лірики[186].

Р. Пилипчук був упевнений у тому, що ця п'єса входила до репертуару тогочасних тримовних (польсько-українсько-російських) труп, що діяли на значній

[182] Гейнч К. Зазнач. твір. С. 172.
[183] Там само. С. 164.
[184] Там само. С. 168.
[185] Там само. С. 171.
[186] Брацка М. Перепрочитання «української школи»... С. 106.

частині сучасної території України[187]. Нам не вдалося документально підтвердити ці факти, хоча дозвіл Санкт-Петербурзького цензора М. Гедеонова на показ вистави, датований 4 лютого 1842 р., на який і покликається Р. Пилипчук, дозволяє припускати подібну можливість.

Окрема сторінка театрального життя твору була пов'язана з історією українського театру в Галичині. О. Бачинський, що його із Житомира було запрошено до Львова на посаду керівника першого професіонального українського театру в Галичині, привіз із собою цю п'єсу з-посеред інших десятків драматичних творів. Твір К. Гейнча, власне, не потребував перекладу, оскільки був написаний українською мовою у латинській транскрипції. У першому ж театральному сезоні, 4 листопада (або 27 жовтня) відбулась прем'єра під назвою «Запорожці» К. Гейнча.

У ретельній розвідці Р. Пилипчук наголосив на вкрай негативній оцінці рецензента цієї першої вистави[188]. Найбільшим докором авторові (вже на той час покійному) була «описовість» п'єси, її вкрай слабкі драматургічні якості. Аби порятувати ситуацію, О. Бачинський допрацьовував виставу, зокрема, запросивши до співпраці композитора М. Вербицького, котрий написав спеціально для цієї вистави хор «Ще не згибло Запороже» на слова П. Чубинського. Показана у грудні, друга вистава також не змогла переконати критика та глядачів своїми художніми якостями. Але окрасою вистави став уже згаданий хор «Ще не згибло Запороже», що звучав у фіналі вистави, і на вимогу публіки, був повторений двічі[189]. Р. Пилипчук довів, що саме цей музичний твір, що за кілька років стане гімном українців Галичини, а згодом державним Гімном України, було виконано уперше на другій прем'єрі «Запорожців» у Львові 8 (20) грудня 1864 р.[190]. Таким чином, другорядна за своїми драматургічними якостями історична комедіоопера К. Гейнча виявилась вписаною в історію не лише польського та українського театру, а й в історію державної символіки сучасної України.

Зено Леонард Фіш (1821–1870), публіцист, прозаїк та драматург, належав до шереги авторів «української школи» в польській літературі. Його повість «Тарасова ніч» (1841–1842), оповіді та щоденники подорожей Україною («Оповідання та краєвиди», 1856), а також трагедія з історії України під назвою «Конашевич у Білгороді» (Konaszewicz w Białogrudzie, 1845) виявляли велике заангажування автора в українській темі[191]. М. Квапішевський у розвідці «Україна Зено Фіша» писав про нього так: «...один з найпліднішних «провінційних» кореспондентів та фельєтоністів.[...]... більшу частину свого життя провів на Україні, в селі Пруси неподалік Сміли. Пейзаж та місцевий звичай та усна, легендо-оповідна смілянська традиція, просто винятково відчута й зафіксована у пам'яті Фіша, надзвичайно істотно вплинула на окреслення і тематики, і на особливий колорит його писань, що посідають у доробку «української школи» в польській літературі окреме місце»[192].

Перебуваючи у Петербурзі, З. Фіш багато читав сучасної польської літератури, а також цікавився творчістю Миколи Гоголя, Пантелеймона Куліша, Євгена Гребінки

[187] Пилипчук Р. Я. Український професіональний театр… С. 265.
[188] Там само. С. 268.
[189] Там само.
[190] Там само.
[191] Fisz Z. Konaszewicz w Białogrodzie. Trajedia z dzieów Ukrainy. Warszawa, 1845. 104 s.
[192] Kwapiszewski M. Ukraina Zeno Fisza // Szkola ukrainska... S. 471.

та Григорія Квітки-Основ'яненка[193]. Залишився самоуком, чому й обрав псевдо «Падалиця» — від назви збіжжя, що виростає самотужки. У студіюванні історії він був ретельним і міг на рівних дискутувати із професійними істориками[194].

Для першої драматургічної проби З. Фіш обрав тему героїчного характеру: морські козацькі походи проти Османської імперії та кримського хана, звільнення полонянок. У центрі п'єси — оповідь про один із таких походів козаків на Білгород (Аккерман), що справді під орудою Петра Конашевича-Сагайдачного відбувся у 1608–1609 рр. Тема стала своєрідним продовженням розпочатого К. Гейнчем «морського козацького апофеозу» у драматургії та на сцені. Можна припустити, що твір К. Гейнча певним чином вплинув і на створення трагедії З. Фіша.

На відміну від К. Гейнча, історичний матеріал тут збережено як основу, але водночас потрактовано довільно. Дію доволі стрункo збудовано довкола планування, нападу та звільнення козаками з Аккерманської фортеці полоненого турками кошового отамана та української дівчини Марії, коханої Конашевича. Жанр трагедії визначено фіналом твору, в якому підступна наложниця Жамена, не в стані погамувати свою ненависть та ревнощі до красуні-українки, убиває Марію. Що ж до решти твору, то має він радше піднесено-героїчний характер, містить багато поетичних рядків, в яких оспівується сила та слава козаків. Прикметно, що ці тиради-славні на честь козацької непереможності вкладені не лише в уста самих козаків, а й їхніх ворогів-турків.

Окрему тему становлять почуття героїв, розлучених із батьківщиною: такими є слова Конашевича, котрий тривалий час під виглядом слуги мешкав у фортеці, готуючи напад козаків. Так само тужливо звертає до України своє серце ув'язнена в багатому ханському гаремі Марія. У монологах цих персонажів увиразнюється краса України, вірність рідній землі та бажання понад усе з'єднатись із Батьківщиною.

Дуже часто драматург звертається до слів «Україна», «українець», «українка», українське / українські у контексті глорифікаційному, підкреслено мітологізуючи Батьківщину як особливий простір свободи. Увесь твір написано наче з погляду самих козаків. У цій простоті оповіді та емоційного ряду драматург йшов за поезіями представників «української школи», зокрема співців козацької слави — Б. Залеського, Т. Падури. М. Квапішевський наголошує водночас і на помітних впливах поезії Ю. Словацького та М. Чайковського[195].

П'єса починалась від прибуття козацьких чайок до берега Аккерману і закінчувалась смертю Жамени, що гинула у полум'ї фортеці. У цьому сенсі текст відповідав вимогам трьох єдностей: місця, часу та дії. Система персонажів чітко поділена на «своїх» та «ворогів», «позитивних» та «негативних», не виявляючи жодного персонажа, який би мав певні сумніви чи бодай складнішу душевну організацію. За цими ознаками можна також говорити про спробу перенести у драматургію поетичний світ козацької слави з творів поетів «української школи». М. Квапішевський у світлі пізніших творів З. Фіша критично поставився до трагедії, вважаючи, що вона «...у своєму підшкірному байронізмі і зредукованому до

[193] Там само.
[194] Там само. С. 472.
[195] Kwapiszewski M. Ukraina Zeno Fisza. S. 474.

порожньої конвенції валенродизмі, позбавена будь-яких ідейних засад, повинна бути потрактована як приклад ще дуже епігонського дослідження мотиву Козака — «наддніпровського орла», бунчужно сміливого завойовника. Показово, що у своїй дебютній драмі Фіш розгубив проблематику свободи, цілковито поглинутий конструюванням авантюрницької подієвої теми»[196]. Слід зауважити, що, не бажаючи того, сучасний літературознавець наголосив на справді дієвій природі твору, що було рідкісним явищем в драматургії такого типу. Авантюрницький квазіісторичний наратив став драматургічно-сценічною перевагою трагедії, хоча простота й передбачуваність конфлікту, а також виразний героїчно-козацький дискурс не створювали необхідної глибини змісту.

Попри невисокі драматургічні якості, 1851 р. на сцені львівського польського театру відбулась прапрем'єра згаданого твору. На свій бенефіс трагедію обрав львівський актор Леон Рудкевич, але зіграв у ній не головну, а епізодичну роль Першого козака (такий вибір не був випадковим, якщо взяти до уваги висловлене вище припущення про виконання Л. Рудкевичем ролі Дорошенка у львівській прем'єрі «Польських родин...» 1850 р.). Інші ролі — відповідно до опрацьованої польськими театрознавцями афіші — у виставі виконали: Петро Конашевич, отаман запорізький — Віталіс Смоховський; Данило Мороз, Курінний — Ян Непомуцен Новаковський; Перший осавул — Ян Вислоцький; Марія, бранка з України — Констанція Сулковська; Ганна, бранка — Евеліна Каспшицька; Абдул Мешид, баша Білгорода — Адам Реймерс; Замена, черкеська дівчина — Анеля Ашпергер; Селім, вождь війська — Юзеф Штурм; Гарум, татарин ***; Алі Батукан, старець — ***; Молода дівчина — Анеля Шушкевичівна; Турецький содат — Максиміліян Крупіцький; Другий козак — Адам Мілашевський; Третій козак — Щасни Стажевський; Четвертий козак — Станіслав Скварчинський; П'ятий козак Ігнацій Голембйовський; Шостий козак — Францішек Ксаверій Урбанський[197]. Виставу було зіграно того вечора другою після оперети невстановленого автора під назвою «День народження вуйка (дядька)», де грали усі троє Рудкевичів: батько (Леон), мати (Леона) та дочка (Анеля).

З цензурних міркувань справжнє ім'я драматурга було приховане і як автора зазначено Іполіта Скімборовича (1815–1880), відомого на той час письменника, публіциста, редактора, охоронця фондів Музею старожитностей Варшавського університету, багаторічного та успішного дослідника історії масонства у Польщі. Саме це ім'я «драматурга» повторив єдиний рецензент вистави, Кароль Відманн, знаний польський історик, директор Міського архіву у Львові, редактор і видавець «Літературного щоденника»[198].

Оцінюючи виставу, критик в цілому вкрай негативно поставився до драматургічних якостей твору, що їх не порятувала гра талановитих, досвідчених акторів — А. Ашперер, В. Смоховського. «Автор забув, — підкреслював К. Відманн, — що суттю драматичного твору є явища, представлені в живій дії, а не

[196] Там само. С. 475.

[197] Hałabuda S., Kubik A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie oraz gościnne występy zespołów francuskich (niezależnie od sceny) 29 III 1842–18 III 1864 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.

[198] W. [Karol Widmann] Teatr // Dziennik literacki. Lwòw, 1852. № 6. S. 48.

в оповіді на сцені, а тим більше в декламації довгих монологів. Поміж іншим тільки скажемо, що бачили дійство убоге, без глибшої зав'язки, без розв'язки, відповідної до вимог драматичного мистецтва — а замість цього слухали риторичні, ліричні, елегічні і т. ін. бреньки та звуки. З кожним новим кроком сценічна дія змушена була блукати серед моря порівнянь, образів, тонути у них, зникати, а глядачі з нечуваною терплячістю виглядали за наступним кроком для порятунку, аж поки зрештою не з'явилась рятівниця — пожежа Аккермана»[199]. Прикметно, що нарікання торкались лише драматургічної та виконавської теми, у той час як питання вибору матеріалу та сюжету не викликало жодних зауваг з боку критика.

Таким чином, перші драматичні твори польських авторів з історії козацтва, зокрема, морських походів, мали слабкі або доволі посередні сценічні якості і були радше спробою перенести досвід, теми, сюжети з поезії та прози «української школи» на кін. Однак нехтування законами драми та сцени, відверте превалювання ідеології над змістом, наративності над дією, ліричності над конфліктом не забезпечили їм успішного сценічного життя та уваги театральної спільноти. Однак наведені приклади свідчили про намагання увести у польський театральний дискурс твори підкреслено української, козацької тематики, збудовані як гомогенний український наратив, без польських персонажів та топосів. Розпочаті ще Т. Заборовським у «Богдані Хмельницькому» спроби ці, однак, не були вдалими.

4. 3 «Пан свого короля»: парадокси сценічних втілень «Мазепи» Ю. Словацького (друга половина XIX ст.)

Український гетьман Іван Мазепа — одна із найвідоміших постатей вітчизняних військових та політичних діячів, що викликала стале й широке зацікавлення у європейських письменників, поетів, композиторів, художників доби романтизму. Мазепа став героєм літературних творів Д. Г. Байрона (1819), В. Гюго (1828), О. Пушкіна (1829), Ф. Булгаріна (1833–1834), Г. Штебіна (1844), А. Мая (1849) та ін. Ранній інтерес до цього героя був викликаний, зокрема, відомим твором Вольтера «Історія Карла XII», в якому були згадані любовні історії молодого Мазепи.

Для польського читача першої половини XIX ст. образ гетьмана Мазепи актуалізувався спершу завдяки відомій поезії одного з найяскравіших представників «української школи» Б. Залеського — «Думка Мазепи, пажа при королі Яну Казимирові, перед відходом до Богдана Хмельницького»[200]. У вірші, створеному 1825 р., образ гетьмана інтерпретовано як героя волелюбного, незалежного, що не хоче служити при королівському дворі, готовий стати на чолі козацького війська «князем». Волею поета герой думки бачив з берегів Вісли усю Україну, її пейзажі, козацьке військо. Поет створював своєрідну проекцію у майбутнє героя, де на нього

[199] Там само.

[200] Zaleski B. Dumka Mazepy, pazia przy Kròlu Janie Kazimierzu przed ujściem do Bohdana Chmielnickiego // Zaleski B. Poezji. Wilno, 1838. S. 9–15.

чекали звитяга й слава. Саме у цій «Думці» містилася і строфа, вікопомна фраза з якої стала «крилатою» та остаточно сформувала узагальнений загрозливий образ козаччини у польській літературі та культурі у другій половині XIX ст. У вуста свого героя Б. Залеський вклав такі рядки: «Майнем на Литву, Русь, Поділля / По–давньому вогнем, мечем / витнем, спалим і втечем»[201]. Підкреслюючи козацький родовід Мазепи, його залюбленість у степ, коней, поет мов би іронізував над недоречністю легенди, за якою Мазепу було прив'язано до коня й пущено у степи на знак помсти зрадженого чоловіка: «Що то значать коні, степи / Степи, коні для Мазепи?»[202]. Автор зобразив свого героя небайдужим до жінок, хоч би якого статку, соціального чи етнічного походження вони були, натякаючи на популярні у той час мотиви донжуанства в оповідях про Мазепу.

Молодого Ю. Словацького двічі приваблювала ця тема: 1834 (рукопис не збергіся) та 1839 рр. Для Ю. Словацького-драматурга важливим джерелом стали надрукувані 1836 р. «Спогади Яна Христосома Паска з часів панування Яна Казимира, Міхала Корибута і Яна III», що також містили опис любовних пригод юного Мазепи. Недарма у свою майбутню трагедію «Мазепа» Ю. Словацький увів другорядного персонажа на прізвище Пасек. Як зазначає Я. Коморовський, у Житомирському польському театрі у сезоні 1850–1851 рр. особливим успіхом користувались «живі картини», поставлені Юзефовичем за гравюрами Вільчинського до «Спогадів Яна Христосома Паска...». І хоч достеменно не відомий зміст та послідовність цих сценічних картин, можна припускати досить достовірно, що серед них мала з'явитись і картина, пов'язана з любовними пригодами королівського пажа Мазепи[203]. І можна саме 1850 р. датувати перший вихід Мазепи як сценічного персонажа на польську сцену — звісно, персонажа не драматичного, а «картинного» .

Розгорнутий аналіз цього твору, добре знаного в Україні, в рамках нашого дослідження не вважаємо за необхідне здійснювати. Це єдина з п'єс Ю. Словацького, що має сьогодні два здійснені у XX столітті переклади українською мовою: М. Вороного (1913) та М. Зерова (1926). Прочитання твору на українській сцені відбулись у Театрі Миколи Садовського (1913), Театрі ім. М. Заньковецької (1923), Київському академічному українському театрі ім. І. Франка (1988). Твір став предметом аналізу відомих літературознавців (Є. Рихлік[204], Г. Вервес[205], Р. Радишевський[206], Є. Нахлік[207]), його історію на українській сцені досліджують сучасні театрознавці[208],[209]. Зацікавлення поемою Ю. Словацького виявляють і сучасні театри.

---

[201] Там само. С. 13.

[202] Там само.

[203] Komorowski J. Zycie teatralne... S. 91.

[204] Рихлік Є. Українські мотиви у поезії Юліуша Словацького // Записки Ніжинського ІНО. Кн. 8. 1928. С. 145–158 ; Кн. 9. 1929. С. 211–262.

[205] Вервес Г. Юліуш Словацький і Україна : літературно-критичний нарис. Київ, 1959. 168 с.

[206] Радишевський, Р. П. Юліуш Словацький : життя і творчість. Київ, 1985. 207 с.

[207] Нахлік Є. Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. Львів, 2010. 288 с.

[208] Лемещенко А. «Мазепа» Юліуша Словацького в українському театрі наприкінці XIX та на початку XX століття // Українсько-польські культурні відносини XIX–XX століття. Київ, 2003. С. 171–188.

[209] Палій О. Твори Юліуша Словацького на сцені Театру імені Марії Заньковецької: до постановки питання (20-ті рр. XX ст.) // Науковий вісник КНУТКІТ. Київ, 2016. Вип. 16. С. 29–36.

Зупинимось коротко на особливостях репрезентації України та головного героя у цій трагедії. У «Мазепі», одному з перших своїх драматичних творів, Ю. Словацький здійснив спробу поєднати європейську рецепцію образу Мазепи, вже сформовану на той час у літературі та мистецтві (романтичний герой, у центрі оповіді — любовна колізія) та напрацьовані у польській літературі першої половини XIX ст. мотиви «козацької вольниці», українську проблематику. Але з приводу останньої прийнято вважати «Мазепу» найменш «українським» твором Ю. Словацького. Авторитетний дослідник Євген Рихлік підкреслював, що ця романтична трагедія «...українського елементу має власне дуже мало; нема в ній історичного українського тла, нема української природи тощо»[210]. Стверджуючи, що головним матеріалом для написання трагедії слугувала Ю. Словацькому не історія, а світова література, Є. Рихлік був переконаний у тому, що «... Мазепа належить до типу легкодухого, але благородного авантурника й дон-Жуана. Отже, він не може мати нічого й не має у собі — окрім імени та згадки за «козачого сина» нічого специфічно українського»[211].

Справді, обираючи «придворний сюжет» із раннього періоду життєпису Мазепи, Ю. Словацький цілковито і принципово уникнув звичного для поетів «української школи» антуражу — пейзажів, картин природи, як і підкреслено політичного аспекту у трактуванні українського персонажа. На відміну від героя згаданого вище вірша Б. Залеського, Мазепа Ю. Словацького не висловлює відвертих амбітних мрій про майбутнє «князювання», не згадує про Україну. Контекст України як певного простору — життєвого, політичного, історичного, ліричного — відсутній у творі. І хоч головний герой беззаперечно ідентифікує себе як «козацький син»[212], («козацька шабля», «козацький шлях»[213]), однак це поодинокі згадки на всьому обширі п'ятиактової трагедії. Оточення ж пам'ятає про його «хлопське»[214] походження, але цих згадок також вкрай обмаль і вони не акцентовані. У сприйнятті оточення він насамперед, особливо на початку — «гульвіса», «пустотник», «золотий вітрогон»[215].

Але приглянувшись не до зовнішніх, вербальних чи декоративних ознак, а до дієвої партитури цього персонажа, можемо по-іншому інтерпретувати задум драматурга. Убравши Мазепу у костюм королівського пажа, Ю. Словацький — першим із польських драматургів — не описав, не змалював, не відрефлексував, а змоделював та проаналізував саме поведінкові форми «козацького характеру». Саме розглядаючи в категоріях дієвого аналізу вчинки персонажа, виявляючи його участь у драматургічному конфлікті, у розвитку інтриги, можна окреслити сутність Мазепи. Саме через вчинки веде драматург свого героя, вибудовуючи наскрізний конфлікт поміж ним та його оточенням, протиставляючи одразу двом польським світам — королівському та шляхетському — світ «козацького кодексу»

---

[210] Рихлік Є. Зазн. твір. С. 12.

[211] Там само. С. 45.

[212] Словацький Ю. Мазепа. Трагедія на п'ять дій. Перекл. М. Зерова // Словацький Ю. Срібний міф України. Поезії. Поеми. Драми. Львів: Світ, 2005. С. 162.

[213] Там само. С. 187.

[214] Там само. С. 151.

[215] Там само. С. 139.

(лицарськість, захист слабшого, мужність, сміливість, рішучість, вірність), схований під розкішним вбранням юного вельможі. Залишивши Мазепу «одним із» шереги польської знаті, Ю. Словацький завдяки цьому образу віддзеркалив та відкрив власне середовище, під поверхневим шаром любовної інтриги демаскуючи аморальність двору, затятість давньої шляхти, «смертельну блідість» її нащадків. У цьому сенсі образ Мазепи можна назвати суто функціональним, своєрідним «ключем» до «польського світу», оскільки одночасно він і був (королівський паж), і не був (козацький син) його частиною. «Свій/чужий» з погляду польського світу, такий Мазепа виявився «...найбільш лабільним та амбівалентним серед героїв Словацького»[216]. І ця амбівалентність образу була і залишається загадкою, що донині примушує дискутувати учених та продовжувати по-різному інтерпретувати складний твір.

Багато хто із сучасних польських дослідників переконаний у тому, що Ю. Словацький цілком свідомо «вибілив» постать Мазепи, заперечуючи східноєвропейську (насамперед, російську) традицію та полемізуючи із «Записками Паска»[217]. Ба більше, Г. Бабінський вважає, що цю постать, як і всю трагедію, слід відчитувати не як любовну історію, а як історичний твір, але в розумінні історичності, властивій Ю. Словацькому, тобто пов'язаній із метафізикою та містикою. Тому Мазепу, що проходить ініціацію смертю у замурованому алькові варто трактувати як образ героя, який проходить посвячення, стає Іншим[218]. Не варто забувати і про глибоке переконання Ю. Словацького у тому, що не зовнішні атрибути чи конкретні історичні події є сутністю національного, а внутрішній, захований, духовний світ[219]. У цьому сенсі «козацька душа» Мазепи, ледь позначена, невидима, прикрита розкішною позолотою придворного костюму, має, ймовірно, більшу вагу та значення, аніж впізнавані атрибути причетності до королівського двору; її найвищим випробуванням стає межовий стан героя поміж життям та смертю; порятунком, а не покаранням — мітологізований лет на коні степом. І українські[220], і польські дослідники підкреслюють вагомість для Словацького-романтика цього фінального образу трагедії, пов'язаного із Мазепою. На думку сучасної польської театрознавиці М. Суґєри лише одна фраза Воєводи про те, що відбулось за сценою з Мазепою, «...була для тогочасного глядача знаком того, що Мазепа уникнув смерті. Далеко, за Дніпром, його звільнять козаки і проголосять своїм гетьманом. Прив'язаний до спини коня Мазепа переноситься з простору трагедії у романтичний міт»[221].

Отже, з чим погоджуються усі дослідники — у своїй трагедії Ю. Словацький учинив козацького сина Мазепу справжнім романтичним героєм європейського

---

[216] Ziemba K. «Mazepa» Juliusza Slowackiego jako dramat mimetycznego pragnienia // Pamiętnik literacki. Warszawa, 2009. Z. 3. S. 61.

[217] Babinski H. F. Nowe spojrzenie na «Mazepę» Słowackiego // Pamiętnik Literacki. 1973. № 64/2. S. 48.

[218] Там само. С. 53

[219] Słowacki J. Dzieła w szystkie. Wrocław, 1953. T. 2. S. 12.

[220] Рихлік Є. Зазнач. твір. С. 45.

[221] Sugiera M. «Mazepa»: z przestrzeni tragedji w romantyczny mit // Dramat i teatr romantyczny. Wrocław, 1992. S. 70.

кшталту. Амбівалентність образу молодого Мазепи мала надзвичайну продуктивність у контексті романтичної поетики, заснованої на контрастах, взаємовиключних станах, внутрішніх суперечностях. Образ Мазепи поєднував непоєднуване, синтезував різні романтичні іпостасі в одному характері: палкий коханець і мужній воїн, королівський паж і козацький син, придворний гульвіса й оборонець честі жінки. Вибухова та до певної міри ірраціональна за своєю природою романтична трагедія передбачала відмінний від класицистичного, інший тип театру й театральної мови, який тільки формувався на польській сцені. Сценічна історія п'єси підтвердила, що польський театр, зустрівшись із цим твором Ю. Словацького, повільно й поступово просувався в освоєнні складної поетики та проблематики.

Початок сценічного життя трагедії взагалі не був пов'язаний з польською сценою. Цензурні утиски, що діяли і на території Польщі під російською окупацією, і на теренах Галичини у складі Австрійської монархії, однаково не дозволяли виводити цей твір на сцену. Невипадково Ева Гейсе й Тадеуш Пасевич, автори вступу до книги «Словацький на польських сценах», вважають прикметним факт першого звернення до трагедії «Мазепа» театру тієї нації, що була душею революції «весни народів» 1848 р. — угорців[222]. Світова прем'єра «Мазепи» Ю. Словацького відбулась 13 грудня 1847 р. на сцені Національного театру в Будапешті. Головний режисер вистави Ґабор Ерреssі обрав її для свого бенефісу і виконав роль Воєводи. Переклад було здійснено прозою (автор перекладу — Ігнацій Наги), при чому не з польського оригіналу, а з німецького перекладу Августа Дракі. Попри доволі сумлінне ставлення трупи до прем'єри та якісний акторський склад, вистава зійшла зі сцени після двох показів. Дослідники вважають причиною цього насамперед низький рівень перекладу[223]. Трагедію по тому ще було відіграно у двох угорських театрах: в місті Ґйор (1848) та Колошвар (1848).

На польську сцену «Мазепа» уперше вийшов 1851 р. у Кракові, і упродовж десятиліття залишався першим і єдиним драматичним твором Ю. Словацького на польському кону. Увагу до прем'єрного показу у Кракові привернув автор розлогої рецензії у газеті «Час» (Czas) — ймовірно, ним був Л. Семенський[224]. Критик присвятив значне місце аналізу тогочасного стану краківської сцени як вкрай незадовільному. Тому в цілому гідний мистецький показ польської прапрем'єри трагедії Ю. Словацького він оцінив як доволі несподіваний. Обрана на бенефіс актриси Т. Ценецької (Амелія), вистава завдячувала успіхом акторській грі виконавців головних ролей. Серед них, зокрема, критик згадував і І. Каліцінського у ролі Мазепи: він «...добре зіграв розхристаного, свавільного Мазепу; у мить, коли пробиває собі руку, бажаючи взяти нічну пригоду короля на себе, зумів він підкреслити гідність й честь, що зробило його героєм драми»[225]. Попри це в ролі були й недоречності — як-от невміння актора вихопити шпагу з королівських піхов, що

[222] Słowacki na scenach polskich. Z dziejòw inscenizacji w Polsce. T. II. Wrocław–Warszawa–Krakòw, 1963. S. 9.

[223] Там само. С. 10.

[224] Mazepa. Trajedya w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego // Czas. Krakòw, 1851. № 130. 7 czerwc. S. 1–2.

[225] Там само. С. 1.

зіпсувало одну з важливих сцен. Інші подібні критичні зауваги рецензента свідчили про цілковитий брак режисури у найпростішому її розумінні: «актори затинались, не знали, хто за ким, куди й звідки виходить...»[226]. Висловив рецензент і власну оцінку самого твору Ю. Словацького, покликаючись на в цілому вже сформовану у літературних колах критичну думку про твір як драматичну пробу поета, здійснену ще без знання законів сцени, в «епоху "Лукреції Борджіа" і шалених романтичних драм»[227]. Тому, на думку автора статті, усі отруєння й самогубства за допомогою штилетів, усі труни й надгробні плачі — були чужими для тогочасного глядача й сцени. Хоча завдяки добірній поезії та образам — подекуди справжнім «літературним діамантам»[228] — критик пророкував трагедії належне місце у репертуарі польської сцени.

Справді, від 1851 р. «Мазепа» Ю. Словацького набував дедалі більшої популярності. Позірна простота й доступність трагедії, любовна інтрига, яскраві сценічні ролі забезпечили спершу успіх твору у період так званого «театру зірок» останньої третини XIX ст., а згодом сприяли незмінній увазі представників «режисерського театру» XX ст. Так, інформація в покажчику «Польська драматургія» дозволяє стверджувати, що від 1851 р. до кінця XIX ст. на польській сцені «Мазепу» було показано понад тридцять разів у більш як двадцяти містах (серед них, наприклад, Петербург, 1882, де в ролі Мазепи виступив М. Урбанський[229])[230]. Від 1900 до 1939 р. відбулося щонайменше шістдесят прем'єр цього твору (серед них — у Києві, 1908).

На підставі того ж джерела можна зауважити, що у 1850 рр., попри усталене уявлення щодо царської цензури, вистави «Мазепи» відбувалася часто у містах, що входили до підросійської частини польських земель. Це можна пояснити тим, що значна частина негативних характеристик Мазепи, присутня у творі, збігалася із підданим анафемі російською владою історичним Мазепою, а відтак покази цієї вистави, мабуть, цензори сприймали як проросійські та антимазепинські.

Розглядаючи варіанти назв вистави у її сценічному прокаті, можемо стверджувати, що трагедію та її героїв на початках сценічної історії було потрактовано відповідно до образної мови та мотивів «української школи». Якщо у польському театрі в м. Гродно вистава йшла під назвою «Королівський паж» (1858), у Віленському театрі — «Паж короля Яна Казимира» (1860), то у м. Сувалки виставу було показано під назвою «Честь або смерть. І акт. Мазепа, вихованець українських степів» (1860), у Любліні — «Мазепа, вихованець українських степів» (1862), у Радомі — «Воєвода і Мазепа, вихованець українських степів» (1862)[231]. Вочевидь, на таке «доповнення» назви могла вплинути вже згадана поезія Б. Залеського, оскільки у самій трагедії Ю. Словацького про степ немає жодної згадки взагалі. Ці «стійкі формули» інтерпретації назви вкотре переконують про вагомість образів та стереотипів, закладених творчістю польських літераторів першої половини

[226] Там само.
[227] Там само. С. 2.
[228] Там само.
[229] Gliński H. Pogadanki o teatrze i Teatr Polski w Petersburgu 1882/83 s. Kraków, 1883. S. 44.
[230] Dramat polski. T. 2. S. 839-840.
[231] Ibid.

XIX ст. щодо теми козацтва, про бажання «застосувати» їх на театрі до конкретного драматичного твору та у такий спосіб викликати зацікавлення глядача.

Набагато успішнішою за прем'єрну виявилася вистава «Мазепа» на сцені Краківського театру 1 лютого 1859 р. Виконання ролі Мазепи актором Феліксом Бендою (рідний брат Гелени Моджеєвської) критики оцінили як «справжню велику креацію в п'єсі Ю. Словацького»[232]. Актор Ф. Бенда здобувся на створення легкого, вільного, по-молодечому відчайдушного та лицарського образу, хоча йому водночас закидали перебільшену чутливість, сльозливість та дещо заслабкий голос, не надто відповідний до ролі. Роль Мазепи залишалася в репертуарі Ф. Бенди тривалий час — так, світлина з 1866 р. зображала актора саме у цій ролі. Аристократичні і водночас гострі, мужні, вольові риси обличчя, відкрите чоло, довге хвилясте волосся, астенічна статура, костюм королівського придворного, зафіксована поза із характерним поглядом угору свідчать про те, що його Мазепа був типово романтичним героєм — зовнішні атрибути свідчили про його статус королівського пажа, під блискучими шатами якого билось серце «козацького сина». Упродовж акторської кар'єри він працював над собою, над роллю, і, як зазначав його педагог і керівника краківського театру Станіслав Козьмян, збагачував свого Мазепу делікатнішими, витонченішими рисами, нюансуванням. Саме ця роль вважалась однією з найкращих у ранньому репертуарі Ф. Бенди.

Лише через десять років після краківської прем'єри, 13 грудня 1861 р., відбулась прем'єра «Мазепи» на львівській сцені. Цьому сприяла зміна суспільно-політичних обставин, що вплинула і на цензуру. Зокрема, після поразки австрійського війська в Італії 1859 р. відбулась зміна політично-адміністративного курсу на децентралізацію, окремі краї Австрійської монархії отримали більшу автономію. Саме з теми цензурних утисків розпочав свою рецензію на прем'єру анонімний львівський критик[233]. Серед причин, через які твір Ю. Словацького було заборонено у Галичині, названо нешанобливе виведення на сцену монаршої особи, що могло б підривати повагу до королівських осіб в реальності, а також аморальну за змістом тему любові пасинка до мачухи.

Перша зустріч із «Мазепою» у Львові виявила ще більшу прірву поміж глядною залою та театром, аніж це було десять років тому у Кракові. Вдумливий та освічений рецензент усвідомлював недоступність творчості Ю. Словацького широкому загалові публіки, ту величезну дистанцію, що відділяє твори й образи поета від пересічного глядача: «На загал Словацький ще малознаний і недостатньо оцінений. Це справжній поет майбутнього. За життя тільки мале коло його розуміло і могло оцінити його геній. Нині це коло значно розширилось і він вже має тисячі прихильників. Але ще потрібно буде багато років і праці, поки глибина поезії Словацького буде зрозумілою широкому народному загалові»[234].

Водночас спосіб сприйняття вистави самим рецензентом теж виявляв певні стереотипи та норми. Головним героєм трагедії критик вважав Воєводу (Кароль

[232] Słowacki na scenach polskich. S. 13.

[233] Juliusza Słowackiego "Mazepa" na scenie lwowskiej // Dziennik Literacki. 1861. № 101. 20 grud. S. 811–812.

[234] Juliusza Słowackiego "Mazepa" na scenie lwowskiej // Ibid. № 103. 30 grud. S. 830.

Губерт). Саме у цій ролі містилась така, на думку рецензента, доконечна риса, як поступовий розвиток та посилення «демонічності», «пристрасті», що врешті нищить усе й усіх. Недаремно рецензент пригадав Макбета — він вважав, що роль Воєводи актор повинен грати і розуміти так, як і відому шекспірівську роль. Тим часом для К. Губерта вона виявилась занадто складною, оскільки притаманна його грі «поміркованість» стала «згубною для трагедії»[235]. Виявив рецензент і цілковиті хиби у трактуванні ролі: Воєвода-Губерт уже від четвертої сцени другої дії, почувши в репліці Короля згадку про «шкапу», гнівно готував розправу над Мазепою, та так емоційно, що далі його герой уже не мав куди «рости» у своїй люті[236]. Натомість, як підкреслював критик, думка про такий спосіб покарання Мазепи виникає у Воєводи набагато пізніше.

Зміщення акценту в рецензії з титульного героя на Воєводу дозволяє звернути увагу на особливості ранньої рецепції трагедії «Мазепа». Мабуть, услід за театром, критик не міг бачити справжнього героя в українському персонажеві, а відтак з позиції адвоката він виправдовував і шекспірівські пристрасті Воєводи, і поведінку Короля, всіляко підкреслюючи негативні риси Мазепи. Взагалі, увагу сценічному Мазепі автор приділив лише у третій, заключній частині великої за обсягом рецензії: «Характер Мазепи накреслений майстерно. Спритний і сповнений придворного полиску перед жінками, у ньому часто озивається козацька «рубашність»[тобто — безцеремонність, фамільярність, грубуватість. — М. Г.]. Зухвалий, він вільно відпускає свої пристрасті, і при цьому всьому облудно демонструє своє підпорядкування королю. Поперемінно він то виступає проти нього, то як пес лащиться перед ним. Подібні характери беруть гору над слабкими душами, заволодіваючи навіть ними повністю. Так само і Мазепа почасти є паном свого короля, і був би ним остаточно, якби Ян Казимир був порядним і на підступи не відповідав би підступами»[237].

Отже, сприйняття Мазепи, виявлене в оцінці цього рецензента як цілком негативного, але водночас сильного героя, свідчило про те, що в цьому образі глядачі й критики перших прем'єрних вистав у Львові бачили типові для свого часу стереотипні риси козака — зухвалість, відчайдушність, хитрість, некеровану пристрасність, облудність. Вислів «козацька рубашність» власне позначав цей комплекс негативних стереотипних козацьких рис у рецепції польського світу. Це свідчить про те, що для тогочасних глядачів в образі Мазепи попри придворний костюм та поодинокі згадки про походження було цілком достатньо українського, козацького начала — аби вони відчували його як Чужого. Фактично, дон-жуанство Мазепи в очах згаданого критика було інтерпретовано драматургом теж у світлі негативних рис козацтва: безтурботності, гультяйства, легковажності. Натомість монарша особа та шляхтич як невід'ємні складові «свого» світу творили незмінні, непорушні його цінності.

Критик помічає розвиток образу Мазепи — після ув'язнення в замурованих стінах Мазепа змінюється, «очищається», стає зрілим і мудрим. Цей сюжетний

[235] Juliusza Słowackiego "Mazepa" na scenie lwowskiej // Ibid. № 102. 24 grud. S. 820.
[236] Там само.
[237] Juliusza Słowackiego "Mazepa" na scenie lwowskiej // Ibid. № 103. 30 grud. S. 830.

хід веде автора рецензії до порівнянь із долею реального Івана Мазепи, котрий, за його словами: «...довго блукав манівцями, поки життєвий досвід не зробив його мудрішим[...]. Як з дому Воєводи його виносив кінь світами, так пізніше із батьківщини мусів утікати перед загрозами Москви і помер у вигнанні»[238].

Актор Юліан Вількошевський — на думку критика — зіграв цю роль із великою старанністю. Проте зміг виявити найкраще лише один — блискуче-придворний — бік образу Мазепи як «королівського пажика»[239]. У той час як «зухвалість, поєднана із козацькою грубуватістю, була недостатньо помітною»[240]. І це невірно, з погляду рецензента, оскільки коли «... в Мазепі озивається його козацька зухвалість, то придворний лиск злітає з нього як тимчасова декорація»[241]. Сценічне амплуа Ю. Вількошевського за відгуками численних критиків та істориків театру справді окрелювали як амлуа салонного героя, у його доробку були і трагедійні шекспірівські ролі, наприклад, Ромео у «Ромео і Джульєтті», Малкольм у «Макбеті».

Важливим було коротке, але влучне спостереження рецензента про силу домінування Мазепи над Королем («пан свого короля»), чим він підкреслював активне та дієве місце, яке посідав цей сценічний образ у виставі в цілому. Ця цілком гіпотетична загроза з боку Пажа — здобути гору над Королем — також додавала Мазепі в очах львівського рецензента небезпеки й ворожості. Хай там як, але тезу про «неукраїнськість» «Мазепи» спростовують особливості рецепції цієї сценічної постаті вже перших глядачів: негативні характеристики Мазепи миттєво ототожнювались як козацькі, глядач ідентифікував його як українця-Чужого, Ворога.

Із розвитком «театру зірок» трагедія «Мазепа» увійшла до репертуару найвидатніших польських трагедійних акторів та актрис, серед яких перше місце належало Гелені Моджеєвській. У її доробку роль Амелії посідала одне з почесних місць, саме її гастрольні виступи привертали увагу рецензентів, завдяки яким залишились окремі зауваги й про гру виконавців ролі Мазепи. У 1872 р. у Львові поруч із Г. Моджеєвською цю роль виконував молодий актор Владислав Воленський. У сприйнятті рецензента це був образ наздвичайно яскравої та енергійної, рішучої й сміливої особи[242]. Критик лише порадив акторові більш плавних та гармонійних рухів — оскільки Мазепа «хоч і син козачий, але ж є королівський паж, вихованець двору»[243].

З іменем Г. Моджеєвської пов'язаний і перший показ «Мазепи» на сцені Національного театру у Варшаві. З нагоди 35-літнього ювілею сценічної діяльності Яна Круліковського 26 квітня 1873 р. театр отримав дозвіл на показ «Мазепи», де бенефіціант виконував роль Воєводи, Г. Моджеєвська — Амелії, Вінценти Рапацький — Короля Яна Казимира, Едвард Вольський — Мазепу. На вимогу російської цензури на афіші замість повного імені драматурга стояли дві перші літери імені та прізвища, титул Короля було замінено на князя невідомої держави.

---

238 Там само.

239 Там само.

240 Там само.

241 Там само.

242 Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1872. № 158. 11 czerwc. S. 2–3.

243 Там само. С. 3.

У квінтеті головних героїв Мазепа у виконанні Е. Вольського був або найслабшим, або ж небажаним для окремої згадки з цензурних міркувань, або ж актор був надто молодий для особливої уваги рецензента (на момент вистави йому було 23 роки), принаймні, окремих міркувань про цього виконавця знайти не вдалось. Як зазначено у відповідному гаслі електронної «Енциклопедії польського театру», роль Мазепи та кілька інших перших його (Вольського) дебютних на варшавській сцені ролей не отримали визнання публіки й критиків; хоча актор володів чудовими зовнішніми даними, пластикою, мімікою, проте йому закидали недостатню вправність у декламуванні, зокрема, у драмах Ю. Словацького[244].

Під час гастрольних виступів у Львові варшавського актора Болеслава Лещинського (1888), котрий сподобався невідомому критикові в ролі Воєводи більше, аніж в шекспірівському Отелло, також залишилась заувага й з приводу виконавця ролі Мазепи, актора Висоцького[245]. Відомий своєю декламаційністю, на думку рецензента цей актор цілковито не відповідав ролі, на відміну від свого попередника, Л. Квєцінського. Критик також зауважив геть незадовільний загальний рівень підготовки вистави: «Вистава була погана, а почет Воєводи був подібний до гендлярів із Зарваниці. Трагедію Словацького слід ставити з більшим пієтетом»[246]. Ця репліка дозволяє стверджувати, що й наприкінці XIX ст. постановочний рівень львівської сцени не вдовольняв глядача.

Через шість років, під час XXII гастрольних виступів Г. Моджеєвської у Львові у листопаді 1894 р., відбувся ще один показ «Мазепи». Актриса грала Амелію у виставі, показаній напередодні річниці листопадового повстання з метою збору коштів до пенсійного фонду для вдів та сиріт акторів і літераторів. Вистава була надзвичайно старанно підготовлена, з добрими костюмами й гідними акторськими роботами[247],[248]. Серед виконавців поруч із нею, як і у львівській виставі 1872 р., був В. Воленський у ролі Мазепи, отже, роль залишалась у репертуарі актора щонайменше 22 роки і не могла не змінюватись разом із ним.

Не маючи змоги опрацювати усі без винятку рецензії та відгуки на численні постави «Мазепи», все ж можемо зауважити, що рецензенти рідко коли виокремлювали роль Мазепи як головну, виявляючи більший інтерес до інших чотирьох персонажів. Це не суперечить думці сучасних дослідників твору, котрі вважають його «трагедією, де забракло трагічного протагоніста»[249]. Так, Ян Котт, відомий польський шекспірознавець, бачив у цій трагедії Ю. Словацького «п'ять великих ролей, чотирьох героїв»; серед них відсутній центральний[250]. Це тільки підтверджує думку, що для драматургії Ю. Словацького було властива деконструкція традиційно ієрархічної структури персонажів та розбудова кількаособового суб'єкта дії як головного актанта. Так збудовано ранню трагедію «Мазепа», той самий принцип присутній у пізньому «Срібному сні Саломеї». Тому, що Мазепа

[244] URL : http://encyklopediateatru.pl/osoby/61520/edward-wolski (дата звернення: 05.09.2018).
[245] Teatr, literatura i muzyka // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1888. № 148. 28 czerwc. S. 3.
[246] Ibid.
[247] Z teatru // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1894. № 304. 30 listop. S. 3.
[248] Kronika // Gazeta Lwowska. № 274. 30 listop. S. 3.
[249] Sugiera M. Op. cit. S. 71.
[250] Kott J. Miarka za miarkê. Warszawa, 1962. S. 165.

зазвичай губився або відходив на другий план вистав сприяло й те, що особливо у перші роки сценічної історії твору цю роль довіряли зазвичай акторам на амплуа героїв-коханців або ж салонних героїв, подекуди — акторам характерним, отже, осягнути глибину та складну структуру ролі їм не вдавалось.

Тож, успіх трагедії полягав не у виконанні титульної ролі — важливішими для акторів, глядачів та рецензентів були ролі «польських героїв»: Воєводи, Амелії, Короля, Збігнєва, з якими вони могли себе ідентифікувати, котрі представляли національну історію, «свій топос». Щодо Мазепи, то запропонована Ю. Словацьким модель романтичного героя, що поєднував козацьку відчайдушність, звабливість героя-коханця, придворний блиск, шляхетність вчинків, виявився надто складним, ба більше — загрозливим. Принаймні, його було потрактовано як призвідника нещасть та загрозу усталеним морально-етичним нормам, носіями яких глядачі однозначно сприймали королівський та шляхетський двір. «Мазепу» було потрактовано як складову патріотичного дискурсу, із цілком сподіваними ставленням й оцінками. Час відчитувати нищівні самокритичні змісти, вочевидь присутні у «Мазепі», у XIX ст. ще не настав.

4.4 «Попіл і цикута»: ідеологічні та імагологічні концепти влади у виставах з історії Хмельниччини (остання третина XIX ст.)

4.4.1 «Кров некозача» («Син Богдана» Л. Стаженського)

Леопольд Евгеніуш Стаженський (1835–1904) — польський драматург, публіцист і ...мисливець. Походив з відомого в Галичині графського роду Стаженських, народився у Тернополі, помер у містечку Підкамінь (нині — село Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.). До його творчого доробку належать 20 драматичних творів, а також численні тексти, пов'язані із другим захопленням усього його життя — полюванням. Життя графа Л. Стаженського було віддане саме цим двом захопленням: полюванню й театру. Разом із Яном Александром Фредром (сином драматурга А. Фредра) та Володимиром Дідушицьким він належав до трійки, що дістала назву «Пси Мельпомени» через фанатичну любов до театру й до полювання усіх трьох її учасників.

Творчий доробок Л. Стаженського, хоч невеликий, був добре відомий сучасникам, оскільки деякі його п'єси протривали на польській сцені до 30-х рр. XX ст. Л. Стаженський надавав перевагу історичній тематиці. І хоча як драматург він дебютував комедією («Повернення конфедерата» / Powròt konfederata; прем'єра 1861 р.), тим не менш справжній успіх йому принесли широкі полотна національної історичної тематики. Найвідомішою з них стала «Зірка Сибіру» (Gwiazda Syberii; прем'єра 1868 р.), присвячена долі польських повстанців, засуджених на каторгу. Усі прапрем'єри драматичних творів Л. Стаженського відбувались на сцені львівського театру, звідки традиційно переходили на сцени Кракова, Познані, інших польських міст.

Відома дослідниця Д. Ратайчакова наголошує на картинній, образотворчій природі таких драм, що будувались не на драматичній дії, а на зображальності, статиці, мальовничості показаних сцен: «Кольорова картинка оживляла пам'ять славетних прадідів і давала внукам стільки ж повчальних, скільки й розважальних прикладів патріотичної цноти. Узагальнення мало тут характер моральний, а не пізнавальний. Набір демонстративних і вже «поставлених» самим автором епізодів походили з аісторичної країни костюмної інсцензованої ілюзії, пробуджували також — відповідно — дедалі дужче театралізований патріотизм»[251].

Як майже усі мистецькі твори з виразною ідейною спрямованістю, драми Л. Стаженського хибували на схематизм характерів та надто довільне поєднання відомих історичних фактів, а в естетичному сенсі були вони пізнім відлунням романтизму, що так і не зміг уторувати собі гідний шлях на польській сцені XIX ст.

Прем'єра вистави «Син Богдана» (Syn Bohdana) Л. Стаженського відбулась 7 жовтня 1868 р. на сцені львівського театру, за три тижні до прем'єри вищезгаданої «Зірки Сибіру». Симптоматично, що ще за кілька місяців до прем'єри текст драми «Син Богдана» почав друкувати «Львівський тижневик» (Tygodnik Lwowski). П'єса була видрукувана у 22–35 номерах цього часопису упродовж червня-вересня, а її першу подачу випереджала розлога стаття про творчість А. Фредра, анонімний автор якої прагнув вписати твір Л. Стаженського у національну драматичну традицію[252]. Вже наступного року п'єса увійшла до авторської збірки «Драматичні твори» (Dzieła dramatyczne), що з'явилася друком також у Львові[253].

Події розгортаються у Переяславі, у складні часи відходу від влади Богдана Хмельницького та боротьби за його гетьманську булаву серед козацької старшини. Концепт влади — ключовий у цьому творі. Одночасно про гетьманську булаву думають і зять Хмельницького, Іван Нечай, і козацький писар Виговський, і полковник Мартин Цицюра. Йдеться, власне, про вибір українською козацькою верхівкою майбутнього України: під протекторатом Польщі або ж Росії. Усі інтриги обертаються довкола постаті сина Хмельницького, Єжи (Юрія), найпершого претендета на гетьманську булаву, котрого батько хоче оженити з дочкою польського гетьмана Зосею, забезпечивши у такий спосіб майбутній польсько-український союз. Юрко справді закоханий у красуню Зосю, що перебуває у полоні та під охороною українського гетьмана. Але Зося закохана в каштеляна Станіслава, який відповідає їй взаємністю. Вона якщо й готова віддати своє серце українському гетьманичу, як просить її про це Виговський, прагнучи миру, то тільки — з ножем у ньому. З цієї ситуації прагнуть скористати царські агенти — отець Філарет-чернець та стародубський полковник Мартин Цицюра. Організувавши втечу Зосі до монастиря, ці двоє спровокували гнів молодого й неврівноваженого Юрія, котрий очолив напад козацького війська на монастир. Відтак польсько-українська ворожнеча ще більше загострюється, з чого й користає третя сторона — російська, котра де факто й приходить до влади. У фіналі твору Юрій Хмельницький з горя йде у ченці, старий Хмельницький у непам'ятстві падає на руки козаків, за сценою чути, як російські солдати страчують українських заручників.

[251] Ratajczakowa D. Obrazy narodowe w dramacie polskim. C. 196.
[252] Aleksander Fredro // Tygodnik Lwowski. Lwòw, 1868. № 22. 2 czerwc. S. 169–170.
[253] Starzeński L. Syn Bohdana // Starzeński L. Dzieła dramatyczne. Lwów, 1869. S. 3–82.

Виведені Л. Стаженським постаті української старшини, власне, всі історичні: Богдан та Юрій Хмельницькі, Іван Нечай, Іван Виговський, Мартин Цицюра, Юрій Немирич, Лесницький, Гуляницький — реальні особи. Збірний образ промосковських священиків представлено в постаті отця Філарета, безіменна роль посла Білого (московського) царя. Справжнього козацького полковника, що також був на боці російської влади, звали Тиміш Цецюра. Задля створення любовної інтриги, без якої не могла розгортатись дія, вигадано усі жіночі образи (Параска та Зося). Витвором уяви драматурга став і каштелян Станіслав, що втілював лицарські чесноти польської шляхти.

Головний конфлікт твору лежав у площині любовного трикутника (Юрій-Зося-Станіслав). Виразно окреслено було і трикутник політичний: Україна-Польща-Росія, але він слугував радше тлом для любовної інтриги, аніж вагомим історичним контекстом сценічних подій.

Образи українців у творі схематичні, однопланові, проте їхні окремі риси схоплено і зафіксовано автором драми достатньо точно. Так, характер та поведінка драматичного Юрія Хмельницького близькі до його історичного прототипу. Окремо цю постать досліджував В. Герасимчук, учасник наукового семінару Михайла Грушевського у Львівському університеті на початку XX ст. і писав про цього історичного діяча, зокрема, таке: «Був він чоловіком без ніяких більших здібностий, тихої, податливої вдачі, сотворений радше до веденя контемплятивного способу життя, життя монастирського, до якого нераз удавався — як до правління народом. В кождій грізнішій хвилі втрачав він голову, вирікав ся гетьманської булави і брав ся йти в монастир: чинив се під Слободищами, чинив і кілька разів опісля при иньших нагодах, а потім жалував сього і загоріло держався при давнім. З доброго і податливого, ставав — як се нераз було — суворим і упертим. Своєї ініціативи, своєї волі не мав він ніколи. Яко чоловік хиткої вдачі піддавав ся легко впливам інших, без огляду хто вони були [...]. Між полковниками не мав він найменьшої поваги. До того всього був він хоровитий, був хорий, як висловляється волинський каштелян Бєньовський — на "кадук і раптуру". Наш літописець каже, що в клопоті впадав він в меланхолію і мучився як Каїн»[254].

Першим у п'єсі про Юрія говорив Нечай, полководець і зять Хмельницького, даючи неприваблівий портрет молодого героя:

Йому радше в монастирі мешкати,
Або любовні трелі виспівувати.
Яблуко далеко упало від яблуні.
Голуб народився посеред гнізда орлиного:
Дух не до степу — рука не до зброї,
Кров некозача пливе в його жилах,[...]
Йому не кричати в степах по-орлиному,
Тільки при Богданку квилити зозулею.
А коли покохає — то і то дивачно:

[254] Герасимчук В. Виговський і Юрій Хмельницький. Історичні студії // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1904. Т. LIX–LX. С. 29–30.

Не так, як пристало гетьманській дитині,
Вночі блукає — або зірки рахувати почне —
При торбані сумні думки виплітає[255].

Від самого початку Л. Стаженський виразно послуговувався образністю, успадкованою від поетів «української школи». В ній важливе, наскрізне значення має топос орлиного гнізда як топос гетьманської влади. Упродовж всього твору «старим орлом», «старим птахом» називає Нечай Богдана Хмельницького, удається до цього образу і сам Хмельницький, говорячи про себе. Але окрім традиційного «козак-орел», присутні у тексті драми й типові для «української школи» топоси аркадійського та пекельного минулого України, з тією лиш різницею, що тепер вони стоять поруч в одному вірші. На початку драми Мартин Цицюра оповідає Нечаєві про свої мандри:

Як світ великий наша Україна:
Різні братні курені ми відвідали.
Були на Січі, в степах Запоріжжя —
Гей, жити — вмирати тільки Козакові
Посеред тих молодців — то дружина Божа...[256]

На цю «аркадійську» репліку Мартина Нечай, підозрюючи щось нечесне в його словах, відповідає протилежною, войовничою картиною:

Бити — не мордувати — то козацький звичай.
Так в Україні віддавна бувало:
Билося з ляхами, з турками і татарами,
Коня, степ, шаблю — тільки це зналося...[257]

Протиставлення двох візій України, а насправді двох Україн — пропольської та проросійської — на тлі послаблення Богданової владної сили («Вже дух полишає степового птаха») увиразнювало головний конфлікт твору. Автор цілком передбачувано представляв позицію однієї сторони, польської, яку вважав правильною і яку транслював читачам/глядачам.

Відповідали історичній правді до певної міри і владні амбіції самого Богдана Хмельницького, він справді прагнув передати свою булаву синові у спадок, проти чого виступила козацька рада, обравши Виговського гетьманом та опікуном Юрія до досягнення останнім відповідного віку. Проте цей мотив у драмі мелодраматично перебільшено та викривлено: у п'єсі Хмельницький діє як лише заклопотаний своїм спадком удільний князьок. І хоч слова про благо для Русі вряди-годи злітають з його вуст, та однак усе, що відбувається із ним упродовж твору, діється лише під впливом особистих мотивацій. Так, спершу він хоче, аби син здобув вигідну партію, одружившись із Зосею, а потім, отримавши «підкупного» листа від російського царя з обіцянкою зробити Юрія королем України, готовий пристати вже

[255] Starzeński L. Syn Bohdana... S. 5–6.
[256] Там само. С. 4.
[257] Там само.

й на цю пропозицію. Саме довкола цієї — першої важливої події — розгоряється справді вагомий конфлікт поміж головними героями: Юрієм, Виговським та Богданом Хмельницьким. В заключній картині першої дії якраз йдеться про те, що Хмельницький прагнув обґрунтувати свої плани образою на ставлення польської сторони до себе й України:

Кров'ю нашою залиті поля українські,
Наші груди були йому щитом від ворога,
Що ж мені дав за те?— староство чигиринське![258]

Коли ж московські посланці на колінах благають його пристати на пропозицію царя, Хмельницький міркує уголос: «В короні! Син мій найдороджчий в короні — мій Юрій!»[259] Він пробує усвідомити власні вчинки: «Що уві мні говорить — помста чи горда пиха, задля якої ляську запродав батьківщину»[260], але це не зупиняє його на шляху «зради» польській короні. Звертаючись до Неба й пекла водночас, Хмельницький у своєму короткому монолозі пов'язує нерозривно головні теми твору: влади й зради. Важливим у тексті є поєднання двох понять: «ляська батьківщина», що вже ніби наперед закладає польську топіку як рідну для українського гетьманства.

Типову для творчості представників «української школи» риторику й метафорику Л. Стаженський вкладає у Богданові звернення до козаків, котрі клянуться бути вірними і йому, і його синові:

Дякую, дружино, мій ордене дорогий!
Соколи, степів українських гінці!
Нашого гнізда не поруйнують вороги,
Хоч старий орел вже полетить до сонця,
Білого царя маємо обіцянку,
Це він домовляється з вашим гетьманом
Його війська вже увійшли в наші кордони
Він буде опікуном Русі, її паном[261].

Заперечення Виговського загострювало конфлікт: «Землі своїх батьків не запродаш, пане!»[262]. До Виговського долучався і син Юрій:

Пробач мені, батьку! Проти тебе стаю...
Окрім тебе не знаю в Україні пана.
Відштовхни руку, яку тобі ворог подає,
Задля слави своєї не продай сумління!
Бо ти присягав королю ляському
Втопити пам'ять про кривди у хвилях забуття[263].

---

[258] Там само. С. 13.
[259] Там само. С. 14
[260] Там само.
[261] Там само. С. 16.
[262] Там само.
[263] Там само. С. 17.

Вражений реакцією сина, Хмельницький ставив лише одне запитання: «Ти не віриш, що нам блисне світло зі сходу?», — і падав у крісло, знесилений, ображений, розчарований та принижений.

У другій дії Юрко, освідчуючись у коханні Зосі, готовий був покласти до її ніг всю Україну:

В рай перетворю твої володіння
В золото, перли і камні,
Усі степи України
На єдиний сад заміню.
А кордони її поширю
За Дон, за Волгу. Ще далі...
До Уральських вершин нею сягну
І в Босфору викупаю хвилях.
Посеред світу так розляже
Спадщина мого роду,
Що нарешті не буде
Сходу сонця — ані заходу.
Буду володарем Козаччини —
Так засяє блиск булави,
Що королі твоєї Вітчизни
Позаздрять моїй славі.
Тільки будь моїм ангелом,
І будеш мати край далекий,
Світ впаде перед тобою чолом,
Тільки будь моя навіки![264]

Проте проголошені геополітичні претензії молодшого Хмельницького мали під собою лише особисту, ліричну мотивацію, і в устах юного героя звучали як освідчення в коханні — не більше. Драматургові вони були необхідні задля утвердження ідеї польсько-українського єднання:

Бачу вже відблиск ранкової зорі,
Котра в майбутьому цей край осяє;
І як завдяки моєму доброму люду Запорізькому
На Польській землі заквітне рай.
І люд мій Руський, вільний і єдиний,
Стоїть, скупаний у крові своїх ворогів,
А моє ім'я на вінці хвали
На хвилях історії навіки звучить...[265]

Сам Юрій упродовж дії проходив констрасні перетворення: спершу про нього мовлять як про слабку людину, потім він виступає проти батька, далі виголошує запальне освідчення у коханні, за тим йде доволі ница розмова із своєю

[264] Там само. С. 30.
[265] Там само. С. 32.

колишньою коханкою, дівчиною Параскою, після чого зустрічаємо його після штурму монастиря у всій гоноровій зверхності до підлеглих, врешті у фіналі він з'являється у чернечому вбранні. Це, без сумніву, найдинамічніша роль у п'єсі, хоча зміни не позначені психологізмом і викликані лише зовнішіми чинниками, а точніше схемою, що має продемонструвати нестабільність, неврівноваженість, «антигероїчність» героя.

У ключовій укранській парі «батько-син» помітна певна симетрія характерних рис: старіючий, знесилений гетьман та слабкий характером юнак. Це — проекція хиткої, недієздатної України періоду Руїни. Твір Л. Стаженського сигналізував про зміну «української парадигми» польського театрального дикурсу XIX ст. і про перехід від романтичних образів героїчних, бунтівних, волелюбних козаків та гетьманів, присутніх у літературі, драматургії та театрові першої половини XIX ст. — до пізньоромантичних втомлених, істеричних, слабких, самолюбних героїв.

У зображенні гетьмана автор наголошував саме на цьому сприйнятті особистих кривд, що зсередини «з'їдали» Богдана Хмельницького. Так, у третій дії сп'янілий Богдан пригадував минуле, тужив за колишньою славою, і з його пояснень Виговському стає зрозумілим, що причиною давнього конфлікту поміж гетьманом і польським королем була особиста образа, якої зазнав Хмельницький від Чаплинського, коли той викрав його, гетьманову, дружину. Давня травма до старості боліла Богданові, її він і запивав з горя:

Ви пам'ятаєте, яка вона була?
Серед усіх дів України
Яскраво сяяла жінка Хмельницького...
Мій розбрат із Польщею стався з її причини.
Перший вир тої ненависті мене стомив;
О, Чаплинський став мені на шляху...
Він перший... так, це він мене там знищив...
Він... Наливайте чари! Закінчити не можу...
*(*хапає кубок, кидає його, залишається з похиленою головою)[266].

У сповіді сп'янілого Хмельницького подано його ставлення до Польщі:

Бог свідком моїм — і свідком король ляський,
Що матері Польщі я широ зичив ладу,
Що для неї вірним був мій люд козацький,
Що не мав до неї заздрощів ані яду!
Тільки її шляхта... о! то тип гнилий —
Пихата — криклива — там все гидке,
А коли треба тягти воза для вітчизни,
То кожний тоді в свій шарпає бік...
Але Хмельницький такий самий гордий. Як і вони...[267]

[266] Там само. С. 44.
[267] Там само. С. 46.

На звинувачення Виговського: «Ти за провину одного відступника / Продав Польщу — цілий народ зрадив»[268] гетьман відповідав, що «ім'я зрадника — то по мені спадок!»[269] Так драматург завершував портрет гетьмана. Українець «із польським серцем», колишній Свій Козак, перетворювався на зрадника, ворога, остаточно відчужувався.

Войовничий та рішучий характер Виговського, Нечая, як і підступність, ницість, запроданство Цицюри й Філарета також відтворювали певні історичні реалії. Із того, як виразно й послідовно Л. Стаженський показував механізми впливів московських посланців на розбрат української старшини, шляхи розбурхування в ній владних амбіцій та матеріального зиску, що врешті провадили до успішного панування російських імперських владців на українських землях — з усього цього зрозуміло, наскільки важливими для польської сторони були проблеми російського втручання у польсько-українські стосунки і як вони актуалізувалися після поразки повстання 1863 р. Столітній досвід Барської конфедерації, Коліївщини, двох розгромлених повстань упродовж XIX ст. примушували цей досвід узагальнювати, проблематизувати та вводити в коло загальних національних проблем, роблячи їх доступними для найширшої аудиторії.

Формуючи образ представників російського царя як Ворога польсько-українського примирення, Л. Стаженський приймав єдино можливу для нього полоноцентричну позицію, оскільки союз Польщі й України в його творі сприймався як природний, ідеальний, єдино правильний. Геополітичний дискурс був, вочевидь, засадничим у творі, але — і в цьому слабкість драми — риторика персонажів будувалась на приватних, здебільшого мелодраматичних, мотиваціях (любов, особиста вигода тощо). Це істотно відрізняло цю п'єсу та її героїв від романтичних образів першої половини XIX ст.

Фінал мав полегшено-дидактичну розв'язку: закохані Зося й Станіслав — врятовані, у весільному вбранні — йшли під вінець, Богдан Хмельницький у відчаї і знесиленні падав на руки козаків, що символізувало його ритуальну смерть, Виговського всупереч волі Богдана обирали гетьманом, а син Юрій з'являвся у монашому вбранні і казав батькові, що через молитви й муки, можливо, Бог пошле їм обом прощення.

На виставу розлогою рецензією відгукнувся Владислав Лозинський, тоді ще недавній випускник Львівського університету, в майбутньому — знаний історик, критик, мистецтвознавець, колекціонер, громадський діяч[270]. На кількох сторінках «Літературного щоденника» (Dziennik literacki) він ретельно аналізує драматичний твір.

Критик насамперед підкреслив вагомість подій Хмельниччини для історії Польщі та заакцентував увагу на актуальності дослідження цього періоду, згадавши недавно видану працю відомого історика (й родича рецензента) Кароля Шайнохи під назвою «Два роки нашої історії». З цих причин автор рецензії вважав надзвичайно «сміливим» та «щасливим» для польської сцени звернення саме до цих подій, «...багатих на трагічні моменти, котрі навіть не потребують пера поета,

[268] Там само.

[269] Там само. С. 47.

[270] Loziński W. Kronika teatralna // Dziennik literacki. Lwòw, 1868. № 41. 13 pazdziern. S. 657–660.

а лише історика задля того, щоб розгорнутися перед нами образами, сповненими справжньої драматичної сили та жаху»[271]. Тому критик, надто безапеляційно, вважав, що єдиним можливим та гідним уваги матеріалом для написання такої драми міг стати власне сам бунт (Визвольна війна Б. Хмельницького), а змістом такої драми мало б стати поступове визрівання цих обставин до кульмінаційної історичної точки — вибуху самої війни. Відтак у центрі такого твору мав би бути сам Б. Хмельницький та складний процес його поступового розвитку: герой не повинен був вже від першої сцени постати як «відкритий ворог та убивця своєї батьківщини; перед очима глядача має відбутися той весь фатальний драматичний процес, в якому характер Богдана розвивається і дозріває у внутрішній боротьбі, через пристрасті і врешті трагічним тиском викликаних обставин»[272]. Такий «ідеальний» проект історичної драми про Б. Хмельницького, у викладі В. Лозинського, вочевидь, був цілком протилежним до конкретної драми й вистави. Тому перше критичне зауваження стосувалось недоречності вибору самого історичного матеріалу: п'єса розпочинається там, де мала б закінчуватись[273].

Відтак об'єктом критики став також і жанр твору, що на думку рецензента, ніяк не був історичною драмою. В. Лозинський в одному місці визначає його як «пригоду, котра за винятком невеликого додатку поверхового колориту, не перебуває у жодному істотному, переконливому стосунку ані до Богдана, ані до його сина, і яка не багато б втратила, якби героям, що тут виступають, відібрати історичні імена та замінити їх будь-якими іншими»[274]. В іншому місці критик визначив жанр п'єси як «фрашка», «картина»[275]. Як переконують рядки рецензії, твір образив почуття критика зокрема й тим, що усталену думку про «поезію, що філософічніша за історію» драматург принизив та показав «історію, що філософічніша за поезію», а в цілому автор опинився і поза історією, і поза поезією[276]. Третьою істотною критичною претензією В. Лозинського до Л. Стаженського було цілком доречне звинувачення у перетворенні національної історії та її найтрагічніших уроків на приватну колізію[277].

Зауваги критика дозволяють не лише з'ясувати ставлення до конкретного твору та його оцінку, а і в цілому концепції історизму в літературі та драматургії, застосовані, зокрема, до подій польсько-української історії XVII ст. Хмельниччина, у висловлюваннях молодого критика, володіла особливим драматичним, трагедійним потенціалом як матеріал для надзвичайно важливих сюжетів, героїв, образів, актуальних та необхідних тогочасній польській культурі. Тут також увиразнюється феномен майбутнього успіху трилогії Г. Сенкевича «Вогнем і мечем», що влучила в саме осердя очікувань читача/глядача.

Щодо акторів, В. Лозинський обмежився короткими холодними зауважами про «декламаторське» виконання ролі Юрія Хмельницького (Юзеф Шиманський),

---

271 Там само. С. 657.
272 Там само.
273 Там само.
274 Там само.
275 Там само. С. 658.
276 Там само.
277 Там само. С. 659.

невдачі у жіночих ролях (Параска-Попелівна та Зося-Беньковська), старанну, але «невдалу» через проблеми із голосом гру Адама Мілашевського у ролі Виговського тощо[278]. Обіцяного розлого розгляду самої вистави, що його пообіцяв здійснити критик після другого перегляду, не відбулось, та й сама вистава пройшла лише двічі.

У лаконічному тексті хроніки з «Львівської газети» було більш образно сформульовано мистецькі проблеми твору. Анонімний автор допису наголосив на тому, що Л. Стаженський є насамперед автором ліричним, також йому найкраще даються комедії, а відтак «лебідь не може стати орлом»[279]. Дописувач зауважив на початку, що твір майже рік перед прем'єрою перебував під цензурною забороною[280].

Попри те, що твір пройшов тільки двічі, про нього пам'ятали. Принаймні, у часописі «Стріха» (Strzecha), що виявляв виразну польсько-українську об'єднавчу ідеологію для найширшого читача, наступного, 1869 р., згадали про виставу та анонсували її подальші покази на сцені[281]. Про реалізацію цих намірів нічого невідомо.

Усі критичні зауваги до твору Л. Стаженського «Син Богдана» не завадили п'єсі та виставі відновили у польському театральному дискурсі другої половини XIX ст. тему Хмельниччини, розпочату ще 1812 р. виставою Національного театру у Варшаві «Бунт Хмельницького» А. Г. Жолковського. За цей час (понад півстоліття) риторика автора й критиків щодо особи Б. Хмельницького та його доби в цілому не змінилась, лише позбулась героїзації, романтизації та стереотипізувала негативні іміджеві аспекти козаччини.

4.4.2 «Уся польська Україна...» («Перо чаплі» Л. Стаженського)

Через вісім років після «Сина Богдана» Л. Стаженський знову звернувся до образу гетьмана Івана Виговського у своєму другому творі з часів Хмельниччини — історичній драмі «Перо чаплі» (Czaple piòro, 1876)[282]. Замість складного й слабкого Юрія Хмельницького тепер автор обрав набагато потужнішу й сильнішу постать в історії козацтва — Івана Виговського (1608–1664). Гетьман Війська Запорізького (1657–1659), Великий князь Руський (1658–1659), воєвода Київський, Іван Виговський був справді видатним військовим та політичним діячем, який по смерті Богдана Хмельницького прагнув знайти можливості вирвати Україну з московського полону та провадити незалежну національну політику. Суперечливість історичної ситуації полягала у тому, що розгромивши фактично військо князя Трубецького під Конотопом та тим самим зруйнувавши попередні угоди Б. Хмельницького із московським царем, І. Виговський водночас уклав відому Гадяцьку угоду, за якою Русь входила до складу Речі Посполитої, що не знайшло підтримки у широких

[278] Там само. С. 660.

[279] (Teatr) // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1868. № 240. 19 pazdz. S. 2

[280] Там само.

[281] Kronika (Z kraju) // Strzecha. Lwòw, 1869. Z. 1. S. 29–30.

[282] Sygn. 1035. Starzeński L. Czaple piòro // Biblioteka Szląska. Katowice. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego. 140 s. Rkp.

козацьких та селянських верствах. Для них союз із Річчю Посполитою сприймався як продовження панування польської шляхетсько-магнатської влади та католицизму.

Разом із постаттю І. Виговського у своїй п'єсі Л. Стаженський виводив низку реальних історичних осіб з найближчого кола гетьмана. Були це: дружина (названа тут Ельжбетою, насправді ж ім'я першої з них — Яблоновської — невідоме, другої — Олена Стеткевич), Павло Тетеря, Михайло Ханенко, Андрій Потоцький, Станіслав Яблоновський, Петро Дорошенко, Олена Хмельницька (вдова загиблого брата гетьмана, Данила Виговського). Драматург усвідомлював основні параметри історичної конфліктної ситуації, що її відобразив у своїй драмі — протистояння Іванові Виговському значної частини козацької верхівки, безперервна боротьба за гетьманську булаву (символ гетьманської влади у цьому творі — перо чаплі), участь та вплив у цьому таємних московських агентів. Врешті, спирався він і на певні фактологічно точні моменти, як ось значення перемоги українського війська під Конотопом 1659 р. над російським військом, смерть І. Виговського від рук поляків та козаків 1664 р., рівно ж як і згадки про смерть брата, Данила Виговського, одруження його вдови, Олени Хмельницької із Павлом Тетерею, причетність останього до смерті І. Виговського.

У моделюванні ж самого сюжету, Л. Стаженський подібно, як у щойно згаданій драмі, виходив за межі історичної правди, фактично підпорядковуючи своїй фантазії реалії, а відтак відходячи у бік довільного поєднання мотивів, стосунків персонажів тощо. Так, І. Виговський у його баченні — ідеальний герой, наділений найвищими чеснотами. Мотиви такого захоплення цим персонажем викладено вже на початку п'єси. Завершуючи сцену перед церквою (після урочистої Служби Божої), Виговський проголошував:

Завдяки Польщі і королю
Над Україною сходить ясне сонце.
Король наш пам'ятає наші послуги,
Затвердив усі Гадяцькі умови,
Зірвав той тривалий і болісний поділ,
Віднині рівні з ляськими козацькі діти.
У сенаті сяде наш митрополит,
Шляхетство польське козакам відкрите,
Усіх пригортати хоче Річ Посполита.
Хай кожен шаблею там впише свою сторінку.
Усі: *Хай живе король!* [283]

Продовжуючи цей монолог, Виговський виголошував ще дві важливі для п'єси політичні теми: силу союзу Польщі і України супроти «Білого царя» (російського), та надійність козацького війська як безпекової гарантії польської корони від татарських чи турецьких нападів.

В цілому ці сентенції докладно, хоча й спрощено, передають сенс політичної позиції І. Виговського. Однак в іншому автор п'єси фантазує: так, наприклад, на момент свої смерті історичний І. Виговський уже не був гетьманом кілька років, хоча у творі Л. Стаженського його убивають як гетьмана. Ба більше, мотив його

[283] Там само. С. 29.

цілковитої довіри до Гадяцьких угод, за якими його призначено сенатором, а отже, він є постаттю недоторканною, становить важливий елемент розвитку драматичної ситуації та історії головного героя, але водночас така дитинна довіра демонструє його як наївного, недалекого чоловіка, відтак спрощує, примітивізує образ. Відлуння конфлікту, що виник у польському сенаті під час обговорення Гадяцьких угод, що передбачали надання шляхетства козакам, звучить уже на початку твору. З приводу цього Стефан Чарнецький, воєвода руський, нарікає, що має сидіти в сенаті поруч із мужиком, яким, на його думку є Іван Виговський: «То я маю поруч із хамом сидіти?[...] І хоч кажуть, що то теж шляхта, але ж руська шляхта — хоч би яка славна — хіба ж може дорівнятись до коронної?»[284]. До теми соціального розшарування та протистояння долучалися й особисті мотиви, виявлені вже у перших сценах: гетьман Брюховецький закидає Тетері зв'язок із дружиною Виговського, Олена (Гелена) говорить про свій біль як вдови загиблого Данила Виговського, а російський шпигун Вульпіус у костюмі єзуїта починає снувати нитки своїх інтриг, пророкуючи:

Виговський впаде — бо впасти мусить.
Бо Ляхам служить, така воля царя.
Виговський нині — всевладним паном Русі,
Божество козацьке — але скоро — жертва...
Знаю я цей народ[285].

І хоч торбаніст Наум впізнає в ньому «злого дорадника» Хмельницького і збирається його одразу убити, однак чомусь відпускає — адже без цього «зловісного» персонажа дія твору далі б не розгорталась. Сам торбаніст Наум — не менш важлива постать у п'єсі, адже належить до табору абсолютних прихильників та захисників І. Виговського, що репрезентовано вже у першій його пісні на початку дії (звучить польською мовою):

Летить орел попід хмари
Всівся на кургані,
Україні кряче згори
Вісті про гетьмана.

Він для люду козацького
Звістує надію,
Бо над головою Виговського
Перо чаплі віє.

Матко Ляша! Тішся щиро,
Бо прийшла година
Стереже твої кордони східні
Вірна Україна[286].

[284] Там само. С. 5.
[285] Там само. С. 15.
[286] Там само. С. 8.

Пісня Наума повертає до типових стереотипних образів з арсеналу польських поетів т. зв. «української школи» доби романтизму. Прикметно, що Виговський та Наум — обидва ідеалізовані образи козаків «з польським серцем», найбільш позитивні та любі авторові з-поміж усіх героїв твору.

Цілком у дусі козакофільських образів збудовано монолог Брюховецького, звернений до Тетері:

Що козакові з любові звичайної?
Вона лиш зайвий тягар для серця.
Кінь, степ і шабля — козаче кохання
Цього вистачить на бойовий похід,
[...] Бо козак в степу, без вузлів, без пана,
І не знає волі — окрім волі гетьмана.
[...]У ворожі груди, котрі гетьман вкаже,
Чи брата, чи батька — шаблею вдарить,
Чи то в ляха, чи москаля, татарина,
Байдуже — Бог розсудить[287].

Можна припустити, що звернувшись до подій 1664 р., Л. Стаженський певною мірою дослухався до критики В. Лозинського. Гетьманування І. Виговського мало багато драматичних сторінок і знаменувало собою початок «Руїни», що її історики пов'язують із гетьмануванням уже його наступників — Юрія Хмельницького та Павла Тетері. Та якщо убивство чинного гетьмана, вигадане Л. Стаженським, можна сприймати як спосіб загострення драматичної напруги, то головну пружину інтриги — особисту помсту Олени Хмельницької за вбивство Іваном свого брата, Данила, слід назвати цілковитою вигадкою драматурга із помітним мелодраматичним ефектом. Справжній Данило Виговський загинув від рук катів у російському полоні, а братовбивства, помсту за яке обирає Л. Стаженський головним мотивом дій Олени, взагалі не існувало. До цілковито мелодраматичних ефектів відносимо і вигадане автором самогубство Тетері, який довідується, що став зброєю в руках своєї дружини Олени і спричинився до смерті Виговського. Підкреслено театральною була й фінальна сцена твору, в якій гетьманський символ — перо чаплі — піднімав з шапки убитого Виговського його наступник, Брюховецький, завершуючи події тепер уже своєю клятвою: «Біда їм за зраду / Я на землі лехітській залишу кривавий слід»[288]. І хоч певні моменти історичної правди були присутні у творі, говорити будь-якою мірою про цю п'єсу як про «історичну драму» було знову неможливо, хоча, без сумніву, саме такою її сприймав широкий глядач.

Як і в попередній п'єсі про Юрія Хмельницького, історія про гетьмана Виговського у «Пері чаплі» виявилась зосередженою довкола теми боротьби за гетьманство та любовних стосунків серед козацької верхівки. Так само важливе місце у творі посіли інтриги іноземних посланців, цього разу ним став замаскований езуїт Вульпіус, котрий працював начеб-то на користь монашого ордену, насправді

[287] Там само. С. 24.
[288] Там само. С. 138.

ж був московським шпигуном-провокатором. Тема російського втручання у польсько-українські конфлікти продовжувала залишатись невід'ємною частиною політичного контексту твору.

Отже, на прикладі наступного твору Л. Стаженського можна говорити про подальшу мелодраматизацію історичної драми, що виявилась у спрощенні характеристик персонажів та їхній поляризації, посиленні інтриги, використанні типових прийомів: листи, маскування/ упізнавання, родинна помста, невинні герої й «чорні злочинці». Персонажі драми цілком відповідали тогочасній системі амплуа: підступний інтриган Вульпіус, фатальна жінка Олена, ідеальна пара героїв: Іван Виговський та його дружина Ельжбета Виговська, жертва жіночої інтриги, герой-коханець Тетеря, вірний слуга Наум, мстива, владолюбна та підступна польська й руська шляхта та ін.

Важливими у цьому творі є кілька сцен, подібних до яких не знаходимо в інших авторів. Насамперед — це сцена розмови Виговського з Вульпіусом, в якій гетьман, боронячи православну церкву, гідно відмовляє єзуїту у проханні дати дозвіл на поширення єзуїтського ордену на теренах України. Важливими були сцени із вождями ординського війська — Нурадином та Ґалдою. Цікава також сцена заочного суду над Виговським, де підступний Вульпіус схиляє до неправдивих свідчень Тетерю та інших, відтак Виговському виносять смертний вирок за зраду польській короні.

Прапрем'єра «Пера чаплі» Л. Стаженського відбулась 16 квітня 1876 р. на сцені польського театру у Львові (наступні покази відбулись 19 та 21 квітня цього ж року). Збережена афіша подає імена усіх виконавців, серед яких головні ролі грали: Марцелій Збоїнський (Іван Виговський), Юзефа Воленська (Ельжбета), Марія Деринг (Гелена Виговська), Ґустав Фішер (Вульпіус), Владислав Воленський (Павло Тетеря), Еміліан Конарський (Григорій Брюховецький), Мечислав Сахоровський (Петро Дорошенко) та ін.[289]. Уперше виставу було показано на кошт товариства взаємної допомоги Артистів польської сцени у Львові. Вдруге — на бенефіс М. Деринг (роль Гелени Виговської). Третій показ відбувся для збору коштів на потреби Притулку полишених дітей за співучасті співачки Аделіни Пасхаліс, котра по закінченні першої дії виконала вокальні номери[290].

Уже наступного року цю п'єсу було поставлено у Краківському театрі (13 та 15 грудня 1877 р.). Ще за рік прем'єра відбулась у Познанському театрі (23 лютого 1878), була вона також показана під час виступів цього театру у Гнєзно (22 квітня того ж року)[291]. Вистава отримала активну оцінку рецензентів з напрочуд одностайною реакцією незалежно від театру, міста, часу показу чи постаті критика.

Насамперед усі автори зазначали вдалий вибір теми п'єси: «Гр. Стаженський шукає за великим рахунком тем в нашій історії, а признаємось, що його вибір для мети, що її має на оці, є зазвичай щасливий. Тему «Пера чаплі» можна би зарахувати до останніх, тим більше, що стан козаччини під пануванням Яна Казимира, її

[289] Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника; Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ 6920. Афіша вистави «Czaple piòro» 16 квіт. 1876 р.

[290] Там само. Інв. № 6927. Афіша вистави «Czaple piòro» 21 квіт. 1876 р.

[291] Dramat polski (1765–2005). T. 2. S. 860.

розділення по смерті Хмельницького на два табори і видатна постать Виговського наче створені для драматичної поеми, під пером гр. Стаженського могли набрати багато барв і звуку»[292]. Рецензенти підкреслювали масштабність теми: «..предмет гідний подекуди епопеї, повний з одного боку блиску геройства, з іншого пристрастей і політичних інтриг»[293]. Та найцікавішим був незнаний познанський критик, котрий розпочав свою статтю широким екскурсом у проблему історичної тематики в літературі і драмі насамперед, а врешті знайшов певну типологічну подібність поміж творчістю у цій царині В. Шекспіра та Л. Стаженського: «Досить довго панувала думка, що наше минуле мало містить в собі матеріалу для створення історичних драм. Чи наші поети, котрі в інших ділянках поезії залишили такі поважні і вічні пам'ятки, були відлякані отим браком драматичного напряму, чи радше даремно досі чекаємо на майстра, котрий би здолав знову викликати до життя завмерлу минувшину — не місце тут розводитись, досить, що опріч нечисленних спроб, здійснених у тому напрямку, не маємо жодної великої драми або історичної трагедії, хоч би в рамках таких, в яких великий англійський драматург виклав минуле своєї вітчизни. Хто ж при цьому першим мав відвагу сміливим кроком рушити в ту неторкану країну, тому належить заслуга. Посеред цієї надто малої лічби наших історичних драматургів бачимо і Леопольда гр. Стаженського, котрий, висновуючи свої драми на тлі нашої історичної минувшини, спричинився до розвіювання упереджень і показав, що наше давнє політичне життя містить багато моментів справді драматичних, і що з хронік та історичних сюжетів, що спочивають спокійно на полицях, вибухнути може новий струмінь життя і зникле минуле заясніє блиском краси»[294].

У цьому сенсі Л. Стаженському як першопрохідцеві віддавали належне, а найголовніше, підкреслювали надзвичайне виховне значення його драми, адже вона «...подає здорову поживу, бо вчить любові до батьківщини і знайомить з минулим нашого народу, а тим самим не лише породжує в грудях шляхетні почуття, а й приносить одночасно чималу користь. Вже це підносить вартість його у порівнянні з подібними творами чужинської літератури, і тому вважаємо, що «Перо чаплі» довго утримається в репертуарі»[295]. З цього огляду львівському авторові успіх вистави видавався цілком закономірним[296], а познанський критик підтверджував його міркування про прихильне ставлення глядача до п'єси, в яку автор зміг влити «... стільки патріотичного тепла, вбрати в такі гарні мовні барви, що глядач пробачає помилки і з радістю поспішає услід за думкою поета»[297].

А проте позитивні відгуки становили лише невелику частину текстів рецензій. Набагато більше місця автори критичних статей приділяли особливостям драматичної техніки та жанру п'єси. Одні підкреслювали слабкість драматичної конструкції твору, інші — надмір сентиментальних та мелодраматичних моментів,

---

[292] Spausta B. Przegląd teatralny. Czaple piòro // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1876, № 93. 26 kwiet. S. 1.

[293] A. Kł. [Kłobukowski Antoni Adam] Teatr // Czas. Krakòw, 1877. № 286. 16 grudn. S. 1

[294] Teatr // Kuryer Poznański 1878, 26 lut. № 47. S. 4.

[295] Spausta B. Op. cit.

[296] Stan. W. [Woynarowski Stanisław?] Wiadomosci z kraju a ze swiata. Sztuka i literatura // Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny. Lwòw, 1876. T. III. № 18. 30 kwietn. S. 335.

[297] Teatr // Kuryer Poznański. Poznań, 1878. № 47. 26 lut. S. 4.

треті критикували неісторичність: «Усі драматичні твори гр[афа]. Стаженського не є справжніми драмами у стислому розумінні цього слова, більше в них деламації, ніж дії, більше ліризму, ніж життєвої правди, що з персонажів драми творить людей...»[298]. Познанський критик був нещадний у своїх присудах: «Гр[афові] Стаженському вочевидь бракує винахідливості у зав'язці драматичної інтриги, того дару, без якого жоден драматург не зможе ніколи створити бодай якусь органічну цілість[...] Задум прекрасний, як і вміщений в ньому драматичний матеріал, — виконання набагато скромніше. Поруч зі сценами справді досконалими, піднесеними, багато інших, типово мелодраматичного закрою»[299].

Мелодраматизм, сентименталізм, «середньовічний романтизм» — під пером різних рецензентів можемо виявити спільні, залежні від авторського тексту, жанрові ознаки показаних у різних театрах вистав. Один із рецензентів знаходив їм таке пояснення: «...майже всі характери овіяні якимсь напівпрозорим серпанком сентименталізму. Стосується це найбільше Тетері, історію якого автор пропонує у цілком іншому світлі. В усій драмі переважає ліричний первень: «Перо чаплі» — це драматизована українська думка, що захоплює тужливою протяжною мелодією, але не драма у прямому сенсі цього слова, а тим більше аж ніяк не історична драма, як собі автор захотів її назвати»[300]. Автор статті наголошував на типологічному зв'язку драми Л. Стаженського із творчістю авторів «української школи», що вкотре переконує у світоглядно-естетичній причетності Л. Стаженського до творчості пізньоромантичного періоду, цілком залежного від напрацювань «української школи». Цікавими є міркування автора з приводу «історичності» твору: «Історичність драми не полягає винятково у виведенні на сцену історичних постатей, вона повинна докладно змальовувати історичну епоху в найхарактерніших її проявах, а у цій рисі «Перу чаплі» мусимо принципово відмовити. Глядач з вистави «Перо чаплі» не виносить образу України XVII століття, йому лише бубонять у вухах прекрасні фрази, і він запам'ятовує собі постаті в кунтушах і шапках, сповнені середньовічного романтизму»[301].

Акцент на костюмах невипадковий у цьому випадку, адже йдеться не стільки про сценічну дію, скільки про живі картини як окремий театральний жанр. Недарма саме такий термін вживають інші критики цієї вистави у Львові, Кракові та Познані: «У цій картині, де виступають по черзі отамани, кошові осавули, вожді татарської орди, знахар і т. д., є все, зрештою, що зовнішньо характеризує козаччину... окрім духа епохи; є багато (можливо, занадто багато), поезії, бо хоча уявляємо собі люд український архіпоетичним, однак цей розлитий в драмі ліризм надто в ньому переважає, аби можна було отримати уявлення про різкі контури звичаїв цього переважно войовничого народу»[302].

Отже, критичні зауваження стосувалися одразу кількох вад твору: превалювання ліричного над історичним, зовнішнього над «духом доби», картинного, статичного над дієвим, зрештою, неточного — з погляду рецензентів — портретування

[298] Spausta B. Op. cit.

[299] Teatr Polski w Poznaniu // Dziennik Poznański. Poznań, 1878, № 53. 5 marca. S. 3.

[300] Stan. W. [Woynarowski Stanisław?]. Op. Cit.

[301] Там само.

[302] A. Kł. [Kłobukowski Antoni Adam]. Op. cit.

українського народу, його типових рис та історичного моменту. Цікаво, що в своїх оцінках автори оперували такою узагальненою категорією як Україна і до певної міри слугували адвокатами українськості — звісно, у зрозумілих і близьких їм межах: «Оминаючи декотрі зміни фактів, за що не маємо жалю до автора, звертаємо його увагу на те, що задля історії кохання він розминув свого героя із правдою, і зобразив усю Україну як *безвольну* (підкреслення моє — М. Г.), не оповідаючи нам ніде, чому козаки прихильні до Виговського. Так само, як нам не пояснюють, з якої причини Виговський так міцно прив'язаний до Польщі. Відомо з історії, що приводом цього було жахливе пригноблення України москалями, але тоді потрібно було обов'язково показати цей мотив дій ясно і відкрито. У такий спосіб Виговський і його табір набули б характерів, а дія набрала б життя. Занедбавши це, автор у такий спосіб позбавив драму багатьох ефектів, а обґрунтувавши усю прив'язаність Козаків до Польщі їхньою особистою вірністю до Виговського (у чому клянеться Брюховецький), учинив це неправдоподібно»[303]. Далі рецензент уточнює власне бачення цієї України: «Приблизно тіж ж вади, можна спостерігати в усій драмі, а особливо в її розв'язці, що викликає в нас якийсь неспокій, незадоволення, тим дужче, що автор годував нас весь час запевненнями про щасливе майбуття України і вказував на Тетерю як на майбутнього гетьмана, котрий далі в дусі Виговського поведе козаків. Якщо у Виговському сконцентрувалася уся *польська Україна* (підкреслення моє — М. Г,), зрозуміло, що вона мусить згинути разом із його смертю, і що її не підніме вітрогон Тетеря, котрий ніколи жодною поважною ідеєю не зайнявся. Згадавши про Тетерю, не можемо оминути мовчанням, що характер цей історично цілковито хибний. Автор представив його однобічно, він тільки влюбливий вітрогон, не більше. Таким Тетеря не був, можливо, не був таким навіть у думці автора, і тільки мимоволі таким став у п'єсі»[304].

Безумовно, постать Івана Виговського була в центрі уваги і глядачів, і критиків. Якщо Б. Спауста бачив у ньому «сконцентровану усю польську Україну», приречену зі смертю героя на свою власну загибель, то краківський рецензент, оцінюючи драматичну постать І. Виговського, вдався до порівнянь із найвідомішими образами романтизму: «Є щось у цьому трагічному кінці героя, що нагадує історії Валленштайна, ба навіть причини смерті подібні, адже Виговський, драму котрого зображено у п'єсі як мужа без вади, як і Валленштайн, не був невинний»[305].

Для іншого критика тема та герої вистави дали можливість нагадати співвітчизникам провину самих поляків у катастрофі: «Постать Виговського, цього наймогутнішого репрезентанта польської політики на Україні, котрого Поляки в засліпленні, забуваючи власні інтереси, засудили на смерть, котрий бореться щосили із гайдамацькою традицією Хмельницького, вдало підтриманою Москвою і Портою, винятково надається на героя драми. Саме завдяки цьому тема забезпечує усі симпатії польської публіки»[306].

Анонімний автор «Познанського кур'єра» солідаризувався із колегою у докорах своїм співвітчизникам, наголошуючи на тому, що Іван Виговський

[303] Spausta B. Op. cit.
[304] Там само.
[305] A. Kł. [Kłobukowski Antoni Adam]. Op. cit.
[306] Stan. W. [Woynarowski Stanisław?]. Op. cit.

як трагічний герой є винятковою постаттю: «Поет наш умів собі знайти такі симпатичні і справді трагічні постаті, якою є Іван Виговський, гетьман України. У ті часи, коли внаслідок безоглядної і помилкової політики наших державних мужів, нездатних визнати того, наскільки важливим чинником у зміцненні нашої державної сили була Русь, по котру вже тоді свою загарбницьку руку простягала Москва, Іван Виговський виступає як справжній трагічний герой, що гине під ударами наших упереджень, лихої волі і наших політичних помилок. Поет зрозумів увесь трагізм нашої історії, і герой його крокує справді успішно на цих трагічних котурнах»[307]. Попри всі закиди в антиісторичності, вистава акцентувала, як ми бачимо, важливі політичні конфлікти у польсько-російсько-українському трикутнику, і, досліджуючи критичні тексти, виявляємо чітке усвідомлення серед польської інтелігенції сили та вагомості втручання російської імперії у польсько-українські стосунки.

Критикуючи неточність у конструюванні характеру Тетері, автор статті керувався, однак, не стільки історичними, скільки іміджевими стратегіями, а саме, стереотипними уявленнями про козаків та українство: «Характер Тетері історично навіть побачено дещо хибно. Адже відомо всюди, що козачий люд, поза усією своєю непереборною дикістю звик зберігати вірність своїм доброчинцям, а часто навіть і тиранам–панам, тому зрада найсвященніших своїх обов'язків, спричинена таким благеньким мотивом як деспотизм жінки, любов до якої не надто переконливо вдається показати з огляду незгаслої ще прихильності до Ельжбети, подвійним тягарем лежить на Тетері. Запізнілий жаль, безсиле намагання виправити помилку знаменують тільки слабкість характеру, що для будь-якого іншого героя була б психологічною помилкою, а в Тетері є цілковитою аномалією. Зрештою, це падіння духа можна було б ще якось витлумачити, якби Гелена ужила любовних підступів задля перемоги над людиною такої марки, як молодий, впливовий козацький отаман. Але звичайна погроза не повинна, не могла справити на нього такого сильного враження, щоб він геть забув усі поняття обов'язку, серця і честі»[308].

Ще одним яскравим прикладом дії етнічних стереотипів слугують подальші оцінки ролі та її виконавця у прем'єрній львівській виставі: «Найщасливішою постаттю однак у драмі є торбаніст Наум. Не знаємо, чому автор зробив із нього знахаря, це правдивий, але узагальнений тип українця, в котрому щирість поєднана з підозріливістю, і котрий у прив'язаності до свого пана і в сліпому послуху йому не знає меж. Роль ця потрапила до добрих рук. П. Замойський створив з неї завершений тип; він зумів вдало поєднати дику зухвалість зі сліпою підлеглістю, покорою і послухом, типовим для Козака.

До досить вдалих постатей належало б ще додати Вульпіуса, добре схоплений тип єзуїта, і Брюховецького, що має відтворювати вроджену мстивість Козаків. Перший, однак, це тільки копія багатьох інших подібних типів, другий залишається на другому плані»[309].

Підкреслював типовість образів і краківський рецензент «Часу»: «З багатьох постатей, виведених у драмі, дві особливо здаються найвиразніше закроєними на

[307] Teatr // Kuryer Poznański.
[308] A. Kł. [Kłobukowski Antoni Adam]. Op. cit.
[309] Spausta B. Op. cit.

козацький тип — це Григорій Брюховецький і Наум Знахар. Перший каже, що "кожна грудь є ворогом, який за гетьманським наказом буде убитий — і байдуже, хто він: брат чи батько, лях, москаль чи татарин", представляє оту безоглядну слухняність, ту, нічим непоборювану вірність гетьманові, яку він зберіг до кінця, і котра, власне, звично окреслює природу козацтва [...] Рівно ж і Наум весь час пильнує гетьмана і застерігає його, і якщо його пересторогі не змогли запобігти нещастю, то вже не його провина, але великого духа мужа, котрий однаково на полях битв, як і супроти загрозливих для нього таємних небезпек, був вільний від усілякого страху — і незламний, з піднесеним чолом прийняв удари долі. Зрештою, цей знахар, котрий співає під брязкіт гуслів, не тільки є типово-українською прикметою, але поверх цього його присутність посилює виразність сцен, котрі у такий спосіб стають певними поетичними ілюстраціями»[310].

Завдяки цим спостереженням можна визначити критерії «художності», очікуваності творів подібного штибу на театрі: історично переконливі, вони мали б водночас представляти шерегу «типів», «характерів», впізнаваних та емблематичних, уже зафіксованих у культурі.

З цього кута зору насамперед і оцінювали виконання ролей у подібних виставах, як це зробив, наприклад, познанський рецензент: «У великій ролі драми, в ролі гетьмана Виговського виступив п. Воленський і зіграв її так, що майже неможливо було йому за щось дорікнути. У його грі виразно поставало розуміння тих потреб, що їх усвідомлював великий гетьман України, котрий, перерізаючи нитки московських інтриг, бачив щастя Русі у тісному і братерському політичному поєднанні з Польщею. У грі п. Воленського було особливо видно ту свободу рухів сина степу, сенаторську гідність, думки на чолі, гучність і орлиний погляд гетьмана. Вважаємо тільки, що трохи засильне висування грудей уперед залишалось в певній дисгармонії з рештою постаті, котра без тієї деталі виглядала б гідніше і краще. Проте виразний орган мовлення, притаманний Воленському, дещо приглушений того вечора, вдало відповідав поважному віку героя драми[...] Кошового Отамана Павла Тетерю представив нам п. Роман на наше повне задоволення. У грі його було видно впізнавану козацьку легкість і свободу; частину своєї ролі, як на козака, надто сентиментальну, зіграв п. Роман звучно і правдиво. На п. Романа при подальшій праці чекає прекрасне акторське майбутнє»[311]. Власне, «син степу» з орлиним поглядом, широко (занадто, як зауважив рецензент) розгорнутими грудьми і приглушеним, але глибоким голосом, І. Виговський як сценічний образ у виконанні Вл. Воленського представляв, мабуть, ідеалізований у творчості поетів-романтиків образ «козака із польським серцем». Принаймні, можна сказати, що застосовані до цієї ролі оцінки критик заснував саме на таких, стереотипних іміджевих критеріях.

На сцені познанського театру львів'янин В. Воленський виступив разом із дружиною, Юзефою. Вона грала ту саму, що у Львові, роль Ельжбети, а ось її чоловікові, В. Воленському, замість львівської ролі Павла Тетері пощастило зіграти головну роль Івана Виговського, про яку, очевидно, мріяв, і в якій, судячи з міркувань критиків, був кращим за свого львівського колегу М. Збоїнського. Принаймні про

[310] A. Kl. [Kłobukowski Antoni Adam]. Op. cit.

[311] Teatr // Kuryer Poznanski.

Збоїнського-Виговського Б. Спауста взагалі не згадував, у той час як познанський критик захоплювався Виговським-Воленським. Краківському виконавцеві цієї ж ролі, очевидно, бракувало такої майстерності й переконливості: «Головну і найважливішу роль грав п. Рихтер і грою своєю, вистудійованою в цілому і всюди виразною, піднявся найвище в другій картині 4 акту в сцені з Наумом, розвинувши усю потугу свого артистизму»[312].

Симптоматичним було зауваження щодо виконання епізодичної ролі Брюховецького; познанський рецензент виявив добру обізнаність в історії козацтва та її окремих персоналій: «Сподобався також в цілому п. Скірмунт в ролі кошового осавула Григорія Брюховецького. Ця мала роль не дає поля до попису акторові. Попри це п. Скірмунт, виконуючи її, повинен був, на нашу думку, більше влити тієї суворої і, так би мовити, демонічної дикості, пам'ятаючи про те, що його герой то в майбутньому гетьман Запоріжжя і легендарна постать. Досі ще, як читаємо, живе він в устах народу на Україні, котрий собі оповідає, як дикий гетьман виїжджав до бою, завжди на білому коні, і таку сіяв смерть у лавах неприятелів, що його кінь плавав у пролитій крові»[313]. Такі репліки рецензентів дозволяють виявити високий рівень мітологічної образності, пов'язаної із «пекельними» образами козацтва, що побутували у загальній свідомості глядачів.

Жіночі образи, набагато схематичніші за чоловічі, польські актриси з різним успіхом намагалися наповнити життям та емоційністю. Юзефа Воленська у львівській виставі так зіграла Ельжбету Виговську: «...артистка вливає в неї багато почуття; була м'яка і гнучка як для Ельжбети пристало, але деколи для вияву сильніших емоцій бракувало їй голосу. В останнім акті, коли Виговський конає, пані Воленська не змогла передати того безмірного розпачу жінки, що жила тільки коханням, і зі смертю чоловіка втрачає все, що було дороге її серцю»[314]. Жорстоку й мстиву вдову Даніеля Виговського — Олену — у Львові виконала молода зірка театру Марія Деринг, що не змогла в усьому побороти схематизм ролі: «Роль ця насправді дає велике поле для розвитку гри, і може справити величезне враження на глядачів, але це плід буйної фантазії, постать незбагненна й дивна, вона нагадує подекуди своїм гнівом страшного Яромира з «Матері роду Добратинських» Грільпарцера. Постаті цій чогось бракує, оскільки Гелена ніколи не з'являється в нормальному стані і не хочеться вірити авторові, коли каже, що вона лише вдає божевільну. При тому всьому, однак і з тої хибної постаті панна Деринг змогла створити, позначивши кількома виразними рисами, характер Гелени, чудову креацію. У її грі — хоч не з вини артистки — уперше насправді був відчутний брак цілості, але деякі фрагменти, а насамперед сцена прокляття і задуманого убивства були показані з належною силою»[315].

У Кракові виконавиці обох ролей (Ельжбета – бенефіціантка Н. Сенницька, Гелена – п. Марчелло) здобули похвальні відгуки преси. А ось познанський критик для виконавиці ролі Ельжбети, п. Генеманн, не шкодував ущипливих зауважень: «Роль Ельжбети, жінки Виговського, цілком не була зрозуміла і повністю

[312] A. Kl. [Kłobukowski Antoni Adam]. Op. cit.
[313] Teatr // Kuryer Poznański.
[314] Spausta B. Op. cit.
[315] Там само.

хибна. Генеманн, не може, вочевидь, опиратися тій хворобливій ламентації. Чи ж українка, справді мрійниця, але водночас вогниста дочка степу, промовляє так, як доглядальниця у шпиталі, і рухається, як лялька без крові і м'язів?»[316] Оцінка роботи актриси Ю. Воленської на познанській сцені була набагато вищою: «Бенефіціантка пані Воленська в міру тих індивідуальних засобів, якими вона володіє, дуже добре і цілісно відтворила постать Гелени, надаючи кожному почуттю відповідний вияв, і викликала загальні оплески чисельної аудиторії»[317]. Варто зауважити, що попри всі очевидні проблеми із виконанням центральних жіночих образів, саме актриси обирали цю виставу як бенефісну: у Львові та Познані — Ю. Воленська та подружжя Воленських відповідно, у Кракові — п. Сенницька. Вочевидь, саме завдяки таким, святковим приготуванням, вистави отримували нові костюми та декорації, що завжди особливо цінували глядачі.

Саме на акторському внеску у мистецьку якість вистави наголошував рецензент: «Виступаючи засадничо проти таких творів, яким є «Перо чаплі», ми зобов'язані висловити все наше визнання праці, розуміння предмету і виконання ролей наших артистів. Від їхньої гри віяло козацьке життя, віяла поезія широкого українського степу, тієї землі курганів, смутних пісень і розгульного життя й свободи. Поет — охоче визнаємо — зрозумів і передав цю поезію України, зрозуміли також наші артисти і добре увиразнили»[318].

Справжній конфлікт довкола образу єзуїта Вульпіуса, московського шпигуна у монашому вбранні, виник у Познані. За браком виразної сценічної мови актора критик узяв його героя за справжнього єзуїта, що й викликало цілком зрозуміле обурення: «Але ж хто в драмі гр. Стаженського готує згубу, завдає удар Виговському? Поетові, який зумів вдало вибрати предмет, не пощастило у побудові інтриги; гр[аф] Стаженський замість того, щоб пошукати десь причини краху героя, як того вимагає історична правда, кладе ці нитки інтриги в руки єзуїтів»[319]. Познанський рецензент робить категоричний висновок: «...якщо б завдяки добрій грі акторів хтось прагнув повторення суботньої вистави — насамперед з любові до історичної правди, через інсинуації, мусимо проти цього протестувати»[320]. Критик протестував проти — як йому помилково видалось — звинувачення єзуїтів у службі на користь Росії. Дражлива історія мала продовження: критика забезпечили рукописом драми, ознайомившись з її змістом, він у наступному числі публічно відкоригував свою думку, тим не менш, осад скандалу залишився.

Підсумовуючи, можемо сказати, що «будівельним матеріалом» текстів і вистав Л. Стаженського на історичну тематику була не так історія, як мова, топоси, образи, напрацьовані в польській культурі у період романтизму. Проте, поза світоглядно-естетичним контекстом романтизму вони втратили свою оригінальну силу, виразність. Драматург Л. Стаженський знав історичні факти, розумів механізми політичних конфліктів, але, моделюючи драматичні ситуації, не вмів перетворити їх на близькі до правди, надати життєвості образам. Мелодраматизм, домінування зовнішнього над психологічним, картинного, мальовничого над діє-

[316] Teatr // Kuryer Poznański
[317] Там само.
[318] A. Kł. [Kłobukowski Antoni Adam]. Op. cit.
[319] Teatr Polski w Poznaniu.
[320] Там само.

вим, схематизм образів та штучність ситуацій та стосунків персонажів робили ці твори вторинними у творчому сенсі. Водночас вони виконували важливу виховну, патріотичну функцію, формуючи театральну складову національного історичного ґранднаративу. Впливовою складовою таких вистав була їхня картинність, мальовничість, візуальність, емоційна забарвленість, спрощеність, дидактизм. Вони були адресовані найширшому глядачеві, задовольняючи (частково або повністю) вкрай актуальні історичні інстинкти виживання та консолідаці нації.

4.4.3 «Твій дім в огні!» («Облога Львова 1654 р.» К. Бжозовського)

Історичну драму «Облога Львова» (Oblężenie Lwowa) Кароль Бжозовський (1821–1904) написав на основі подій, що відбувалися в період Визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького. Штурм міста військами Б. Хмельницького та його союзника Тугай-Бея восени 1648 р. мав стати наступною після переможних битв українського війська під Жовтими Водами, Корсунем та Пилявцями подією, що відкривала подальший шлях на захід, через Замостя до Варшави. Після кількатижневої облоги, що супроводжувалась пожежами, руйнуванням передмість Львова, місцева громада у перемовинах із Б. Хмельницьким дійшла згоди про суму викупу, що врятувало Львів та його мешканців від небезпеки знищення. Історики не оцінюють однозначно наміри Б. Хмельницького щодо оволодіння Львовом. Але водночас вони підкреслюють (зокрема, Я. Ісаєвич), що перебування українського козацького війська в Галичині, звільнення на той час практично усіх питомо українських земель від колонізаторів та активне утвердження української державності на всій етнічній українській території творили унікальний момент, з можливостей якого, на жаль, Б. Хмельницький не зміг (чи не захотів) скористатись, і, врешті, за умовами перемир'я із польським королем Яном II Казимиром Вазою українське військо було відведене до лінії р. Горинь — м. Кам'янець (нині — Кам'янець-Подільський)[321].

В українській літературі до цієї визначної події звернувся Маркіян Шашкевич у вірші «Хмельницького обступленіє Львова» (1834). У польському театрі уперше цю тему було заявлено ще раніше, на початку XIX ст. — виставою «Облога Львова» (Oblężenie Lwowa) драматурга та актора польського театру у Львові Леона Рудкевича (1785–1855). Прем'єра відбулася 5 липня 1822 р. у бенефіс автора[322]. На жаль, за браком будь-яких інших відомостей про виставу та текст драми не знаємо, яку саме роль він виконував[323]. Але це той самий Леон Рудкевич, що обрав для свого бенефісу трагедію «Конашевич в Білгороді» 1852 р., а також виконував роль козака Дорошенка у «Польських родинах XVIII ст.» К. Майєрановського.

Драма К. Бжозовського, написана і поставлена через шістдесят два роки по тому, у квітні 1884 р., не мала нічого спільного із своєю однойменною попередницею. Ім'я драматурга було добре знане у Львові, оскільки був він особою неперсічною за широтою своїх зацікавлень та діяльності. К. Бжозовський — інженер,

[321] Степанков В.С. Національна революція 1648–1676 // Енциклопедія історії України: Т. 7. Мл– О. Київ, 2010. 728 с.

[322] Bibliografia dramatu polskiego. T. 2. S. 777.

[323] Lasocka B. Teatr lwowski w latach 1800–1842. S. 347.

поет, перекладач Біблії, повстанець, ботанік, біолог, географ, етнолог, урядник[324]. Тридцять років він перебував на Близькому Сході, реалізуючи себе у різних сферах: від мисливства, електротехнічних та агротехнічних робіт, археологічних розкопок, картографування — до дипломатичних місій та адміністративно-керівної роботи. Його враження й досвід лягли в основу цілої низки книжок про Близький Схід, що відкривали арабську культуру для польського читача. Безумовно, тривале перебування на Сході вплинуло на його філософські, етичні та естетичні погляди. Приїхавши до Львова після тридцятилітньої відсутності у рідному краї, він до кінця життя вирізнявся серед співвітчизників оригінальними поглядами на життя, був блискучим оповідачем.

Не дивно, що К. Бжозовського як драматурга цікавили питання міжнаціональних конфліктів. На польській сцені, одразу, повернувшись на батьківщину зі Сходу, він здобув собі прихильність трагедією «Малєк» (Malek, 1883), що висвітлювала події завоювання російськими військами Криму[325]. Її успіх засвідчили постави, окрім Львова, у інших театрах під іншими назвами: «Москалі в Криму» (Познань, 1887), «Малєк, або Повстання татарів» (Краків, 1891), «Татари в неволі» (Познань, 1901). Про те, що питання національних зіткнень та воєн були близькі драматургові, свідчить створення ним для львівської сцени поетичної картини у віршах «Озеро Душа» (Jezioro Dusza) на основі литовської легенди з музикою Мечислава Солтиса. Але австрійська цензура побачила в сюжеті про завоювання Литви хрестоносцями політичні алюзії і заборонила твір до публічного показу.

Після успіху «Малєка» К. Бжозовський звернувся до місцевої теми, пов'язаної з історією Львова і побачив у епізоді облоги Львова військами Б. Хмельницького та Тугай-Бея повчальний урок для сучасників. Саме тому він і створив свою версію історичних подій, поєднавши окремі відомі історичні факти із власною їх інтерпретацією. У п'яти діях він розгорнув розлогий сюжет: від першої звістки про наближення козацьких військ і до щасливої розв'язки, коли ворогуючі сторони доходять згоди про викуп. Історія, побачена тут наче «зсередини», самими львів'янами, мала, без сумніву, виразний політичний відтінок.

Конфліктуючих таборів у драмі два: це завойовники та міська спільнота, що їм протистоїть. Перші представлені історичними постатями, такими як Богдан Хмельницький, Тугай-Бей та їхнє оточення. Вони марковані як вороги, жорстокі, нещадні та кровожерні. Їм протистоїть львівська громада на чолі із бургомістром Грозваєром, міськими радниками та офіцерами. Містяни виступають і як індивідуальні характери, і як збірний образ, втілення сили та мужності міської громади перед ворогом. Проте серед містян є «вилучені», що стали на шлях зради. І це, цілком передбачувано, русини. Вже від початку дії польські шляхтичі за столиком винарні розмовляють про ненависть до козаків:

Час показати світові, що козацтво
То копитами розтоптане хробацтво,
Що ганьба Жовтих вод, Корсуня,
Татарська різня замордованих братів —
То святий борг, який ми швидко сплатимо.[326]

[324] Kost B. Cyprys wśròd krzakòw // Kurier Galicyjski. 2011. № 6 (130). 14 kwiet. S. 14.
[325] Bibliografia dramatu polskiego. T. 2. S. 116.
[326] Brzozowski K. Oblężenie Lwowa w r. 1654. Lwòw, 1894. S. 15.

І хоч на звістку про поразку під Пилявцями і наближення Хмельницького та козаків до міста польський регіментар Осторог радить бург містрові вчинити мудро:

Здайтесь на його ласку чи неласку.
Вбережіть місто від повної руїни,
Вівтарі і дівчат — від ганьби, дітей — від смерті [327],

проте отримує негативну відповідь бургомістра. Місто готується до оборони. Драматург зосереджений на відтворенні багатоверствової соціальної структури міста: діють бургомістр Ґрозваєр, князь Ярема Вишневецький (його громада обирає гетьманом — керівником оборони міста), міські радники (серед яких — Убальдіні, батько красуні Ядвіги), офіцери (артилерист Арцишевський, Радзієвський), шляхтичі (багатий молодий русин Остапович, закоханий у Ядвігу, яка відповідає йому взаємністю; збіднілий старий Толкач, що мріє лише про власну вигоду й наживу), а також представники різних цехів, ремісники, ченці, міщани й міщанки, селяни. Окреме місце посідають жіночі образи: вже згадана юна Ядвіга та шляхтянка Слоньовська, котра віддає усе своє майно заради порятунку міста.

Драматургічні колізії твору прості й прямолінійні, як і самі образи: в історичні події вплетено любовну лінію, що пронизує усі п'ять дій і збудована на релігійно-національній нерівності, помсті, зраді й покуті. Убальдіні, батько Ядвіги, не віддає своєї дочки заміж за русина Остаповича лише з тієї причини, що той — «схизмат», тобто православний. На пропозицію Остаповича утекти з ним зі Львова Ядвіга відмовляється, зберігаючи вірність не лише батькові, а й місту, що перебуває у небезпеці. Образами та погрозами Убальдіні приводить Остаповича до того, що піддавшись на намовляння Толкача, він разом із ним таємно виготовляє копію ключів від однієї з брам міста і приходять до табору Хмельницького, аби їх віддати. Цей вчинок врешті Остапович спокутує власною смертю. У фіналі, помираючи, Остапович виголошує промовистий монолог, що змістово складається з трьох частин. У першій проблему польсько-української ворожнечі потрактовано як аналогію до біблійної оповіді про Каїна та Авеля:

Поляку, Русине! Бачиш, твій дім в огні!
Цю страшну пожежу не загасити ні водою, ні кров'ю — тільки любов'ю.
Але ж хто кривдники?
Кожен з двох називає іншого Авелем,
Каїном — брата. Але ж обидва — Каїни і матері вбивці[328].

Друга частина монологу містила своєрідне пророцтво Остаповича, написане під виразним впливом образу Вернигори в польській літературі. Вона звернена насамперед до русинів-українців:

І вас я бачу, прийдешні покоління
Матері, похованої живцем у могилі,
Польщі й Руси сумні надгробки!
І бачу, як камінь з гробу відхиляєте,

[327] Там само. С. 24.
[328] Там само. С. 106

Вашу титанічну працю бачу. Браття,
Бачу, як на вівтар Вітчизни складаєте
Кров, життя, статки, бачу білі
Від кісток ці землі — завжди безплідні!
І крикну: Ваша посвята — то злочин![329]

Істотними у цьому сенсі є дві світоглядні позиції автора: визнання обопільних (а не лише з боку українців) провин, трактування Речі Посполитої як матері обох народів. Неважко зрозуміти, що образ воскресіння/відхиляння гробу слугував символом її майбутнього відновлення. Останній цитований рядок, скерований до русинів, містив засудження їхньої вірності Б. Хмельницькому, котра в очах автора була злочином супроти польської держави.

У заключній частині монологу автор вдавався до протиставленя «старої» й «нової» людини як давньої і нової історії:

...Поховайте в собі старого чоловіка!
Це в ньому спить та їдь отрути,
Тієї ненависті, котрою просякнута ваша історія!
Ворог у братні серця сіє попіл з цикутою,
Брат на брата диявольськи озброюється
І зміцнює силу невільницьких кайданів.
Поховайте в собі стару людину!
В ній — джерело поразок і безпліддя,
Усіх самопосвят. Любові! Любові!
Розірвіть книгу ваших провин, братове!
Сини Польщі і Русі, обніміться,
Пробачте один одному!
А пробачити багато
Ви собі маєте навзаєм![330]

Власне, з цих слів русина Остаповича, якими він звертався до співвітчизників, і русинів насамперед, увиразнювалася декларативна позиція автора, його заклик до міжнаціонального примирення й взаємної любові. Вилучений із контексту твору, текст уподібнюється до справжнього маніфесту польсько-українського миру. Але подальший аналіз твору та його імагологічних аспектів не залишає ілюзій щодо способу репрезентації драматургом двох світів, польського й українського, та моделювання їхніх взаємин.

У драмі вигадана постать русина Остаповича, вчинок котрого — передача ключів від брами Хмельницькому — є лише наслідком особистої помсти, змодельована за вже добре знаною у польській драматургії XIX ст. схемою. Йдеться про типовий мотив кохання українця до польки та погорду з боку її чи її батьків, що приводить юнака до лав повстанців/козаків/воїнів. Таким чином, національно-соціально-релігійні питання свідомості русинів зредукована тут до любовної історії. Хоча завдяки ній Остапович має можливість виявити свою непоступливість

[329] Там само. С. 107.
[330] Там само. С. 107–108.

у питаннях віри: він категорично відмовляється «латинізуватися», а коли кохана просить його стати разом із нею на коліна і молитись до католицьких ікон, вириває руку і йде геть, залишаючи її назавжди. З одного боку, автор доклав чимало зусиль, аби показати ті кривди, які чинять зі свого боку польські багатії щодо української шляхти. А проте «підступний», «зрадницький» спосіб вчинку Остаповича й Толкача одразу перетворюють їх на злочинців. Навіть зацитований вище фінальний монолог Остаповича не робить із нього героя, лише — розкаяного гріщника. Слід сказати, що К. Бжозовський і в самих текстах, і в системі персонажів працює насамперед із плакатними схемами, заснованими з одного боку на певних біблійних алюзіях, з іншого — на національних стереотипах, зокрема, стереотипі «підступного, хитрого, злочинного русина/українця». І якщо цей стереотип, сформований у польській літературі й драматургії щодо козацтва, вже був укорінений й засвоєний, то у цій драмі автор поширив його на русинів, русинську шляхту, зокрема львівських мешканців русинського походження. Отже, міський аркадійський міт, обриси якого поставали у виставах польського театру періоду Я. Н. Камінського, було деконструйовано, а учасники міської спільноти поділені на «своїх», «чужих», «героїв», «убивць» та «зрадників».

У цьому сенсі постать Хмельницького цілком сподівана й передбачувана: характер та вчинки гетьмана тут потрактовано через комплекс усіх можливих вад підступного й жадібного до влади й багатства ворога. Сам персонаж з'являвся лише в четвертій дії — але до цього його образ як всесильного керманича безжалісного й кривавого війська змальовано неодноразово у репліках інших персонажів. Відчуття страху перед його наближенням виразно передано у першій сцені першої дії, коли жах утечі польського війська з-під Пилявець приносять на сцену разом із собою утікачі — селянка й офіцери. Тема поразки під Пилявцями, підкреслена на початку першої дії, слугує водночас і формуванню страхітливого образу ворога, і самокритиці, проговоренню травми — у діалогах персонажів чуємо різні думки з приводу причин такої ганебної поразки польського війська із неодноразовим наріканням на пихатість, зарозумілість та неорганізованість польської шляхти. Усі подальші дії містян: засідання ради, організація війська, підготовка до оборони тощо — тільки збільшують, мітологізують, демонізують образ Хмельницького. Тому коли у четвертій дії цей персонаж з'являвся особисто, автор лише «доводив» власну «теорему», демонструючи та озвучуючи у репліках цього героя необхідні драматургові тези.

Так, на початку четвертої дії, споглядаючи з пагорба на власне тисячне військо, на Львів та передмістя, Богдан Хмельницький зізнавався Тугай-Беєві у тому, яку радість приносить йому відчуття власної величі, коли йому підпорядковуються маси людей. «Мало хто з володарів світу мав таку силу, — звірявся він співрозмовнику, — хоча ми не маємо ані корони, ані берла»[331]. Особливо цинічно звучали слова Хмельницького, коли він говорив про свою тактику, підказану йому власним духівником: руйнувати католицькі святині татарськими руками. «Не брати на себе такий гріх, а передавати на іншого — так вчить мене мій сповідник», — завершував гетьман. Тим жахливішим був подальший епізод, в якому той самий духівник

[331] Там само. С. 74.

просить Хмельницького врятувати від спалення Собор св. Юра як центр русинської віри у місті, та гетьман відповідає йому, що неможливо зупинити розпочате. У наступній сцені з Остаповичем та Толкачем Хмельницький підтверджує, що вже віддав латинську катедру татарам на відкуп, а врятувати наречену Остаповича та її батька можна лише за його ж, Остаповича, гроші.

Легенда про появу над Львовом під час облоги образу святого Яна з Дуклі, похованого поблизу костелу бернардинів, допомагала у цій драмі виявити надзвичайну силу католицької віри та продемонструвати її вплив на українське військо, зокрема, Хмельницького. Побачивши у хмарах постать святого, Хмельницький віддавав наказ зупинити штурм і відкликати військо, але надто пізно — козацько-татарські загони вступили у бій з оборонцями міста...

П'ята дія передбачала дві кульмінації: розкаяння «зрадника» Остаповича та тріумф патріотизму львів'ян. У костелі бернардинів, серед знесилених і зголоднілих під час облоги львів'ян, русин виголошував свій передсмертний пророчий монолог. Вісник від Хмельницького приносив пропозицію львів'янам відкупитись за 200 тисяч ринських від можливого штурму. Ґрозваєр, бургомістр міста, давав на це згоду — у фіналі звучав заключний гімн красі та славі Львова. Так завершувалась драма, що актуалізувала одну із сторінок історії міста, пов'язану з козацьким військом, гетьманом Богданом Хмельницьким, польсько-українським протистоянням.

Велика увага до зображальності, монументальності (п'єса передбачала до 50 виконавців — і це без масових сцен), дозволяє говорити, що сам твір слід трактувати не як драму, а як низку історичних картин. Попри доволі активний початок першої дії, динамічні експозицію і зав'язку, у всьому творі вербальне переважає над дієвим, зображальне, ілюстративне — над розробкою стосунків чи складніших схем мотивацій вчинків. Невідомо, чи був запізнаний К. Бжозовський із діяльністю мейнінгенців, але його п'єса дозволяла застосувати їхні підходи до втілення історичних творів, що й зробив режисер Аполло Любич.

Надзвичайно важливим з візуальних міркувань, безумовно, був впізнаваний львівський топос, заявлений історичними місцями дії (художник — Ян Дьюла). Дія перша: «Міський Ринок, ратуша стоїть фасадом до глядачів, ліворуч і праворуч — кам'яниці, при одній з них під плетеним дашком винарня — кілька лавок і столиків»[332]. Друга дія розпочиналась в домі міського радника Убальдіні і продовжувалась у костелі бернардинів. У третій дія все поверталось до площі Ринок. Мальовничою та багатою на перспективу була декорація четвертої дії: «На ближньому плані — передмістя, за ним — Львів, багато оборонних мурів, багато костелів, ратуша. Пейзаж замикає Замкова гора. Найближче бачимо два намети, один — Хмельницького, другий — Тугай Бея. Перед наметом Хмельницького козацька варта, татарська — перед наметом Тугай Бея»[333]. Події п'ятої дії відбувались в інтер'єрі бернардинського костелу.

Однією із ключових сцен у драмі був парад цехів, що вирушали на охорону міських мурів. У третій дії, після того, як рада приймала рішення про оборону і були віддані накази кожному із новостворених підрозділів, міські радники на чолі з

[332] Там само. С. 7.

[333] Там само. С. 73.

бургомістром «приймали» ходу цехових загонів, що на чолі зі своїми комендантами вирушали на визначені місця. Урочистим маршем проходили шевці, кравці та гарбарі (кушніри). Музику для цього параду написав Вільгельм Червінський (1837–1893), текст пісень, вочевидь, сам К. Бжозовський. Проходячи перед міською владою, кожен із цехів проспівував власні куплети, обігруючи на бойовий лад свої ремісничі уміння. Піднесені видовищем, бургомістр та радники міста разом із усіма містянами ставали на коліна, надаючи усьому цьому ритуалу особливої сили. На цьому ефектному сценічному моменті закінчувалась третя дія.

Враховуючи особливості системи персонажів цього твору, візуальні та смислові акценти, слід звернути увагу на спосіб репрезентації образу Львова та його громади. Для автора це цілковито польський топос. Фраза Убальдіні на початку п'ятого акту «...Бог щось має мати в собі від шляхтича»[334] пояснює головні ідеологічні засади цього твору. Але якщо цей шляхтич — русин, то згідно з подіями твору він опиняється зрадником і покутує свій злочин смертю. Якщо ж є справжні герої, а насамперед героїні — як-от Слоньовська чи Ядвіга — то вони без сумніву, є представниками польської громади. У цьому питанні, як і в цілому у творі, репрезентація подій середини XVII ст. насправді відображає топос «польського Львова». Порівнявши різні структурні рівні тексту: поверхневий (вербальний) із глибшими (актанти та їхні взаємозв'язки, топоси) доходимо висновку про невідповідність заявлених у репліках персонажів ідей польсько-українського братання та одночасно застосованих негативних стратегіях репрезентації українців на фабульно-персонажному рівні твору, типово колоніальній маргіналізації українського простору та ствердження топосу Львова як принципово польського.

Прем'єра вистави відбулась 21 квітня 1884 р., її було показано 23, 30 квітня, 4 травня цього ж року. Збереглась афіша, з якої відомі імена постановників та усіх виконавців — у виставі було задіяно майже увесь склад трупи польського театру[335]. Преса у вже першій короткій замітці зазначила надзвичайну зацікавленість львівського глядача: зала була переповнена, авторові неодноразово аплодували, окремі сцени зривали бурхливі оплески. Одразу кілька провідних польських часописів Львова відгукнулося на цю резонансну подію, видрукувавши великі за обсягом та надзвичайно ретельні рецензії на виставу.

Майже кожна із них починалася описом самої історичної події, вагомість та повчальність якої рецензенти надзвичайно чітко розуміли. «Смертельна тривога опанувала місто. Пилявська поразка як грім вразила усіх, і наймужніші злякалися перед виглядом прибуваючих до Львова знедолених вояків, котрі несли ніобеєві новини...», — розпочинав свою рецензію анонім (головний редактор Адам Креховецький?) у «Львівській газеті»[336]. Подібно до нього (b.) (Владислав Белза? — М. Г.[337]) також уводив читача в історичний контекст: «Сумні то були часи, коли чернь козацька під керівництвом Хмельницького, підтримана завжди охочими до грабунків татарами, вдарила з силою розбурханої стихії на виснажену

[334] Там само. С. 92.

[335] Афіша вистави «Oblężenie Lwowa» 4 трав. 1884 р. // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ 9385.

[336] *** Teatr // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1884. № 94. 23 kwiet. S. 4

[337] Slownik pseudonimow pisarze polskich. T. 4. S. 36.

внутрішніми чварами Річ Посполиту, а роки 1646 і 1648 Шайноха слушно назвав найнещасливішими у нашій історії. Удари падали на країну один за одним, і були ці удари гірші за всі попередні і наступні, поразки ганебні, соромотні»[338]. Прикметно, що обрану тему та історичний матеріал рецензенти успішно використали задля нищівної самокритики, зверненої безумовно до сучасників: «Здеградована шляхта, а радше натовп під орудою кількох десятків магнатів, з котрих кожний провадив політику на свій розсуд, тобто, на власну руку ширив анархію — шляхта ця вирушила супроти козацтва гучно й бундючно, в золотій зброї, рисячих і тигрячих шкурах, тягнучи за собою збиткові табори [...] тимчасом майже без бою утекла з-під Пилявець і Жовтих Вод, залишивши козацтву дорогу до серця Польщі»[339].

Власне, різниці поміж самим історичним фактом та його театральною реконструкцією для деяких критиків не існувало, ба більше, для одного із них вистава сама стала історичним документом, «...що заслуговує на старанне зберігання в архівах міських актів, на вічну згадку про історію Львова»[340]. Практично всі автори рецензій наголошували на надзвичайній виховній та патріотичній вагомості спектаклю, зокрема, один з найвідоміших львівських критиків та літераторів Ян Лям у своєму розлогому культурному огляді згадав про цю виставу як про таку, в якій сучасне покоління «...може бачити прекрасні вчинки, частина слави з котрих і на них спадає. Було б дуже добре, якби на взірець «Облоги Львова» з'явилися й інші сценічні твори, що відновили б пам'ять про криваві, але водночас сповнені слави часи»[341]. Його думку підхоплював інший автор: «Гаряче патріотичне почуття, що струмує з кожного слова, пречудова мова, лаконічна, гладка й плинна, вражаюча декламація — усе це творить цілість, що піднімає думку і ушляхетнює серце. Тож мусимо бути вдячними авторові «Малека», що збагатив нашу літературу таким твором»[342].

Проте щодо мистецьких, і, зокрема, драматургічних якостей твору, думки рецензентів різнились. Так, В. Дунін пояснював принцип поєднання історичних подій та індивідуальної історії поняттям, що знайде своє обґрунтування лише у середині XX ст. — «приватна історія»: «Прагнучи історичні події і послідовні драматичні образи поєднати в нерозривну цілість, послуговувався автор рисою, так би мовити, приватної історії, котра, нічим не виходячи за межі історичної правди, є власне такою об'єднуючою ланкою, ниткою, що проходить крізь усі п'ять актів»[343]. Рецензент «Національної газети» також вважав любовну лінію опорною у виставі: «Весь твір є низкою потужних образів, пов'язаних поміж собою в органічну єдність вдалою любовною інтригою»[344]. На думку рецензента персонажі у виставі «досконало відображають епоху, відначаються сильним колоритом і драматичною силою. Експозиція чудова і широко проваджена, дуже добрий другий акт в

[338] (b.) [Bełza Władysław] Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1884. № 94. 23 kwiet. S. 2

[339] Там само.

[340] Dunin W. Oblężenie Lwowa. Dramat histiryczny w 5 aktacj Karola Brzozowskiego // Dziennik lwowski. Lwòw, 1884. № 94, 23 kwiet. S. 1.

[341] Lam J. Z kraju i ze świata. XXXVIII // Gazeta lwowska. Lwòw, 1884. № 95. 24 kwietn. S. 2.

[342] (b.) [Bełza Władysław] Op. cit.

[343] Dunin W. Op. cit. S 1-2.

[344] (b.) [Bełza Władysław] Op. cit.

костелі бернардинів, потім у 4 акті дія дещо слабне — надто довгі сцени поміж Хмельницьким і Тугай-Беєм; врешті 5 акт дуже живий, хоча деякі епізоди варто було б скоротити. (Як довідались, автор переробляє власне акт в таборі Хмельницького і скорочує останній — наступна вистава буде зіграна з виправленнями автора)»[345].

Водночас інший критик у «Львівській газеті» мав цілком протилежну думку, акцентуючи невідповідність обраного драматургом історичного матеріалу законам драми та вимогам сцени: «Знаменита то сторінка в історії Львова, знаменитий спогад самопосвят і жертв міщанства задля публічної справи... Історик, повістяр, поет можуть тут натрапити на багате джерело, але — чи це предмет для драми, для сценічного твору? Найтрагічніша хвилина облоги міста, очевидно, втратить на сцені усю свою силу, глядач матиме перед собою постаті оточених, буде слухати їхні крики і бачити їхню тривогу, але причина тієї тривоги, вся сила боротьби залишиться за сценою — дія не покаже нам небезпеки, і розповість нам про неї тільки монах, який з тривогою визирає у вікно монастиря, або дівочий плач, або повідомлення солдата, що повертається з поля бою. Уся дія тут відбувається за сценою, на котрій монотонні жалі замість того, щоб посилювати, послаблюють драматичну напругу, яку не здатні підтримати оповіді про небезпеку, якої — не видно на сцені»[346]. Ці зауваги надзвичайно влучні, вони виявляють непересічне рецензентове розуміння дієвої природи театру, низьких драматургічних якостей п'єси. Критик констатував також цілковиту безпорадність драматурга перед обраним матеріалом: «Героєм такої драми не могло бути все місто, не міг бути жоден з керівників; не міг бути жоден із вояків, яким у той момент припала сумна роль; треба було створити героя, і весь жах катастрофи міста перенести на його особу. Треба було на історичному тлі представити дію кількох постатей; їхню екзистенцію, життя, долю і шастя, або недолю пов'язати зі спільною поразкою, і так нерозривно, щоб вони становили злютовану єдність, а радше, щоб акція, яка стосувалася б героїв твору, була головним тлом, відповідним епосі і історичному моменту — тлом, на якому образ історичних подій відбився б точно і виразно. Здається нам, що автор «Облоги Львова» не виконав це завдання. Можливо, в думці, піднесений красою історичної миті, він віддав усе своє натхнення, увесь запас найвищого запалу, віддав увесь великий свій поетичний талант. У значенні ж сценічному героя тут немає: місто страждає, увесь край вгинається під тягарем покути за вікові помилки; поет це відчув, гарячі вуста приклав до відкритих ран і з розболілих грудей виспівав – поему... забувши про драму»[347].

Власне, вже було зазначено, що цей твір — і драматичний, і сценічний — не варто було оцінювати з погляду драми у вузькому розумінні цього слова, оскільки жанрово вони були ближчі до «образів», тобто картин, що змінювали одна одну. У цьому сенсі образ русинського шляхтича Остаповича у виконанні відомого трагічного актора Романа Желязовського набував важливого значення. Рецензент безсторонньо й точно виявляв мотивацію вчинку Остаповича, не боячись виявити до нього співчуття чи бодай вирозуміння: «Другою постаттю є русин Остапович,

[345] Там само.

[346] *** Teatr. Op. cit.

[347] Там само.

майбутній співучасник зради Толкача. На злочин цей його штовхає кохання до прекрасної Ядвіги, дочки міського радника на прізвище Убальдіні. Радник той, затятий католик, відмовляє руки своєї дочки Остаповичу тому, що той є православної віри; та не лише відмовляє, але й погрожує зневагою, киями у разі, якби той приходив до його дому»[348]. А проте автор реценезії, спираючись на ті ж закони драми, в яких злочинець не може бути речником автора, цілком не погоджувався із передсмертним монологом помираючого русина: «На кінець останньої дії вводять до костелу смертельно пораненого Остаповича... Злочинець важко спокутував свій злочин; він був свідком мордувань у святоюрській святині, і, смертельно поранений, прийшов сюди, конаючи... Для чого? Чи благати прощення, чи визнати свою помилку? Так, але найголовніше — виповісти науку двом пересвареним поміж собою народам... Тут, на нашу думку, найбільша помилка твору. Вуста злочинця — бо таким Остаповича представляє автор — навіть перед смертю, навіть у момент смерті, не можуть бути використані до виголошення науки народові. Звіди ж той, котрий хвилю перед тим здійснив, як сам каже, підлий вчинок, стався раптово апостолом правди? Здається нам це найменш відповідним — оскільки спішимо визнати, що форма тієї промови Остаповича (як на конаючого, дещо задовга) — пречудова, натхненна потужною силою і виголошена п. Желязовським із вражаючим запалом і глибоким відчуттям викликала загальне захоплення публіки»[349]. Прикметною є зафіксована рецензентом реакція публіки на цитований вище передсмертний монолог Остаповича, в якому звучали заклики до взаємного примирення, взаємного прощення. «Загальне захоплення» підкреслювало важливість теми та актуальність обраних драматургом слів, що їх виголошував розкаяний грішник. Водночас не слід забувати, що монолог цей існував у загальному контексті твору і був заснований на репрезентаційній асиметрії, адже виголошував його таки конаючий, зрадливий русин, а не, скажімо, бургомістр міста.

Інший критик навпаки, вважав цілком закономірним і доречним цей монолог в устах українського персонажа, виявляючи більше християнської співчутливості та акцентуючи архетипові біблійні топоси розкаяння, сповіді, пророцтва, закладені в цей образ: «...докорові тому, що Остаповичеві, як відступнику і злочинцю, не можна виголошувати проповіді і правити мораль народові, засадничо заперечуємо. Злочин свій Остапович оплачує життям; не каже він проповідь, а сповнює акт сповіді; пророчі слова в устах конаючого і його нагадування, скеровані до русинів і поляків, у ясновидчих знаменнях ще за життя дарують йому небеса. Шкода, що у тій сцені не дозволив автор Ядвізі промовити до конаючого бодай одне слово розради»[350].

Відчутну глядацьку симпатію до себе Остапович-Желязовський викликав насамперед досконалою акторською грою та трагедійним талантом (у його доробку, нагадаємо, були шекспірівські Гамлет та Ромео). Це доводять короткі зауваги критика про те, що свою роль він вів від початку продумано, послідовно, емоційно переконливо[351]. У той же час образ Хмельницького у виконанні Станіслава

[348] Там само.
[349] *** Teatr. Op. cit.
[350] Dunin W. Op. cit.
[351] *** Teatr. Op. cit.

Геровського, актора здебільшого салонного репертуару, набув несподівано карикатурних рис і викликав іронічні ескапади критика: «Хмельницький промовляє довго і напевно гарним віршем, але цілковито незрозумілим, через вимову п. Геровського, котрий дослівно "сам себе перекричав"»[352]. В іншому місці цей же автор уточнює, що С. Геровський, «...бажаючи учинити постать Хмельницького жахливою чи дикою, зробив її дивакуватою, окарикатурив у рухах і голосі. Крик рідко, у виняткових лише випадках, буває драматичним; погано ужитий, а зокрема застосований безперервно, викликає, навпаки, протилежне враження»[353]. В. Дунін, завершуючи розлогу рецензію, висловлював побажання виконавцеві ролі Хмельницького: «П. Геровському ми б бажали більшої поміркованості, особливо у відступах, мовлених для себе, задля демонстрації характеру Хмельницького, котрий не є чорний par excellense, а насамперед — героїчний»[354].

Жанр «картин» висував окремі вимоги до декораційного оформлення. Те, що для вистави було створено нові декорації, підкреслювало її винятковість та важливість, оскільки на той час нові декорації зазвичай створювали лише для опер. Краєвиди Львова та інтер'єри костелу Бернардинів, створені досвідченим львівським театральним декоратором Яном Дьюлом несли особливе навантаження, оскільки в очах глядача мали бути впізнаваними, життєподібними й знаковими водночас. Усі рецензенти підкреслювали мальовничість та високу мистецьку якість створених художником декорацій, особливо відзначаючи інтер'єр костелу бернардинів та зображення площі Ринок із давньою ратушею[355].

Але водночас декораторові не вдалося врахувати масштаб оформлення та закони перспективи, оскільки у їх сприйнятті бракувало віддалі, дистанції: «... дивлячись у люнети, Хмельницький і Тугай-Бей торкаються ними майже площини полотна», у зв'язку із чим критик радить поставити їх по діагоналі ліворуч або праворуч[356]. Знаючи розміри дзеркала сцени Львівського національного театру ім. М. Заньковецької, що нині працює у колишньому приміщенні Театру Скарбка, можемо уявити справді великі розміри писаних декорацій, а також викликані такими масштабними декораціями проблеми мізансценування.

Робота над виставою справжньої постановчої групи у складі режисера, художника й композитора дозволяє говорити про винятковість цієї прем'єри для театру й міста, а водночас і про поступове утвердження нових засад підготовки вистави. Можна припускати, що, очевидно, знана польським митцям інформація про діяльність мейнінгенського театру до певної міри могла вплинути і на характер тексту, і на саму поставу.

Така живописність цілком відповідала тогочасному нурту історичного малярства, представленого зокрема найвидатнішою постаттю Яна Матейка, котрий, до речі, картину на ту ж тему під назвою «Богдан Хмельницький з Тугай-беєм під Львовом» написав на рік пізніше (1885). Режисер і актор на ролі салонних героїв А. Любич, котрий у цій виставі виконував роль підступного Толкача, був відомий зі

[352] Там само.
[353] Там само.
[354] Dunin W. Op. cit.
[355] Там само.
[356] Там само.

своєї великої уваги саме до декораційної частини спектаклів. Прикметно, що попри весь схематизм не лише другопланових, а й головних ролей, окремим артистам-майстрам вдалося створити надзвичайно виразні епізоди, що виокремлювались з багатолюдної масовки[357].

Зрозуміло, що вистави такого масштабу були рідкими гістьми на львівській сцені, а режисура тільки проходила етап свого становлення, тому неуникними були недоречності, помилки, технічні та мізансценічні збої. З цього приводу критик зауважував: «Добре було б, якби хтось один з люду, чоловік чи жінка, якийсь козак чи татарин, пам'ятав про те, коли повинен вийти на сцену, або коли має щось сказати, і щоб це вчинив без запізнення. Хмельницький мусив учора тупнути нетерпляче ногою і, пошепки крикнувши «но», покликати з-за куліс татарина, аби той міг йому доповісти про бій з вояками Вишневецького. Хмельницький, в сцені з Тугай-Беєм, заглядає часто до свого намету, ніхто не знає для чого, бо слова "Знову йду пити — бережімо наші голови", — промовив вартовий козак так тихо, що їх ніхто не чув. У цілому говорено подекуди надто тихо або надто голосно і невиразно»[358].

Не викликала особливого ентузіазму і сцена параду ремісничих цехів. Відзначаючи майже в кожній рецензії створену В. Червінським музику, тим не менш, автори статей критично поставилися до такої суміші жанрів: «Музика та в іншому місці і часі заслуговувала б обов'язковово на визнання, але здається нам, що до всього тону твору не надто придатна, соло, зокрема (пп. Фонтана, Федичковський, Флоріянський) відспівані з оперетковим старанням, становили певний небажаний контраст із жахом і поважністю моменту...»[359].

Попри всі недоліки вистави, вона стала помітною подією у театральному житті міста. Простота і зрозумілість її ідеологічних конструкцій, живописність картин, повчальність разом із виразним патріотизмом та «можливо дещо надто великим нагромадженням релігійного ліризму»[360] були близькі найширшому колу глядацької аудиторії. Вистава поєднувала в собі риси пізньоромантичної піднесеності та історизму із статичністю та картинністю оповіді. Міт «польського Львова», що активно формувався упродовж XIX ст., отримав тут свій яскравий прояв, і хоча у фіналі вистави лунали заклики до примирення поляків та русинів, були вони риторичними, оскільки сам топос вистави демонстрував мононаціональний простір, в якому місця русинам-українцям не залишалось.

4.4.4 «Вогнем і мечем» (інсценізації однойменного роману Г. Сенкевича)

Зацікавлення польського театру творчістю Г. Сенкевича виникло ще 1880 р., коли 10 вересня на львівську сцену уперше вийшла вистава «Селянська доля» (Chłopska dola) — народна драма на 3 дії Владислава Корнелія Зелінського (1836–1895) за повістю Г. Сенкевича «Помста селянина».

---

[357] Там само.

[358] Dunin W. Op. cit.

[359] *** Teatr. Op. cit.

[360] Dunin W. Op. cit.

Однак, без сумніву, справжній широкий успіх принесли письменникові інсценізації його найвідомішого роману «Вогнем і мечем» (Ogniem i mieczem), що був першою частиною «Трилогії», заснованої на подіях польсько-української війни доби Хмельниччини. Значення цього твору для польської літератури, культури особливе — саме цей роман на багато десятків років визначив ставлення кількох поколінь поляків до проблем польсько-української історії й українців зокрема. Сповідуючи консервативні погляди, Г. Сенкевич зафіксував у свідомості багатьох поколінь співвітчизників саме таку версію козацького міту, успадковану від деяких авторів «української школи» у польській літературі.

Завдяки прийомам позитивістичного письма, реалізму, надзвичайній переконливості образів, роман справді мав надзвичайний вплив на свідомість польського читача. Втіленням «чорного» героя у романі був Богдан Хмельницький; пекельною, нестримною, дикою силою поставало козацтво; образ Івана Богуна несподівано вивищувався як амбівалентне поєднання лицарства й зухвальства, мужності й підступності, любові й крайньої ненависті. Роман штовхав до розпалювання міжнаціональної польсько-української ворожнечі, посилюючи протистояння, що під кінець XIX ст. входило у фазу політичної боротьби двох модерних націй, одна з яких (польська) розвивалась вочевидь швидше та особливо активно шукала й конструювала образ ворога. Досьогодні творчість Г. Сенкевича перебуває у центрі уваги дослідників, зокрема у контексті польсько-українських стосунків. Довкола неї продовжують розгортатись дискусії та суперечки польських літературознавців[361]. Як доводить О. Вознюк, образ України у романі «Вогнем і мечем» синтетичний за своїм характером і містить увесь набір викристалізуваних у XIX ст. мітів України: аркадійський, героїко-романтичний, пекельний[362].

Надзвичайний успіх роману у польському суспільстві засвідчила і перша інсценізація, що постала вже за рік після друку книги. Її автором був Бенедикт Філіпович (псевдо Побуг, 1861–1922). Відомий варшавський та лодзький журналіст, публіцист, Б. Філіпович закінчив Перемишльську гімназію, а згодом філософський факультет Львівського університету. На момент створення інсценізації йому було лише двадцять три роки, що не завадило початківцю підійти до інсценівки відомого твору відповідально й скрупульозно.

Прем'єрні покази вистави відбулись 17 жовтня 1885 р. одночасно у Краківському та Познанському театрах, а вже за чотири дні, 21 жовтня, відбулась перша вистава на львівській сцені. Така «потрійна» прем'єра у трьох містах свідчила щонайменше про пильну увагу театрів до цієї інсценівки та усвідомлення її потенційного успіху у глядачів. У наступні роки інсценівка йшла на театрах м. Гнєзна (1886); Жешува (1887), Ґданська (1894). Прикметно, що 23 жовтня 1913 р. «Вогнем і мечем» поставив колектив польського театру у Києві. «Трилогія» Г. Сенкевича і сьогодні цікавить польських митців — донедавна сценічна версія в режисурі Яна Кляти йшла на сцені Старого театру у Кракові. Знаний однойменний фільм у режисурі Єжи Гофмана й за участі польських, українських та російських акторів вийшов на екрани 1999 р.

[361] Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu? Warszawa, 2007. 450 s.

[362] Вознюк О. Візія українця як іншого в польському літературному дискурсі. С. 159–164.

Прем'єри «Вогнем і мечем» у Кракові, Познані та Львові мали значний резонанс, про що свідчить низка критичних статей. У них відображено і засади інсценізації, і способи репрезентації окремих героїв, сюжетних ліній роману. Усі без винятку рецензенти зазначають, що інсценізатор підійшов із надзвичайною відповідальністю до прозового тексту, використавши з максимальною можливістю діалоги, що містились у романі, майже уникнувши власної творчості в опрацюванні першоджерела. Така повага до літературної першооснови, вочевидь, значною мірою визначила успіх сценічної версії улюбленого роману сучасників. Переповнені зали, що їх згадують автори статей, свідчили про беззаперечний успіх цього проекту. Так, краківський рецензент захоплювався інсценізаційною майстерністю Б. Побуга: «П. Бенедикт Побуг, котрий постарався укласти роман для сцени, тримався якнайближче тексту літературного першоджерела, і йому за це належить висловити велику вдячність. Тільки там, де діалог роману уривався, доповнював його виразами, взятими з авторського тексту, творячи таким чином мозаїку, укладену із справжніх перлин стилю Сенкевича. Він поєднав поміж собою епізоди, віддалені у часі та просторі (процедура, практикована навіть при постановці на сцені Шекспіра), з'єднав поміж собою розрізнені моменти, і при цьому не торкався духа і форми твору варварською рукою»[363].

Важливим був добір сцен, що їх виніс на кін Б. Побуг, і в цьому, на думку критика, він також обрав правильну стратегію, зосередивши увагу на ліричній лінії: «Оминув стрілянину, погоні, битви і облогу Збаража; історії дав стільки місця, скільки було необхідно для тла картини, а сценічний інтерес сконцентрував на любові Скшетуського до Гелени Курцевичевої, чинячи з долі обох симпатичних коханців єдину канву драми»[364]. Доречність такого способу інсценування роману, на думку критика, полягала ще й тому, що тогочасний театр не міг відтворювати на сцені погоні, битви, облоги, які «...вимагають захоплюючої постановки та досконалого, роками вимуштруваного хору статистів, а таким хором ані Краків, ані Львів, ані Познань — для котрих драма була укладена — не розпоряджаються»[365]. І хоч для іншого критика перетворення епічного роману на любовну історію було недоречним[366], тим не менш вже сам факт появи роману на кону виконував свою просвітницьку, патріотичну місію.

Вистава складалася із шести сцен, що розігрувались у інтер'єрних декораціях. Критик львівської газети подав та описав послідовність картин: перша представляла заїзд в Чигирині та знайомила із головними персонажами твору — Скшетуським, Володийовським, Чаплінським, Заглобою, Підбийп'ятою. Друга сцена була відіграна «...перед Хмельницьким, котрому представлено Скшетуського. Тут відбувався досить нудний і довгий суд над Татарчуком і Барабашем», на думку критика цілком зайвий у виставі[367]. Третя картина представляла напад Богуна із Заглобою на Розлоги. У четвертій діялось в домі ворожки Горпини, куди Богун привозив викрадену Гелену і просив Горпину ворожити собі. Сюди вривалися

[363] Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe. Teatr // Czas. Kraków, 1885. № 239. 20 pazdziern. S. 2.
[364] Там само.
[365] Там само.
[366] Teatr, literatura i muzyka // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1885. № 242. 23 pazdziern. S. 3.
[367] Там само.

Заглоба, Жендзян і Володийовський, відбувався поєдинок Володийовського з Богуном, в якому Богун зазнавав смертельного удару. П'ята сцена представляла залу в королівському замку, куди прибував із Збаража Скшетуський із проханням про допомогу. Шоста, фінальна, проходила у тій самій залі, коли король повертався по укладенню миру, Скшетуський довідувався про порятунок Гелени, і з появою на сцені самої Гелени наречені кидалися в обійми одне одному[368]. Таким чином, з'ясовуємо, що у сценічній версії було щонайменше дві картини, пов'язані з українським світом: сцени за участю Богдана Хмельницька та Івана Богуна.

Контекстом-порівнянням для сценічної версії роману слугували подібні західноєвропейські приклади, супроти яких польський не програвав: ««"Вогнем і мечем" не тільки не є гіршим від "Мушкетерів" А. Дюма (батька), від "Знедолених" Гюго (хоча переробляли їх геніальні автори) і багатьох інших романо-драм, ба навіть кращим за велику кількість подібних творів», — наголошував рецензент «Національної газети»[369]. Інший критик у наступній публікації у цьому ж часописі заявляв ще безапеляційніше: «Не скажемо, що драма була досконалою, але не гірша вона за тисячі переробок з романів, здійснених навіть найвідомішими сучасними драматургами»[370]. Прихильників вистав у трьох містах було, безумовно. значно більше, і вони були готові боронити твір від нападів опонентів: «Знайдуться, напевно, незадоволені критики, які твір, що має характер народного видовища, захочуть принизити, приписуючи поклоніння старим театральним богам або великому Сенкевичу, але прислужників ніколи не бракує, а порівняння — це не аргумент, як кажуть французи. Роман — це одне. А інше — драма»[371].

Краківський критик під криптонімом О. свідомо підкреслював неможливість повноцінного відтворення літературного тексту на сцені, а відтак з міркувань просвітницьких, патріотичних та навіть касових цілковито підтримував дирекцію театру у її виборі: «Зрозуміло, що переробка для сцени такого чудового роману як «Вогнем і мечем» не може мати мистецької чи драматичної цінності. Але як колекція ефектних картин, як змалювання постатей та знайомство з твором неординарним, навіть для тих верств, що не читають, постава на тутешній сцені цього твору є і цілковито вмотивованою, і корисною, і не без певної привабливості. Після кількох касових успіхів «Вогнем і мечем» є для дирекції відкриттям «золотої жили». Публіка переповнює театр»[372].

На жаль, традиційно для тогочасних реценезій, вкрай мало уваги було приділено акторським роботам. Із цитованих рецензій довідуємось, що виконавець ролі Івана Богуна на краківській сцені, Едмунд Ригер «...з майстерністю, при великому діапазоні деталей і технічних засобів, прекрасно і реалістично відтворив постать Богуна. Був то справжній козак, тужливий і мрійливий як дума українська, а водночас дикий, шорсткий, енергійний як справжній герой і лицар степів, напіврозбійник, напівсолдат»[373]. На львівській сцені у ролі Богуна виступив Р. Же-

[368] Там само.
[369] Там само.
[370] Teatr, literatura i muzyka // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1885. № 240. 21 pazdziern. S. 3.
[371] Там само.
[372] O. Listy z Krakowa. III // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1885. № 241. 22 pazdziern. S. 2.
[373] Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe. Teatr // Czas. Krakòw, 1885. № 239. 20 padziern. S. 2.

лязовський, якого разом із В. Воленським у ролі Скшетуського високо оцінив рецензент, як і С. Геровського у ролі Хмельницького[374].

В цілому, хоча певних закидів драматургові не бракувало, рецензенти підкреслювали просвітницько-патріотичну місію вистави. Таким чином, сценічне життя літературного твору посилювало та поширювало його впливи, утверджуючи й далі стереотипні образи козака у польському середовищі. Про «живучість» та впливовість цих стереотипів свідчить уже згадана екранізація роману в режисурі Є. Гофмана.

Оглядаючи головні особливості розгортання дискурсу козацтва як історичного наративу на польській сцені XIX ст., виявляємо головні періоди: перша чверть XIX ст., середина XIX ст. та остання його третина. Саме у XIX ст. дискурс козацтва був відкритий та розвинений у польській драматургії й театрі як складова національного історичного наративу.

Щойно започаткований козацький дискурс не зміг розвиватися у зв'язку з цензурними утисками, тому частина створених п'єс не отримала сценічного втілення взагалі. Перші образи козака Івана («Огінська...») та Богдана Хмельницького («Бунт Хмельницького») виникли у гострі моменти історії польського народу — у період наполеонівських війн. Актуалізація козацької тематики, і зокрема доби Хмельниччини, була пов'язана із потребою польського суспільства проаналізувати помилки минулого, а також звернутися до героїчних сторінок з історії Речі Посполитої, на прикладі звитяг польської корони відроджуючи бойовий дух та надії на майбутнє повернення державності.

У першій чверті XIX ст. образ Богдана Хмельницького потрактовано як образ романтичного героя, з усім комплексом відповідних характеристик: силою, мужністю, рішучістю, самотністю, затятістю, жорстокістю. Услід за І.Франком можна також позначити репрезентацію цього історичного героя у перших польських п'єсах як «польського патріота» і свідомого лідера свого народу водночас.

Проте, як і у випадку із гайдамацькою тематикою, театр і драма «відкривали» історичний козацький наратив, але через цензурні обставини не могли розвивати й утверджувати його у польському театральному дискурсі послідовно — на відміну від літератури, куди козацька тема перейшла у середині 1820-х рр. і де продовжувала активно розвиватись у творчості поетів та прозаїків «української школи».

Широко розгорнутий у творчості поетів та письменників «української школи», козацький дискурс «повернувся» на сцену в середині XIX ст. вже як відлуння літератури, в інсценізаціях та сценічних адаптаціях численних улюблених літературних творів. Такими були дві сценічні версії «українського роману» у віршах «Марія» А. Мальчевського. Перенесення поетики твору на сцену виявило головні родові відмінності між літературою та драмою, зокрема, неможливість відтворити без втрат характерні риси поезії мовою тогочасного театру. При «перевірці» сценою «українськість» авторів «української школи» виявляла свою декоративність, споглядальність, недієвість, що доводить і драматична творчість представників цього напряму («Повернення запорожців із Трапезунда» К. Гейнча, «Конашевич у Білгороді» З. Фіша).

[374] Teatr, literatura i muzyka // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1885. № 240. 242, 23 pazdziern. S. 3.

Якісно новим етапом став вихід на польську сцену трагедії «Мазепа» Ю. Словацького, однієї з найпопулярніших п'єс драматурга на польському кону другої половини XIX ст. Автор п'єси здійснив спробу вивести козацький міт на якісно інший рівень, приховавши козацьку ідентичність Мазепи за придворним вбранням королівського пажа та обравши цю постать як своєрідний провокативний образ, завдяки якому розкривалась криза королівської влади та шляхетського світу. Однак, у практиці польської сцени цей твір сприймали традиційно у руслі консервативного національного наративу, підкреслюючи негативні риси козацького сина Мазепи та не вбачаючи в ньому головного героя твору й вистави, віддаючи центральне місце Королю.

Пізньоромантичний період характеризувався активним зверненням авторів до постаті Б. Хмельницького. У порівнянні із початком XIX ст., польські драматурги (Л. Стаженський, К. Бжозовський) виявляли критичніше, навіть упередженіше ставлення до цієї постаті. У пошуках сюжетів вони зверталися або до часів Руїни, або ж войовничих, агресивних сторінок, пов'язаних зокрема з історією облоги Львова. Особливої ваги набули внутрішні конфлікти серед старшини, теми боротьби за владу, а також впливи московських агентів на геополітичний вибір українців та польсько-українські стосунки.

Жанрові особливості цього періоду полягали у використанні як мелодраматичних прийомів, так і в створенні вистав-картин. Це з одного боку пов'язувало театральну творчість із популярним у той час історичним жанром у малярстві та графіці. З іншого боку, вимоги історизму та масових сцен у таких виставах свідчили про певні впливи мейнінгенського театру та формування режисури.

Тема козацтва на польській сцені упродовж XIX ст. була вписана у великий дискурс «театралізованого патріотизму» (Д. Ратайчакова), в якому залежно від суспільно-політичних подій та позицій автора ототожнювалась то з позитивно, то з негативно конотованими постатями. Театр сприяв формуванню образу козацтва як «втрачених» Своїх. Цей топос втрати (спільників, союзників, фронтирних «братів на межах») становив метатекст майже всіх творів і був невід'ємною складовою «роботи над історичними помилками», що її провадила польська культура упродовж всього XIX ст.

Водночас наслідками такої праці ставали дедалі більш поляризовані та стереотипізовані образи козаків як Ворогів, що найяскравіше реалізувалось у сценічних версіях роману Г. Сенкевича «Вогнем і мечем», а також «Облозі Львова» К. Бжозовського. Це водночас свідчило про складний процес відчуження та «відпускання» з колоніальних обіймів «прирученого та привласненого» козака.

Парадоксально польська драматургія козацької тематики прислужилась і для української професійної сцени. Зокрема, з польської сцени на українську перейшла вистава «Запорожці» К. Гейнча, для другого виконання якої було написано хор «Ще не згибло Запороже», музика й текст якого лягли в основу державного Гімну України.

РОЗДІЛ 5. «І В ЦНОТІ, І В БОЛОТІ…». УКРАЇНСЬКЕ СЕЛО У ПОЛЬСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ТА НА СЦЕНІ (1840–1880-ті рр.)

У середині XIX ст. одночасно з продовженням козацького та гайдамацького наративів у польському театральному дискурсі з'явились драматичні твори, головними героями яких уперше стали представники найнижчого соціального прошарку — селяни. Доти їхня присутність на сцені обмежувалась образами з аркадійського міту і виникала у виставах музичного, музично-комедійного, комедійного жанрів, як, наприклад, у фіналі першої частини «Сирен Дністра» Я. Н. Камінського. Пасторальна, пейзанська постать українця/українки була цілковитою сценічною фікцією, такою собі театральною маскою, що мала віддзеркалювати ідилічну красу польсько-українського світу, приховуючи водночас латентні та відкриті конфлікти соціального й етнічного характеру.

Упродовж XIX ст. під впливом історичних подій, разом із розвитком художньої мови драматургії й театру, а також вимог глядача, польська сцена відкрила не відомий для себе український «світ у собі»[1]. Поруч із козацькою Україною почала поставати Україна селянська, спершу напівекзотична — напівреальна, згодом дедалі впізнаваніша та ближча до «правди життя». Для її відтворення виявились продуктивними і фольклорно-романтичні образи й теми, й історико-соціальні та психологічні драматургічні конфлікти й сюжети. Продовжуючи стратегію утримання України у колі власної орбіти, польська культура не могла не заговорити про той «незручний клас» (за висловом сучасних істориків[2]), що з одного боку забезпечував економічний розвиток шляхетських і магнатських господарств, число яких на українських землях, зокрема, на Правобережжі, Волині та Київщині у XIX ст. була надзвичайно великою[3], а з іншого боку, через крайнє визискування та жорстокість панів, начебто безіменний і мовчазний, вибухав бунтами, становлячи перманентне джерело небезпек для своїх власників та влади. У другій половині XIX ст. польський театр побачив в українських селянах героїв, вартих сценічної уваги.

[1] Бовуа Д., Заярнюк А., Михайлюк О. «Незручний клас» у модернізаційних проектах. Есей // Україна модерна. 2010. № 17 (6). С. 14.

[2] Там само.

[3] Гудь Б. Зазнач. твір. С. 112.

5.1 Романтичний міт карпатського простору: від трагедійного до комедійно-пасторального дискурсу

Серед топосів європейського романтизму гори були одним із найвиразніших, найяскравіших, найвідповідніших духові та філософії цього напряму. Східні Карпати — і Гуцульщина зокрема — стали для польських романтиків у цьому контексті особливо цінними. Звернення до етнографічних описів та досліджень регіону, вивчення фольклору, легенд, історії краю сприяли появі творів різних жанрів: від щоденників і подорожніх описів до поезій та прози на гуцульську тематику.

Першовідкривачем гуцульської теми у польській літературі вважають Францішка Карпінського (1741–1825), уродженого на Покутті польського поета й драматурга-сентименталіста. Прикметно, що історичний Олекса Довбуш напав на маєток Карпінських у селі Голосків Коломийського повіту (нині — Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) за годину після народження майбутнього поета, перед породіллею й повитухою повівся благородно, не завдавши нікому шкоди, про що згодом у своїй автобіографії і згадав Ф. Карпінський[4]. Тема Покуття, Прикарпаття в інтимній та пейзажній ліриці поета посідала вагоме місце як модель пасторальної аркадії — за словами дослідника його творчості, Романа Соболя — водночас і сумної, і реалістичної[5].

Далі, у XIX ст., зацікавлення Карпатським регіоном зростало у контексті притаманних романтизмові зацікавлень етнографічними, фольклорними джерелами. У згаданому вже виданні В. Залеського «Пісня польські та руські галицького люду» (1833) серед чоловічих пісень окремий підрозділ був присвячений мелосу опришків[6]. «Гуцульщина стала місцем надзвичайно серйозно потрактованих географічних, етнографічних і біологічних наукових досліджень, організованих з метою опису тамтешніх мешканців, гуцулів (Кароль Мілевський, Ян Вагилевич, Август Бєловський, Казімєж Владислав Вуйціцький, Вінцент Поль), з намірами збирання народних пісень (Пауль Жегота, Вацлав з Олеська), із задумом створення гербарію та опису літаючих живих істот (Ернест Віттман)», — підкреслив літературознавець Ян Хороший у своїй монографії[7]. Краса та велич Східних Карпат якнайкраще відповідали метафізиці романтиків, їхній картині світу, в якій стихія гір слугувала еквівалентом піднесеного над буденною реальністю буття природи й людини. Особлива філософія життя гуцулів, мешканців гір, відрізаних від решти світу, з їхньою свободолюбністю, волею до індивідуальної незалежності, привертали увагу письменників та дослідників того часу. «Якщо кар'єра Гуцульщини стала безумнівним фактом, то головним чином завдяки романтичному захопленню постаттю карпатського гураля», — підкреслив появу мешканця Карпат як окремого персонажа у польській романтичній культурі Я. Хороший[8].

---

[4] Karpiński F. Historia mego wieku i ludzi, z ktòremi żyłem. Oprac.R. Sobol, Warszawa, 1987. S. 25–26.

[5] Sobol R. Franciszek Karpiński. Warszawa, 1979. S. 52.

[6] Wacław z Oleska. Op. cit. S. 81—82.

[7] Choroszy J. A. Huculszczyzna w literaturze polskiej. Wroclaw, 1991. S. 19.

[8] Там само. С. 32.

5.1.1 «Гей, браття, опришки!» («Карпатські верховинці» Ю. Коженьовського)

Шукаючи генези героїв «Карпатських верховинців» Ю. Коженьовського, сучасні учені знаходять їхні драматургічні прототипи у романтичних «Розбійниках» та «Вільгельмі Теллі» Ф. Шіллера[9]. На «розбійницькій семантиці» постатей мешканців гір (у польській мові — гуралів), наголошував ще у XIX ст. письменник та літературознавець Л. Семенський, підкреслюючи, що серед усіх територій Польщі «...тільки Україна та Гори дали дві сильно окреслені постаті: гайдамаку і розбійника»[10]. Зрештою, вже 1833 р. у перших двох рядках двох перших опришківських пісень, включених до збірника пісень В. Залеського, опришок й гайдамака були прирівняні один до одного:

1.
Na wysokoj połonyńci izrodyły ryżki,
ta cy pidem, pane brate, na wesni w opryszki?
2.
A szczo u ti Czernohori za woroni koni;
chodim brate w hajdamachy, czujem za czerwoni…[11]

Зваживши популярність гайдамацького та козацького образів у польському театрі XIX ст., можна припускати, що питання появи на польському кону гуцула як сценічного персонажа справді було лише питанням часу. Все залежало від темпу процесів відкриття та освоєння простору українських Карпат як унікальної «слов'янської Атлантиди», за пізнішим висловом одного з відомих польських письменників XX ст. Станіслава Вінценза, чия творчість була також нерозривно поєднана із Гуцульщиною.

Поява драми Ю. Коженьовського «Карпатські верховинці» з огляду на вищесказане мала не лише внутрішню творчу мотивацію драматурга, а й певний об'єктивний, надіндивідуальний, загальнокультурний контекст та генезу, пов'язану з особливою увагою до екзотичного карпатського світу, що поступово відкривався польським дослідникам упродовж першої половини XIX ст. Що ж до особистих причин, то поштовхом до створення п'єси був досвід драматурга, котрий двічі перебував на Гуцульщині: у 1830-му та 1840-му рр. Метою його поїздок до Карпат було лікування на мінеральних водах урочища Буркут, що супроводжувалось активними мандрівками та вивченням регіону. Як свідчили рисунки Ю. Коженьовського, він здійснював піші прогулянки до верхів'їв гори Крутої неподалік села Жаб'є, а також спілкувався з місцевими мешканцями, вивчав мову, побут, звичаї, психологію, перекази.

Сам автор у передмові до власного російського перекладу твору відкрив джерела обраної теми та героїв: за словами Ю. Коженьовського, історія про Антося

---

[9] Там само. С. 26.

[10] Siemienski L. Rysy gòrali tatrzańskich. Podania. — Rozbòjnicy. — Pieśni // Wieczornice, powiastki, charaktery, życiorysy i podròże. Wilno, 1854. T. 3. S. 89–90.

[11] Wacław z Oleska. Op. cit. S. 81.

Ревізорчука, що утік зі служби в австрійському війську та пішов в опришки, сталася за кілька років до появи на Гуцульщині самого драматурга, а відтак була добре знана й популярна в середовищі гуцулів. Спираючись на це, твір Ю. Коженьовського можна вважати драмою, що походить з фольклорних джерел, як це доводить Р. Кирчів[12] та підтверджує Р. Пилипчук[13]. Проте у польських дослідників XX ст. існувала й інша думка: зокрема, В. Ган, С. Кавин доводили, що драматург у дусі традицій багатьох романтиків містифікував «документальність» сюжету драми, оскільки згаданої Ю. Коженьовським пісні про Антона Ревізорчука виявити їм не вдалося. Услід за ними дослідник теми Гуцульщини у польській літературі Я. Хороший стверджує, що задум та реалізація драми були виключно авторські, і тому варто говорити про створення драматургом настільки переконливих, типових образів, сюжету, пісень, сумніватись у реальності чи автентичності яких не випадало ані сучасникам, ані нащадкам[14].

Питання генези твору хвилювало істориків літератури віддавна. Один із перших біографів та дослідників творчості Ю. Коженьовського, Броніслав Чарнік, у пошуках автентичних пісень, що могли слугувати за матеріал або й бути прямими цитатами, звернувся до відомого українського етнографа, професора Володимира Шухевича. На підставі власних пошуків (Б. Чарнік подав довгий перелік опрацьованих українських етнографічних і фольклорних збірників) та висновків В. Шухевича, Б. Чарнік першим висловив думку, що ані пісні, поданої у п'єсі як тематичний епіграф-джерело історії, ані інших пісень не існувало насправді, оскільки не вдавалося виявити жодного подібного запису. Інші ж два хори: «Червоний пас, за пасом бронь...» та «Гей, браття опришки, Долийте до чарки!» не викликали у дослідників жодних сумнівів щодо їх літературного, авторського, а не народного походження. Тож усе промовляло на користь того, що «Карпатські верховинці» — цілковито авторський, оригінальний твір. Водночас наведені Р. Кирчівим у згаданій монографії докази таких відомих фольклористів та етнографів як В. Ільницький, Л. Вітошинський, В. Гнатюк про знайдені ними згадки з історії життя опришка Ревізорчука[15] не дозволяють однозначно заперечувати народне походження цього образу. Зважаючи на окремі зауваги українських та польських дослідників про відсутність конкретного фольклорного джерела, про різнобій в інтерпретаціях життєпису реального мешканця Карпат Ревізорчука, слід притримуватись «золотої середини», тобто думки про те, що драматург творчо опрацював цю історію, та, ймовірно чуючи її у різних варіантах, створив власну, справді авторську версію.

Як відомо, п'єсу Ю. Коженьовський писав у Харкові, куди 1838 р. його перевели на викладацьку посаду з Києва. Перебуваючи на великій відстані і від своєї малої Батьківщини (Броди на Львівщині), і від Карпат, письменник важко переживав перебування у чужому для нього краї. Створені за таких обставин 1840 р., безпосередньо у рік другого приїзду Ю. Коженьовського у Карпати, «Карпатські верховинці» були написані, безперечно, з метою втілення на сцені,

[12] Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ, 1971. С. 254–259.

[13] Пилипчук Р. Український професіональний театр... С. 341.

[14] Choroszy J. Op. cit. S. 82–83.

[15] Кирчів Р. Зазнач. твір. С. 256.

оскільки окремі п'єси Ю. Коженьовського, як відомо, на той час уже мали сценічну історію. У цьому Ю. Коженьовському сприяв його родич, провідний актор польського театру у Львові, Антоні Бензa (саме допомозі А. Бензи Ю. Коженьовський завдячував появу прапрем'єрами «Димітра і Марії», «П'ятого акту» та інших п'єс на львівській польській сцені). У 1841 р. Ю. Коженьовський надіслав п'єсу у власному перекладі російською мовою до Петербургу, сподіваючись на появу вистави в Александринському театрі. З цією метою автор написав передмову російською мовою «Про гуцулів», де захоплено й детально, з великим знанням справи подав описи карпатських краєвидів, особливостей природи. Та найбільше уваги драматург приділив питанням побуту, звичаїв, світогляду, особливостей характеру та вдачі гуцулів, власному досвіду спілкування й спостереження за життям мешканців дивовижного карпатського краю, що проліг від «...австрійської Молдавії, званої Буковиною, аж до польських Татр та угорського кордону»[16]. Свій текст драматург завершив короткою історією написання п'єси, де наголосив на «реальності» описаних подій, підкріпивши думку цитатою про Ревізорчука, почутою з вуст когось із гуцулів: «Щасливий, бо повісили його як якогось пана!»[17]. Варто звернути особливу увагу на призначення цього тексту, а відтак витлумачити його як спосіб «обґрунтування» та захисту змісту твору перед російськими цензорами. Недаремно, вочевидь, Ю. Коженьовський приділив стільки уваги питанню гноблення австрійською владою гуцулів, вочевидь, сподіваючись на те, що для російської сцени цей історично-політичний контекст виявиться вигідним та пришвидшить появу твору на кону.

Однак ані в Петербурзі, ані у Львові народна трагедія зі співами не змогла пробитися на кін. У випадку з Російською імперією тема «горян» була вкрай небажаною у світлі російської військової кампанії на Кавказі (згадаємо поему Т. Шевченка «Кавказ», створену саме у цей час). У Львові, на підавстрійській території, цензура також чинила опір. Надісланий наприкінці 1840 р. до Львова текст п'єси «Карпатські гуралі, або Рекрут» був прочитаний серед акторів львівської польської трупи у червні 1841 р., про що свідчив лист А. Бензи до Ю. Коженьовського[18]. Але, як далі виявилось із цього листа, зірка польської сцени А. Бензa, а також група театральних діячів, попри захоплення самою п'єсою та найвищою оцінкою її драматургічних якостей, навіть не наважились подати твір на розгляд австрійської цензури, мотивуючи це страхом перед можливою тотальною забороною творів подібної тематики на польській сцені у Львові. Острах митців не був даремним. П'єса побачила світло рампи лише через три роки (1844), але в істотно переробленому вигляді, з викресленням імен мандатора та стрільця, вилученням усіх згадок про німців, владу, службу в астрійському війську, зміною прізвищ Тихончука та Ревізорчука та ін.[19].

Прем'єра 21 червня 1844 р. відбулась на бенефіс актриси А. Камінської, дружини Я. Н. Камінського, що виступила у ролі Марти. Головні ролі Антося Доб'яка та Пракседи виконали відповідно провідні актори польської сцени В. Смоховський

[16] Korzeniowski J. O Huculach. Tłum. z ros. B. Czarnik. Lwòw, 1899. S. 18.
[17] Там само. С. 28.
[18] Czarnik B. Korzeniowski i «Karpaccy gòrale». Brody, 1898. S. 29.
[19] Там само. С. 31.

та А. Ашпергерова. У ролі старого Максима виходив Я. Новаковський, котрому належало й авторство музики до пісень у виставі. Богуміл Давісон виконав роль Комісара. Ґрунтовну рецензію на виставу видрукував у «Львівській газеті» історик і драматург Кароль Шайноха (під криптонімом R. S.)[20].

Рецензент належно оцінив переповнену залу, чого «...давно вже не бачили в театрі», та особливу силу драматургічної правди твору, в якому автор «...не ідалізує своїх героїв: виводить їх навіть занадто дикими і жорстокими; але ця їхня жорстокість та варварство не походить від глибокої зіпсутості, як у «Жидах»[мова про п'єсу Ю. Коженьовського, що вже йшла на сцені. — М. Г.], [...] але тільки із зовнішніх умов, випадкових причин»[21]. К. Шайноха зафіксував важливе соціальне звучання твору, а також безпосередню реакцію глядача на останні сцени, що їх за жорстокість було піддано критиці ще до прем'єри: «... чутлива публіка так сильно здригнулась при вигляді останньої сцени тому, що уперше заглянула під убогу стріху своїх підданців, і побачила там нещастя в усій його оголеній, потворній правді»[22]. Окреме місце приділив К. Шайноха новим, на його думку, стилю й манері письма, що покликали за собою відповідну театральну мову. На думку критика, за простотою та наративністю вона наближалась до перших античних драматичних творів. Недаремно згадалися йому часи театру Есхіла й Тесписа, «...коли ще стільки співалося й танцювалося»[23]. Хоча, власне, надмір вокально-танцювальних епізодів рецензент уважав за недолік вистави. Як і прикру деталь, на яку звернув окрему увагу: «найвищий ентузіазм публіки» викликала не стільки вистава, скільки виконаний в антракті гуцульський парний танець пані [Олімпії] Щепанської та пана [Томаса] Рінеша[24]. Цей зауважений критиком момент підкреслює естетичні «пріоритети» широкої публіки та пояснює мотиви уведення в дію музичних і танцювальних номерів, таких привабливих для аудиторії.

Таким чином, «Карпатські верховинці» розпочали свою тріумфальну ходу польськими сценами, назавжди, до наших днів, увійшовши до репертуару польської сцени. Вже за кілька місяців, 13 жовтня 1844 р., відбулась прем'єра у Краківському театрі, а під час гастролей цього театру у Познані у червні 1845 р. з виставою познайомилась і познанська публіка[25]. Короткі відгуки преси дозволяють зауважити, що географічне віддалення зменшувало зацікавлення публіки темою та персонажами. Так, анонімний познанський автор, ім'я якого за криптонімом встановити не вдалось, підкреслив вагомість національної теми, взятої «з життя галицької землі», хоча деякі сцени виявились для рецензента нецікавими й надто довгими[26]. Прихильно зустріла публіка лише окремі сцени й епізоди вистави: сцену опришків у лісі; старанно виконану актором Я. Янковським пісню. Це могло свідчити про окремий інтерес до екзотичних моментів, візуально-музичного ряду

[20] R. S. [Karol Szajnocha]. Teatr polski // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1844. №. 74. 25 czerwc. S. 488–489.

[21] Там само. С. 488.

[22] Там само. С. 489.

[23] Там само.

[24] Там само.

[25] M. B. Teatr polski // Gazeta Wielkiego Ksiąstwa Poznańskiego. Poznań, 1845. №. 133. 11 czerwc. S. 1071.

[26] Там само.

вистави, як і про мале зацікавлення глядачів самим змістом дії. Хоча головна роль Ревізорчука у виконанні актора Хомінського отримала високу оцінку автора відгуку.

Упродовж наступних десятиліть п'єса залишалася в репертуарі польських театрів у Львові, Кракові, Гродні, Радомі, Варшаві, а завдяки їхній гастрольній діяльності її побачили глядачі десятків інших міст (Чернівці, Жовква, Тернопіль, Жешів, Новий Сонч, Криниця, Самбір, Каліш, Бидгощ, Кєльце, Пйотркув, Петербург, Люблін, Лодзь[27]). Вистава, зокрема й у Варшаві, йшла під іншою, нейтральнішою та поетичнішою назвою — «Над Черемошем». У 1908 р. виставу було показано у Києві на сцені Польського театру.

Найбільший сценічний успіх твору припав на другу половину XIX ст., період розквіту акторського театру. Органічно сполучені у «Карпатських верховинцях» екзотика, романтична піднесеність, непримиренність конфлікту (особистої свободи індивідууму й влади) із яскраво та реалістично виписаними драматургом характерами виявились надзвичайно суголосними та своєчасними у контексті розвитку реалістичних, психологічних засад гри у тогочасному театрі. Водночас окремі сцени, генетично пов'язані із шекспіровими трагедіями, як-от сцена божевілля Пракседи, у виконанні найпотужніших актрис сягали сили й глибини шекспірових творів з одного боку, з іншого — торували на сцену дорогу натуралізмові. У цьому переконують, зокрема, світлини найвідомішої польської акторки другої половини XIX — початку XX ст. Гелени Моджеєвської у ролі Пракседи. При порівнянні візуальної складової образу, Пракседа Г. Моджеєвської попри відмінності у костюмах та деяких інших деталях типологічно була подібна до її ж Офелії, або згодом — леді Макбет у відповідних сценах (зачіска, грим, міміка).

Головні чоловічі ролі, насамперед Антося Ревізорчука, також виконували провідні актори польських сцен. І хоча серед призначень траплялися й компромісні, невідповідні, неодноразово піддані критиці у пресі призначення (як-от Ігнацій Каліцінський на львівській сцені упродовж 1856–1863 рр.), тим не менш, у довгій шерезі виконавців ролі Ревізорчука (до 1865 р. — Доб'яка) у Львові, були: Адам Мілашевський (1850–1853), Болеслав Лещинський (1869), Болеслав Ладновський (1872), Владислав Воленський (1874–1879), Роман Желязовський (1886–1895). Окремі вистави вже були здійснені в режисурі Яна Круліковського (1872) та Романа Желязовського (1895, 1897). Твір настільки був знаний серед глядачів, що критик 1869 р. зазначав: «П'єса ж бо знана вже у польському світі до найменших деталей, кожен з глядачів зможе задекламувати прекрасні фрагменти твору нашого уславленого письменника, і кожен з нас бачив у кожній ролі вже не одного актора. Звідси постають порівняння, критика, незадоволення, а врешті, можливо, і спогади! — Звідси випливає інше, доконечне: не один підстаркуватий кавалер, котрий у молодшому віці дивився, наприклад, панну Х в ролі Пракседи, тепер, коли перетнув вже сороківку, не може захопитися грою панни Н у тій же ролі»[28]. Вистава стала невід'ємною частиною польського театрального дискурсу, увійшла до переліку творів, «особливо люблених у цій частині Польщі» — звісно, йшлося про Галичину, де регіональна природа драми відчувалась особливо виразно[29].

---

[27] Dramat polski (1765–2005). T. 1. S. 438.

[28] (H. L.) [Henryk Lisicki?]. Teatr polski // Dziennik Polski. Lwòw, 1869. № 27. 27 pazdziern. S. 3.

[29] Там само.

У виставі брали участь і українські актори. Так, у 1855–1856 рр. в ролі Федя у виставах Львівського польського театру (зокрема, і на гастролях у Чернівцях) виходив Омелян Бачинський, майбутній керівник Руського (Українського) професіонального театру товариства «Руська бесіда». Упродовж 1856–1872 рр. у ролях Старого гуцула, Михайла, IV Гуцула, Опришка виступав Олександр Концевич, знаний соліст (бас-баритон) і драматичний актор польського та українського театрів. Його участь у виставі була пов'язана саме із вокальними номерами — так, виконання, наприклад, «думки» «Гей, браття опришки!» було відзначено рецензентом як надзвичайно фахове та захоплююче[30].

Вистава настільки міцно влилася у практику польської сцени, що за афішами та короткими (зрозуміло, дедалі коротшими) відгуками, можна простежити поступ польської професійної сцени. Так, якщо від часу прем'єри 1844 р. ще довгий час спектаклі відбувалися в освітленні свічками, то вже заключний у XIX ст., відомий нам показ на львівській сцені 1897 р. розпочинався демонстрацією «живих фотографій з використанням кінематографа»[31]. Чи були ці фотографії тематично пов'язані із Гуцульщиною? На жаль, невідомо. Якщо у перші десятиліття прокату вистава належала до основного (вечірнього) репертуару, то у 1890-х рр. вона перейшла на позиції так званого «шкільного» (денного) репертуару вихідного дня. Поновлення вистави з цією метою отримало гідну оцінку театрального критика. Позитивний відгук рецензента під криптонімом Iks Epsylon засвідчив актуальність мови романтичного театру ще наприкінці XIX ст. та цілковиту її «засвоєність», хрестоматійність: «У цій п'єсі, зміст якої усім відомий, дія відбувається на тлі барвистих картин з сільського життя гуцулів, посеред характерних співів і танців. Важку роль Антося Ревізорчука, в якій поєднано трагічність зі свободою і певною дикою поезією сільського парубка, зіграв п. Желязовський художньо витримано... Галереї та вищі частини залу були щільно заповнені»[32]. Популярність вистави уможливлювала використання твору з доброчинною метою: багаторазово кошти від показів «Карпатських верховинців» призначались для підтримки тих чи інших груп населення. Так, у Познані 1845 р. виставу грали задля збору коштів на потреби «наших співвітчизників», 1848 р. у Львові спектакль грала «студентська гвардія задля обмундирування менш заможних товаришів» тощо.

Безумовно, однією з причин такої популярності вистави серед польських глядачів було те, що «за умовчанням» у конфлікті поміж гуцульським світом та австрійською владою польська сторона була відсутня. Власне, це політично-соціальне «алібі», як і нелюбов до австрійської влади з боку поляків по-своєму підігрівали щире захоплення польської аудиторії твором та виставою. Співчуття долі гуцульських селян підсвідомо посилювалося тим, що в історії не був присутній жоден польський персонаж.

Як ставилась, як сприймала публіка гуцулів з погляду етнічно-національного? Сам Ю. Коженьовський у згаданому вище коментарі однозначно називав гуцулів

[30] S. P. [Shnűr-Pepłowski S.] Z teatru // Dziennik Polski. Lwòw, 1886. № 245. 26 pazdziern. S. 2.

[31] Hałabuda S., Kubik A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie oraz gościnne występy zespołów francuskich (niezależnie od sceny) 29 III 1842–18 III 1864 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.

[32] Iks Epsylon. Teatr // Przegląd polityczny, spòłeczny i literacki. Lwòw, 1895. № 35. 12 lut. S. 3.

«руськими Слов'янами»[33], характеризував їхніє віросповідування як греко-католицьке (у російському тексті передмови та його польському перекладі друге слово — із зрозумілих причин — було пропущене[34]). Говорячи про інші особливості цього краю, драматург визначав мову гуцулів як південний діалект малоруської (української мови), «той самий, яким розмовляє простий люд у сільських місцевостях Галичини, в губерніях Волинській, Подільській, Київській і в усьому малоросійському краї»[35]. При цьому, звісно літератор підкреслював пограничний статус гуцульської культури та наявність у мові угорських й молдавських слів.

Однак у рецензіях на вистави від середини до кінця XIX ст. відсутні будь-які згадки чи актуалізація питання про українську належність гуцулів. Натомість зустрічаються думки про виставу як складову національного репертуару. А 1868 р. зустрічаємо думку відомого літературознавця, редактора та видавця Кароля Відманна, в якій гуцулів потрактовано як «наш народ», «наш люд», тобто як складову польського суспільства, гноблену та поневолену чужинською владою[36]. К. Відманн розглядав проблему формування народного характеру у сучасній йому польській літературі, називаючи п'єсу Ю. Коженьовського вершиною драматургії нового часу, що «...піднімала народні образи до рівня характеру»[37]. Дослідник порівнював польську літературу з іншими та підкреслював: «Це було у нашому красному письменстві набагато важчим завданням, аніж в інших. Інші літератори могли знайти в історіях своєї літератури народні характери: Жанна Д'Арк у французів, Вільгельм Телль у німців. Таких незалежних народних характерів у нашій історії бракувало»[38]. Особливо гостро підкреслював К. Відман соціально-політичний аспект справи, наголошуючи на безправному статусі селянина: «Народ використовували для зміцнення сили нових владарів, хоча жодного разу не йшлося про піднесення цього люду до гідності громадянської, однак він ніколи не відчував потреби до боротьби з іншими суспільними силами. В таких суспільних стосунках не виробляються незалежні характери...»[39]. Таким чином, можна припускати, що можливість зідентифікувати себе із гуцульськими героями твору, що протистоять австрійській владі, зазнають від неї кривд та страждають, а відтак без сумніву належать до частини польського суспільства, додавала «Карпатським верховинцям» окремої суспільно-політичної ваги.

Екзотика, особливо на початках сценічної історії твору, також становила невід'ємну складову успіху та зацікавлення ним широкої аудиторії. Але Іншість гуцулів та гуцульщини у цьому випадку була «привласненою», це був Свій Інший, який до певної міри був причетний, частково належав до колективної ідентичності глядної зали. Концепт Свого Іншого поширювався, зрештою, на значну частину мешканців етнічних українських земель, що входили свого часу

[33] Korzeniowski J. O Hucułach. Tłum. z ros. B. Czarnik. Lwòw, 1899. S. 21.

[34] Там само.

[35] Там само.

[36] Widmann K. Józef Korzeniowski : studjum literackie. Przedruk z "Dziennika literackiego". Lwów, 1868. 176 s.

[37] Там само. С. 74.

[38] Там само.

[39] Там само.

до Речі Посполитої. Тож територія Гуцульщини також сприймалась як спільний географічний та політичний простір.

Але одним із тих у польській культурі, хто найточніше розкрив генезу та силу літературного феномену Гуцульщини, був відомий польський поет, географ та етнограф XIX ст. Вінцент Поль (1802–1872), на чому наголосив у висновках своєї монографії Я. Хороший[40]. В. Поль відкрив знамениту паралель: гуцули були тим самим на слов'янському пограниччі, у карпатському краї, чим «в іншому часі і під впливом інших умов була козаччина на Запоріжжі»[41]. Це відчули ще поети львівської групи «Ziewonia», зокрема А. Бєловський та Л. Семенський, видрукувавши 1838 р. свій том «Думки»[42], в якому поєднали козацькі та гуцульські поетичні мотиви.

Можна без перебільшення поширити цю літературознавчу тезу на практику польської сцени XIX ст. й услід за М. Яніон продовжити думку про те, що в театрі — як у літературі — герої-гуцули як наступники козаків «перейняли» від останніх типову романтичну волелюбну тематику[43]. Підкреслюючи цей зв'язок, Я. Хороший наголошував на особливому статусі Гуцульщини для польської культури, акцентуючи, що не гуралі з Татр, ані мешканці Апенін, а власне «...мешканці східних Карпат, чиї руські імена викликали у пам'яті героїв степових козацьких героїчних дум»[44], виявилися важливими для польської спільноти XIX ст. Викликаний до життя «гуцульський світ» у той час, коли «український світ» залишився за російським кордоном, повертав — на думку ученого — загальнопольській культурі можливість «...активного і безпосереднього пізнання Сходу, і тим самим повертав один з важливих її фундаментів, один з найважливіших визначників її ідентичності»[45]. Не менш важливим, на думку Я. Хорошого, був закладений у творі хронотоп «кресів», «кресовий генотип», а також відповідна часові модель умираючої, зникаючої Аркадії, слов'янської, праслов'янської Аркадії[46].

Показово, що так само, як польській культурі і театру зокрема, твір Ю. Коженьовського прислужився і українському театрові. Ще 1848 р. переклад-переробку для потреб української сцени здійснив Кирило Устиянович, давши назву твору «Верховинці Беськидів». Інший автор, Ксенофонт Климкович, здійснив власний переклад під назвою «Верховинці», що вийшов на сцену Руського театру товариства «Руська бесіда» 29 травня 1864 р. — тобто у перший сезон діяльності цього колективу. Детально дослідив історію прем'єри та перші роки сценічного життя цієї вистави на українській галицькій сцені Р. Пилипчук[47]. Прикметно, що головну роль в українській виставі виконав тодішній очільник театру Омелян Бачинський, котрий десять років перед тим виходив на польську сцену у цій же п'єсі. (Р. Пилипчук навів численні критичні зауваження рецензентів з приводу

[40] Choroszy J. Op. cit. S. 358.

[41] Там само.

[42] Bielowski A., Siemieński L. Dumki. Lwòw, 1838. 104 s.

[43] Janion M. Kozacy i gòrale // Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1974. S. 135–169.

[44] Choroszy J. S. 358.

[45] Там само. С. 359.

[46] Там само. С. 360.

[47] Пилипчук Р. Український професіональний театр... С. 340–353.

невідповідності актора О. Бачинського до виконання такої ролі — це пояснює факт заміни актора і виходу 12 грудня 1865 р. у головній чоловічій ролі іншого артиста, Павлина Свєнціцького). Музичне ріщення також мало генетичний зв'язок із польськими прем'єрами: О. Бачинський поєднав у виставі 1864 р. музичне рішення двох польських композиторів — Я. Новаковського (Львів) та польського композитора В. Квятковського (Житомир). Той же Р. Пилипчук припускав, що у цій виставі міг звучати музичний номер авторства М. Вербицького до вистави 1849 р. «Верховино, світку ти наш!»[48].

Подальше паралельне існування на українській та польській сценах «Карпатських верховинців» Ю. Коженьовського можна досліджувати як окреме явище, що демонструвало однаково сильну потребу у репрезентації гуцульського світу на обох національних сценах. Чи була це «боротьба» двох театрів та культур за життєвий та культурний простір, за «своїх» героїв та глядача, що загострювалася з кожним роком? Вочевидь, так. У такому змаганні була присутня також і творча, і фінансова конкуренція. Так чи інакше, але театр був публічним простором, в якому ці «битви репрезентацій» розгортались та легітимізувались.

5.1.2 Від Карпат до Запоріжжя («Староста Велюнський, або Чуже зерно» Л. Стаженського)

Відкриття на сцені і в драматургії світу Карпат у драмі Ю. Коженьовського, її надзвичайний успіх безумовно мало неабиякий вплив на інших авторів та викликало цілу низку наслідувань, переспівів, інтерпретацій, запозичень. Несподівано, повернувшись з XIX ст. у минуле сторіччя, образи карпатського опришка та козака актуалізувались поруч як брати у п'єсі «Велюнський староста, або Чуже зерно» (Starosta Weluński, czyli Ziarno obce)[49] Л. Е. Стаженського (1835–1904).

Майбутній автор двох п'єс з історії Хмельниччини та Руїни, про які йшлося у попередньому розділі, у своїй другій з черги п'єсі обрав добу Мазепи, тобто початок XVIII ст. П'єса виявляла вплив кількох популярних на той час творів: вистави «Карпатські верховинці» Ю. Коженьовського (1844), вистави «Брати Стравінські, або Листопад» (1851) Я. Н. Камінського, що була сценічною версією відомого роману Генрика Жевуського «Листопад» (1845–1846), а також роману Александра Шедлера «Семенко» з життя покутських гуцулів (1858). Так, в інсценівці Я. Н. Камінського за відомим у той час романом Г. Жевуського наскрізним сюжетним мотивом була історія двох братів Стравінських, що представляли різні світоглядні концепції: давньошляхетську, традиційну, та демократичну, модернізаційну. Серед персонажів тієї вистави знаходимо і Велюньського старосту (від назви міста Велюнь, що у центральній частині Польщі, нині — місто Лодзького повіту). Від драми Ю. Коженьовського та роману А. Шедлера драматург запозичив одне з місць дії — гірський простір Карпат, де мешкав розбійник Семенко та був розташований Севірський замок.

---

[48] Там само. С. 345.

[49] Starzeński L. E. Starosta wieluński, obraz dramatyczny na tle historycznym w 5 a. z prologiem. Lwow 1868. S. 6–82.

Саме із цим, загрозливим світом Карпатських гір пов'язана передісторія сценічних подій: багато років тому у печері було знайдено двох маленьких хлопчиків — сина Каштеляна, викраденого опришками, а також сина ватажка опришків Семенка. Врятувавши обох, Каштелян виховав їх як рівних: Зигмунт та Вацлав росли поруч та закохались в одну дівчину–красуню Гелену, вихованку Каштеляна. Зав'язку ж драми визначав рішенець Короля: одного із братів оголосити нащадком Каштеляна, старостою Велюня та чоловіком Гелени, другий відтак мав поступитись названому братові усім. Усе залежало від таємного листа покійної дружини Семенка, котра, помираючи, зізналась, хто є справжнім сином Каштеляна, хто — опришків син. Неважко помітити у драматургічній структурі використання вже напрацьованих у романтичному театрі прийомів та імен: пара братів, розбійницька тема, соціальна нерівність (Ф. Шіллер), вихованка на ім'я Гелена («Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського). Театральні засоби також виявляли романтичну генезу твору: у мить, коли князь Адольф Ліхтгорн, ротмістр на службі у Карла XII, ще один закоханий в Гелену, присягав у тому, що здобуде її, «в скелю вдаряла блискавка»[50]. Водночас автор використав і суто мелодраматичні прийоми: таємні листи, загадки походження героїв, підміни дітей тощо. Ремарки підкреслювали мелодраматичні ефекти акторської гри: «заплющує очі й падає в крісло»[51], «втрачає свідомість на порозі костелу»[52], до цього ж гостроемоційного арсеналу належали і подертий лист, обійми, спалахи гніву, присяги вірності тощо.

Драматичний конфлікт, що тримав усю інтригу, розгортався від моменту, коли справжній син Каштеляна, Зигмунт, зірвавши печатку з листа та прочитавши, що сином Каштеляна, а отже, Велюнським старостою і чоловіком Гелени, є саме він, в останню мить, зважаючи на взаємне кохання Вацлава й Гелени, оголошував названого брата спадкоємцем, а сам вирушав з дому геть. Як з'ясовувалось далі — на Запоріжжя, до козаків. Цей сюжетний мотив також був надзвичайно поширений у польській романтичній літературі першої половини XIX ст., зрештою, тема переходу до стану гайдамаків/опришків/козаків через соціальну несправедливість звучала і в «Гелені...» Я. Н. Камінського, і в «Карпатських верховинцях» Ю. Коженьовського. Існувала й одна з найвідоміших свого часу історичних постатей — Вацлав Северин Жевуський, польський шляхтич, що значну частину свого життя присвятив козацтву, керував козацьким загоном під час Листопадового повстання 1831 р. (увійшов в історію та пісенний український фольклор як «отаман Ревуха»).

У подальшому розгортанні сюжету драми читач/глядач переконувався у підступності, нешляхетності, зрадливості «несправжнього шляхтича» Вацлава та — героїзмі, благородстві, мужності Зигмунта, вдягнутого у козацький стрій. Козацькій темі була присвячена восьма картина: «На віддалі видно Севірський замок, праворуч — печера. — Сяє місяць. — У глибині групами стоять запорізькі козаки з янчарками (особливий вид рушниць. — М. Г.), інші сидять на скелях. — У центрі стоїть Козак, грає на торбані і співає куплети руської пісні. Усі козаки йому підспівують. На авансцені походжає Козак Асафат, розмовляє з іншими»[53].

[50] Там само. С. 13.
[51] Там само. С. 33.
[52] Там само.
[53] Там само. С. 67.

Зміст сцени полягав у тому, що козаки, приведені до карпатського замку отаманом Семенком (а насправді — Зигмунтом), мали оборонити замок від нападу шведських військ. У козацькій бесіді спершу звучать порівняння степів та гір, туга за Запоріжжям, далі — похвала мудрості та силі їхнього отамана Семенка, що не піддався на підступи Карла XII. Семенко-Зигмунт упродовж цієї та наступної, дев'ятої сцени, з'являється у мурах свого замку під виглядом жебрака. Серед своїх побратимів він скидає цей маскувальний костюм та перетворюється на «справжнього козака», хоча спостережливий Асафат зауважує, що Семенко виглядає так, ніби «кров Воєвод та Каштелянів у ньому плине»[54]. У другій частині дія розгорталася динамічно й видовищно: козацький загін відповідно до плану Семенка-Зигмунта пробирався до замку, відбивав напад шведів, Владислав помирав, а вдова по ньому — Гелена — дізнавалась про кохання до неї Зигмунта, про те, що справжнім сином Каштеляна та Велюнським старостою був не Вацлав, а Зигмунт.

У політичному сенсі драматург виявляв украй негативне ставлення до політики Карла XII, а також Мазепи, вкладаючи в уста своїх персонажів слова про те, що Мазепа зрадив козацтво, перейшов на бік шведів. Ідея твору, захована у другій його назві — «Чуже зерно» — підкреслювала саме інтриги та підступи шведської сторони як прояви «чужої політики», на яку піддався Вацлав. Піддатливість та зрадливість Вацлава у контексті твору була наслідком його нешляхетського, розбійницького, опришківського родоводу. Таким чином, усе, що непольське — опришківське або шведське (прошведське) — отримало семантичні ознаки «чужого зерна». Усе, що польське або слугувало цілям Польщі, отримувало позитивну конотацію.

Спосіб репрезентації козацтва як шляхетного, мужнього, вірного Польщі війська із своїм очільником — польським шляхтичем Зигмунтом, виявляв пізньоромантичну тенденцію продовження традицій «української школи». Драматург використав типові козацькі костюми, реквізит (янчарки), музичний та хоровий супровід, інструменти (торбан, трубу для подачі сигналів). Можна зауважити певну дзеркальну симетрію: Запорізька січ набувала особливої ваги як місце, де знаходив сенс життя мужній, шляхетний, сміливий герой, що опинявся поза соціумом. Водночас саме присутність серед козацького війська шляхтича Зигмунта додавала окремої гідності, цінності козацтву. Ба більше — у фіналі історії, після того, як Гелена засвідчувала дану нею обітницю чернецтва, Зигмунт мужньо приймав цей удар долі і повертався до своєї другої батьківщини — до Запоріжжя, до козацтва. Тому упродовж заключної сцени твору знову лунав козацький марш, а позасценічну картину від'їзду козаків «коментував», вдивляючись у вікно, Доремба: «Загін Запорожців тягнеться, мов довга ріка. На чолі Отаман на карім коні... — Підпустив поводи, очі закрив рукою. Хрест притискає до вуст. — Озирається. — Дивиться на те вікно... прощається поглядом... — Від'їжджає... можливо, назавжди... Щасти йому, Боже!»[55].

Такий еклектичний спосіб використання традиційних моделей, мотивів, образності авторів «української школи» засвідчував ідеологічно-естетичну приналежність драматургії Л. Стаженського до так званої бідермайєрівської течії.

[54] Там само. С. 70.

[55] Там само. С. 89.

Д. Чижевський, аналізуючи можливості застосування цього терміну до українських літераторів середини XIX ст., назвав (у стосунку до австрійської літератури) головні риси «бідермайєру» як «... риси „пізньоромантичні“, це певна форма романтики, яку визначають або як „міщанську романтику“, або як „романтику старечу“»[56].

Водночас, слід зауважувати відмінність польської версії літературного бідермайєру, про що, зокрема, говорила Марія Жмігродзька в окремій статті[57]. Літературознавиця умістила цю малодосліджену та неоднорідну шерегу авторів польської романістики у хронологічні межі поміж повстаннями, тобто поміж 1831 та 1863 рр. Саме на цей час припадало формування Л. Стаженського як драматурга та написання перших його драматичних творів. Слід також підкреслити, що в силу об'єктивних історичних чинників польський драматург так чи інакше повинен був співвідносити себе із великими й малими патріотичними наративами. Говорячи про це у стосунку до романістів бідермаєрівської течії. М. Жмігродзька так охарактеризувала риси цього патріотизму: «бідермаєрівський патріотизм — це сфера досить нескладних повчальних почуттів [...] Проявляються вони у прив'язаності до вітчизни, повазі до предків, довірі до Провидіння, зрідка стають вони предметом глибших емоційних переживань чи моральних конфліктів [...]»[58].

Вочевидь, слід припустити, що така спрощена, ідилічна картина польсько-українського братерства відображала водночас настрої та сподівання, притаманні польській стороні напередодні Січневого повстання 1863 р. У цьому сенсі ідеологія спільного шляхетсько-козацького коріння, лицарської єдності на грунті польського патріотизму отримувала свій прояв і у творах такого гатунку, як «Велюнський староста». Можна припустити, що назва та тема твору вступали у своєрідний діалог-протиставлення із знаною поемою «Канівський староста» С. Ґощинського. Якщо поема С. Ґощинського про часи Гайдамаччини з їх кривавим польсько-українським протистоянням була своєрідним передвісником поразки польського повстання 1830–1831 рр., зокрема, й через брак підтримки з боку українців, то через тридцять років, Л. Стаженський пропонував іншу картину міжнаціонального діалогу, засновану на єдності та порозумінні, картину гармонії, притаманну саме світогляду й світовідчуттю пізньоромантичного, бідермаєрівського періоду.

У змодельованому драматургом просторі як бінарну опозицію було протиставлено шляхетський замок та карпатську печеру опришків неподалік. Центром карпатського простору як життєвої території представлено шляхетський замок. Український простір символічно витіснено поза його межі: це або глуха печера опришка у карпатському лісі, або ж далеке Запоріжжя. Обидва місця дії лежать на маргінесах часопростору драми, Запоріжжя становить взагалі лише вербальне місце дії, про яке дізнаємось із оповідей персонажів. У межах тексту світ опришків та світ шляхетський зконфронтовано: Семенко викрадає дитину Каштеляна, згодом опришківський син, незаслужено ставши Велюнським старостою та чоловіком Гелени, зраджує свою родину і батьківщину. У цій інтерпретації вбачаємо виразний перехід від опришка у Ю. Коженьовського як Свого Іншого до опришка як Чужого.

[56] Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк, 1956. С. 488.

[57] Żmigrodzka M. Polska powieść biedermeierowska // Pamiętnik literacki. 1966. № 57/2. S. 379–405.

[58] Там само. С. 393.

Водночас драматург протиставив і два українські світи: карпатський і запорізький, виразно підкреслюючи позитивну семантику другого та негативну — першого. Природа такої репрезентації українського простору полягала в його наближеності-віддаленості від простору польського: сусідство печери Семенка з шляхетським замком було загрозою, у той час як віддаленість Запоріжжя, приналежність до Іншої території, позбавляли його негативних конотацій. Прикметно, що саме із Запоріжжя керовані Зигмунтом-Семенком козаки прибували рятувати Севірський замок від нападу шведів.

Прем'єра драми, як свідчить афіша, відбулась 30 грудня 1861 р. у Львові[59]. Її виконували також 19 січня 1862 р. та 21 вересня 1863 р. Після львівської відбулись прем'єри у Кракові (18 травня 1862) та Познані (7 липня 1870)[60]. У 1869 р. п'єса увійшла до збірки драматичних творів Л. Стаженського, що з'явилась друком у Львові[61].

Перший показ твору на львівській сцені відбувся на бенефіс молодого актора, Леха Новаковського, виконавця ролі Зигмунта-Семенка. За сюжетом вистави Ян Непомуцен Новаковський, батько Леха, виконував роль Каштеляна. Те, що вистава та роль Зигмунта належали до улюблених у репертуарі Л. Новаковського, засвідчує поява цієї назви на афіші польського театру у Познані 1870 р., де саме тоді актор започаткував першу в історії міста стаціонарну польську сцену. На жаль, відсутність відгуків у тогочасній пресі не дозволяють дослідити сприйняття познанською аудиторією цього твору.

У львівській прем'єрі 1861 р. поруч із старшим та молодшим Новаковськими у ролі Гелени виступила молода актриса Пауліна Тарговська. Образ Козака Асафата відтворив Аполоній Малешевський, талановитий актор на амплуа «чорних характерів» та «інтриганів». Роль Козака Гарасима на львівській сцені виконав відомий український оперний співак (бас-тенор) та драматичний актор Олександр Концевич, саме той, що виконував пісні у «Карпатських верховинцях» Ю. Коженьовського на львівській сцені.

У виставі, як зазначалось на афіші, звучав Хор запорожців на слова та музику Шашкевича. За відсутності ініціала автора Хору, польські дослідники приписують авторство цього твору Маркіянові Шашкевичу[62]. На нашу думку, це питання потребує подальшого дослідження. Можна припустити, що звучання Хору запорожців авторства Шашкевича у виставі «Велюнський староста» могло якимсь чином вплинути згодом на аналогічне рішення О. Бачинського 1864 р., коли у процесі вдосконалення вистави «Запорожці» за К. Гейнчем 1864 р., М. Вербицький увів у неї власний Хор запорожців «Ще не згибло Запороже». Так чи інакше, але упродовж 1861–1864 рр. у Львові на польській, а згодом українській (руській) професійній сцені прозвучало два Запорозькі марші, другий з яких по тому став національним Гімном України.

---

[59] Афіша вистави «Starosta Wieluński» 30 груд. 1861 р. // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних ресурсів. Інв. № АФ4465.

[60] Dramat polski (1765-2005). T. 2. S. 861.

[61] Starzeński L. Starosta Wieluński, czyli Ziarno obce. Dr. (Obr. dram. w 5 a., 9 odsł.) z prol. // Idem. Dzieła dramatyczne. Lwów, 1869.

[62] Dramat polski. T. 2. S. 861.

5.1.3 Українська карпатська ідилія («Папороть» Ю. Старкеля, «Приблуда» В. Лозинського)

Успіх «Карпатських верховинців» Ю. Коженьовського викликав цілу низку наслідувань та призвів до своєрідної моди на «гуцульщину» у театрі. Услід за «Велюнським старостою» на львівській польській сцені на початку 1860- х рр. виникли спроби комедійної репрезентації карпатської теми. Розширилась і її географія, тепер це були Сколівські бескиди та Самбірські Карпати. Автори реанімували напівзабутий на той час жанр «чародійської» вистави, здійснивши спроби її осучаснення.

Таким твором, зокрема, була чародійська мелодрама на 3 дії «Папороть» (“Paprоć”) Юліуша Старкеля (1840–1918) з музикою Войцеха Смацяжинського, капельмейстера та композитора польського театру у Львові, професора Львівської консерваторії по класу вокалу та теорії музики[63].

У мелодрамі серед головних польських персонажів — міського капіталіста Каспера Жолудя та його дружини, дочки й челяді, діяла пара українських закоханих: гураль (мешканець Карпат) Роман та його наречена Настя. Історія «Папороті» розгорталась у Стрийських Карпатах, під час літніх відпочинкових зібрань польського панства. У творі, відповідно до жанру, було поєднано світ людей та міфологічних істот, зокрема, русалок, а в осерді сюжету лежала відома народна легенда про квітку папороті, що розквітає на свято Івана Купала. У виставі автор протиставляв панський рафінований та егоцентричний світ народному, «гуральському», бідному, але близькому до природи.

Поки багатій Каспер Жолудь розважався, захопившись азартними іграми, його дочка Антося, начитана у творах Жорж Санд та А. Дюма, палко закохалась у сільського хлопця Романа. Іронічному зображенню було піддано не лише польський вищий світ, а й австрійських службовців — в образі Філіпа Пурцельбаума, котрий, як і його конкурент, молодий львів’янин Кароль Мисліцький, мріяли одружитися з багатою нареченою Антосею. Заблукалу у лісі Антосю випадково знаходив та виводив на дорогу Роман. Їхню розмову супроводжувала невидима русалка, котра, мов луна, повторювала та підкреслювала головні думки героїв. Обоє героїв почувалися нещасними: Антосю бентежила таємна закоханість в Романа, Романа ж — неможливість справити весілля з коханою сільською дівчиною Настею, адже він втратив волів, що мав їх продати у Болехові та заробити на весілля. Розгубивши волів, що розбрелися лісом, Роман виголошував розпачливі слова про суспільну несправедливість, про нерівність бідних і багатих, про те, що він піде бити й грабувати, аби здобути собі потрібні кошти (відлуння популярної опришківської теми). Наречена Настя, бідна, але чесна дівчина, зупиняє хлопця від таких грішних думок та вчинків. Врешті, Роман вирішував йти в гори і шукати там волів, хай би там що діялося. Наставала ніч на Іван Купала, і хлопець, просячи допомоги у містичних сил, несподівано засинав посеред лісу. Уві сні він опинявся у печері, повній скарбів. Русалки, співаючи, присипляли й колихали його, обіцяючи надзвичайні втіхи та щастя...

[63] Starkel J. Paproć // Starkel J. Terenia w kłopocie. Paproć. Próby dramatyczne. Lwów, 1868. S. 41–137.

У другій дії зачарований русалками, красивий і багатий Роман з'являвся у своєму селі. Усвідомивши власну переміну, що несподівано принесла йому багатство і владу, Роман починав поводитись як пан. На таку його поведінку слуга Войтусь казав: «Хе! А щоб ти луснув, руська душе! Маєш якусь дрібку чортівського золота, а вже тобі чорніє піднебіння...»[64]. «Добре кажеш, Войтку, — відповідав йому Роман, — будьмо обоє панами, бо руська душа з мазурською легко погодиться. Ходімо до корчми»[65]. У сцені 6-й п'яне й розгуляне товариство вже називало Романа своїм королем, а той поводився дедалі самовпевненіше, сиплячи золотом довкола. У короткому монолозі він оповідав, що далі робитиме, ставши королем: «Насамперед вибудую палац зі срібла, вікна поставлю золоті / Стіни геть усі медом вкрию / крейцарами викладу дах, / а коли робота буде скінчена, / викупаюсь в оковитій, / витру губи ринськими паперами, / і хоч раз на день вином уп'юсь»[66]. Сповнений пихи, він обирав «королевою» не Настю, тепер надто бідну для нього, а багачку Антосю. І хоча остання не могла зрозуміти такої переміни в Романові, підштовхувана пожадливою матір'ю, йшла в його обійми та погоджувалась на шлюб. Батько Каспер чимдуж хотів одружити дочку із багатим Романом, та коли новоявленого «короля» перевдягали у куций німецький костюм, він перетворювався на брудного, худого, безбарвного, нещасного чоловічка. У супроводі грому й блискавиць у глибині сцени з'являлися русалки, вони повчали його, докоряли, що не витримав випробування щастям і багатством. Зловісно звучав їхній диявольський сміх. У третій дії усе щасливо вирішувалось: загублені воли знаходились, Роман, схаменувшись, повертався до Насті, Антося давала згоду на одруження із Мисліцьким. Завершували виставу пісні на честь сільського люду, його терпеливості, смиренності та єднання з природою.

В основу «чародійської» мелодрами було покладено відомий у польській драматургії сюжет «з хлопа король», поєднаний із русальською темою (вочевидь, навіяною тривалим успіхом «Сирени Дністра»), а також із актуальними питаннями: появою на суспільній арені класу капіталістів, критикою на адресу австрійської влади, висміювання ідеології народництва. Цей комплекс проблем хай частково, але все ж відтворював настрої та стан польського суспільства напередодні Січневого повстання 1863 р., активним учасником якого став і автор твору. Попри позірну соціальну «вищість» міської частини персонажів вистави, тим не менш її головним героєм був карпатський селянин Роман, оскільки саме події, пов'язані із ним, визначали хід вистави та її дидактичний зміст.

Зіставивши ідеологічний дискурс (заявлений репліками Антосі та Кароля про народолюбство) та власне сценічну дію (наратив про випробування багатством та владою), не важко помітити принципові розбіжності поміж декларованим та явленим. Адже попри усе позірне «народолюбство» мелодрами, у її підсумку відбувалося символічне «перезатвердження» вже усталеного ієрархічного порядку суспільства, в якому всі посідали ті ж самі місця: польські пани, австрійські урядники, українські селяни. Однією з головних залишалась думка про українців

[64] Там само. С. 83.
[65] Там само. С. 84.
[66] Там само. С. 95.

як про жадібних, невірних, недалеких персонажів, не здатних стати нарівні із панами: адже навіть отримавши чортівське золото, вони не в стані ним грамотно та цивілізовано скористатись, а отже, мусять знати своє місце, дане їм природою й Богом — гори, брудні хати та убогі свитини, котрі й прославляє Роман у фіналі, радіючи рідній одежі та звичним злидням. Тому можна говорити про виразну присутність у цьому творі колоніального дискурсу. За морально-етичним повчанням про нездатність гураля бути паном ховалась стратегії домінування, підпорядкування, маргіналізації автохтонного населення. Вони були заховані за типовими для таких практик підмінами: убогість карпатських селян подавалась як природнє, натуральне явище, що не підлягає жодним змінам. Ба навпаки — зміни ці (як-от несподіване багатство героя) шкодять одвічному устрою світобудови, в якому визначені межі поміж панами й селянами, містом й селом, цивілізацією й природою, є непохитними.

Цей текст, як і «Велюнський староста» Л. Стаженського, також містив ознаки бідермайєрівського стилю, що полягали на спрощеності, згладженості конфліктів, дидактичності, «прикладній» моралі, «приборканій» та контрольованій екзотичності, стилізаціях народних пісень.

П'єса водночас однією з перших, а, можливо, й першою у польській драматургії презентувала топос Карпат як відпочинково-рекреаційну складову польського світу, доволі брутально при цьому поводячись із автохтонними персонажами, життєвий простір яких було символічно «відсунуто» в гори. Врешті, сама назва твору містила, ймовірно, подвійну конотацію: зв'язок із фольклорними джерелами з одного боку, з іншого — сам образ папороті міг слугувати авторові за збірний образ українства: загадковий й буденний, містичний і міцно вкорінений у лісовий карпатський грунт водночас. Так чи інакше, але була це перша спроба актуалізації легенди про цвіт папороті в українському контексті на польській сцені. (Нагадаємо про особливе значення цього сюжету для української культури вже у XX ст., коли він ліг в основу таких різних за жанром творів як пісня «Червона рута» В. Івасюка, 1972, та фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті», 1977).

Прем'єра вистави відбулась у Львові 30 травня 1862 р. з музикою Францішка Ксавера Заремби. Залишалась вона у репертуарі львівського польського театру і в наступному, 1863 р.[67]. Згодом «Папороть» з'явилась на сцені театру у Любліні (1876)[68]. Відсутність будь-якої ширшої інформації про ці події свідчить про певну байдужість публіки та критиків до цих вистав. Вочевидь, попит глядача на такий пізньоромантичний жанровий та сюжетний гібрид був незначним. Тож ця п'єса та вистава цікаві у контексті розвитку як «карпатської теми», так і сценічного опрацювання народних українських легенд на польському кону.

Автором п'єси «Приблуда» («Przybłęda») був відомий історик культури, мистецтвознавець, письменник, журналіст, політичний діяч Владислав Лозинський (1843–1913). Текст п'єси зберігається у відділі рукописів Національної бібліотеки

[67] Афіша вистави «Paprоć» 14 грудня 1863 р. // Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліографічних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ4689.

[68] Dramat polski. T. 2. S. 859.

ім. Оссолінських у Вроцлаві[69], у Львові комедія вийшла друком 1864 р.[70] Драматург довільно поєднав сюжетні мотиви відомих польських та українських комедій, а саму дію було перенесено у підкарпатське село на Самбірщині. Типово український любовний трикутник був запозичений зі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка: Ганка любить Дмитра, але батьки хочуть видати її заміж за Васька (відпускника, тобто — вільного чоловіка). З «Краків'ян і гуралів» (а частково зі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка) запозичено мотив «прийшлого гостя», котрий обертає дію на користь закоханих — це студент (польською — «академік») Ожешек. Щоправда, на відміну від української комедії, тут студент перебуває на сцені від самого початку і є промотором дії. Видаючи себе за мандрівного знахаря, він переконує Ганку, що начарує їй шлюб із коханим Дмитром навіть всупереч наполяганням її батьків. Та особливої напруги у цій боротьбі не виникає, бо коханий Ганки, Дмитро — заможний син війта, тож усю соціальну проблематику зведено до поверхового та надуманого конфлікту поміж війтом і дяком за старшинство у селі. Намовивши глупуватого Васька залицятися до матері Ганки, Макрини, аби викликати у дівчини ревнощі, насправді Ожешек використовує цю інтригу аби примусити Макрину погодитися на шлюб Ганки з Дмитром.

Попри те, що практично всі персонажі — українці, місце дії — українське карпатське село, у виставі звучала польська мова, лише де-не-де збагачена українськими словами та фразами. Численні пісні — ліричні, комедійні, за послідовністю та характером близькі до музично-вокальних номерів з «Наталки Полтавки» — звучали польською мовою, і не були народними українськими піснями, мали літературне походження, за винятком цитованої відомої та популярної на той час української народної пісні «Ґандзя». Власне, ім'я головної героїні твору — Ганка — вочевидь було пов'язане із цією піснею. Отже, драматург пропонував уже добре знану версію стилізованого, квазінародного аркадійського хронотопу, в якому новою була хіба що роль студента, представника «міського світу». Саме у його репліках на початку п'єси драматург актуалізовував контраст просторів: урбаністичного (байдужого до людини), й сільського (гармонізованого з життям природи). Таке наполягання на «природності» та гармонійності сільського топосу з одного боку було застарілою версію романтичної парадигми, що на початку 1860- х рр. себе вичерпала, з іншого боку, підкреслена локалізація українського життя як сільського продовжувала й підтримувала колоніальні стратегії трактування українства як винятково селянської нації. Хоча це значною мірою відповідало історичним реаліям, але з іншого боку, і формувало їх, адже утверджуючи такі іміджеві характеристики українця, театр впливав на суспільні стереотипи його сприйняття, підтримував політику маргіналізації, недопущення його до міського простору й культури, де домінувала польська.

Прем'єра вистави відбулась 19 лютого 1865 р. на сцені львівського польського театру[71]. Ролі виконували: Черепашко — Адольф Лінковський, Димітр — Кароль

[69] Sygn. 10670/I. Łoziński W. Przybłęda, obrazek dramat. lud. Komedia lud. w 2 a. Muz. układu Stanisława Dunieckiego // Zakład Narodowy im Ossolińskich. Dział rękopisòw. Rkp. 1862.

[70] Łoziński W. Przybłęda, obrazek dramat. lud. Komedia lud. w 2 a.. Muz. układu Stanisława Dunieckiego. Lwòw, 1864. 52 s.

[71] Dramat polski (1765–2005). T. 1. S. 546

Бродовський, Гаврило Малахай — Юзеф Барановський, Макрина — Барбара Лінковська, Ганка — Амелія Барановська, Маринка — Філомена Квєцінська, Ожешек — Юліан Вількошевський та ін.[72].

У єдиній рецензії на виставу критик (D) (вочевидь, Ян Добжанський), зазначив, що текст твору написано, коли авторові було 18 років, себто, 1861 р.[73]. Рецензент зазначив чисельні драматургічні вади твору та підкреслив, шо на афіші ім'я композитора Станіслава Дунєцького було вказано своєвільно, без погодження із композитором, а всі музичні твори дібрано з вистав попереднього репертуару театру. П'єса успіху на професійній сцені не мала, у Львові пройшла лише один раз, коротко була в репертуарі польського театру у Станиславові[74].

Це дає підстави зазначити, що час на такого характеру розважальні, поверхові, вторинні за тематикою і сюжетоскладенням драматичні та сценічні твори й репрезентації українства вже минув, спектаклі музично-драматичного жанру, «кротохвилі», хоч і наближені до реалій актуального життя, не знаходили відгуку у публіки. Сприяла цьому і поразка польського повстання 1863 р., котра ще більше розмежувала два суспільства, що формувались як окремі, дедалі більше ворогуючі політичні нації. «Образок» чи «народна комедія» з українського життя В. Лозинського продемонструвала остаточну кризу жанру, що цілком перестав відповідати очікуванням публіки.

Але водночас для українського професіонального театру в Галичині, який щойно постав 1864 р., ця комедія польського драматурга виявилася потрібною. Українською (переклад Подусівського) вона вийшла на галицьку сцену під назвою «Школяр на мандрівці». Окрему увагу цій виставі приділив Р. Пилипчук[75]. Зокрема, історик наголосив, що логіку переходу цього твору на українську сцену можна пояснити саме присутністю у ньому близької для українського галицького глядача теми з сільського життя. Хоча, не маючи змоги прочитати саму п'єсу, учений вважав, що оригінальний текст «пристосував до українського життя» її перекладач[76]. Поміж тим переконуємось, що пристосовувати її не було потреби, оскільки події твору вже відбувались в українському селі, тож йдеться справді лише про переклад. Р. Пилипчук обґрунтовано вважав, що перевагою драматургічного матеріалу була музика, скомпонована М. Вербицьким. Про художню якість вистави свідчили слова рецензента газети «Слово», котрий, порівнявши українську та недавню польську вистави, віддав перевагу українським виконавцям та композитору[77]. Так чи інакше, але для української сцени — за відсутності власного широкого репертуару — виявилася вона потрібнішою та ближчою. Хоча — цілком закономірно — попри допрацювання музичної складової вистави, разом із цим твором українська сцена привласнювала і стереотипні

[72] Marszałek A., Radecka E. Teatr Skarbka, przedstawienia polskie 30 III 1864–1872 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.

[73] (D) [Dobrzanski Jan] Teatr polski // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1865. № 42. 21 lut. S. 3.

[74] Dramat polski (1765–2005). T. 2. S. 859.

[75] Пилипчук Р. Український професіональний театр... С. 365.

[76] Там само.

[77] Див.: Пилипчук Р. Зазнач. твір. С. 365.

погляди польського автора на самих себе. Таким чином польський гетерообраз України й українців перетворювався на автообраз, не будучи ним насправді.

Подальше життя твору на польській сцені було пов'язане із аматорськими колективами. У колекції афіш Ягеллонської бібліотеки вдалося відшукати ще принаймні три документи, пов'язані із цією виставою. Усі вони стосуються діяльності аматорського театру у Величці (місто неподалік Кракова, відоме своїми соляними шахтами). Тут відбулись покази вистави «Приблуда» у виконанні аматорів 26 листопада 1871 р.[78], 2 лютого 1892 р.[79]. 3 квітня 1898 р.[80]. Усі вистави йшли в програмі разом із різними одноактівками і становили другу дію театрального вечора. Згадані вечори було організовано з благодійною метою: для збору коштів на потреби сиріт, бідних, голодуючих.

5.2 Українське селянство у мелодраматичному репертуарі польських театрів другої половини XIX ст.

5.2.1 «Ой, не ходи, Грицю» («Гриць» А. Ґрози)

Незважаючи на репресії, що настали після поразки січневого повстання 1863 р., польський театр у Житомирі не одразу припинив своє існування. Так, 1866 р. на його сцені відбулась прем'єра п'єси відомого на той час польського поета Александра Кароля Ґрози (1809–1875), одного з представників «української школи» у польській літературі[81].

Він був уродженцем Правобережжя (Вінничина), навчався в Уманській василіянській школі, згодом у вінницькій гімназії, після чого здобував університетську освіту у Вільні та Дерпті. Отримав у спадок село Сологубівка на Вінничині, повернувся в Україну, жив і працював згодом у Бердичеві, Житомирі. Україна посідала у творчості поета значне місце, свідченням чого були його поезії, поеми та низка виданих книжок. Він також був відомий як редактор літературних альманахів «Русалка» («Rusałka», Вільно, 1838–1842) та «Гріш вдови» («Grosz wdowi», Київ, 1849–1850), на сторінках яких завжди приділялась увага українським темам.

Тогочасне культурне, насамперед, літературне, життя Житомира було доволі активним і мало свою історію. Сучасний полоніст В. Єршов називає цілу плеяду польських літераторів, чиї імена були пов'язані із містом у цей час, згадуючи і постать автора п'єси: «Літературний бомонд тогочасного Житомира зразка середини XIX ст. складали К. Качковський, а також А. Квятковський, Е. М. Галлі, А. К. Гроза, Б. Дунін-Жуховський, С. Осташевський та Я. Прусіновський. Тут живуть і

[78] Sygn. 224395 V. Afisz «Teatr amatorski w Wieliczce» 26 listop. 1871 // Biblioteka Jagellońska. Zbiory specijalne. Dokumenty życia społecznego.

[79] Sygn. 224395 V. Afisz «Teatr amatorski w Wieliczce» 2 lut. 1892 // Ibid.

[80] Sygn. 224395 V. Afisz «Teatr amatorski w Wieliczce» 3 kwiet. 1898 // Ibid.

[81] Пилипчук Р. Я. Гроза Александр Кароль // Українська літературна енциклопедія. Т. 1. Київ, 1988. С. 500.

плідно творять відомий правобережний поет Л. Совінський, збирає волинські стародавності Ф. Новіцький, працює над мемуарами овруцький повстанець А. Павша, веде життя анахорета драматург К. Гейнч. А якщо додати до цього далеко не повного списку імена М. Грабовського чи Г. Жевуського, Т. Бобровського чи Т. Падури, Г. Олізара чи Є. Фелінської, Е. Івановського, А. Н. Коженьовського, Адама Плуга, М. Чайковського, Т. Добшевича, А. Анджейовського, Г. Блендовської (Роттермундової з Дзялинських), Вл. Міцкевича etc., etc., etc., чиї творчі шляхи були тісно пов'язані з містом над Тетеревом, то можна впевнено стверджувати, що хоч не всі дороги вели до Житомира, проте Житомир стояв на перехресті багатьох доріг»[82].

Театральне життя Житомира XIX ст. було не менш активним. Театр (дерев'яний) уперше було збудовано у Житомирі ще 1803 р.[83]. Перша польська трупа виступила тут 1805 р., від 1808 р., як засвідчує автор одного з перших історичних оглядів житомирської сцени, Ян Прусіновський, тут розпочав постійну діяльність житомирський театр під орудою А. Лотоцького[84]. Відтоді театральне життя мало системний характер. Після відходу Лотоцького трупу очолив у 1814–1833 рр. відомий антрепренер А. Змієвський (Жмійовський). По його смерті якийсь короткий час очолював Юзеф Мошинський, далі його керівником став Антоній Шитлер (до 1837 р.). Від 1838 р. керівництво посів Северин Маліновський, від 1842 р. — Пауліна Зелінська. Саме її тривала діяльність принесла житомирській сцені справжній успіх, особливо помітний у 1850–1851 рр.[85]. Унаслідок піднесення театральної справи у 1855 р. в місті було збудовано новий кам'яний театр. Опісля у 1857–1859 рр. керівником театру став відомий письменник Юзеф Ігнацій Крашевський.

Українська тематика була незмінно присутня у репертуарі та виступах мандрівних труп на житомирській сцені. У першій половині XIX ст. тут йшли вже згаданий «Зачарований замок, або Українка»[86], а також п'єси антрепренера театру А. Змієвського, зокрема «Чумак-чародій». Мандрівні трупи грали також вистави українського репертуару — йдеться насамперед про «Наталку Полтавку» І. Котляревського. Також відомо, що у Житомирі 1843 р. відбулась прем'єра «Карпатських верховинців» Ю. Коженьовського (як пише Я. Коморовський, покликаючись на свідчення Л. Совінського[87]). Того ж року учні Житомирської гімназії на своїй аматорській сцені зіграли українську мелодраму «Маруся» із тринадцятилітнім Л. Совінським — майбутнім першим перекладачем творчості Т. Шевченка польською мовою — у головній ролі[88]. Можна з великою часткою

[82] Єршов В. Житомирський Ю. І. Крашевський: між Сходом і Заходом // Волинь–Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Житомир, 2014. Вип. 25. С. 60.

[83] Карліна О. Театральне життя у повітових містах Волинської губернії в першій половині XIX ст. // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2013. Вип. 21. С. 27. .

[84] Prusinowski J. Teatr w Żytomierzu od roku 1808 do 1864. // Tygodnik powszechny. Warszawa, 1881. № 42. 16 pazdziern. S. 661–662.

[85] Там само. С. 662.

[86] Карліна О. Зазнач. твір. С. 30–31.

[87] Komorowski J. Zycie tetralne. C. 89.

[88] Там само.

ймовірності припустити, що це міг бути первісний варіант тієї інсценізації повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся», що нею пізніше, 1864 р., відкрився український театр товариства «Руська бесіда» у Львові. Адже керівник львівської сцени О. Бачинський свого часу також працював на житомирській сцені, тож у його репертуарному портфелі, привезеному до Львова, цілком міг знаходитися і цей драматичний текст. На таку думку наштовхують й інші факти, подані Р. Пилипчуком: автором переробки, показаної у Львові, був польський письменник Александер Голембйовський, автором музики — польський композитор Вінцентій Квятковський[89]. Хоча українському ученому не вдалося ідентифікувати ці постаті, але, покликаючись на публікацію у львівській газеті «Слово», він зауважив, що обидва митці працювали до 1863 р. у Житомирському польському театрі[90]. Дотепер ця житомирська «генеза» інавгураційної української галицької вистави залишалась поза увагою українських істориків театру. Але, якщо розглядати факти у їхній послідовності та взаємних зв'язках, то очевидним стає беззаперечне значення досвіду житомирської польської сцени для народження української у Галичині. Успішний перехід після поразки польського повстання 1863 р. подружжя Бачинських з житомирської польської сцени разом із репертуаром на новостворену українську сцену до Львова ще більше у цьому переконує.

Жодних додаткових відомостей про житомирську прем'єру 1866 р. «Гриця», її виконавців, керівника театру та ін. знайти поки що не вдалося. Зі статті Я. Прусиновського відомо, що польський театр у Житомирі припинив своє існування 1864 р. [91] (що збігається із від'їздом подружжя Бачинських до Львова). Можемо припускати, що вона мала якийсь стосунок до інших культурних подій, що відбулися того ж 1866 р. у місті, а можливо, й була їм присвячена. Так, 12 лютого 1866 р. у Житомирі було відкрито перший жіночий навчальний заклад у Волинській губернії — Маріїнську жіночу гімназію. А 10 квітня 1866 р. було відкрито публічну бібліотеку, при якій майже одразу виник краєзнавчий музей. Також відомо, що у сезоні 1865–1866 р. на житомирській сцені виступав у ролях шекспірівського репертуару А. Олдрідж. А отже, це б мало свідчити про достатньо високий мистецький рівень трупи та активність житомирської публіки. У цьому контексті прем'єра драми «Гриць» на сцені у той час виглядає не випадковою. На час прем'єри автор мешкав у Житомирі, тож можна припускати, що вибір назви на афіші театру відбувся не без його участі.

Драму «Гриць» А. К. Гроза написав та видав ще 1858 р.[92]. Між датою її виходу у світ та прапрем'єрою минуло вісім років, у які вклалися важливі для польської історії події: підготовка Січневого повстання; саме повстання 1863 р. та його поразка; реакція російської влади, переслідування як самих учасників повстання, так і загальні репресії щодо польської культури, мови, поляків на значній частині Російської імперії. У цьому сенсі створений ще до драматичних історичних подій твір ставив гострі запитання й давав доволі однозначні відповіді щодо особливостей

[89] Пилипчук Р. Український професіональний театр... С. 75.

[90] Там само.

[91] Prusinowski J. Op. cit.

[92] `Groza A. K. Hryć. Dramat ukraiński w pięciu aktach : z podań ludu i z wydarzenia pod koniec ośmnastego wieku. Wilno, 1858. C. 7–151.

та характеру польсько-українських стосунків, насамперед соціального характеру. Текст було скеровано проти далекого від справжнього розуміння народу «хлопоманства» як явища, поширеного серед польської аристократії та інтелігенції і загрозливого для обох сторін.

П'єса написана, як зазначено у самому творі, на основі народних переказів та подій кінця XVIII ст. Автор обрав за драматургічну основу сюжет відомої і популярної серед польських літераторів та на польській сцені першої половини XIX ст. української пісні авторства Марусі Чурай «Ой, не ходи Грицю» (як вже було з'ясовано у попередніх розділах, ця пісня звучала у виставах «Зачарований замок, або Українка», «Твардовський на Кшемьонках», поширювалась у польських періодичних виданнях тощо).

Не менш популярною була ця пісня і у вітчизняній та російській культурах, про що свідчать її літературні опрацювання у жанрі балади (Л. Боровиковський, Т. Шевченко. С. Руданський), історичної повісті (А. Шаховської) та драми. Першим, хто звернувся до сюжету пісні як до матеріалу суто драматичного, був Кирило Тополя, український драматург першої половини XIX ст., що 1837 р. видав у Москві власну п'єсу «Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских»[93]. Твір було написано у невизначеному жанрі, близькому до музично-драматичного. Він містив надзвичайно велику кількість народних українських пісень. Створений українською мовою, цей текст засвідчував добру обізнаність автора із життям українського села, з українським фольклором, традиціями, мовою. Хоча водночас драма К. Тополі містила і певні стереотипні схеми, теми та моделі поведінки: українці більшу частину сценічного часу проводили у шинку або поруч із ним; вони переважно співали або танцювали; спосіб змалювання персонажів був украй спрощений, побутово-комедійний. Мотивація вчинку Галі полягала у помсті Грицеві за зраду («нехай одразу двох не любить»). Лейтмотивом проходила «відьомсько-пекельна» тема, окремі сцени були присвячені репрезентації «нечистого світу» (чаклування, замовляння, варіння отрути тощо).

Надзвичайно прикметним був авторський вступ до п'єси, де К. Тополя підкреслював різницю між двома частинами України — Малоросією (йшлося про підросійську територію України) та власне Україною, що для автора пролягала уздовж Дніпра. З подальших слів увиразнювалось, що драматургові йшлося насправді про відмінності поміж Лівобережжям та Правобережжям: «У нинішній Малоросії народ похмуріший, аніж в Україні. Чи то сусідство поляків, чи щось інше зробило їхній характер набагато живішим. Не знайдете майже жодного села, щоб не було там музик, котрі складаються зі скрипки, цимбал, віолончелі та бубна. І це тоді, коли в Малоросії заледве знайдеться скрипаль, і то поганий. Є в Україні села, де, не зважаючи на утиски деяких польських та інших поміщиків, молодь обов'язково, у вільний недільний день, збереться під музику танцювати у визначеному місці»[94]. Автор сам підкреслював дивну жанрову природу свого твору, пояснюючи довільність композиції та ілюстративно-інтермедійний характер дії під назвою: «...декілька сцен з народних бувальщин та українських оповідок»[95].

---

[93] Тополя К. Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских // Українська драматургія першої половини XIX ст.: Маловідомі п'єси. Київ, 1958. С. 175–265.

[94] Там само. С. 177.

[95] Там само. С. 178.

Чи була відома п'єса К. Тополі польському письменикові А. К. Ґрозі? Можна припустити, оскільки на певну близькість вказують і суто формальні ознаки: подібно до п'єси К. Тополі польський «Гриць» мав структуру, що складалась з прологу та 5 дій. Так само важливе місце посідали в польському творі теми містичні, чаклунські. Однак відмінність поміж польською та українською драматургічними версіями сюжету надзвичайно велика, і полягала вона у цілком іншій мові опису українського світу, у принципово інших мотиваціях вчинків героїв, тобто в принципово іншому драматургічному опрацюванні теми.

Жанр твору А. К. Ґрози може бути окреслений як пізньоромантична мелодрама. «Гриць» належить до пізніх взірців творчості представників «української школи» в польській літературі. У тексті було здійснено спробу застосувати напрацьовані поетичні прийоми «української школи» і водночас вийти за межі фольклору до тем гостроактуальних, пов'язаних із поширенням руху хлопоманів у польському середовищі середини XIX ст.

Засадничим прийомом перетворення сюжету української пісні на польську драму стало застосування автором прийому травестії (головного героя) як ідейно-світоглядного та водночас «технологічного» підходу в опрацюванні сюжету й персонажів. Прийом травестії, закладений в тривалій попередній театральній традиції, отримав тут своє несподіване продовження, хоча, безумовно, вже мав архаїчний та надто наївний вигляд.

Щодо генези та традиції, не можна також не зауважити дзеркальну симетрію згаданого сюжету щодо ренесансного твору Я. Кохановського «З хлопа король». На відміну від ренесансної історії, в якій п'яного слугу перетворено на короля, у п'єсі А. К. Ґрози відбулось прямо протилежне: дідич села Суботів, молодий аристократ Альфред полишив свої віденські апартаменти, аби переїхати у власне село та під виглядом селянина Гриця працювати й жити сільським життям. Можемо припустити, що така «травестія», тобто перетворення польського пана на українського Гриця, могла також слугувати і єдино можливим способом виходу вистави з українським сюжетом на польський кін. Адже у такий спосіб добудований драматургом рамковий сюжет (типологічно подібний до комедій В. Шекспіра) дозволив трансформувати український народно-пісенний наратив (адже твір Марусі Чурай уже функціонував у культурі у статусі народного) на польський, точніше — польсько-український.

У п'єсі драматург, відгукуючись на тогочасні реалії, заговорив про необачність та небезпеку заграванння панів із селянами, підкреслював легкодумність володарів у стосунку до своїх підданих, невиправність їхньої поведінки. У цьому сенсі автор твору виявляв неабияку критичність до співвітчизників. Але в іншому А. К. Ґроза залишився вірним собі як поету: більша частина твору є нічим іншим, як типовим для представників «української школи» любуванням, замилуванням українською піснею, обрядами, що густо насичують текст. При цьому тексти пісень були написані польською мовою і слугували прикладами вправної стилізації, притаманної поетичній творчості А. К. Ґрози. Виняток становила лише головна пісня — «Ой, не ходи, Грицю», подана у кілька етапів у фінальних сценах твору.

Після прологу, в якому Альфред, перебраний на селянина, заявляв про свої наміри жити й працювати у селі, подальша драматична дія розгорталась відповідно до сюжету самої пісні: селяни приймали Гриця як «свого», у нього зав'язувались

любовні стосунки із Юстою (варіант українського імені Устина), дочкою Коваля; Гриць порушував свою клятву вірності дівчині, звернувши увагу на чорнобриву Тетяну, а згодом — на емансиповану панянку Анелю, пасербицю Воєводи; Юста брала у знахарки чар-зілля, аби отруїти коханого й себе; під час смертельного частування частку її напою, падаючи зомлілий, вибивав з рук Гриць. Гриць помирав, Юста божеволіла. З'ясовувалась правда про справжнє походження Гриця-Альфреда. Юродивий Тимко (цей образ напівбожевільного сільського філософа надзвичайно сильний та точний) радив покласти тіло померлого у склепі на три дні і три ночі. Врешті, з'являвся Добрий дух й іменем Спасителя повертав тіло Альфреда до життя. Очевидними є алюзії, пов'язані із образом Альфреда-Гриця, що мав, попри усю свою гріховність, уособлювати польську націю та її прийдешнє воскресіння задля нового життя. У цьому контексті складно однозначно витлумачити усю драматургічну конструкцію: йшлося і про певний комплекс провини перед українцями, і про життєву неспроможність філософії й практики хлопоманів. Вочевидь, особливий ініціаційний сенс мали «смерть» та «воскресіння» Альфреда, типологічно подібні до «замуровування» Мазепи у творі Ю. Словацького та Марії у «Польських родинах XVII ст.» К. Майєрановського, до сну та пробудження Саломеї у «Срібному сні...» Ю. Словацького.

Композиційно «Гриця» укладено з Прологу та 5 дій. Кожна з дій поділена на сцени: по вісім у першій та другій дії, шість у третій, вісім у четвертій, тринадцять — у п'ятій. Вже сама структура драматургічного твору виказує ігнорування автором законів побудови дії, її диспропорцію. Загальна кількість сцен (43) засвідчує занадто розлогу, а відтак малосценічну драматичну дію. Це доводить, що, дебютуючи у драматургії як жанрі, поет та письменник А. К. Ґроза керувався радше ліричними та епічними, а не драматургічними засадами, і не міг або не хотів подолати свій літературоцентризм на користь сценічності. У цьому сенсі п'єсу треба розглядати як драматургічну складову творчості авторів «української школи» в польській літературі із притаманними їм ліро-епічним способом мовлення, стереотипними поетичними ідилічними образами, відтвореними не лише вербально, а й візуально, а відтак — з низькою якістю власне драматургічних, сценічних якостей, найперше динаміки дії й діалогів, надміром масових сцен, музики, танців, фольклорних елементів тощо.

Присутні тут і дійові особи, що не мали безпосереднього впливу на дію, були другорядними, а поза тим, важливими для драматурга персонажами — як-от греко-католицький священик (Парох), в образі якого втілено ідеал українського духовного пастиря, що опікується селом; не менш позитивно охарактеризований ще один персонаж — економ Правота, який спільними із Парохом заходами перетворив село на справжній рай для селян. Епізодично присутні на сцені Органіст (церковний служка, що ревно стежить за дотриманням церковних приписів серед віруючих) та Знахар, який дає Юстині отруту, батько Юстини — Коваль та його дружина, а також дядько головного героя — Воєвода. Поруч із реальними героями було виведено й містичні образи: Степові русалки, Добрий дух та Злий дух. У цьому сенсі досвід А. К. Ґрози повторював — але у цілком оригінальній версії — драматургічні особливості української п'єси «Чари...» К. Тополі, зокрема, у протиставленні двох світів — реального й містичного. У творі К. Тополі останній

отримав більш народне за характером, «відьомське» звучання; у драмі А. К. Ґрози — більш поетичне, релігійно-містичне. Слід підкреслити — фінали обох творів принципово відрізнялись: п'єса К. Тополі завершувалась смертями головних героїв та цвинтарною жаскою луною, коли невідомий голос повторював останні рядки пісні. П'єса і вистава «Ґриць» А. К. Ґрози завершувалась щасливо, чому сприяла згадана вище фреймова конструкція: перевдягнений панич щасливо повертався до життя, знявши «маску» селянина та повернувшись до належного статусу. Про знищене життя збожеволілої з любові Юстини забувалося.

Попри розлогість та малодієвість, п'єсі не можна відмовити у певній стрункості та послідовності подій: кожна дія була зосереджена довкола однієї з них. Так, Пролог і перша дія слугували експозицією та зав'язкою, друга, третя,четверта — розвитком драми. У п'ятій містилася кульмінація та розв'язка (точніше, знятий конфлікт).

Типологічно подібною до кількох згаданих уже творів була й просторова організація: у п'єсі та виставі українське село з його мешканцями були основним місцем дії. І хоч з Прологу відомо, що Альфред-Гриць є власником цього села, але тим не менш всі події подані так, аби показати українське село як окремий світ, в який приходить ззовні персонаж-поляк. Так на символічному рівні проявлялось певне (специфічне, виняткове) зміщення центрів ваги та тяжіння до українського світу, що відображало по-своєму «ходіння» в народ представників хлопоманства. І тільки завдяки щасливому воскресінню Альфреда центр світобудови повертався до «істинного», польського осердя.

У першій половині твору, тобто упродовж перших трьох дій, репрезентація українського світу була цілковито ідилічною, рустикально-аркадійською. Уже в ремарці до Прологу зазначалося місце дії: «Хата на узгір'ї, за нею ліс, внизу великий ставок, довкола село. За ставом на узвишші церква»[96]. Намальовані на сцені декорації (ім'я художника житомирського театру невідоме) відповідали словам Альфреда, в яких він змальовував цей світ як ідилію, рай:

Мило дивитися на ті чудові хати,
І на комини, мов придане, білі,
Що розташувались серед зелених гаїв,
Вдячні ці гаї, бо і в спеку — тінь
Та плоди дають на стіл господаря[97].

Церква — важлива частина цього українського простору, оскільки від самого початку активну участь у дії бере Парох — уніатський (греко-католицький) ксьондз, що його старанням та опіці сільське життя завдячує свою красу, справедливість, мир. За це пан дякує і своєму Економові Правоті, і ксьондзу.

У своєму захопленні Альфред порівнював, протиставляючи, українське село до грецьких меланхлен. Зауважимо, що меланхлени — це скіфські племена, які мешкали у верхній течії Дону і які описав Геродот. Зі слів того ж Геродота вони уславилися своїм канібалізмом, хоча інших підтверджень цьому немає. Прикметним

[96] Groza A. K. Op. cit. S. 9.
[97] Там само. С. 10.

є протиставлення скіфського етносу («півроку — вовки, півроку — люди / Дич, що тільки вчора вийшла з лісу») — етносу українському:

...до нас подібні постаті,
У простих, але красивих і зручних строях
Діяльні, веселі, видно, що щасливі[98].

Фраза «..до нас подібні...» позначена колоніальним сприйняттям Іншого як менш цивілізованого. Спосіб його прирівнювання до метрополійного «взірця» мов би забезпечувати процес надання «доданої людської вартості». Однак його не можна було назвати відверто зверхнім: герой щиро захоплювався красою української природи, людей. Звертаючись до Пароха, він так пояснював мету свого візиту:

Хотів би серед сільської природи відпочити.
Яким мене нині бачиш, таким от хотів бути з вами
Простим козаком, який на прохання
Свого пана сторожити його ліси
У цій хатині жив би собі просто,
Сам буду собі орати ниву,
Сам піду з косою; з народом, як брат з братом,
Хочу мовити, співати, а навіть і стрибати[99].

Прикметно, що бажання пана брататися з селянами обрамлене темою відпочинку і розваг та свідчить про його ідеалізоване, відірване від реального життя уявлення про справжній селянський труд.

Перші сцени знайомства із селянами були насичені стилізованими народними піснями, що їх начебто готували селяни до приїзду свого пана. Після четвертої з них, стоячи біля криниці, Альфред-Гриць виголошував великий монолог, у якому аркадійський образ України був окреслений особливо піднесено:

Вітаю, краю пісні!
О, ти лише для пісні створений!
Земля твоя багата, повітря здорове,
Сонце ясне, не дивно,
Що пісні тут родяться
Так урочо, як квіти на полях.

Далі цей образ «модулював» в іншу тональність — туги, розпачу, смерті:

Ті поля були сльозами политі,
І кров'ю, що ледь висхла від учора.
Не дивно, що з кожної пісні сльоза виливається,
І кров ллється. Мелодіє гірка!
Ти — відлуння далекого світу,
Що тужно повіяв на ці буйні ниви,
А, віючи, приніс і звуки минулого,

[98] Там само.
[99] Groza A. K. Op. cit. S. 15.

І жаль, що стільки подарованих життів
Марно гинуло і досі гине...[100]

За цим монологом (Сц. 3) йшла низка стилізованих фольклорних пісень: «Веснянка», «Зозулиця», «Журавель». Заслухавшись співу, герой знову продожував свій великий монолог, порівнюючи українські землі тепер уже до єгипетських:

Здається мені, що я у десь у патріархальних
Часах, десь над Євфратом; така сама земля,
Багата на збіжжя, худобу; бракує
Білих наметів — але ті білі хати,
Мов намети, засіли на узвишшях.
Тут йде стадо, там з поля повертаються
Чоловіки, разом з дружинами і дітьми;
Запряжені в шість волів їдуть вози,
Воли великі, сиві мов голуби.
Уквітчавши скроні польовими квітами,
І піднявши вгору граблі — гасло праці,
Співають хором; слів не чути,
Але спів дивно і прекрасний, і зворушливий...[101]

Цей монолог є чудовим взірцем типової пейзажної лірики, розробленої у поезії «української школи». Так само, як і в поетичній творчості польських романтиків, пейзаж набував тут і історичного, і етичного вимірів:

Шуми, кринице! Ті поважні верби,
Як розкішно вони сидять при струмку;
Скільки повз них пройшло подій!
Скільки поколінь! Люди їх так само мають поважати,
Як в давнину шанував своїх лісових богів[102].

Та «погляд» героя повертався знову до ідилічної картини повернення селян з поля, в якій виразно поставали аркадійські мотиви у змалюванні не лише природи, а й мешканців:

Йдуть по воду матері, біжать діти.
Пройшли... А тепер різними стежками,
Як сарни легкі, і так само як сарни
Поспішають дівчата у своїх білих сорочках
Що так зграбно на грудях лягають
У своїх спідничках, мальовничо зап'ятих,
Зі стьожками, що так за ними лопотять,
Як те чарівне пір'я райського птаха[103].

[100] Там само. С. 29.
[101] Там само. С. 36.
[102] Там само. С. 37.
[103] Там само.

У цьому епізоді проступають пейзажні мотиви, змальовані у поезії «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка. Цілком ймовірно, що А. К. Ґроза читав твори Т. Шевченка, на той час знані й популярні серед польської інтелігенції.

У другій дії все компонується довкола свята Івана Купала — тут і відповідні ритуали, і пісні. На святі Гриць знайомиться із Юстою, між ними спалахує кохання. Прикметно, що тут уперше виникав символічний мотив: у фіналі першої дії Юста напоювала Гриця водою із криниці. Одна з найважливіших сцен — взаємного освідчення та присяги у вірності — відбувалася на могилі, при світлі місяця. Місце дії у цьому випадку прямо вказувало на романтичну генезу твору, зокрема, на улюблений поетами «української школи» топос козацької могили при нічному світлі місяця.

На початку третьої дії в оселі Ксьондза з'являвся Невідомий — переодягнений дядько Альфреда, який просив священика допомогти йому зупинити Гриця у його витівках. Тим часом Гриць, зустрівши у лісі красуню Тетяну, починав залицятися і до неї. Поява напівбожевільного німого Тимка віщувала біду. У фіналі цієї дії Юста передбачала майбутні нещастя та марно намагалася напоумити Гриця залишатися їй вірним.

У четвертій дії легкодумність Гриця-Альфреда виявлялась у новому його захопленні — освіченою, емансипованою Анелею, що її ангельський голос він почув на церковній службі. Прийшовши до знахарки, Юста просила допомогти полегшити її страждання. Відбувалася велика сцена чаклування, подана у ритмічному пришвидшенні, що доходив до шаленого темпу:

Веселки, Мавки, Зельниці, Квітниці!
Вихром, Млинком, В коло!
Грайте, Співайте, Вітряниці, Пташниці!
І далі в танець весело[104].

Часопростір з аркадійського тут набував виразних рис пекельного, зловісного. У цій сцені героїні, подібні до майбутніх Русалчиних образів Лесі Українки, кружляли довкола Юсти та вичакловували їй біль, готували помсту. На питання однієї з дівчат, чого вона хоче, Юста раптом вигукувала: «Серця мого милого!» Після цього одна з дівчат наливала Юсті меду та наказувала, як ним почастувати Гриця. Тут уперше звучали початкові строфи пісні «У неділю рано зілля копала...».

У неділю рано будеш зілля копати,
У понеділок будеш промивати
А полокане у вівторок зготуєш
А в середу ним Гриця почастуєш[105].

П'ята дія розпочиналась від застороги Тимка: співаючи пісню «Ой, не ходи, Грицю», він радив герою йти до пароха, аби уникнути біди. Тим часом у пароха відбувались вечорниці. Під час парної танцювальної забави «Пташка» Гриць вибирав собі до пари Анелю. Моторошна поява у вікні голови безумної Юсти лякала

[104] Там само. С. 109
[105] Там само. С. 113.

всіх, і вечорниці завершувались. Хлопці на вулиці розмовляли про страшні з'яви довкола: виття вовків, вогні у полі, появу з–під землі лицаря. Ці ознаки пекельного часопростору готували кульмінаційну подію: Юста, що прийшла до Гриця в гості, напоювала його отруєним медом. Божеволіючи, вона ридала над тілом коханого.

Дівчата над похованим у склепі (печері) тілом Гриця виспівували голосіння — стилізовані пісні польською мовою. Юста також приходила оплакувати смерть хлопця. Парох та економ розкривали таємницю, оповідаючи, що насправді Гриць був власником цього села, Альфредом. Спершу з'являвся злий Дух, якого виганяли, за ним — добрий, який від імені Пана (Бога) наказував Грицеві встати зі смертного ложа.

У тексті та виставі можемо виокремити кілька важливих прикмет. Твір слід розглядати як прояв драматургічної творчості поета «української школи» у польській літературі, що пояснює його літературоцентризм та малосценічність. Водночас у «Гриці» присутні притаманні тогочасному театральному досвіду прийоми травестії, фольклорно-музичного збагачення, типово класицистична п'ятиактова структура твору, як і «називні» прізвища персонажів. Спосіб привласнення сюжету з української пісні польським автором спирався як на прийом травестії, так і віддалено нагадував шекспірівський прийом «театру в театрі», а також виявляв дзеркальну симетрію у стосунку до ренесансної традиції «перевертання» персонажів.

Ідейно твір А. К. Ґрози безсумнівно стосувався актуальних подій та тенденцій, і слугував їхньою критичною оцінкою, коментарем, засторогою як для польського, так і українського глядача. В естетичному сенсі вистава продовжувала лінію «чародійських» комедіоопер із модуляцією в мелодраму, що підкреслював щасливий розв'язок фіналу. У процесі розвитку дії ідилічна, рустикально-аркадійська картина українського світу змінювалась на пекельно-містичну. Такий синтез двох візій свідчив про неспроможність описати досвід польсько-українського діалогу у вимірах лише однієї із них. З іншого боку, відсутність театральної популярності твору засвідчувала його несценічність та слабкі драматургічні якості, а також, ймовірно, цензурні заборони на вистави такої проблематики. Під цензурну заборону міг підпадати не так музично-драматичний український наратив, як образ «воскреслого» польського аристократа Альфреда — символ відродженої Польщі.

При порівнянні твору К. Тополі та А. К. Ґрози впадає у вічі цілковита відмінність зображених у творах соціальної структури та способу життя українського села. Якщо у версії К. Тополі лейтмотивом проходить тема панщини, нагадування про яку з вуст Війта звучить як погроза та примус, то в творі А. К. Ґрози українське село постає цілковито ідилічним, і любов селян до пісні, танцю, музики — як це зауважив щодо Правобережної України у передмові до своєї п'єси К. Тополя — зображена не як дивина, а як невід'ємна складова їхнього життя. Тому, спираючись на ці думки, можна засвідчити: К. Тополя та А. К. Ґроза представляли різні візії України. Перша втілювала «малоросійський дискурс», друга — досвід та поетику польської «української школи», кресову ідилію.

Проаналізовану вище п'єсу і виставу «Гриць» А. К. Ґрози варто розглядати не лише у контексті польського театру, а й усієї сценічної історії сюжету пісні Марусі Чурай. З огляду на це слід вважати «Гриця» другою з черги сценічною спробою

перероблення відомої легенди/пісні, що стоїть поміж п'єсою «Чари...» К. Тополі та оперетою В. Александрова «Ой, не ходи Грицю» (1876 р.). У той час, як твори К. Тополі та А. К. Ґрози представляли драматизацію самого сюжету пісні, наступні театральні її прочитання авторства В. Александрова та М. Старицького вводили в дію постать авторки, Марусі Чурай.

5.2.2 «А на наших ґрунтах ворони кричать...» («Українці» Л. Косьцєлецького)

Люціан Альфонс Косьцєлецький (Kościelecki Łucjan Alfons, 1850–1907) — польський актор, драматург, режисер, керівник театру[106]. Як засвідчує електронна «Енциклопедія польського театру», він народився у селі Яричів неподалік Львова у заможній сім'ї. Закінчив Перемишльську гімназію та торгові курси у Львові. Дебютувавши ймовірно 1859 р., працював у трупах, що виступали у Коломиї, Чернівцях, Тарнові. У 1873–1875 рр. працював на львівській сцені, згодом у Варшаві, Познані, Каліші, Любліні, Петербурзі та інших містах. У 1880- х рр. провадив режисерську та антрепренерську діяльність. Як актор та режисер відзначався надзвичайною сценічною культурою та інтелігентністю[107]. Його перу належали кілька драматичних творів, зокрема «Українці» (Ukraińcy; друга назва «Микіта», «Нікіта») та «У підвалах» (W suterenach).

«Українців» було створено 1880 р., вочевидь, для актуальних потреб польської сцени, коли автор працював у познанському театрі та виїжджав із гастрольними виступами до Варшави. Виставу у варшавському парковому театрі «Ельдорадо», що відбулась 12 серпня 1880 р., зазначено як перший показ «Українців» у «Польській драматургії»[108]. Того ж року відбулись прем'єри вистави у Любліні, Познані, 1881 р. — у Кєльцах, Пйотркуві, Плоцьку, далі у Каліші (1882), Львові (1883), Радомі (1886), Лодзі (1897).

Збереглося чимало афіш з показів вистави акторської трупи Мєчислава Краузе у містечках Красностав, Сандомирі, Буську (1882), трупи Кароля Гопмана і Юзефа Ґлоґовського в м. Коло (1887), що зберігаються у колекції афіш Ягеллонської бібліотеки. Можна говорити про популярність твору серед широкого польського глядача. Але саме через здебільшого провінційну географію показів, поки що неможливо повноцінно відтворити критичну рецепцію твору — це справа надзвичайно тривалих пошуків. Тому головним джерелом аналізу насьогодні залишається сам текст.

Рукопис, датований 25 травня 1887 р. (очевидно, одна із численних копій) зберігається у фондах Ягеллонської бібліотеки[109]. У примітках до цієї п'єси у «Польській драматургії» вказано, що п'єса створена за мотивами комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці». Щоправда зазначене тут прізвище

[106] URL: http://encyklopediateatru.pl/osoby/77769/lucjan-koscielecki (дата звернення 15.01.2018)

[107] Там само.

[108] Dramat polski (1765-2005). T. 1. S. 446.

[109] Sygn. 4531. Ukraińcy. Sztuka ludowa w 4 aktach ze śpiewami i tańcami przez Kościeleckiego Łuciana Alfonsa, muzyką z tematòw ruskich ułożył Stefan Kryczkowski // Biblioteka Jagellońska. Dział rękopisòw. Rkp.

композитора — В. Вержбицький (?), не відповідає іншому, вказаному на згаданих вище кількох афішах та у рукописі — Стефан Кричковський. Зрештою, авторів музики до вистав могло бути кілька.

За кількістю персонажів п'єса була багатолюдною, тут діяли: Війт та його дружина Одана, їхній син Стефан, Максим Боровний, Пракседа, Ганка, Василь Загурний, парубки Микита, Тодор, Стець, Ґресь, Іван, Олекса, Міхал, Єндрусь, а також Лірник, Рудий, Ксенька-ворожбитка, Оля, Марихна, Параня, двоє сватів, Войтек, селяни, дівчата, парубки.

«Українці» як переробка наслідувала і жанр (комедія зі співами і танцями), і певних персонажів (багатий і дурникуватий син війта Стецько, пара закоханих Ганка та Василь, які не можуть побратися через бідність хлопця; матір Ганки, котра прагне будь-що засватати дочку за багатого Стецька) знаної комедії Г. Квітки-Основ'яненка. Польський драматург добре знав також і п'єсу «Наталка Полтавка» І. Котляревського, про що свідчать уведення комедійного персонажа Рудий та його переспів «Пес рудий, корівка руда...»[110], або ж відомі репліки: «А він же що?»[111]. Була присутня у п'єсі і сцена з гарбузом та невдалими заручинами Стецька з Ганкою, де Стецько поводився цілком за логікою однойменного персонажа «Сватання на Гончарівці».

Проте комедійна сюжетна лінія становила лише частину п'єси, слугувала радше претекстом до спроби драматурга ширше змалювати картини пореформеного життя українського села. Цей драматичний за характером наратив будувався на конфлікті поміж багатим Війтом, у руках якого зосереджена уся влада в селі, та селянами: старим Максимом, дочка якого Ганна піднесла гарбуза війтовому сину Стецькові, її коханим Василем, бідним та безправним хлопцем, а також рештою сільської громади, яку відверто зневажав та якою маніпулював Війт. Усуваючи Василя як конкурента своєму синові, Війт вирішував скористатися подією, що трапилась у селі: невідомий підпалив хату селянина Матвія. Це стало приводом для Війта заарештувати Василя як підозрюваного та відправити до в'язниці (мотив, подібний до «Украденого щастя» І. Франка).

У виставі звучало багато авторських текстів пісень, лейтмотивом яких, окрім ліричних переживань, була критика тогочасних стосунків сільської влади й селян.

Поле моє поле, поле укохане!
Життя усього кривавим потом залите.
Ой, хто тебе зараз засіє, заоре,
Хто тобі збіжжя збирати буде!

— співав тужливо Максим[112]. «А на наших ґрунтах ворони кричать», — жалілася Ганка[113]. На початку твору хор озвучував головну тему:

Лихо тепер з громадами
Долі ані сліду
Дурні війти з палицями
Хочуть вчить нас ділу[114].

---

[110] Там само. С. 19 (зв.).
[111] Там само. С. 50.
[112] Там само. С. 68.
[113] Там само. С. 71 (зв.)
[114] Там само. С. 6.

Лірник, що з'являвся у третій дії, виконував пісню про страждання українського народу; збираючи довкола себе усю сільську громаду, він опинявся у її центрі. За цією картинною, впізнаваною «кобзарською» мізансценою, йшла інша, комічна, не менш впізнавана — із Ксенькою-ворожкою.

Попри співи, розмови та сварки із Війтом сільська громада упродовж сценічної дії поводилась пасивно, лише констатуючи та обурюючись діями, вдачею Війта, його сталенням до себе. У цілком мелодраматичному ключі було вирішено центральний монолог Максима, в якому слова селянина про власну недолю звучали у супроводі тихої тужливої музики. Про драматургічну слабкість п'єси свідчило, наприклад. і те, що нові обставини та новий герой виникали лише у другій половині третьої дії: з появою сивого присяжного Микити вибухав прямий конфлікт поміж ним та Війтом. Врешті, попри всі намагання Війта позбавити Максима землі й хати, а Микити — посади, у фіналі зло було покаране, а доброчесність перемагала: негідник йшов із села, Микиту обирали на нового Війта, Василь щасливо повертався та одружувався із Ганкою. Загальне братання та заключний хор повертали на сцену гармонію й радість.

Про повагу до вистави та її автора свідчили перші анонси, зокрема, у познанському часописі: «Сьогодні народна картина з життя люду українського Л. Косьцєлецького: Українці. Цей твір кільканадцять разів з успіхом був уже зіграний нашим драматичним товариством у Варшаві. Переконані, що й наша публіка захоче з нею познайомитися, оскільки в ній представлено люд український з його рисами, і це твір нашого актора, пана Люціана, котрому усім численним зібранням належить виявити доброзичливість, на яку він заслуговує своїм талантом та працею[115].

У Львові перший показ 24 лютого 1883 р. відбувся у бенефіс Юліана Мишковського з музикою композитора Михайла Вербицького[116]. На афіші знаходимо імена виконавців: Війт — С. Геровський, Максим Боровий — С. Замойський, Пракседа — А. Гостинська, Василь — С. (А?) Новіцький, Лірник — Р. Рушковський, Рудий — Ю. Мишковський та ін. Режисером вистави був Т. Скальський, який також грав у виставі роль Стефана[117].

Вистава пройшла майже непоміченою для польської преси, що пояснює коротка репліка в одній із львівських газет. Підкресливши, що твір є переробкою комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», невідомий автор зазначав: «Твір цей під жодним оглядом не витримує критики: беззмістовний, розтягнутий, нудний, забарвлений жалісливим сентименталізмом. Жодної справжньої постаті в ньому немає; усе натягнуте, ненатуральне»[118]. Автора обурив спосіб представлення українських селян: «Таких селян, як в «Українцях», лагідних баранців, котрі весь час тільки моляться і зітхають, не лише в Україні, але в цілому світі немає і бути не могло»[119]. Естетичні засади тогочасного польського театру й критики вже

[115] Wiadomosci miejscowe i potoczne. Teatr polski // Dziennik Poznański. Poznań, 1880. № 248. 28 pazdziern. S. 3.

[116] Teatr. Wiadomości literackie i artystyczne // Dziennik Polski. Lwòw, 1883. № 46. 25 lut. S. 2.

[117] Афіша вистави «Ukraińcy» 24 лют. 1883 р. // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліографічних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ 8612.

[118] Teatr. Kronika miejscowa i zamiejscowa // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1883. № 46. 27 lut. S. 2

[119] Там само.

передбачали інший рівень реалізму та сценічної правди: «На сцені хочемо бачити живих людей, а не фігури, скроєні зі старих гравюр»[120]. Єдиною цінністю вистави критик назвав музику авторства «одного з найталановитіших руських композиторів М. Вербицького»[121]. Автор підкреслив важливу деталь: музика М. Вербицького була заснована на «руських, а не українських мотивах», що означало орієнтацію композитора на місцеві, ймовірно, гуцульські, або галицькі пісні та мелодії. Власне, саме пісні разом із музикою, як підкреслив дописувач, рятували виставу від повного фіаско[122].

Зіставляючи число показів та виступів польських труп на провінції із негативною оцінкою вистави у Львові, доходимо висновку: якщо популярність серед провійнційного глядача і приносила виставі незмінний успіх, то у Львові, що був одним із центрів розвитку польського театру, драматургічні якості твору, естетичні засади сприймались як вкрай низькі та застарілі. Стереотипні образи бездієвих, картинних, співаючих, зітхаючих, страждаючих селян для львівської сцени зразка 1883 р. виявились архаїчними настільки, що не викликали навіть уваги рецензентів інших газет.

5.2.3 «Епопея шатра й кочівництва» («Хата за селом» за Ю. І. Крашевським)

Повість Ю. І. Крашевського (Józef Ignacy Kraszewski) «Хата за селом» (Chata za wsią) вийшла друком повністю у Петербурзі 1854 р., у першому томі тритомового видання творів письменника, згодом мала численні перевидання. Заснована на історії з життя українських селян та циган оповідь локована на Волині, добре знаному Ю. Крашевському краї. У 1840–1850 рр. Ю. І. Крашевський жив у Житомирі, де провадив активну літературну, наукову та суспільно-громадську роботу[123]. Опікувався житомирським театром, у 1856–1859 рр., як уже зазначалось, був його керівником. Окрім надзвичайно широкої прозової спадщини, що містить сотні назв романів та повістей, мав у доробку і драматургічні твори, зокрема добре знані й популярні «Каштелянський мед» та «Пане Коханку». Разом із ними сценічні інтерпретації роману «Хата за селом» забезпечили театральне визнання творчості Ю. І. Крашевського серед широкого глядача, як польського. так і українського.

Не дивно, що зацікавленість польської сцени цим літературним твором припала на 1880 рр., у період активного розвитку та утвердження реалістичних театральних художніх засобів. Майже одна по одній виникли дві сценічні версії роману: 1880 р. — авторства Зофії Меллер (Zofia Meller) та Яна Канти Галасевича (Jan Kanty Gałasiewicz; спр. Gałos / Ґалос), 1884 р. — пера Габрієлі Запольської (Gabriela Zapolska, спр. Maria Gabriela Janowska / Марія Габріеля Яновська). Подаючи інформацію про драматичну версію «Хати за селом», автори «Польської

[120] Там само.

[121] Там само.

[122] Там само.

[123] Пилипчук Р. Я. Крашевський (Kraszewski) Юзеф Ігнаци // Шевченківський словник. Т. 1. К., 1976. С. 331.

драматургії», на жаль, не згадують про другу інсценізацію[124]. Перша з них була популярнішою, про що свідчить географія та хронологія показів. Як і те, що український драматург К. Ванченко (Писанецький) 1896 р. написав свою версію «Хати за селом» на основі роману Ю. І. Крашевського та його інсценізації пера Я. Галасевича[125]. Нагадаємо, що раніше за нього М. Старицький створив власну сценічну версію твору Ю. І. Крашевського під назвою «Лиха доля» (1888), котра внаслідок підцензурних коригувань стала відомою як «Циганка Аза». «Циганка Аза» була дозволена до постановки цензурою 1890 р., у 1891 р. М. Старицький надіслав їй з присвятою до М. Заньковецької, друком п'єса вийшла 1892 р.[126].

Не маючи на меті зосереджуватись на ретельному аналізі обох інсценізацій, зупинимось на критичних оцінках львівської преси, зокрема, у царині репрезентації українського світу. Найімовірніше, першим до львівського глядача прийшов варіант «місцевий», Габріелі Запольської, відомої на той час уже в місті новелістки та актриси. Із того, що сама Г. Запольська виконала роль Ази, розуміємо мету та наміри її як інсценізатора. Прем'єра відбулась 21 листопада 1884 р. на сцені польського театру у Львові. Вистава складалась із шести сцен, режисером був А. Любич.

Львівська театральна критика на той час, як переконуємось із рецензій на вистави історичної тематики, вже випрацювала окремі критерії для оцінювання драматургії як такої та інсценівок прозових творів. Тому театральну версію Ґ. Запольської було сприйнято не як п'єсу, а як певні картини, що відтворювали, ілюстрували знаний усім роман. Було зауважено також, що взагалі виставу та інсценізацію не можна називати народною у вузькому значенні цього слова, оскільки «селянському класу (справді гнобленому у часи, коли письменник писав роман) автор протиставив ще більш упосліджений, бо позбавлений будь-яких привілеїв людства, гурт циганів. Головний інтерес роману та п'єси було зосереджено на страждаючих під тягарем зневаги циганах, тому роман є радше епопеєю шатра і кочовиська, аніж села»[127].

Критик R. P. (ймовірно, філолог й літературознавець Роман Пілат) у «Національній газеті», розпочавши свою рецензію також з розлогого відступу про відмінності прози й драми та складність перетворення романного тексту на сценічний, заявив, що свій задум Г. Запольська виконала лише наполовину[128]. Добре вибудувані драматургічно експозиція та зав'язка у перших двох сценах далі змінились занадто ретельним переказом прозового оригіналу, що призвело до описовості, малодієвості, перевантаження непотрібними деталями тощо. Критик високо оцінив при цьому виконання ролей: Тумра — Р. Желязовський, Старий Лепюк — С. Геровський, Мотруна — Ф. Стаховичева, Апраш — З. Збоїнський. Попри схвальні на початку рецензії слова на адресу інсценізаторки, в цілому тон рецензії був доброзичливо-стриманий.

Завдяки «насиченому опису» іншого критика у «Львівській газеті» можемо уявити візуальну складову спектаклю, зокрема, картину українського села на

[124] Dramat polski (1765–2005). T. 1. S. 245.

[125] Старицький М. Твори : у 6 т. Т. 3. С. 524.

[126] Там само.

[127] O. B.[Ostaszewski-Barańskl St.?] Teatr // Dziennik Polski. Lwòw, 1884. № 271. 23 list. S. 2

[128] R. P. [Roman Pilat?] Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1884. № 271. 23 listop. S. 4.

початку вистави: «Прекрасне, позолочене променями заходу сонця, волинське село. Проходять заможні селяни, здалеку видно обширні межі їхніх загород, чути сміх дівчат та парубків, що повертаються з поля. Довкола свобода, веселощі, спокій...»[129]. Уособленням сільської недолі й злиднів поставав серед цієї «райської атмосфери» Адам, селянин (Л. Квєцінський). Коли прибігали дівчата й хлопці зі звісткою, що наближаються цигани, Адам спершу забороняв їм входити, але після вмовлянь красуні Ази погоджувався впустити: молодь ставала до танцю. Серед усіх танцівниць вирізнялась лише Мотруна (Ф. Стаховичева), що її погляд зупинився на циганському красені Тумрі (Р. Желязовський). Друга і третя картини відбувались у таборі циган, четверта закінчувалась смертю Леп'юка та спаленням хати за селом, що її збудував Тумра для себе й коханої Мотрони. У п'ятій та шостій картинах Аза здобувала перемоги над Тумрою, Адамом, врешті, Мотруною. У шостій картині наставала розв'язка — самогубство Тумри, дикий, шалений крик Ази над тілом коханого. Критик, доскладно переказавши «картини», якими Г. Запольська «проілюструвала» прозу Ю. І. Крашевського, зазначив, що глядач тільки знаючи оригінал, міг зрозуміти послідовність та логіку певних сцен. Самій виконавиці головної ролі, Г. Запольській, дорікнув слабкістю голосу, невиразністю ключових сцен у її виконанні. Окремо зауважив рецензент бездієвість ролі Адама, виконавець якої п. Квєцінський більше нагадував лікаря з «Нори» Г. Ібсена[130].

Можна припустити, що контекст драматургії Г. Ібсена, і «Нори» зокрема, виник невипадково. У виставі кількаразово було використано танці, і зокрема — як окрему сцену — «шалений танець» Ази, коли вона довідується про те, що Тумра обрав не її, а Мотруну. Цілком ймовірно, що молода актриса та драматург, Г. Запольська, перебуваючи під впливом драми Г. Ібсена, використала цей прийом для інсценізації. Хоча критик «Польського щоденника» вважав саме присутність танців за відсутності музики у виставі однією з її істотних вад, порівнюючи сценічну версію Г. Запольської із інсценівкою З. Меллер та Я. Галасевича на користь другої[131].

«Хата за селом» в інсценізації З. Меллер та Я. К. Галасевича за даними «Польської драматургії» мала прем'єру у Львові 22 грудня 1880 р.[132] Проте згідно із анонсами міських газет, цього дня відбувалась прем'єра іншої вистави — «Чортівська лава» того ж Я. К. Ґаласевича. Виходячи із наведених вище рецензій на виставу Г. Запольської, інсценівка Меллер-Ґаласевича взагалі не йшла на львівській сцені принаймні до 1884 р., інакше б їх порівнювали між собою, а критик «Польського щоденника» 1884 р. не писав, що мав нагоду бачити її у Варшаві[133]. Тому слід думати, що ця версія «Хати за селом» на львівській сцені з'явилася лише у квітні 1887 р., до цього пройшовши багатьма іншими: Кєльце, Радом (1883); Варшава, Сосновєц, Лодзь, Люблін, Тарнув, Краків (1884); Плоцьк, Пйотркув, Познань, Люблін, Гнєзно, Іноврощлав, Бидгощ, Торунь, Вроцлав (1886). Після 1887 р. сценічне життя вистави тривало довго, продовжилось і в наступному, XX ст.

---

[129] *** Teatr // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1884. № 271. 2 list. S. 4.

[130] Там само.

[131] Teatr // Dziennik Polski. Lwòw, 1884. № 271. 24 list. S. 2

[132] Dramat polski (1765–2005). T. 1. S. 245.

[133] Teatr // Dziennik Polski. Lwów, 1884. № 271. 24 list. S. 2

Драматургічні переваги цієї інсценізації полягали у стислості (4 дії), та залученні музики й співів (композитор — Зигмунт Носковський). Окрему увагу цій прем'єрі на львівській сцені приділив «Польський щоденник» у кількох публікаціях. У першій же з них критик під криптонімом S. P. (С. Шнір-Пепловський) підкреслив проблему дистанції до подій, зображених у творі. Він нагадав, що сам Ю. Крашевський у передмові до перевидання роману у 1871 р., зауважив з приводу зображених ним постатей, що ані народу, ані звичаїв, ані стосунків таких вже немає: «Що було картинкою, стало історією... залишився лише край, образ і тло давнє»[134]. Новим персонажем став Лірник на ім'я Голуба, чиї пісні звучали як прелюдії-попередження наступних подій — як-от тужливий, протяжний спів на початку другої дії.

З-під пера критика знову прозвучали зауваження з приводу драматургічної непослідовності інсценізації. Точно було окреслено жанр вистави: «Хата за селом» не є народною драмою — це радше ефектна, не без гріхів перед сценічною естетикою та технікою письма, мелодрама»[135]. Критик підкреслював, що як сукупність різних засобів виразності — музики, танцю, старанної постави, доброї гри акторів — вистава може становити інтерес для широкої публіки. Належну оцінку отримали музичні номери авторства З. Носковського, котрі підтримували, підкреслювали усі найважливіші драматичні моменти вистави.

Продовжуючи тезу про органічність, правдивість зображених на сцені героїв, С. Шнір-Пепловський зауважив штучність красивої, літературної мови в устах простолюдинів, що тільки підкреслювало усю ненатуральність та неправдивістть персонажів[136]. До вад постави належали і строкатість та невідповідність народних костюмів, а також режисерські помилки, що виказували повне незнання народних звичаїв та обрядів, зокрема у 2-й дії, що відбувалась в українській хаті.

Репортер цієї газети продовжував стежити за показами вистави у Львові — і виявив, що другий, третій, четвертий — врешті і шостий покази пройшли у порожньому залі. Це дало йому підстави дорікати дирекції театру у тому, що, як і її попередники, вона глибоко помиляється у розумінні «народних вистав»: «Народні п'єси, засновані на знаних традиціях та звичаях нашого народу, не мали і не можуть мати підстав для успіху на нашій сцені, де публіка, переважно знайома зі стосунками на селі, не хоче дивитись на ідеалізовані жалісливі образки, підшиті під назву народних, але занадто кульгаві з огляду на якість художньої побудови»[137]. Ця думка критика виразно підкреслює естетичні вимоги тогочасної львівської театральної публіки, що орієнтувалась на цілком актуальні реалістичні засади театральної мови.

Таким чином, порівнявши особливості львівської рецепції «Українців» Л. Косьцєлецького та обох сценічних варіантів «Хати за селом» Ю. І. Крашевського, можемо з'ясувати кілька важливих моментів. Провінційний глядач кінця XIX ст. потребував народних тем, зокрема, із життя села — і українського в тому числі,

[134] S. P. [Shnűr-Pepłowski S.] Teatr // Dziennik Polski. Lwów, 1887. № 101. 12 kwiet. S. 1.

[135] Там само.

[136] Там само.

[137] Teatr // Dziennik Polski. Lwów, 1887. № 106. 17 kwiet. S. 4.

що підтверджується великим числом показів вистав у театрах міст та містечок. Водночас для «підготовленого глядача» театральних центрів, зокрема, Львова, як і для критиків, критерії та вимоги сценічної правди, застосовані до картин народного життя, виявляли повну мистецьку неспроможність та архаїчність жанру. У цьому сенсі далекі від правди, театралізовано-ідеалізовані мелодрами не мали успіху, оскільки їхня образна мова та спосіб репрезентації українського селянства, циган вважався застарілим та неактуальним.

Варто зауважити, що від вказаного часу шляхи польського театру й «української селянської теми» дедалі більше розходились, оскільки польська сцена виразно модернізувалась, мистецька ж мова «українських мелодрам» не оновлювалась. Саме у цей час формувалась і українська драматургія театру корифеїв на підросійській Україні, затиснута лещатами у прокрустове ложе цензурних заборон та обмежень. Успіх «Циганки Ази» М. Старицького із Марією Заньковецькою у головній ролі відображав не лише міру її таланту, але й стан та вимоги української публіки, котра тільки починала звикати до національного театру, сцени, героїв та тем, тільки виробляти критерії, виразно орієнтуючись на музично-драматичні, мелодраматичні жанри.

У світлі наведених думок польського рецензента 1887 р. увиразнюється генеза пізнішого, вже початку XX ст., надзвичайно критичного ставлення до репертуару та естетики тогочасного українського театру з боку польських поціновувачів театру. Зокрема, 1906 р., під час гастролей товариства театру товариства «Руська бесіда» у Львові на чолі з М. Садовським та за участі М. Заньковецької, краківський рецензент розлого висловився з приводу вражаючої прірви поміж анахронічною та малохудожньою, на його думку, українською драматургією, та надзвичайно високою майстерністю й сценічними талантами акторів, що її виконують[138]. Чи варто, з огляду на це, дивуватись таким розбіжним алгоритмам розвитку двох національних сцен, що формувались в один час, але за цілком відмінних суспільно-політичних умов.

5.3 Хлопомани, повстанці та селяни у польській драматургії 1860–1870-х рр.: формування критично-реалістичного дискурсу міжнаціональних стосунків

5.3.1 Неукраїнський Київ середини XIX ст.: конфлікт урбаністичного й рустикального хронотопів («Гапка в муках» М. Ґожковського)

Польський письменник, колекціонер, дослідник фольклору Мар'ян Ґожковський (Marian Gorzkowski; варіант написання прізвища Ґожковський-Тарнава[139], 1830–1911) — практично невідома постать в історії українського театру. Народжений за одними даними у м. Ладижин (нині місто Вінницької обл.), за

[138] Докладніше про це: Harbuziuk M. Tadeusz Pawlikowski i teatr ukraiński towarzystwa "Ruska Besida": przyczynek do polsko-ukraińskich stosunkòw teatralnych (1900–1906) // Tadeucz Pawlikowski. W stulecie śmierci. Krakòw, 2016. S. 205–2014.

[139] Dramat polski (1765–2005). T. 1. S. 286.

іншими — у Білій Церкві, він закінчив школи в Умані та Житомирі, був студентом Університету ім. Св. Володимира, по закінченні якого у 1856–1859 рр. жив і працював у Чернигові учителем чоловічої гімназії та жіночого пансіону[140]. Відтоді й упродовж всього життя займався колекціонуванням, зокрема, збирав документи з історії Русі, книжкові раритети польською та українською мовами, ювелірні прикраси, картини. Щодо сумнівного характеру цього «колекціонування» надзвичайно негативно висловився його сучасник і ідеологічний опонент Володимир Антонович, звинувачуючи польського знавця старожитностей у банальних крадіжках[141]. (Сучасні історики підтверджують негативні оцінки діяльності М. Ґожковського, що завдав українській архівістиці подекуди непоправних втрат[142]).

Виїхавши спершу до Афін, а згодом до Риму, де вивчав теологію, М. Ґожковський став членом єзуїтського ордену. По тому ненадовго повернувся до України, а від 1870 р. до кінця життя жив і працював у Кракові. Перша зібрана в Україні колекція, залишена на опіку колеги, згоріла під час пожежі, та у Кракові М. Ґожковський продовжив свою дослідницько-публіцистичну працю, зокрема в архівах колекційної збірки Чарторийських. Дописував у газету «Час» (Czas). Приятелював із відомим живописцем Яном Матейкою. Художник, зокрема, символічно увічнив постать свого друга у відомій картині «Вернигора», зобразивши М. Ґожковського як героя, що записує у книжку пророцтва Вернигори (1883). Цим мистецьким «жестом» автор картини підкреслив місце та значення діяльності М. Ґожковського. Проте ставлення сучасників до його праць, зокрема, з історії Русі, було часто вкрай негативне, його наукову та дослідницьку діяльність співвітчизники оцінювали як наївну та неакадемічну, нерідко протиставляючи її високомистецькому рівню історичних полотен Я. Матейки та дивуючись із товаришування цих двох осіб.

Творчість М. Ґожковського також відносять до пізнього періоду «української школи» пізнього періоду в польській літературі[143]. Його драматургічний доробок становлять п'ять п'єс, створених та опублікованихі як окремі видання упродовж 1861–1888 рр. Прикметно, що жодна з них не отримала сценічного життя. Два перші драматичні твори пов'язані безпосередньо із історією та тогочасним життям України. Перебуваючи у Римі, автор видав там 1861 р. комедію «Гапка в муках, сценічний образ у трьох діях, на тлі життя України» («Hapka w utrapieniu, sceniczny obraz w trzech aktach, na tle życia Ukrainy»)[144]. Згодом, вже перебуваючи у Кракові, 1875 р. драматург звернувся до теми з історії княжих часів і написав драму «Володимир, великий князь» («Włodzimierz, Wielki Książe»[145]). Вочевидь, шукаючи шляхи виходу на краківську сцену, у наступному десятилітті М. Ґожковський вже не повертався до польсько-української тематики, зосередившись на актуальному житті та комедійних жанрах, хоча й це не принесло йому слави й визнання.

---

[140] Коваленко О. Гожковський Маріан // Українські архівісти (XIX–XX ст.): Біобібліогр. довідник. Київ, 2007. С. 147–148.

[141] Антонович В. Б. Моя исповедь. Ответ пану Падалице // Антонович В. Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори. Київ, 1995. С. 86. (С. 78–90).

[142] Коваленко О. Зазнач. твір.

[143] Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму. С. 107.

[144] Hapka w utrapieniu. Komedja w 3-ch częściach // Dwa sceniczne obrazy na tle życia w Ukrainie. I. Hapka w utrapieniu w 3-ch aktach. II. Za Spas w 3-ch aktach. Rzym, 1861. S. 9-180.

[145] Dramat polski (1765–2005). T. 1. S. 287.

Нам невідомі причини, що спонукали молодого автора до написання свого першого драматичного твору «Гапка в муках». Найімовірніше припустити, що, друкуючи анонімно у Римі свою п'єсу, М. Ґожковський міг розпочати роботу над нею ще у Чернигові. Принаймні, велика за обсягом та доволі ретельно, без ознак поспіху, написана п'єса повинна була зайняти чимало часу для створення та підготовки до друку. Цілком очевидним є те, що матеріалом для автора слугували його особисті спостереження часів навчання у Київському Університеті св. Володимира, а також кінця 1850-х рр., що в історії Польщі позначені підготовкою до Січневого повстання 1863 р.

На ідеологічних засадах поширеного тоді руху хлопоманства, що виразно постають у цьому творі і репрезентують вочевидь погляди самого автора, наголосила М. Брацка. Відносячи драматурга до першої хвилі україномфілів, що формувалася власне наприкінці 1850-х рр., М. Брацка підкреслила спорідненість світогляду М. Ґожковського та відомих представників «української школи» — Т. Падури та Б. Залеського[146]. Ця романтична ґенеза світовідчуття автора яскраво виявилось у його передмові, де він розлого писав про спорідненість польської та української мов, культур, історій. Природно, що Україна була для нього краєм, з якого брали початок дві стихії: польська й українська, споріднені духовно та відмінні у звуках, образах, мові, культурі, звичаях, літературі тощо[147].

Ця авторська передмова — по-своєму унікальний приклад самоаналізу з царини психології творчості. На кількох сторінках М. Ґожковський вводить читача у задум та окремі моменти процесу написання п'єси, пошуку та моделювання персонажів, їхньої мови, причин анонімності, та навіть — цілком особистих, інтимних переживань, що спонукали драматурга до початку роботи та супроводжували його працю. У цьому документі важливими, на нашу думку, є кілька позицій. Найперша — це широке обґрунтування двомовності самого твору, що його М. Ґожковський пояснював так: «…постановив я відтворити замальовку із суспільного життя України, обравши за форму ті звуки, що їх на щодень використовують у цій провінції»[148]. При цьому автор здійснив розлогий і глибокий екскурс в історію української літератури, підкресливши двомовність як буденну практику в українській літературі від кінця XVI до кінця XVIII ст. Так, кількаразово М. Ґожковський згадав Л. Барановича, а також цілу низку інших письменників, поетів, державних діячів, від М. Смотрицького і П. Беринди до універсалів Б. Хмельницького та документів братств (Львівського, Віленського, Київського, Кутаїського, Чернигівського, Почаївського та ін.) як приклади двомовної творчості та документоведення[149].

Окрім історичного обґрунтування такого літературного прийому, що свідчив насамперед про реалістичні засади письма початкуючого драматурга, М. Ґожковський водночас засвідчив і цілком романтичне, лірично-піднесене та зафіксоване у творах авторів «української школи» відчуття спільності життєвого

[146] Брацка М. Перепрочитання «української школи»... С. 107.
[147] Hapka w utrapieniu. S. III.
[148] Там само. С. IV
[149] Там само.

простору поляків та українців. Його думки наче повторюють та продовжують цю тему: «Слухаючи народ, що розмовляє на Україні своїм багатим, прекрасним наріччям, дивлячись від дитинства щодня на його обличчя, ми, поляки, можливо, більшу частину свого життя, від першої молодості, провадимо життя серед звучання української мови, а в часі власних клопотів у буденному житті і самі видобуваємо з наших грудей також українські звуки, серед поштивих неньок-доглядальниць, що оповідають нам про дива, казки, або співають біля колиски предовгою, смутною, довготривалою нотою… тонкі… чарівливі… і одразу присипляючі нас колискові»[150].

Про безпосередню романтичну ґенезу філософських та естетичних поглядів автора свідчить момент, що його він подає як народження задуму твору під час перебування на високій могилі[151]. Підкресливши, що старі кургани, могили — одне з улюблених його місць, М. Ґожковський назвав не лише українські кургани, а й Краківський копець, і пагорби Рима, де йому доводилось бувати. Перебування на таких вершинах викликало в автора думки про протистояння «верху й низу» як певної життєвої парадигми, що її назвав так: «…і в цноті, і в болоті…»[152]. Власне, думка написати п'єсу спала йому на думку якоїсь подібної миті: «Лежу, лежу на могилі… з півтори години… в очах тоді стала переді мною вся Україна…стали переді мною ті золоті літа, мальовані літа… вже їх немає… хіба що в гробі повернуться…»[153]. Типово романтичний зв'язок особистих спогадів автора про Україну як «золоті літа» свого життя, відчутний мотив «аркадійського», ностальгійного дискурсу України, однак, відійшов на другий план у процесі творчості. Географічне дистанціювання від подій, і водночас, глибоке знання «матеріалу», опертя на реаліях життя, прагнення його «документування», продиктували драматургові цілком відмінні від романтичних творчі стратегії.

Цікаво оповів драматург про пошук жанру та персонажів майбутнього твору. Символічно початок написання твору драматург позначив як спуск з гори до низин. Комедія у його розумінні — це жанр самого «життя», котре складається з несподіваних змін, неочікуваних випадків, непогамованих бажань, нездійснених мрій. Підкреслив також М. Ґожковський особливе місце комедії в Польщі, комедії саме двомовної[154].

Описуючи психологічні особливості творчого процесу, М. Ґожковський так описав роботу над персонажами: «Спершу поставив собі перед очі фігуру людини… обертав, обертав її на різні боки… і в кінці, хитаючи головою, мислив потихеньку… що ж Пане (Боже. — М. Г.) мій коханий… «оце та велика штука»? Не велика — то правда… але з неї складається світ… творяться комедії… ну, побачимо, гадаю собі, давай ту комедію…»[155]. І далі М. Ґожковський зізнався, як «шукав» персонажів — спершу постать старого, котру відкинув, бо вона вже належить «іншому, далекому світові»[156]. Потім до нього прийшла в уяві Панна — але теж

[150] Там само.
[151] Там само. С. V.
[152] Там само.
[153] Там само.
[154] Там само. С. VI.
[155] Там само.
[156] Там само.

недоречний персонаж, занадто звичний, занадто описаний у різних творах. Врешті, свій духовний світ, представлений у творі, драматург окреслив як перехідний, миготливий, такий, «…де ще щось жевріло… де ще важлива раптова думка… де перехрещуються почуття… де щось ніби ще є в руці, а потім вже немає… Де щось гаком зненацька зачепить за серце і, зачепивши, тримає… тримає… аж до самої смерті»[157]. Анонімність твору М. Ґожковський пояснював лише власним бажанням залишитися невідомим світові — ані для співвітчизників, ані для самого видавця його прізвище не мало бути знаним. В іронічній репліці про те, що жоден італієць не міг вимовити його прізвища, ховалося відчуття автора себе як Чужого у чужій країні. У цьому «самовиключенні» автор прагнув символічно позбутися власного «я», виявляючи типовий для емігрантів травматичний досвід, котрий, вочевидь, і був визначальною рушійною силою для друку, а можливо й для написання, першої п'єси. Так чи інакше, але у вступі постає автопортрет драматурга як людини, цілком свідомої своїх слабкостей, людини, що перебуває в пошуку, людини, що прагне знайти нові типи й сюжети для своєї творчості.

Комедія «Гапка в муках» на 3 дії була написана на основі реальних життєвих вражень драматурга. Місцем дії слугував Київ, де М. Ґожковський перебував студентом і куди мав навідуватися згодом під час учительської праці у Чернигові. Хоча із авторських ремарок топос конкретного місця не можливо виявити, однак у репліках персонажів містяться цілком коректні топоніми та згадки: Київ, Печерськ, Лавра, Поділ, Борщагівка. Місце дії дуже локальне — це фрагмент міської вулиці з будинками (лише в одній зі сцен, при закритій завісі, герої перебувають у шинку): «Театр представляє місто. В ширину театру йде міська вулиця, будинки в ряд»[158]. Доцільно зауважити нетипову фронтальність розгорнутої ушир, паралельно рампі, театральної вулиці, що вже пропонувало незвичне розташування акторів на сцені.

Драматургічний прийом, що його використовує автор, надзвичайно простий — це історія бідної, неграмотної сільської баби Гапки, що прийшла до міста шукати три роки тому безневинно ув'язненого чоловіка, Максима. Усі персонажі, котрих вона зустрічає у місті, через спілкування та ставлення до головної героїні розкривають свою сутність. Гапка у структурі п'єси фактично виконує функцію дзеркала тогочасного київського життя, даючи змогу авторові не напряму, а опосередковано змалювати різні верстви, прошарки міської спільноти, їхні погляди, моделі поведінки тощо. Важливим засобом характеристики персонажів була мова, про що писав у передмові автор. Проте у його творі герої розмовляють не лише українською та подекуди польською мовами, тут присутня і мова російська — мова тюремників, поліційного десятника й урядника, гімназистів. Таким чином, мовна картина «київського світу», відтворена драматургом різнобічно й точно, слугувала своєрідним мовно-соціальним портретом міського середовища, хоча весь текст записано латинською абеткою. Драматичні ситуації змальовано реалістично, із знанням психології та звичок представників різних міських соціальних страт.

Наскрізним персонажем твору є Гапка. Коментуючи ім'я героїні, М. Ґожковський підкреслив, що окрім конкретного імені, що має давньогрецьку ґенезу

[157] Там само.

[158] Hapka w utrapieniu. S. 11.

і може перекладатись як «добра», це ім'я загальникове, воно може уособлювати людину недалеку, незарадну, примітивну, розгублену[159]. Власне, такою виводить М. Ґожковський свою героїню на кін вже у першій сцені, зазначаючи в ремарці: «Гапка, стара баба, трохи згорблена, у брудній намітці, запорошена, тримаючи в руках вузлик, ходить бруківкою, розглядається»[160]. Подальша її доля — це низка зустрічей, що починаються від першого персонажа — безногого каліки й жебрака Памфіла. Далі їй зустрічаються студенти. Один з них — це Студент-малорос, другий — Студент-поляк. За ними йдуть Попадя, Пономар, жебрак на милицях Януарій Кульбака, Пенсіонерка (Дівчина з пансіону), дівчина з відрами, два гицлі. Окрім цих персонажів, що безпосередньо вступають у діалог із Гапкою, є інші епізодичні персонажі: Урядник, Адвокат, Доктор професор, Офіцер у в'язниці, Майорова, Учень гімназії, а також арештанти, гімназисти, солдати, різні пани. Щодо особливостей історій кожного з персонажів, то у п'єсі обрано єдиний принцип — розкриття, а не розвитку сценічних образів. Вкрай важливо зауважити, що українська сільська «баба» у «брудній намітці» справді стала головною героїнею твору, що засвідчувало якісні зміни у ідейному та естетичному аспектах розвитку української тематики у польській драматургії.

Про історію Гапки довідуємось вже від початку, насамперед з її власних оповідей, які вона переказує зустрічним мешканцям Києва. У межах всього твору, врешті, розкриваться типова доля безправної селянки, у якої маленькою померла дитина, чоловіка було запроторено до в'язниці. Її руки чорні від роботи, ніготь на руці здертий до крові, вона цілком безпорадна й розгублена у місті, куди прийшла. Драматург вдається до нового як на той час прийому: вже у перших ремарках до першої сцени підкреслює моменти, коли кількість перехожих на вулиці поступово збільшується, вони безперервно проходять з однієї куліси в іншу, створюючи невпинний потік перехожих. Вочевидь, мала місце авторська режисура мізансцен: героїня підбігає до перехожих, шукає способу заговорити, ніхто не звертає на неї уваги, що посилює її відчуття самотності, розгубленості, безпорадності. Тричі драматург «проводив» сценою потік перехожих, визначаючи серед них окремих персонажів: Німого, Пана з Панею, Панну, Дівчину, що несе щось, Пекаря із кошиком, Служницю, Молодого Пана, Міщанку, Урядника. Драматург підкреслював, що, звертаючись до них, Гапка постійно мала залишатись позаду. Вже в останній третині твору М. Ґожковський зазначав, що загальною особливістю цієї ролі є те, що Гапка завжди, упродовж всієї вистави зупиняється й стоїть на одному й тому самому місці[161], у той час як життя довкола неї мало вирувати — припускаємо ми.

Врешті, до жінки підбивається каліка Памфіл, спершу сподіваючись отримати від неї милостиню, далі — сцена у шинку — залицяючись та прагнучи схилити її до кохання, поводячись доволі цинічно й брутально. Опісля Гапку зауважує Студент-малорос. М. Ґожковський змальовує його лише кількома рисами: повторюваною фразою «переїжджай з-за Дніпра до нас, у нас краще», проказаною зазвичай

[159] Там само.
[160] Там само.
[161] Там само. С. 121.

недоречно й невпопад, відсутністю будь-якого справжнього інтересу до долі жінки, бахвальством та безсиллям. Герой не тільки засвідчував власне безсилля та нездатність допомогти загубленій у місті селянці, а й відмовляв її саму від будь-яких зусиль, мовляв, усі вони — марні.

Усю силу любові до української селянки вклав драматург в образ польського Студента, вочевидь, писаний із себе. Це виявлялась єдина людина у Києві, хто справді переймався долею жінки, і, попри її неосвіченість та затурканість, робив усе можливе, аби допомогти їй побачитись із ув'язненим чоловіком. Саме відповідаючи на запитання студента, Гапка розгортала довгі монологи-оповіді про свою долю, про хвороби чоловіка, порядки на селі тощо. Польський студент був єдиним, хто вірив, що доля усміхнеться жінці, що Бог змилостивиться і пошле гармонію в її злиденне життя[162].

Оселяючи Гапку на вулиці, посеред жебраків, М. Ґожковський яскраво й точно змальовував світ соціальних низів: його маргінальні персонажі чітко знають, де, коли й у кого роздають милостиню, коли й де — їжу, не гребують по-злодійськи вкрасти щось навіть один у одного, обманути когось принагідно бодай на копійку. У цьому сенсі коло персонажів п'єси цілком нове — адже таке міське середовище ще не виходило на сцену тогочасного театру. Фактично, у чомусь твір М. Ґожковського передбачив пізніший «На дні» М. Горького з його героями соціального «дна». Надзвичайно влучно показував драматург нездорове зацікавлення жебрацького кола долею Гапки, коли вони розпитували її про дитинку: адже наявність «дитинки» могла б значно допомогти їм у жебракуванні, вони могли тільки мріяти про такі «преференції». Врешті, оповідь Гапки про смерть її дитинки, яку «Та, що дітей забирає», тобто Смерть, відібрала, тільки підкреслювала забобонність та крайню неосвіченість жінки.

Драматургові вдалося розгорнути цілком неоднозначні характеристики персонажів «міського дна»: у своєму монолозі з першої дії, зверненому до Гапки, Памфіл оповідав про свої маленькі радощі не лише як жебрак, а й як чоловік, котрий має найбільше мрій, пов'язаних із жіночими почуттями[163]. Його погляд на жінку — це погляд знизу вгору, він пам'ятає, коли якась із них нахилилась до нього, переконує, що існує якась закохана в нього пані, а найбільше прагне жіночого поцілунку, до чого й пробує схилити Гапку. Увесь складний психологічний комплекс травмованої, неповносправної людини, вилученої із життя, М. Ґожковський передавав послідовно, переконливо, немов би стаючи на точку зору самого героя. Ймовірно, це один перших у польській драматургії прикладів уведення особи з інвалідністю у коло драматичних персонажів.

У творі знайшлося місце і для інших представників «соціального низу», що відтак перестає бути однорідним. У фіналі першої дії у шинку з'являвся жебрак Кацап, і, виманивши останній гріш у Гапки, зникав, залишивши жінку взагалі без будь-яких засобів до існування. Російська мова Кацапа підкреслювала його національну приналежність. Як у цьому випадку, так і в багатьох інших, М. Ґожковський у коротких діалогах відтворював типові, надзвичайно впізнавані мотиви

[162] Там само. С. 56.

[163] Там само. С. 26.

й характери — як-от у коротких репліках учня, котрий ніс шевцю сорок товстих різок, бо той мав бити іншого хлопчика за те, що той зламав шило, шиючи чобіт[164].

Діалогам гицлів драматург приділив ще більше місця й уваги — у розмовах про собачі шкури, полювання на бездомних тварин, розкривалась сторінка життя ще однієї соціальної групи[165]. Згідно з ремаркою драматурга, один з гицлів мав виходити на сцену із собакою, котру вів до Урядника, врешті собака вже «за кулісами» утікав від гицля — усе разом із розмовами двох чоловіків про своїх маленьких дітей, що приносили їм обіди «на місце праці», творило справді майже документальний «зріз» невідомої досі і «незручної» для сцени частини міського життя. Так само, як у сцені Надії та Варки із третьої дії, де брудні, обшарпані жінки виходили із мішками костей за спиною та розповідали Гапці про своє життя, пошуки їжі, способи виживання у місті[166].

Демократичний світогляд та переконання автора проявились як у співчутливому, вирозумілому змалюванні «низів», так і в критичному, хоча без надсади чи перебільшення, показі представників влади: в'язничного офіцера, Урядника, Адвоката тощо. Урядник та Адвокат, йдучи вулицею, домовлялися про «вартість» чергової справи, набиваючи кожен собі ціну. Щодо Офіцера, до якого приходив Студент із проханням Гапки про побачення із ув'язненим чоловіком, то з ним Студент був змушений провадити довгі розмови, граючи на самолюбстві тюремника, підлаштовуючись під нього, аби досягти бажаної мети. Не менш негативно були змальовані у п'єсі Попадя та Паламар. Прийнявши до себе на службу Гапку, Попадя диктувала їй перелік усього, що потрібно зробити за день — з нього стає очевидним, що у попівському домі на жінку чекала справжня каторга. У сцені з університетським Професором теж підкреслено його зневагу до Гапки, до сільського запаху, що йде від неї.

«Розмова на рівних» відбувалась хіба що при випадковій зустрічі Гапки із Дівчиною, що несла щось вулицею. Така сама, як і Гапка, принижена, Дівчина розпитувала селянку про те, що могло справді цікавити юну служницю, позбавлену зв'язку із домом та батьківщиною: які прикраси носять дівчата у селі Гапки, якого кольору чоботи, які запаски й сорочки. У цій жанровій замальовці відчутна різниця життєвих ритмів та світовідчуттів — радісного, цікавого до життя дівочого, та втомленого, байдужого до прикрас та розваг, старечого.

Симетричну структуру утворювали «листи здалека». Польський студент зачитував листа від коханої з Риму — а через кілька сцен Студент-малорос читав уголос листа від коханої з українського села. Дзеркально протилежними у цих двох листах є і мова (відповідно польська і російська), і зміст (захоплення Римом, його культурою — розповідь про продажі селян, неволю, приниження, бідування). Ці «вставні», «документальні» номери розширювали уявний простір тексту та підкреслювали антагонізм середовищ — українсько-малоросійського, селянського, та польсько-європейського, освіченого.

У одній з реплік Гапки (у сцені в шинку), впізнаємо ледь не дослівну «цитату» пізнішого, надзвичайно відомого українського драматичного твору. Згадуючи

[164] Там само. С. 37.
[165] Там само. С. 67–70.
[166] Там само. С. 144–150.

вкотре свого чоловіка, Гапка каже: «Ай, Боже ж мій! Що я тепер нещасна сама пічну в світі!»[167]. Подібну фразу вклав в уста Ганни у фінальній сцені «Украденого щастя» І. Франко. Фрази такого характеру повторювались у мові селянки упродовж всього твору: «Ай, лишенько! Ай, матінка моя ріднесенька, святий отче Миколаю, що я в світі? Де ж це Максим голубочок? Де ж соколик мій біленький?»[168].

Окремою темою у творі була проблема просторової орієнтації Гапки. Упродовж кількох сцен, із кількома персонажами — від учнів гімназії до Студентів — Гапка намагалась пояснити, звідки вона прийшла, і куди, зрештою, їй потрібно повернутись. Майже як у детективі, «освічені» герої, що переймалися долею Гапки, поступово «реконструйовували» адресу її помешкання: село Рогізна Свірського повіту, цілком реальне село на мапі тодішньої Російської імперії, розташоване за майже сто кілометрів від Києва на межі Київської та Житомирської областей (нині — с. Рогізна Сквирського р-ну Київської обл.). Цей момент повного забуття й втрати орієнтації у просторі — соціальному, географічному, життєвому — драматург акцентував як ознаку цілковитої закритості, маргінальності, «вилученості» героїні із сучасного плину життя. У такий спосіб він підкреслював «селянську», «хуторянську» свідомість героїні, що приносячи в місто свій архаїчний хронотоп буття, опинялась у цілком ворожому й небезпечному для неї світі.

Вилучена із звичного середовища, Гапка М. Ґожковського, однак, не протиставляла себе і свій світ міському, не озлоблювалась, не помічала власної інакшості. Її смиренність та любов до чоловіка, заради якої була готова витерпіти усі лиха, слугували тими константами, що задавали героїні непохитну духовну систему координат.

Публіцистичною кульмінацією твору слугував, безумовно, великий монолог Студента-поляка з другої дії, в якому автор висловлював власне ставлення до героїні, до проблеми в цілому[169]. Спершу, розгніваний на чергове зникнення Гапки, Студент поза очі лаяв її за глупоту, неосвіченість, неможливість про будь-що домовитись. Та швидко герой опановував свою нестриманість і розпочинав глибокі міркувати про її долю, становище, минуле та майбутнє, змінивши конкретний сенс запитання на екзистенційний: «Де вона?... у нещасті… у злиднях, може навіть у розпачі… у смутку без кінця і житті без надії!»[170]. Молодий герой захоплено, екзальтовано говорив про її дивовижну силу й здатність розливати гармонію у просторі — сприймав її як нерозгадану таємницю, що невідомо звідки бере сили для життя. Вочевидь, драматург прагнув створити новий тип героїні: «Бідна жінко! Але водночас славна, потужна і велика жінка!.. Це людина! І велич жіноцтва… Полишена усіма… зневажена… забута світом… в останній, найнижчій низині…позбавлена підтримки… надії… ах, підтримки сил… без чого людина падає… зникне без сліду…с тоїть однак посеред світового простору… знайшла Київ, не знаючи чи є такий Київ на світі…»[171]. Палкий монолог далі переходив у цілком публіцистичний за характером фінал сцени, виразно проявляючи політичні тенденції: «Єднаймося,

[167] Там само. С. 49.
[168] Там само. С. 55.
[169] Там само. С. 80–83.
[170] Там само. С. 80.
[171] Там само. С. 81.

спільними кроками біжімо нести поміч, давати життя зболеному серцю… […] хай би й кров'ю, власною кров'ю викупити жертву і хоч би голову скласти біля її ніг, і хоч би стерти в порох свою голову! […] як бракує людської сторонньої допомоги… нам потрібні братства… потрібно чернечого ордену не в мурах, не в тісних закритих клаузулах, оточених без міри валом, але орденів серед людей… монастирів посеред людей і світу!»[172]. Зрозуміло, що автору залежало на польсько-українській єдності та на ідеї служіння українському народові в особі селян — саме в цьому вбачали майбутні переваги повстання польські українофіли.

Кульмінацією твору і всієї історії стає процесія арештантів, котрих виводить Офіцер, і серед котрих Гапка намагається упізнати Максима. Ця фінальна сцена мізансценічно «римувалась» із першою, коли Гапка пробувала знайти серед перехожих «людське обличчя». Тільки тепер повз неї проходили одні за одними арештанти: «Арештанти проходять парами в строю вулицею; вбрані в однакові куртки з чорними латками на плечах, голови напіввиголені, на ногах залізні кайдани; йдуть партіями, біля кожної — по солдату; партії проходять сценою через певні зупинки»[173]. Вся подальша довга сцена — це пошуки Гапки свого Максима, коли вона кидається до кожної нової партії арештантів та намагається його впізнати, хапаючи в'язнів за сорочки, за руки, за коліна, за куртки, вдивляючись в очі. Звучать жорсткі команди російською, арештанти розмовляють хто російською, хто — українською, Гапка розпачливо пробує впізнати свого чоловіка — їй це не вдається. Лише під кінець, коли вже всі пройшли, хтось їй каже, що у першій партії був якийсь Максим зі Сквирського повіту… Неважко помітити у структурі цієї сцени відлуння Шевченкової «Катерини» — принаймні, поведінка арештантів близька до шевченкової моделі поведінки москалів у відомій поемі: вони вкрай зневажливо та зверхньо ставляться до жінки, сприймаючи її то як жебрачку, то як напівбожевільну. Власне, ідея знищення людяності у казематах тюрем знаходить тут свій найвищий прояв. Фінал п'єси не розв'язував, а знімав конфлікт: студент дарував Гапці на згадку золотий хрестик і обіцяв завезти на конях додому; безногий каліка Памфіл кликав шарманщика, і той готувався грати…

Вочевидь, у драматургічному сенсі, п'єса мала чисельні вади, зокрема, занадто довгі монологи, відкриті публіцистичні фрагменти, розлогу, багатоперсонажну структуру. Але водночас містила вона й багато нових, несподіваних прийомів. Сьогодні важко збагнути, на кого взорувався молодий автор, пишучи свій перший драматичний твір. Відчутний вплив сучасної авторові української літератури, зокрема в створенні образу Гапки, подібного мовними характеристиками до героїнь І. Нечуя-Левицького, що зауважила М. Брацка[174]. Але багато в чому драматург випередив свій час і застосував цілком реалістичні і навіть натуралістичні прийоми письма. Зрозуміло, що полоноцентричний та українофільський дискурси твору унеможливлювали його появу на сцені на території Російської імперії. Не могли бути сприйняті беззастережно польською сценою другої половини XIX ст. ідеї українофільства, тим більше, що поразка повстання 1863 р. відкрила усю марність

[172] Там само. С. 82.
[173] Там само. С. 159.
[174] Брацка М. Перепрочитання «української школи»... С. 108.

та нежиттєздатність таких сподівань. Тож, народившись у переддень Січневого повстання, п'єса М. Ґожковського вже за короткий час виявилась неактуальною, ба навіть тенденційною та шкідливою у контексті дедалі більшого посилення міжнаціонального протистояння. Так і залишилась вона документом свого часу, в якому сьогодні, через понад півтора століття, важливо оцінити спроби формування нових героїв, нових виражальних сценічних засобів, актуальних для свого часу, ідей.

До цілком оригінальних мистецьких вирішень у п'єсі, зокрема, слід віднести вибір на головного героя твору літню селянську українську жінку — уперше не лише в польській, а й в тогочасній українській драматургії. До проявів суто реалістичної манери письма належали і побудова динамічних групових сцен (перехожі, що рухались з куліси у кулісу), і зосередження на тематиці соціальних «низів», і виведення на кін персонажів-інвалідів. Дієпростір Києва уперше представлено тут як хронотоп міста, поданий з точки зору сільської людини. Саме перетин сільського (внутрішнього, ментального простору головної героїні) й міського — зовнішнього — просторів створювали головний конфлікт, що був покликаний розкривати соціальну, етнічну, психологічну неоднорідність міста, виявляти його «стратифікацію», демонструючи певні механізми взаємодії між цими прошарками суспільства. Водночас ідеологічна, українофільська тенденційність сприяла ідеалізації образу головної героїні, що насправді була для автора втіленням України, такої, якою її тоді сприймали польські демократи: селянської, бідної, безпомічної, розгубленої.

Зважаючи на обмеження, накладені на українську драматургію у XIX ст. та відсутність у цей час професіонального українського театру, слід особливо підкреслити вагомість та унікальність твору М. Ґожковського, а відтак переглянути оцінки окремих українських літературознавців щодо його якостей. Так, Р. Кирчів, високо оцінивши широкий соціальний засяг змальованих драматургом картин, тим не менш визнав її драматургічні якості «дуже кволими, позбавленими сценічності»[175]. В. Данілов уважав услід за Адамом Плугом (Антоном Петкевичем), що головну вартість п'єси складали лише українська мова та етнографізм[176]. Належну данину оригінальним складовим задуму та його реалізації віддала наша сучасниця, М. Брацка[177]. Безумовно, цей твір заслуговує на окрему увагу дослідників та неупереджене й глибоке вивчення.

5.2.2 Драма «На Україні» Л. Совінського: аналітика поразки й апологія жертовності

Леонард Совінський (1831–1887), польський поет, публіцист, драматург, політичний та громадський діяч, був сином власника маєтку на Поділлі та української селянки[178]. Навчався у Меджибіжі, Житомирській гімназії, потім у 1847–1855 рр. на філологічному та медичному (почергово) факультетах Київського

[175] Кирчів Р. Український фольклор... С. 260.

[176] Данілов В. «Hapka w utrapieniu» Маріана Гожковського // Мистецтво. Фольклор. Етнографія. Наукові записки. Т. 1. Київ, 1947. С. 275–285.

[177] Брацка М. Перепрочитання «української школи»... С. 108.

[178] Taborski R. Leonard Sowiński // Polski słownik biograficzny. T. XLI/1. Wrocław, 2002. S. 9–12.

університету. Брав активну участь у громадському та політичному житті студентства, обстоюючи демократичні погляди, зокрема, на польсько-українські стосунки, соціальні проблеми українського села. Під час подорожі Європою у 1857–1859 рр. познайомився особисто із провідними літераторами «української школи» в польській романтичній літературі Северином Ґощинським, Богданом Залеським, істориком Йоахимом Лелевелем. Період після повернення до Києва, 1859–1862 рр. був найбільш плідним для Л. Совінського. Саме на цей час припав підйом громадсько-політичної діяльності польської інтелігенції у Києві та інших містах, утворення мережі конспіративних організацій, що готували повстання, легальних гуртків українофільського спрямування, котрі мали на меті піднесення соціального, культурного, освітнього рівня українського селянства.

Як письменник та поет Л. Совінський найактивніше співпрацював із віленською періодикою, де друкував власні твори. Одночасно з цим він вдосконалювався у перекладах, зокрема, приділяв велику увагу творчості Т. Шевченка. У рік смерті Кобзаря він видав у Вільно перший в історії повний переклад поеми «Гайдамаки» польською мовою, попереджаючи сам переклад розлогим аналізом творчості українського поета[179]. Зісланий після поразки Січневого повстання 1863 р. до Курської губернії, Л. Совінський повернувся з ув'язнення 1867 р. і замешкав у Варшаві. Тут 1873 р. він написав трагедію «На Україні». Рукопис надіслав на драматургічний конкурс до Кракова, але п'єса не здобула жодної нагороди. На анонімних засадах твір було видрукувано у Познані 1873 р. Прапрем'єра вистави «На Україні» відбулась лише 1900 р. та не мала успіху. Удруге вона вийшла на кін у Лодзькому театрі 1917 р. і від того часу залишилась поза увагою польської сцени.

І. Франко надзвичайно високо оцінив трагедію Л. Совінського[180]. Біограф Л. Совінського, Р. Таборський, визначив її як найважливішу у всьому доробку автора[181]. Наша сучасниця, учена-полоніст М. Брацка присвятила п'єсі окремий розділ у своєму навчальному посібнику[182].

«На Україні» Л. Совінського за задумом близька до драматичної епопеї на сучасну авторові тематику, де автор прагнув відтворити послідовно усі основні етапи визрівання та підготовки Січневого повстання, його безпосередній хід, поразку та її наслідки — репресії російської влади проти організаторів та учасників, арешти й заслання. Принаймні, широкі хронологічні межі твору (від 1841 до 1863 р.), географія подій (Київ–Поділля–Сибір), значна кількість сценічних персонажів дозволяють трактувати цю трагедію саме так. Водночас автобіографічність додала творові рис сповіді, документального свідчення. Не менш виразно проступала і романтична ґенеза окремих драматургічних прийомів (поява «духа» матері, нічний парк як місце дії, цитування творів українських та польських поетів-романтиків, елементи символізму тощо). Складний жанрово-поетичний синтез трагедії дозволяє віднести її, як і розглянуту вище комедію «Гапка в муках» М. Ґожковського, до творів перехідного характеру: пізньоромантичних і ранньореалістичних водночас.

[179] Sowiński L. T. Szewczenko. Studium z dołączeniem «Hajdamaków». Wilno, 1861.

[180] Франко І. Сучасні польські поети // Літературно-науковий вістник. Львів, 1899. Т. 5. С. 183.

[181] Taborski R. Leonard Sowiński // Polski słownik biograficzny. T. XLI/1. Wrocław, 2002. S. 10.

[182] Брацка М. Ідейна трансформація літератури «української школи»: творчість Леонарда Совінського // Перепрочитання «української школи»... С. 111–119.

Та найбільшої уваги, на нашу думку, заслуговують аналітизм, втеча автора від однозначних оцінок, бажання відтворити історичну добу у максимальному об'ємі та її ключових суперечностях, не забуваючи про характерні деталі, акценти, особливості строкатого середовища початку 1860-х р.

Саме на цьому акцентував автор у передмові, наголошуючи, що у його творі принципово відсутня вигадка, матеріалом для написання драми слугувало життя та власний досвід автора, у творі нічого не мовлено просто так[183]. Драматург присвятив п'єсу пам'яті полеглих повстанців. Вшановуючи загиблих, він прагнув надихнути нові покоління сучасників надією на визволення. Жанр п'єси Л. Совінський визначив не за формальними, а змістовими, сутнісними ознаками. Підкресливши, що повстання 1863 р. від самого початку було трагедією, він озвучив головні причини поразки: «…приниження та розпач неволі, розпад національних традицій, відсутність вождів серед молодого покоління, безвладність старших, героїзм та легкодумність ...»[184]. Саме про це оповідала п'єса.

Архітектонічно твір складався з прологу, п'яти дій та епілогу. Кожна з цих частин фактично відтворювала одну зі сторінок Січневого повстання. Події Прологу датовано 1841 р., вони відбуваються у селі Пилявці на Поділлі над річкою Іква (нині — село Старосинявського р-ну Хмельницької обл.). Вочевидь, місце було обрано драматургом невипадково — адже це історичне місце важливої польсько-української битви 1648 р., в якій козацьке військо під проводом гетьмана Богдана Хмельницького розгромило війська Речі Посполитої. Вочевидь, певне символічне значення мала і назва річки, на березі якої стоїть село — оспівана у творчості Ю. Словацького Іква (знаний вірш «Там, де Іква сріблиться імлою»). Трагедія написана римованими поетичними рядками, польською мовою, без використання української мови, з цитуванням фрагментів польського та українського фольклору, а також поезій авторів-романтиків.

У Пролозі відбувалась експозиція та зав'язка двох родинних історій, що перетинатимуться упродовж всього твору — польської (аристократично-шляхетської) та української (селянської). До польського маєтку у Пилявцях силоміць забирали годувальницею для маленького панича Яна українську селянку Ганну. Підневільну жінку було позбавлено будь-якого права вибору, внаслідок чого залишена без опіки її найменша дитина помирала. Коли ж чоловік Ганни, Гордій, приходив убити задля помсти панське дитя, звинувачуючи жінку у зраді й жорстокості до власних дітей, Ганна закривала собою панську дитину — так драматург від початку розгорнув тему української жінки як дискурс святості материнства, вищий понад будь-які етнічні чи соціальні конфлікти. Не важко усвідомити, наскільки автобіографічно важливим та прикметним був він для самого Л. Совінського, народженого від сільської матері-українки, наскільки символічно мислив драматург, уводячи на початку сюжетний мотив «вигодуваного» українською землею польського світу. У заключній молитві Ганни звучало прокляття убивцям та прохання, звернене до душі невинно померлого немовляти: покарати кривдників. Заявлена у Пролозі тема

[183] [Leonard Sowiński]. Na Ukrainie. Tragedia w pieciu aktach z prologem I epilogem. Poznań, 1873. S. VII–XIX.

[184] Там само. С. VIII.

польсько-українських стосунків задавала як певну історичну глибину міжетнічних та соціальних проблем, так і пророкувала візії майбутніх нещасть.

Сцени першої дії відбувались у Києві через два десятиліття, 1862 р. У цій дії представлено, охарактеризовано, сконфронтовано два середовища інтелігенції — українське та польське. Вони описані автором не просто із великим знанням справи — у постатях очільників та учасників двох громад неважко впізнати риси та долі їхніх життєвих прототипів.

Польський табір зображено під час зустрічі у помешканні студента Київського університету Яна Пилявецького. Це той самий польський хлопчик з Прологу, вигодуваний українкою, котрий виріс і тепер представляв демократичне крило польської університетської молоді. Разом із дещо старшим Мстиславом Семпом вони обстоювали права й волю українських селян, вважаючи, що уникнути кровопролиття можна лише подарувавши селянам землю — шляхом вручення їм Золотих грамот. Перша сцена (першої дії) розпочиналась віршем Ю. Словацького «Могила Агамемнона», яку з почуттям декламував для своїх побратимів Ян Пилявецький, коментуючи трагічний зміст вірша. У розмовах із присутніми студенти висловлювали антишляхетські погляди, підкреслювали необхідність рішучих змін. Вихід на арену польської історії нових її діячів, їхні наміри, програми, конфлікт із консервативно налаштованим старшим поколінням — таким був зміст цієї сцени. У ній звучала ще одна цитата — виконання, як зауважив у коментарі сам автор, найчастіше співаної у студентських колах між 1848 та 1862 рр. пісні "О, честь, вам, панове магнати!"[185]. Про вагомість цієї пісні для кількох наступних поколінь поляків знаходимо свідчення у спогадах з дитинства відомого польського громадського та державного діяча, дисидента, одного з представників антикомуністичного руху в Польщі Яцека Куроня (1934–2004), котрий неодноразово чув цю пісню з вуст батька[186].

У колі польської студентської молоді вирізнявся українець Максим — син селянки Ганни, що у Пролозі маленьким хлопчиком перебував разом із мамою у графському маєтку. Услід за іншими дослідниками[187] варто погодитись із думкою, що образ Максима драматург змалював із себе: ознаки «подвійної» польсько-української ідентичності з виразним акцентом на полоноцентризмі є визначальними її характеристиками. Усім своїм вихованням, освітою, життєвим досвідом Максим завдячував польській культурі і не приховував у розмові з Яном вдячності за це. На пропозицію Яна триматися якнайдалі під час повстання, бо це ніби не зовсім його справа, Максим заперечував: «Так, я українець, селянська дитина / Підкидьок у польському шляхетському суспільстві / І радиш мені на його погром дивитись здалеку?»[188]. Обговорюючи настрої серед українських селян, Максим доволі зневажливо, хоча й з болем, висловлювався про світогляд бідноти: «…Рідко коли

[185] [Leonard Sowiński]. Na Ukrainie. S. 40.

[186] Куронь Я. Дитинство // Куронь Я. Віра й провина. Переклад з пол. В. Каденко // Єгупець. Альманах. [Електронний ресурс]. URL : http://judaica.kiev.ua/old/Eg_12/Eg12-14.htm (дата звернення 10.03.2018).

[187] Taborski R. Ukraina w twórczości Leonarda Sowińskiego // Slavia Orientalis. 1960. № 2. S. 378; Брацка М. Перепрочитання «української школи»… С. 117.

[188] [Leonard Sowiński]. Na Ukrainie. C. 45

з-під грубої шкаралупи заблисне діамант сумління… Знаю наш народ — напівдіти й напівтварини… Хлоп не має Батьківщини!»[189]. Водночас саме він обстоював права селян на землю й волю, прагнучи мирним шляхом врегулювати одвічні соціальні, економічні, етнічні проблеми. Діяльність українців з Руської громади він оцінював надзвичайно скептично: «Книжковий шал!»[190]. Гасло, з яким польська молодь завершувала сцену, плануючи продовжити свої зібрання у власника Пилявецького маєтку, знакове: «На село»!

Українську групу у наступній, другій сцені першої дії, змальовано у подібній ситуації: зустріч друзів-однодумців у київському помешканні Чарниша. Якщо у кімнаті польської громади на початку цієї дії — за ремаркою драматурга — був безлад, то українське середовище автор описав набагато детальніше: «Кімната Чарниша. Брудний безлад. Склянки і пляшки на обох столах. Більшість присутніх вбрані в свитки і високі чоботи, з короткими люлечками в зубах. Всі оточили центральну групу, яку складають Чарниш, барон Гольц, Віюк і Уляна. Осторонь тримаються Перепят та Іван»[191].

«Українська сцена», як і попередня польська, мала двочастинну структуру, що було пов'язано з репрезентацією спершу ширшого, посполитішого кола повстанців — і згодом вужчого, вибраного, таємного. Українське товариство, як і польське, теж обговорювало майбутні плани, виявляючи у дискусії свої переконання, дискутуючи про потребу приставати до польського повстання, про необхідність освіти для селянської темної маси. Попівський син Марко виступав категорично проти освіченого простолюду. Він протиставляв чужу лихоголову «німчизну» козацькій вольниці. Його ідеал — козаччина: «Бодай би Січ, а з лих — Коліївщина»[192]. Саме у контексті козаччини, низового, анархічного струменю, виникав в устах того ж Марка вірш Т. Шевченка «Нащо мені женитися…»[193]. Подібно до уведення вірша Ю. Словацького в текст першої сцени, тут Л. Совінський вклав в уста попівського сина Марка власний переклад поезії Т. Шевченка, що не дивно, адже обидва поети були представниками високого романтизму у своїх національних літературах. Декламуючи повністю вірш «Нащо мені женитися…», попович підкреслював власну козацьку ідентичність. Вписана у ностальгійно-патріотичний дискурс козацтва, творчість Т. Шевченка тут стає опосередкованою характеристикою сучасного Л. Совінському українського середовища, яке у ширшому зарисі він подає як бунтівно-анархічне, войовниче, примітивне, схильне до алкоголю, стихійне. На закінчення декламації усі п'ють за здоров'я отамана Шевченка — по чому звучить пісня у виконанні ще одного персонажа, Віюка. Пісня «Про доброго пана, Вовком званого» в алегоричній формі розкривала соціальну проблему вовків–панів та селян — їхніх жертв, наголошуючи саме на соціальних стратегіях визвольного руху початку 1860-х рр. Подібно до польських повстанців, українські народовці виходили зі сцени із гаслом «У степ!» у супроводі народної маршової пісні «Ой, на горі, женці жнуть!».

---

189 Там само. С. 43.

190 Там само.

191 Там само. С. 49.

192 Там само. С. 48.

193 Там само. С. 49–50.

Підтримуючи зауваги дослідників творчості Л. Совінського, вважаємо цілком слушним їхнє міркування з приводу того, що у колективному образі українського товариства Л. Совінський представив історично відому й вагому «Київську громаду» на чолі з її керівником та натхненником Володимиром Антоновичем. Власне, постать Чарниша, тридцятирічного учителя руської (української) гімназії, очільника українського демократичного руху у громаді, надзвичайно близька до історичної постаті В. Антоновича. Хоча драматург не акцентував «польського походження» героя (як ми знаємо, В. Антонович належав до давнього польського шляхетського роду, а його публічний розрив із шляхетським минулим стався саме 1862 р., коли В Антонович опублікував в «Основі» вже згадану вище у контексті оцінки діяльності М. Ґожковського статтю «Моя исповедь»), тим не менш його думки, висловлені у діалозі із «емансипанткою» Уляною, світоглядно надзвичайно близькі до переконань історичного прототипа. Йшлося про доконечність освіти для найбідніших верств українського люду, про покращення його добробуту, про створення шкіл, читалень на селі, а найголовніше — про «ународовлення», тобто формування національної свідомості селян-українців, поступове перетворення народу в націю[194]. Надзвичайно точно, глибоко, об'єктивно оцінював Чарниш перспективи польського повстання, рішуче відмежовуючись від участі в ньому, підкреслюючи розбіжність інтересів польської та української спільнот, облудність проголошених польських гасел «братерства й рівності», говорячи про нежиттєздатність задуму та приреченість повстанців на поразку. Гіркі слова українського інтелігента надзвичайно близькі за змістом до згаданих вище думок самого Л. Совінського з Передмови. Тому можна припустити, що у монолозі Чарниша драматург дозволив собі вустами українця висловити власне критичне бачення стану польських повстанців напередодні Січневого повстання: «То не люд!... то банда цвинтарних примар! / Чи думаєш, що труп здатен воювати зі здоровим тілом?.. / Там немає життя… Те, що здається запальним / Насправді — розпач … Пориви їхньої молодечої сили — / то конвульсії помираючих… могили — їхня держава…»[195].

Як літописець гіркої сторінки польської історії, Л. Совінський не оминув увагою місця та значення російської сторони у цих подіях. Про барона Гольца, присутнього від самого початку зустрічі української громади, Чарниш говорить як про російського шпигуна. У своїх промовах барон непомітно «просуває» ідею «доброго царя» як «слуги народу», прагнучи залучити якомога більше прихильників на свій бік та внести розкол у лави української громади, користуючись її виразно антипольськими настроями. Вже у п'ятій дії цей герой вершитиме долі учасників невдалого повстання та висловлюватиме відверту ненависть до українства.

У другій дії ті ж герої зустрічаються у Пилявах (також знакове для історії польсько-українських стосунків місце Пилявецької битви 1648 р., переможної для війська Б. Хмельницького). В маєтку, паркову декорацію якого ретельно описує в ремарці драматург, готуються до повстання, Максима просять переконати селян підтримати повстанців, але він відмовляється, бажаючи уникнути відкритого

[194] Там само. С. 52.

[195] Там само. С. 53.

протистояння, крові, не бажаючи зраджувати у такий спосіб селянство. Напружену атмосферу передодня повстання в маєтку драматург доповнює та загострює ліричними нічними зустрічами трьох пар закоханих: Максима й панської дочки Марії, Мстислава Семпа й Княжни, Яна Пилявецького й Ядвіги. Передчуття важливих майбутніх подій, тривога й рішучість, самовідданість й юнацький героїзм загострюють почуття молодих. Чи не використав тут драматург до певної міри іронічно, але й, найімовірніше, історично, любовні схеми зі «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького із трьома парами закоханих? Романтично-готичну ґенезу цієї частини трагедії виявлено у сюжетному мотиві матері–привида, що блукає маєтком. Це графиня Пилявецька, матір Яна, за котрою до кінця доглядала начебто до кінця її життя селянка Ганна, мати Максима. Проте насправді матір як черниця оселилась у монастирі неподалік села. У творі цей напівмістичний образ виконував функції передбачення й оберегу: загадкова постать рятувала від смерті свого сина, оберігала дочку під час таємних нічних побачень.

Важливою частиною другої дії був розвиток «української лінії». У Пилявах з'являвся батько Максима, Гордій, відтак троє рідних чоловіків, представники трьох поколінь: дід Тарас, батько Гордій та його син Максим вступали у суперечку, що сягала сили непримиренного, антагоністичного конфлікту. Поміркований, звиклий до під'яремного життя Тарас підтримував миролюбного, людяного онука Максима, у той час як Гордій дорікав матері за виховання сина-«недоляшка». Дід Тарас із двох лих — польського чи російського ярма — обирав перше, підкреслюючи «одвічність» цього панування: «Їм нічого не зашкодило — ані меч козацький, ні пожежі, ані гайдамацькі ножі / Їх бог створив панувати над хлопом, бо хто ж буде нас судити. Керувати... / Не лях, так москаль запанує ще суворіший»[196]. Тим часом войовнича позиція Гордія була узалежнена власне від російського світу, чим йому дорікали рідні: «ти здалеку пахнеш московським рублем!»[197] .

Третя дія пов'язана із проголошенням селянам т. зв. Золотої грамоти — права на землю. Драматург чесно показує фальшивість та половинчастість намірів польських панів — адже за гаслом дарування земель вони жодним чином не збирались позбуватись власних володінь. Селяни із хлібом-сіллю входили до панських покоїв, аби отримати обіцяну Золоту грамоту. Урочистість моменту автор посилював тим, що у палацовій залі стояли, вишикувані на струнко, польські повстанці, котрі незадовго перед тим таємно прибули до маєтку. Звуки польського гімну-маршу «Jeszcze Polska nie zginęła», мальовничі костюми чоловіків, Ян із хоругвою, свічки, врочисте проголошення селян вільними — особлива піднесеність сцени зривалась на своєрідний авторський сарказм: за обіцяну волю селяни повинні були підтримати польське повстання, але водночас при згадці про землю Каштелянова одразу ставила на місце «хлопів», відмовляючись віддавати бодай найменшу її частку.

Смисловим вузлом четвертої дії, події якої відтворювали хід самого повстання, була розповідь Івана про оточення й страту селянським загоном 200 польських молодих кіннотників, що йшли з Києва на допомогу повстанцям у Пиляву. Для

[196] Там само. С. 89.
[197] Там само. С. 195.

Максима збройні конфлікти поміж українськими селянами, зокрема його батьком і поляками, були плямами на сумлінні народу. Повстання захлиналось: селяни залишались на боці російської влади, не взявши до рук зброї. Керівник повстанців, М. Семп, усвідомлюючи поразку, чинив самогубство, Ян Пилявецький, якого у збройній сутичці з росіянами оберігала тінь матері-черниці, зупинявся перед беззбройним селянським натовпом, котрий захоплював його й решту повстанців.

П'ята дія відбувалась у тому ж маєтку графа Пилявецького, де порядкував уже російський барон Гольц. Його суд над учасниками повстання нещадний: на прохання Уляни відпустити ув'язнених українців російський генерал відповідав з ненавистю:

...Досить вже м'яких рукавичок
На потиск з вами. Тепер повернемо вам ляпас,
На котрий здобулась долоня вашого барда —
Співця «Гайдамаків»... була вона тверда,
Але наша буде твердішою. Задосить вже гнилизни...
Примар цвинтарних козацтва й українства!
За ляхами ваша черга!... Нехай все загине
Задля держави... Лише одна держава не промине![198]

Епілог переносив дію на етап, до передгір'я Уралу. Згідно з авторською ремаркою: «Велика, брудна кімната на етапі. Під стінами стоять тапчани, на яких сидять повстанці в кайданах, звичайні злочинці, кілька солдатів. На найближчому тапчані лежить помираючий Ян, укритий арештантським плащем. У головах сидить графиня Пилявецька, поруч Галина Свєйська; біля ніг стоять Максим і Ганна. Коло хворого поруч невелике розп'яття»[199].

Уляна передавала ув'язненим зібрані продукти, кошти і переконувала Максима скористатись нагодою і втекти. Однак він відмовлявся кидати близьких йому людей. Помираючи, Ян дякував матері за любов і благословляв Максима й Марію на одруження. У фіналі Марія над тілом Яна промовляла молитву — не лише за душу померлого, а й за всіх загиблих повстанців.

Таким чином, текст драми поєднував пізньоромантичну та ранньореалістичну естетики, документально-сповідальний стиль, продовжував великий патріотичний наратив і розвивав критично-аналітичний дискурс водночас. Українське середовище було репрезентовано представниками різних прошарків та світоглядів: селянського та університетсько-студентського, демократично-українського, консервативно-пропольського, анархічно-козацького, войовничо-проросійського. Неоднорідність та конфліктність визначали напругу українського середовища, але в його поляризації драматург продовжував вже напрацьовану стратегію: позитивними героями-українцями поставали прибічники союзу з поляками, негативними — ті, хто підпорядковувався російському пануванню. Важливо, що попри поділ на «своїх» і «чужих» українців у тексті п'єси чи не уперше виявились герої, що стояли на третій, самостійній, незалежній українській позиції. Можна сказати, що польський драматург по-своєму відобразив процеси формування української модерної політичної нації середини XIX ст.

[198] Там само. С. 151–152.
[199] Там само. С. 174.

Отже, драматичні тексти та вистави на польському кону, пов'язані із українським селянським дискурсом, виявились суголосні актуальним питанням та явищам. Їхня поява припала на середину XIX ст., період між повстаннями, і свідчила про виникнення у театральному дискурсі нових сценічних типів українського світу. Виходячи з полоноцентричної картини світу, яку репрезентував і розбудовував польський театр, одночасно із козаком та гайдамакою як героями польсько-українського минулого, на сцені уперше виник третій герой-українець, із актуального життя — селянин.

Трагедійний романтично-екзотичний варіант представлення українського світу як гуцульського здійснив Ю. Коженьовський у «Карпатських верховинцях». У творі на матеріалі з тогочасного життя гуцулів було синтезовано аркадійську та пекельну візію України, перенесену в унікальний простір Карпат. Головного героя було сконструйовано за законами «розбійницького дискурсу», типового для романтиків. Однак на відміну від типологічно подібного гайдамацького образу, опришок у творі Ю. Коженьовського набував рис народного месника, вимушеного до опору жорстокістю панівної влади. Надзвичайна популярність твору серед польського глядача свідчила про важливі коди, закладені у виставі, що викликали емпатичний зв'язок поміж польською публікою й героєм-гуцулом, дозволяли польському глядачеві алюзійно сприймати австрійське підневілля гуцулів як своє власне, тим самим до певної міри солідаризуючись із ним. Уперше за всю історію польського театру XIX ст. польський чинник у виставі про українців був відсутній, а змодельований прямий конфлікт австрійська влада—гуцули дозволяв символічно елемінувати значно гостріші тогочасні польсько-українські конфлікти.

Вистава прислужилась розвитку романтизму на польській сцені, стала однією з найпопулярніших у період «театру зірок», оскільки провідні польські актори та актриси обирали цей твір для своїх гастрольних виступів. Майже одночасно із польською, твір у перекладах вийшов на сцену українського театру в Галичині (1848, 1864), ставши першим сценічним твором в історії українського театру на гуцульську тематику.

Про надзвичайний вплив та успіх свідчили кілька наступних драматичних творів та вистав інших польських авторів, що перебували під безсумнівним впливом творчості Ю. Коженьовського. До таких належали «карпатські» за тематикою й локаціями «Староста Велюнський...» Л. Стаженського, «Папороть» Ю. Старкеля та «Приблуда» В. Лозинського, що виникли у 1860-ті роки. У кожній з них було використано вже попередньо усталені моделі репрезентації українського світу. У «Велюнському старості», що мав усі ознаки бідермайєрівського стилю із поєднанням пізньоромантичної естетики та патріотизму, мелодраматичності й дидактизму, разом із «розбійницькою» проблематикою опришків виникав позитивно окреслений простір Запоріжжя, козацтва, Січі. Це на матеріалі театру підкреслює точність твердження про те, що гуцули-опришки стали регіональним варіантом «романтичних розбійників», продовженням козацького дискурсу у польській культурі XIX ст. Але у цьому творі козацтво з його кодексом лицарства було протиставлено розбійництву опришків — утверджувалась схема поділу українського світу на позитивний (далекий) та негативний (ближній).

У двох інших роботах простір Карпат було розширено до Сколівських Бескидів та Самбірщини. Автори цих творів виразно послуговувались аркадійськими та пекельними моделями простору. У «Папороті» при цьому було наголошено на пекельно-чародійському світі бойків та відбувалось «символічне» перезатвердження ієрархії суспільного простору, в якому українці-селяни посідали найнижчу соціальну сходинку, а середовище польського та австрійського (підданого критиці) посідало верхню. При цьому репрезентація українських карпатських селян відбувалася за стереотипним сентиментальним замилуванням, перечуленням на темі «народу», що насправді було лише поверхневим, вербальним шаром наратії. Водночас «Папороть» на польській сцені започаткувала сценічне життя української народної легенди про цвіт папороті. У «Приблуді» було реанімовано музично-драматичний комедійний жанр, адаптований до сучасного життя, де і українське село, і зайшлий мандрівець — студент львівського університету — були зображені та діяли в межах аркадійського міту.

На відміну від польської сцени, де ці дві вистави не здобули найменшої популярності, на українській сцені в Галичині «Приблуду» було перероблено на комедію «Школяр на мандрівці» та уведено в репертуар українського театру. Разом із перекладом-переробкою з польської на українську сцену було перенесено і спосіб авторепрезентації, перейнятий із «чужих рук», ідеалізовано-пасторальний.

Розширюючи репертуар, у пошуках «народних тем» польські драматурги звертались до питомо українських культурних явищ. Так, поєднанням аркадійського та пекельного топосу відзначалась п'єса «Гриць» А. Ґрози, написана за мотивами пісні «Ой, не ходи, Грицю». Тут прийом травестіювання (переодягання пана на селянина) слугував віддзеркаленням характерного для початку 1860-х р. явища хлопоманства та виявляв авторське ставлення до нього. Поруч із певною критикою польського втручання в українські справи, текст і вистава розвивали великий патріотичний дискурс через ідею померлого та воскреслого героя-аристократа, що уособлював Польщу та її майбутнє. Твір відзначався цілком іншими акцентами у порівнянні з аналогічним за темою та структурою українським твором К. Тополі «Чари» та пізнішими «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького та ін. і був другим з черги драматургічно-театральним опрацюванням мотивів відомої української пісні.

З сюжету відомої комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» скористався Л. Косьцєлецький, здійснивши спробу поєднати комедію із драматично напруженими, дописаними автором лініями стосунків. Попри успіх у провінційного глядача, твір зазнав критики, зокрема під час показів у Львові, оскільки мелодраматизм, архаїчність мистецької мови, нежиттєвість виведених на сцену персонажів не задовольняли естетичні вимоги публіки.

Мелодрама як жанр підміняла драму із «народного життя», як це трапилось із обома інсценізаціями «Хати за селом» Ю. Крашевського. Спираючись на синтетичну мову, привабливе для глядача поєднання діалогу, музики, співу, танцю, вистави за текстами З. Меллер та Я. Ґаласевича залишались у рамках мелодраматичних ефектів, версія Г. Запольської також мала надто багато інсценізаційних недоречностей. Тому, маючи популярність у провінційного глядача, інсценізації «Хати за селом» Ю. Крашевського у 1880-ті роки в оцінках критиків виявляли дедалі більші розбіжності

поміж шаблонами та штампами у зображенні українського селянського світу та актуальними естетичним потребами освіченої публіки.

Два наступні твори стосувалися польсько-українських стосунків у період гострих соціальних, політичних, суспільних зрушень 1860-х р. У драмі «Гапка в муках» М. Ґожковський змоделював зустріч української селянки із неукраїнським простором міста (Київ). Ідеалізований і водночас цілком реалістично, докладно та яскраво змальований образ старої жінки структурно посідав місце «дзеркала» тогочасного міського середовища, у зображенні якого автор робив акцент на показі життя «низів», маргінального прошарку населення. Багатонаціональний портрет містян мав виразні українсько-польсько-російсько-єврейські риси, явлені у мові, костюмах, моделях поведінки. Етнічні групи у творі автор семантизував відповідно до дієвого або бездієвого, корисного або корисливого їхнього ставлення до проблеми селянки, котра розшукувала ув'язненого чоловіка. Відтак російський світ було представлено тюремним офіцером та поліціянтами, єврейський — шинкарем, український — безпомічними та фальшивими у ставленні до землячки студентами. Тільки польський студент у творі виявляв справжнє співчуття та брався допомагати старенькій, в чому без труднощів відчитуємо світоглядну позицію драматурга.

Твір, що не мав сценічного життя, естетично містив кілька мистецьких прийомів, що значно випереджали свій час: майже експресіоністичний показ вулиці як безкінечного потоку людей; підкреслена конфліктність самотньої, і загубленої у цьому просторі людини; акцентоване лінійне, фронтальне мізансценування; розгорнуте, емпатичне (ранньонатуралістичне за характером) зображення життя маргінальних верств суспільства (інвалід, жебраки, служниця, гицлі); гостре й пряме моделювання зустрічі українського (селянського) та неукраїнського (урбаністичного) просторів.

Епічна драма «На Україні» Л. Совінського була переказом-показом-аналізом подій Січневого повстання 1863 р. Обравши центральними історії двох родин: аристократично-шляхетської польської та селянської української, драматург через життєписи трьох поколінь кожної із них розгорнув картини визрівання, підготовки, здійснення, поразки повстання та розправи над його учасниками. Прототипами лідерів українського середовища драматург обрав представників так зв. «хлопоманів», зокрема постать В. Антоновича (Чарниш). Автобіографічні моменти автор втілив у постаті Максима, вихованого у польському домі українця, одного з чільних героїв драми. Розкриття головних проблем Січневого повстання, а саме відсутність підтримки з боку українських селян, активна діяльність російських агентів, розходження інтересів польської та української інтелігенції, ідеалістичне ставлення до повстання молоді за відсутності серйозного та відповідального лідера — усі ці теми Л. Совінський висвітлив максимально об'єктивно та безсторонньо. Пережиті самим автором події подано крізь подвійну жанрову оптику — романтичну та реалістичну. Засяг хронологічний, географічний, поколіннєвий водночас дозволяє говорити про цей твір як про драматизовану епічну поему. Хоча сам автор від присвяти і до фінальної сцени не приховував головної мети — утвердження мартирологічного національного дискурсу та підживлення великої патріотичної ідеї.

Серед найпопулярніших творів української селянської тематики на польському кону, безперечно, перед вели «Карпатські верховинці» Ю. Коженьовського. Значною популярністю, надто на провінційних сценах, мали вистави мелодраматичного репертуару: «Українці» Л. Косьцєлецького та інсценівки «Хати за селом» Ю. Крашевського. Окремі твори виявляли лише певні тенденції, наслідування, та не мали успіху у глядача. Однак два драматичні твори критично-реалістичного спрямування («Гапка в муках» М. Ґожковського та «На Україні» Л. Совінського), в яких репрезентація України та українців була розроблена найбільш детально й переконливо, не знайшли місця на польській сцені. Це дозволяє стверджувати, що для польського театрального дискурсу другої половини XIX ст. пріоритетним залишалось продовження й утримання вже напрацьованих у першій половині XIX ст. базових моделей образу України, пов'язаних із романтизмом та його пізніми версіями. Це унеможливлювало появу на кону творів гостро-актуального, критично-реалістичного напряму, сприяло «консервації» та подальшій стереотипізації образу України та українців у свідомості польського глядача.

ВИСНОВКИ. «РІЧ ПОСПОЛИТА ТЕАТРАЛЬНА» І УКРАЇНА

Свого часу, подаючи частинами об'ємну працю «Театри в Польщі» у краківському виданні «Театральна афіша» 1876 р., бібліограф та історик Кароль Естрайхер назвав охоплену ним сукупність подій, імен та явищ як «Річ Посполита театральна»[1]. Здійснене дослідження доводить, що саме у такому історично-культурному контексті слід розглядати особливості стратегії та форм репрезентації образу України у польському театральному дискурсі XIX ст. Саме кількасотлітня традиція польсько-українських мистецьких взаємин у поєднанні із гостроактуальними питаннями міжнаціональних стосунків та змінами художньо-естетичних напрямків зумовили наповнення та зміст образу України, репрезентованого на польській сцені упродовж XIX ст.

У здійсненому в першому розділі огляді вітчизняної історіографії виявлено значний корпус досліджень, присвячених польсько-українським театральним стосункам, здійснено їхню періодизацію. Доведено, що ці дослідження були невід'ємною складовою процесу формування українського театрознавства, зокрема:

— у працях засновників вітчизняної театрознавчої науки І. Франка та В. Перетца на зламі XIX–XX ст. (перший період);

— у спеціалізованих дослідженнях їхніх учнів та наступників — Д. Антоновича, І. Брика, М. Возняка, К. Копержинського, П. Руліна, В. Щурата та ін. (другий період);

— отримали новий поштовх і розвиток у діяльності історика українського театру Р. Пилипчука та учнів його наукової школи у радянський період та добу Незалежності (третій та четвертий періоди).

Засвідчено накопичення значного обсягу джерелознавчих, фактологічних, біографічних матеріалів та наукових праць з даної теми; виявлено динаміку методологічних змін: від джерелознавчих, текстологічних, історико-генетичних, історико-порівняльних, історико-системних студій до контактологічних, мікроісторичних, культурологічних. Таким чином доведено спадкоємність та послідовність у розвитку студій українсько-польських театральних взаємин упродовж усього періоду становлення вітчизняного театрознавства від його початків до сьогодення. Водночас зауважено методологічне й тематичне «звуження»

[1] Estreicher K. Teatra w Polsce. Lwów // Afisz teatralny. Kraków, 1876. № 132. S. 1.

дослідницьких стратегій українських істориків театру в середині–другій половині XX ст. під впливом імперсько-тоталітарних ідеології. Виявлено зростання за умов Незалежності зацікавлень історією українсько-польських театральних стосунків (насамперед періоду XX ст.). Однак їхня спорадичність не дозволяє говорити про системну увагу учених до цієї теми, про розвиток можливостей закладеного ще на першому етапі розвитку вітчизняного театрознавства дослідницького інструментарію чи про пошук сучасних міждисциплінарних підходів.

На прикладі академічних видань з історії польського театру зауважено принципово меншу, принагідну увагу польських дослідників XX–XXI ст. до названої теми. Водночас у працях одного з найвідоміших польських істориків театру, З. Рашевського, виявлено тези про обопільність польсько-українських впливів. Окрема група спеціальних досліджень з історії польського театру пов'язана із регіональними історіями польської сцени XVII–XIX ст. (Поділля, Волинь, Литва, Білорусь). У монографіях Я. Коморовського та З. Єндриховського історія польського театру розглядалась у контексті його діяльності на етнічних землях інших народів, т. зв. «кресів». Послуговуючись нейтральним науковим терміном «пограниччя», що сьогодні у працях сучасних істориків, літературознавців, культурологів, мистецтвознавців прийшов на зміну полоноцентричному поняттю «креси», актуалізовано питання про польсько-українське театральне пограниччя як соціокультурний феномен, типологічно подібний до аналогічних явищ у польській літературі та мистецтві XIX ст. Уведена категорія театрального польсько-українського пограниччя дозволила привернути особливу увагу до географії діяльності та репертуару театральних колективів і контекстуалізувати появу образів України у польському театрі від початку XVII до кінця XIX ст. як один з проявів вищезазначеного феномену.

Визначаючи історично генезу українсько-польських театральних стосунків, початком найактивнішого їхнього формування й розвитку обрано час після укладення Люблінської унії 1569 р. Перші відомі приклади появи персонажів-українців та формування образу України на польському кону датовані початком XVII ст. і присутні у всіх видах ранньомодерного театру: шкільному, магнатському, вертепній драмі, творчості совізжалів. Головним жанром, в якому відбувалося входження цих образів та персонажів у польський театральний простір, була інтермедія. Розвиток інтермедії як структурної складової шкільної та релігійної — а також вертепної — драми забезпечували необхідні умови для появи персонажів-українців шляхом розгерметизації, «розгортання» польських текстів й вистав «назустріч» новим глядачам, новому середовищу, новій мові та культурі. Таке включення Іншого слугувало, з одного боку, пізнанню його специфічних рис, відкриттю та знайомству з його Іншістю, а водночас забезпечувало впорядкування ієрархічних стосунків домінування та підпорядкування, що становили зміст польської політичної, релігійної та культурної експансії на схід. Фрагментарність українського світу, включеного у польський, ренесансна генеза героїв та сюжетів, білінгвальність, дискретність як структура та інтермедійність як жанр були характерними ознаками початків формування українських образів на польському кону. Отже, мало місце не лише глибоко вивчене українськими істориками театру й літератури явище трансляції через польську культуру західноєвропейського мистецького досвіду, а й зворотні, менш досліджені, процеси.

Здійснена систематизія та періодизація імагологічних репрезентацій українського світу у ранньомодерному польському театральному дискурсі дозволяє виявити кілька етапів їх розгортання й розвитку.

Перший з них: ренесансний тип героя (пройдисвіт, блазень, «розумний дурень»), присутній у чисельних інтермедіях шкільного театру упродовж XVII-XVIII ст.

Майже одночасно виник і другий етап, пов'язаний із суспільно-політичними та соціальними реаліями польсько-українських воєнних союзів та виходом на політичну арену Східної Європи козацтва як окремої історичної сили. Ренесансний образ героя-пройдисвіта тут було модифіковано у героїко-комедійний образ Козака, увиразнились його етнічні характеристики, пов'язані, зокрема, із фронтирними темами. Найпоширенішим та найтривалішим жанром репрезентації та фіксації цього образу стала різдвяна драма, хоча відомі й приклади уведення цього образу у літературні драматичні твори авторів ренесансно-барокової доби (В. Кіцький, П. Барика).

У різдвяній драмі (шопці) до Козака додалась Козачка (третій етап), виникла парна репрезентація, перехід до якої збагатив тексти сюжетами та мотивами ліричної тематики, фольклорними елементами, народними піснями.

На четвертому етапі — у творчості сентименталістів, зокрема, Ф. Д. Князьніна — на придворній сцені кінця XVIII ст. відбулось закріплення певних стереотипних характеристик образу Козака у польському театрі. Його роль «привласненого», «одомашненого», «знезброєного» і водночас надзвичайно артистичного та синкретичного у своїх талантах музики, співака й танцюриста Козака-Торбаніста, Козака-Слуги відповідала канонам пасторально-екзотичного жанру т. зв. «селянок» (ідилій). Важливими компонентами конструювання його етнічної та соціальної Іншості були українська мова, українські народні та стилізовані авторські пісні, музика, танець, впізнаваний костюм, відповідний реквізит, типові поведінкові моделі (відчайдух, дотепник, промотор дії). Припускаємо, що виконавцями таких ролей були українські придворні співаки-музиканти, що перебували на службі у польських магнатів. Водночас завдяки такій системі персонажів театр символічно затверджував порядок колоніального панування польського Пана над українським Слугою.

Динаміку розгортання образів України та українців у польській драмі й театрі ранньомодерної доби можна окреслити так: від персоніфікованого образу страждаючої України (В. Кіцький, 1615) до безтурботного слуги-бандуриста Козака Захаренка (Ф. Д. Князьнін, 1785).

Опрацювання драматичних творів XVII-XVIII та насамперед — XIX ст. (усього близько ста назв) дозволило виявити чисельний корпус польської драматургії, тією чи іншою мірою пов'язаної із темою України та образами українців. Здійснено їхню класифікацію за такими ознаками:

— національно «герметичний» дискурс, скерований на репрезентацію лише польського світу («Вуйко з України» Л. Дмушевського, «Пілігрим з Добромиля» А. Клодзінського, «Ганнуся з Погулянки» М. Сухоровського, «Пані Майстрова з Хорунщизни» Е. Блотніцького, «Міщанин-Шляхтич, або Турки на Волині» Я. Н. Камінського, «Галіна, або Квіти з Карпатських гір» Л. Рудкевича та ін.);

— твори, що були опубліковані фрагментарно, або ж відомі лише з назви («Сільські учителі в Галіції» Д. Петрицького, «Богдан» Ю. Пашковського, «Облога Львова» Л. Рудкевича, «Дівчина-козак» Ф. К. Ґодебського, «Облога Теребовлі» А. Радовського та ін.);

— твори, що залишились лише літературними фактами і не мали істотного впливу на мистецький процес («Борис і Мілвяна» Т. Заборовського, «Плітки, або Приємність нового спадку» кс. Стаженського, «Розвіда» С. Яшовського);

— вистави-адаптації іншомовних або польських поетичних та прозових творів, що мали тривалу сценічну історію та широку географію поширення («Сирена з Дністра» Я. Н. Камінського за К. Генслером, «Ворожба і помста, або Димітр і Марія» Ю. Коженьовського, «Польські родини XVII століття» К. Майєрановського, «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича, «Хата за селом» Ю. Крашевського, «Вернигора» В. Р. Левицького за М. Чайковським);

— оригінальні драматичні твори, що мали різної інтенсивності успіх у глядача («Українка, або Зачарований палац» Я. Мілевського, «Мазепа» Ю. Словацького, «Карпатські верховинці» Ю. Коженьовського, «Поворот запорожців із Трапезунду» К. Гейнча, «Українці» Л. Косьцєлецького; «Бунт Хмельницького» А. Г. Жолковського, «Конашевич в Білгороді» З. Фіша, «Ванда Потоцька, або Сховок у лісі св. Софії» М. Сухоровського, «Гриць» А. К. Ґрози, «Папороть» Ю. Старкля, «Приблуда» В. Лозинського; ««Велюнський староста», «Син гетьмана», «Перо чаплі» Л. Стаженського, «Облога Львова» К. Бжозовського);

— п'єси, що не отримали сценічного втілення у межах XIX ст. або ж взагалі ніколи не виставлялись на сцені, проте потребують окремої уваги у світлі обраної теми («Богдан Хмельницький» Ю. У. Немцевича, «Богдан Хмельницький» Т. Заборовського, «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького, «Гапка в муках» М. Ґожковського, «На Україні» Л. Совінського).

З цього переліку для аналізу обрано твори останніх трьох категорій, що дозволило охопити вагому частку різних за мистецькою якістю, художньо-стилістичними прийомами, рівнем популярності та географією поширення драматургічних та театральних «дискурсивних подій».

На підставі аналізу та систематиції дослідженого матеріалу у чотирьох розділах монографії відображено основні стратегії репрезентації образу України у польському театрі XIX ст.

Аркадійський образ України як «землі обітованої», було започатковано ще у ранньомодерну добу та вичерпно реалізовано на польській сцені у першій третині XIX ст. В його основі лежали ідеї польсько-українського братерства, образ України як «землі обітованої», що у контексті суспільно-політичних змін на зламі XVIII–XIX ст. набув особливої ваги, а із завершенням доби Речі Посполитої отримав окреме ціннісне значення як міт «втраченого раю».

Новим і кардинально протилежним за змістом став ***пекельний*** образ України, започаткований на театрі 1819 р. і пов'язаний із формуванням історичної пам'яті польського суспільства, зокрема складним комплексом колективної травми, викликаної подіями Гайдамаччини. Ця стратегія виявила свою життєздатність не лише у межах мистецького дискурсу XIX ст. а має яскраві прояви у сучасному польському мистецтві початку XXI ст.

Козацтво як історичний наратив був третім стратегічним напрямом представлення образу України на польській сцені, появу якого визначили потреби «пропрацювання» уроків минулого та розгортання великого національного історичного наративу у польській культурі. Вистави «козацької тематики» слугували розвитку різних емоційно-пізнавальних форм історичної пам'яті польського суспільства: від глорифікаційних до аналітично-критичних. Саме цим визначалась гнучкість і розмаїття преставлень українського козацтва та гетьманства на польському кону.

Поява ***українського села*** на польському кону в середині XIX ст. сприяла виникненню у польському театральному дискурсі тем та образів із сучасного життя та свідчила про демократизацію сценічного мистецтва. До кінця XIX ст. ця стратегія представлення образу України — спершу Карпатської, Прикарпатської, далі Центральної та Подільської — витворила окрему драматургічну й сценічну традицію, в якій зазвичай над потенційно реалістичними й критично-аналітичними тенденціями брали гору первні пізньо-романтичні та мелодраматичні, засновані на вже напрацьованих аркадійських та пекельних образах України.

Упродовж XIX ст. динаміка розвитку визначених стратегій та форм репрезентації образу України не була рівномірною. Періодизація, здійснена в рамках кожної із стратегій, доводить, що алгоритм їхнього розгортання був узалежненим від ключових соціально-політичних подій у житті польського суспільства XIX ст. Йдеться про два повстання, що поділили історію Польщі на три періоди (долистопадовий: 1800—1831; між Листопадовим та Січневим повстаннями: 1831–1863; після Січневого повстання: 1863–1900), в межах яких відбувалися зміни суспільно-політичного та соціально-економічного характеру, що мали вплив на художньо-естетичні тенденції та мистецьку мову театру. Саме цим значною мірою і була спричинена динаміка змін образу України у польському театральному дискурсі XIX ст. Синхронічний аналіз дозволяє зіставити та окреслити специфіку розгортання стратегій у межах конкретного періоду.

Головним надбанням ***першого періоду*** стало утвердження/відкриття трьох базових стратегій репрезентації образу України: аркадійської, пекельної та історичної (козацької). Кожен із цих образів мав різну інтенсивність та поширення. Аркадійський, що виріс із досвіду попередніх століть, в рамках вказаного періоду досяг кульмінаційного розвитку у жанрах комедіоопер, чародійських опер, комедій, «селянок» (пасторалей) та фактично завершив свій логічний розвиток, вичерпавши ідилію «польсько-українського порозуміння» після поразки повстання 1830–1831 рр. Відкриттям та початком роботи із колективною історичною травмою Гайдамаччини стала 1819 р. вистава-переробка «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за Т. Кернером, що мала значний вплив на польську та українську літературу. Дискурс козацтва, у центрі якого опинилась постать Б. Хмельницького, набув нової сили як вагома складова історичного наративу у час короткотривалих відновлень польської державності у ході наполеонівських кампаній, але з їхньою поразкою під впливом російської цензури майже одразу згорнувся.

У 1820-х рр. на львівській сцені у творчості Я. Н. Камінського було закладено початки сценічного *урбаністичного дискурсу*. Місто та передмістя Львова з'явилися у творах Я. Н. Камінського як аакадійські топоси. Через поєднання ренесансного

карнавального й ранньоромантичного сентиментально-ліричного хронотопів відбувалось формування міту Львова як полікультурного міста, де важливе місце було відведене русинам (українцям) як автохтонному населенню.

Другий період розпочався з репресій російської влади після поразки повстання 1830–1831 рр., обмеження у діяльності польських труп на етнічних українських землях у складі Російської імперії. Цей період відзначався особливою насиченістю та контрастністю. Поряд із інерцією представлених «аркадійських» образів у комедіоопераx та комедіях, що продовжували поширюватись у репертуарі дво- та тримовних мандрівних труп (разом із творами українських драматургів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка), у драмі «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького свого апогею сягнули пекельний образ України й тема Коліївшини. Історичний козацький наратив розвинули «Мазепа» того ж автора, «Конашевич у Білгороді» З. Фіша, «Поворот запорожців із Трапезунду» А. Гейнча. У рамках періоду поміж двома повстаннями було започатковано на сцені новий — селянський — дискурс України, що розпочинався із генетично близьких до романтично-розбійницької тематики образів опришків. Під впливом «Карпатських верховинців» Ю. Коженьовського ще в межах цього періоду було написано й поставлено кілька інших, епігонських за своїм характером творів, що не отримали схвалення критики та глядача. Проте і цілком новий, майже ранньомодерністський, погляд на конфлікт українського села й неукраїнського міста, запропонований М. Ґожковським у «Гапці в муках», також не отримав сценічного втілення.

Під час ***третього*** з черги періоду, що настав після поразки повстання 1863 р. та викликаної цим заборони діяльності польського театру на підросійських територіях, дискурс України не зійшов з польських сцен, змінивши лише географію поширення. У цей час симптоматично виникла та отримала «меморіальне» вшанування гайдамацька тема (1893), але найбільшу увагу привернули історичний (козацький) та селянський дискурси. Можна припустити, що поновлення інтересу до образу гетьмана Б. Хмельницького із посиленням критичного, а подекуди й відверто негативного ставлення до цієї постаті, було складовою не лише розвитку національного польсько-українського протистояння, а й частиною актуальної антиросійської риторики, що після репресій 1863 р. набула особливої актуальності. Прикметним був принцип радикальної семантизації табору козаків залежно від їхньої «пропольської» (позитивної) або «антипольської» (негативної) орієнтації героїв. Водночас через образи із селянського життя українців, в яких вкрай незначними вкрапленнями були присутні (або ж взагалі відсутні) польські персонажі, поступово збільшувалась дистанція між українським селянством та польським — представленим дедалі частіше як урбаністичне — суспільством. Стратегія зображення українського села на польському кону в останні десятиліття XIX ст. відображала свідоме й підсвідоме символічне самоусування польського світу із «сільського» простору, що дозволяло уникати історично скомпрометованого аркадійського образу польсько-українського порозуміння, залишаючи можливість консервативної за характером, фольклорно-ритуальної, стереотипної репрезентації самого села («Українці» Л. Косьцелецького, «Хата за селом» за Ю. Крашевським). Окремим випадком показу гострої міжетнічної та соціальної польсько-української конфронтації на селі слугував «Гриць» А. К. Ґрози, створений 1858 р. і показаний

1866 р. У цьому контексті зрозумілим є ігнорування польською сценою драми «На Україні» Л. Совінського, заснованої на аналізі причин поразки повстання 1863 р. і польсько-українських конфліктів на селі зокрема.

Ареал поширення творів у межах кожного із періодів відрізнявся. До Листопадового повстання, тобто до 1831 р. вистави з українською тематикою входили до репертуару мандрівних та стаціонарних польських труп на широкій території: Львів-Краків-Каліш-Варшава-Вільно-Гродно-Мінськ-Київ-Кам'янець-Житомир. У період між повстаннями можливості польського театру звузились, хоча територія їх поширення не зменшилась, радше потрапила під жорсткіший цензурний нагляд, а статус дво- або тримовності накладав вимоги виставляння творів ще й російською мовою. У цілому життєва територія діяльності польсько-українсько-російських труп повторювала мапу першого періоду. Після подій 1863 р. на підросійських етнічних українських територіях діяльність польських мандрівних та стаціонарних колективів була заборонена. Місце польських труп у театральних містах на території Російської імперії остаточно посіли російські. У цей час поширення вистав з українською тематикою посунулось на захід, на питомо польські етнічні території. Якщо у перших двох періодах виразними центрами театрального польського життя на етнічних українських теренах були Львів, Київ, Кам'янець та Житомир, то після 1863 р. вистави української тематики відбувалися у Львові, Кракові, Познані, Іновроцлаві, Варшаві, Каліші, Любліні, Колі та ін.

Форми репрезентації образу України у польському театральному дискурсі XIX ст. визначалися динамікою естетично-стильових тенденцій розвитку польської сцени у процесі освоєння європейських мистецьких практик. Актуалізуючи той чи інший сегмент образу України (простір, подію, героїв, фольклор, мову тощо), польські театральні митці часто обирали українську Іншість як важливу не лише змістову, а й стильову, жанрову прикмету. До сталих форм репрезентації належали інтермедійні за своїм характером «руські сцени», що викристалізувались та набули популярності у польському театрі у першій третині XIX ст., зокрема у жанрах «селянка», комедіоопера, чародійська опера, комедія. Не менш сталою формулою пекельного міту був топос пожежі й пекельного весілля (учти), розгорнутий в псевдоісторичних драмах або історичних картинах з часів Коліївщини, посттравматичний за змістом, апокаліптичний за формою. Козацький дискурс розгортався в історичних: драмах, мелодрамах, комедіоопері, трагедіях, народних картинах; селянський — у жанровому діапазоні від драм до народних картин зі співами й танцями.

У цих специфічних ідейно-мистецьких формах проявлялись та утверджувались взаємно пов'язані між собою ***типи наративів***: ідилічний, травматичний, історичний, рустикальний, урбаністичний. Останній заслуговує на особливу увагу, оскільки його було заявлено на початку XIX ст. польсько-українською Аркадією Львова, а завершено в середині XIX ст. — неукраїнським Києвом («Гапка в муках») та наприкінці — антиукраїнським Львовом («Облога Львова»).

Часопросторові моделі репрезентації образу України на польській сцені набували різних параметрів та ознак, що було зумовлено як позначенням певного місця дії, так і характером наративу, канонами тогочасного декораційного мистецтва. Містична Лиса гора, готичний замок, світлиці гетьманів, козацькі військові табори

та залоги, Святоюрська гора, Карпати та Прикарпаття, дніпровські кручі, сільські пейзажі — таким був неповний перелік типових «українських місць». Разом із функціями ілюстративними, такі просторові маркери українського світу завжди мали мітологізовані семантичні значення. Зазвичай український простір існував у конфронтації із польським, подекуди — австрійським, циганським, турецьким. У цьому сенсі мали вагу історично марковані місця дії: Зборів, Пилявці, Кам'янець-Подільський, Умань та ін. Відверто негативні конотації українського простору були пов'язані з топосами лісу, де ховались гайдамаки, або опришківської печери. Загальна тенденція полягала у розширенні українського дієпростору на сцені польських театрів: від фрагментарних, маргінальних топосів у першій половині XIX ст. до гомогенного, тотально українського у другій («Повернення запорожців...», «Карпатські верховинці», «Гриць», «Приблуда», «Українці»). Припускаємо, що таким чином у театральній культурі могли віддзеркалюватись не надто ще виразні у суспільно-політичному житті процеси усамостійнення українського дискурсу, поступове розмежування та остаточне відокремлення національних просторів колишньої Речі Посполитої.

Найважливішим маркером України залишалась у текстах та виставах присутність ***персонажів-українців***. У ранньоромантичний період затвердились основні типи їхньої репрезентації. Перший, генетично пов'язаний із кількасотлітньою традицією, позначався інтермедійним способом включення персонажа-українця у загальну структуру дії, часто уживаними прийомами травестії, білінгвізмом із обов'язковим використанням української мови, уведенням українських народних пісень, музики, танцю або їхніх авторських стилізацій, типово комедійно-позитивними рисами чоловічих (Козак) та жіночих (Козачка, Параска, Українка) образів. В окремих випадках персонажі-українці мали наскрізні ролі — як-от Козак Гарастко, служниця Параска, Українка. Оскільки єдиним амплуа, в рамках якого було репрезентовано образи українців у даному контексті, було амплуа слуг, це не сприяло появі ширшої театральної репрезентації України як окремого візуального сценічного образу. Фактично, його спосіб представлення на сцені був лише персонажний: костюм, реквізит, мова, спів, танець, специфічні поведінкові моделі.

Сформовані та закріплені остаточно у театральному дискурсі першої третини XIX ст. жанрові стереотипи Українця та Українки як комедійних слуг, з одного боку свідчили про чутливість польських митців до зацікавлень глядача (зокрема — українського), здатність до опанування української мови, фольклору тощо. Водночас моделювання стереотипу: візуального, мовного, поведінкового, статусного, повторюваного у більшості вистав даного жанру, свідчило про початки формування кітчевого іміджу українця. Ці образи становили частину поступово народжуваної масової культури та закріпляли у суспільній свідомості стійкий етносоціальний код українців: Козака-Гуляки, Козака-Торбаніста, Українки-служниці, Українки-чарівниці.

Іншими за характером були образи українського козацтва як історичної військової сили. Героями польських драм та трагедій XIX ст. були П. Конашевич-Сагайдачний, Б. Хмельницький, Т. Хмельницький, І. Виговський, П. Дорошенко, І. Мазепа, козацька старшина та козаки. Зрозуміло, що ці образи формувались як складові польського національного історичного наративу, а отже, слугували

ідеологічним цілям, зазнаючи неминучих при цьому аберацій. Власне, українське козацтво було складовою польського «театрального паріотизму» (Д. Ратайчакова) і з цього кута зору працювало на створення образів українця як «Свого» або «Чужого» Іншого. У дзеркалі цього Іншого виразніше формувалась власна польська національна ідентичність, і чим далі активізовувались ці процеси, тим полярніших рис набувало українське козацтво, репрезентоване або ідеалізовано, або демонізовано. У першій половині XIX ст. козаки становили складову потужного, спільного польсько-українського сарматського міту, «козак із польським серцем» був важливою дійовою особою кількох історичних драм та трагедій того часу. У середині сторіччя на перше місце вийшла героїка морських козацьких походів, заснована на фронтирному міті. У другій половині XIX сторіччя образи козаків набували гострішою поляризації, виникли також герої-представники третьої конфліктної сторони — Російської імперії (зазвичай в амплуа злочинців, спокусників). Концепт влади, її пропольської або проросійської орієнтації був одним з головних в характеристиці українського гетьманства та старшини.

Важливо зауважити, що постаті українських персонажів виникали як «адаптивні», «перехідні» у процесі «привласнення» та «засвоєння» польською культурою західно-європейських новацій, а також відповідно до суспільно-політичних умов доби. У цьому механізми культури XIX ст. повторювали схеми ранньомодерної доби. Якщо у ранньомодерну добу українці як персонажі набували прикмет ренесансних героїв, згодом — лицарів-Козаків, то у добу Романтизму образи гетьманів, козаків, гайдамаків відчитувалися крізь актуальні амплуа романтичних трагедійних героїв, розбійників, дон жуанів, харизматичних вождів народу. Із розвитком реалізму та натуралізму українські селяни могли набути на польській сцені дедалі об'єктивніших, правдоподібніших, впізнаваніших рис, але типові жанри мелодрами або комедії зі співами й танцями обмежували розкриття їхнього емоційного, чуттєвого, вразливого світу, стереотипізували цих героїв. Головною і незмінною парадигмою, в яку були вписані врешті-решт усі герої-українці на польському кону XIX ст., залишалась парадигма романтизму від його найбільш ранніх до найпізніших проявів.

Дослідження ареалів побутування театральних образів України та українців привело до несподіваних висновків: вистави з українською тематикою, мовою, персонажами були популярні упродовж перших двох третин XIX ст. не лише на етнічних українських землях (від Люблінщини до Києва, від Берестейщини до Кам'янця, Умані та Тульчина), а й на сценах далеких від українських земель територій (Вільно, Каліш, Гродно). Причини цього успіху, на нашу думку, були визначені соціокультурним феноменом театрального польсько-українського ***пограниччя***, що саме активно підтримувалось у діяльності польських, дво- та тримовних театральних труп упродовж перших двох третин XIX ст. Проаналізувавши на основі низки вистав зв'язки та гастрольні маршрути труп К. Камінського, А. Змієвського, П. Рекановського, А. Ленкавського, С. Маліновського, Шитлерів, Лютомських та ін., зауважуємо, що їхнє пересування відбувалось у межах цього пограниччя, тобто кордонів вже не існуючої на той час держави — Речі Посполитої. Саме сформовані у попередні сторіччя культурні зв'язки чотирьох народів: поляків, українців, литовців та білорусів створили загальне культурне поле не лише

взаємного відштовхування, а й тяжіння, спільну культурну територію, в межах якої сформувався та залишилився попит на теми етнічного Іншого, близького Сусіда. Цю територію театрального пограниччя можна назвати «культурним фантомом» Речі Посполитої, її поступово зникаючою матрицею, що руйнувалась під наступом імперської російської політики на сході та півночі, австрійської — на заході й півдні. Складний, напружений простір помежів'я, над яким панував спершу польський театр, а далі — російський, впливав, без сумніву, і на розвій української сцени XIX ст., стримуючи його, обмежуючи, часто підмінюючи національний український автообраз запозиченим або й нав'язаним гетерообразом.

У процесі дослідження розвитку різних форм репрезентацій образу України у польському театральному дискурсі важливим було вивчення стосунку польських авторів та театрів до автохтонної української культури. Зокрема, зауважено, такі прийоми та моделі:

— звернення польських драматургів до української мови як засобу маркування національної ідентичності персонажів;

— цитування українського фольклору (пісня, танець, приказки);

— авторські стилізації українських народних пісень;

— уведення пісень українських авторів;

— використання українських музичних інструментів;

— відтворення чоловічого та жіночого українського строю;

— добір відповідного, часто автентичного, реквізиту;

— створення декорацій із зображеннями духовних українських святинь, типовими українськими краєвидами тощо;

— написання драматичних творів за мотивами українських народних пісень;

— створення п'єс українською мовою у записі латинською абеткою;

— уведення в п'єси поезій Т. Шевченка;

— використання сюжетних мотивів та персонажів з драматургії І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка.

Окрім прийомів запозичення, цитування, стилізації у польському театральному дискурсі мали місце і зворотні процеси. Простежено перехід з польської на українську сцену низки драматичних творів: «Карпатські верховинці» Ю. Коженьовського, «Поворот запорожців з Трапезунду» К. Гейнча, «Приблуда» В. Лозинського; вплив перших інсценізацій «Хати за селом» Ю. Крашевського на появу «Циганки Ази» М. Старицького.

У дослідженні виявлено безпосередній зв'язок театральної практики із літературним процесом. Доведено, що перші прояви образу України у XIX ст. були артикульовані спершу у театральному ранньоромантичному дискурсі 1809–1819 рр. у низці популярних вистав. Зважаючи на їхній широкий успіх та активну діяльність мандрівних труп, можемо говорити про безумовний вплив театральної практики на польських поетів та письменників, зокрема представників «української школи», що мешкали або походили з польсько-українського порубіжжя. З'ясовано, що до появи «української школи» в літературі ґрунт, тематика, образні мотиви вже були апробовані сценою, театральний дискурс багато в чому інспірував та уґрунтував ключові теми, мотиви, фігури образу України, що отримали свій подальший розвиток уже в царині літератури.

Головна інсценізаційна проблема творів «української школи» полягала у тому, що при перенесенні у простір сценічної дії вони проявляли не дієву, а ліро-епічну, філософсько-споглядальну, медитативну свою природу. Пряме перенесення чи запозичення прийомів, мотивів, мови та образів з творів «української школи» на сцену виявляло цілковиту родову несумісність жанрів поезії, прози та драми. Тільки кардинально новаторські та цілковито оригінальні, самостійні творчі підходи забезпечили двом драматургам доби романтизму — Ю. Словацькому та Ю. Коженьовському — беззаперечний успіх.

«Карпатські верховинці» безумовно вплинули на активний розвиток у польській літературі другої половини XIX ст. гуцульської тематики. Зауважено також, що появі та успіху роману «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича передували активні звернення до теми Хмельниччини на польській сцені кінця 1860-х — 1870- х рр. В останні десятиліття XIX ст., коли історичний роман посів найвагоміше місце у культурному просторі польського суспільства, театр слугував його популяризатором та ілюстратором, зокрема, в інсценізаціях «Вернигори» М. Чайковського, «У чортовім ярі» та «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича, «Хати за селом» Ю. Крашевського. Таким чином, образи України у польській літературі та театрі взаємопідсилювались, забезпечуючи їхню безперервну та активну циркуляцію у культурному просторі. Також виявлено зв'язок театрального дискурсу із дискурсом малярським, зокрема, із творчістю художників А. Лянге, Ю. Ґлоґовського, Я. Матейка.

Представлення образу України на польській сцені в цілому можна розглядати і як феномен зустрічі двох культур на східному рубежі християнської цивілізації, і як надання голосу «безголосому субалтерну» (Г. Ч. Співак), і водночас як «привласнення» права говорити від його імені. Така неоднорідність та навіть амбівалентність стратегій пов'язана із зазначеною М. Яніон специфікою тогочасного польського суспільства: колонізатора й колонізованого одночасно. Утримуючи та постійно повертаючи у коло свого театрального дискурсу образи України, польський театр у такий спосіб на рівні культури утримував своє право на просторове й часове, реальне та ментальне володарювання, проявлене у бажанні говорити від імені Іншого, який саме з цих же причин був вкрай обмежений у своїх можливостях й правах.

Враховуючи моделюючий та репрезентативний характер театральної діяльності, варто говорити про два взаємопоєднані явища окресленого періоду: романтично-захоплене віднайдення/відкриття України як образу етнічного Іншого — і водночас цілком прагматичне винайдення (Л. Вулф[2]) та конструювання саме таких її іміджів, які б продуктивно працювали задля розвитку польської культури й нації. Що, власне, й відбувалося у просторі «Речі Посполитої театральної».

[2] Вулф Л. Винайдення Східної Європи. Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва : наукове видання; пер. з англ. С. Білецький за участ. Т. Цимбала ; наук. ред. Т. Цимбал. Київ, 2009. 592 с.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айзенбарт Л. Культурний синкретизм термінів «пограниччя» та «креси»: літературний аспект // Проблеми гуманітарних наук : зб. наук. пр. Серія «Філологія». Дрогобич, 2015. Вип. 36. С. 162–172.
2. Александрова Г. А. Порівняльний метод в історико-літературній концепції Івана Франка: масштаби, правомірність, обмеження // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. Київ : Київський університет, 2017. № 1. С. 17–32.
3. Андрусів С. Україна і українці з перспективи польського кресового дискурсу // Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. пр. Вип. 12 : Імагологічні виміри національної літератури. Луцьк, 2011. С. 5–14.
4. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
5. Астаф'єв О. Г. «Селянки» Шимона Шимоновича як взірці пісень літературного походження // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. Київ : Київський університет, 2014. Вип. 42 (1). С. 36–43.
6. Астаф'єв О. Г. Міфологема пана Твардовського в однойменній повісті Ігнація Юзефа Крашевського // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2013. Т. XXII. С. 117–125.
7. Астафьєв О. Г. Польський романтизм як епістема творчості Тараса Шевченка // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2014. Т. XXIV. С. 8–50
8. Афиши спектаклей, поставленных театральными труппами в г. Тульчин Винницкового уезда Подольской губернии // ЦДІА у Києві (Центр. держ. істор. арх. у Києві). Ф. 442. Оп. 1. Од. Зб. 1277.
9. Баженова С. Від романтизму до реалізму: «Українська школа» в польській літературі 20-90-х років XIX ст.: етапи діяльності, історія України в творчості її представників. Кам`янець-Подільський : ФОП Сисин О. В. : Абетка, 2009. 400 с.
10. Баженова С. На шляху реалізму: Історія України у творчості представників «української школи» в польській літературі 40–90-х років XIX століття. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський держ. ун-т, 2006. 260 с.
11. Баженова С. Події Коліївщини в творчості представників «української школи» в польській літературі доби романтизму // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету. Історичні науки. Т. 12. Кам'янець-Подільський, 2004. С. 450–457.
12. Бакула Б. Католицький і християнський театр у Польщі другої половини XX ст. (ситуативний нарис) // Українсько-польські культурні взаємини. Київ, 2008. Вип. 2. С. 50–69.
13. Бакула Б. У напрямі до інтегральної компаративістики // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX–початок XXI ст. ; упор. Б. Бакула за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 503–515.

14. Бальме К. Вступ до театрознавства. Пер. з нім. В. Кам'янця. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. 270 с.
15. Баррі П. Вступ до теорії: літературознвство і культурологія. Пер. з анг. О. Погинайко. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
16. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. Пер. з франц. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
18. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : сб. Москва : Худож. лит. 1975. С. 234–407.
19. Бгабга Г. Націєрозповідність // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; ред. М. Зубрицька. Львів : Літопис, 2002. С. 738–740.
20. Бережна О. Як намалювати ворога? «Свої» і «чужі» в ранньомодерній українській іконографії // Theatrum humanae vitae. Київ, 2012. С. 472–488.
21. Бовуа Д. Російська влада і польська шляхта в Україні. 1793–1830 рр. Пер. з франц. З. Борисюк ; наук. та мов. ред., вступ. сл. Н. Яковенко. Львів : Кальварія, 2003. 296 с.
22. Борьба местной епархиальной власти с языческим чествованием древней богини Цереры. Адапт. А. Гуменюк // Наукові записки центру Мархоцькознавства ; упор. В. А. Захар'єв. Івано-Франківськ: Грань, 2010. Т. 2. С. 35–76.
23. Брацка М. В. Дискурс козацтва в поезії «української школи» польського романтизму: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ : Нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2005. 20 с.
24. Брацка М. В. Образ етнічного «іншого» в романтичній поезії українсько-польського пограниччя // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2010. Вип. 11. С. 27–31.
25. Брацка М. Етнічна парадигма поезії «української школи» польського романтизму. Київ : Ун-т «Україна», 2009. 218 с.
26. Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму. Київ : Університет «Україна», 2010. 122 с.
27. Брацка М. Польська проза 40–80-их років XIX століття: міф — історія — цінності. Київ : Талком, 2013. 360 с.
28. Брацка М. Постколоніальне прочитання літератури польсько-українського пограниччя XIX століття // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2014. Т. 60 (1). С. 38–45.
29. Брик І. Драма з коліївщини на основі драми Кернера // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1920. Т. CXXX. К. V. С. 121–131.
30. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
31. Булаховська Ю. До питання українсько-польських взаємин у драматургії // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2003. Т. IV С. 190–201.
32. Вальденфельс Б. Топографія Чужого. Студії до феноменології Чужого. Пер. з німецької. Київ : ППС-2002, 2004. 204 с.
33. Ванюга Л. Українсько-польський театральний діалог // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 23. С. 97–104.
34. Вахніна Л. Полоністика в Україні, Україністика у Польщі. Діалог культур // Studia Ukrainica Posnaniensia. Vol. II. Poznań, 2014. P. 167–175.
35. Вербовий М. Шевченко-драматург // Київські полоністичні студії. Т. XXV (Рецепція творчості Тараса Шевченка в Польщі) : У трьох книгах. Кн. третя. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2014. С. 357–360.

36. Вервес Г. Д. Юліуш Словацький і Україна : літературно-критичний нарис. Київ : Рад. письменник, 1959. 168 с.
37. Веселовский А. Н. О методах и задачах истории литературы как науки (Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы, читанная в С.-Петербургском университете 5-го октября 1870 года) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ред. вступ. ст. и прим. В. М. Жирмунского. Ленинград : Худ. литература, 1940. С. 41–52.
38. Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе : Исторические очерки Алексея Веселовского. Москва : тип. П. Бахметева, 1870. 410 с.
39. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910–х рр. (Київський театральний модернізм). Київ, 2006. 338 с.
40. Вознюк О. Біля джерел імагології: погляд Івана Франка у контексті польсько-українських відносин // Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня–1 жовтня 2006 року). Т. 2. Львів, 2010. С. 590–597.
41. Вознюк О. Візія українця як Іншого у польському літературному дискурсі // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Київ, 2010. Вип. 16. С. 159–164.
42. Возняк М. Початки української інтермедії. 1619–1919. Львів : Всесвітня бібліотека, 1919. 260 с.
43. Возняк М. С. Історія української літератури. У двох книгах: Навч. вид. 2-ге вид., випр. Львів : Світ, 1994. Кн. друга. 555 с.
44. Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. Львів, 1999. Т. 237. С. 246–258.
45. Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України; редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 479–500.
46. Волосатих О. Ю. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини XIX ст. в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи : Автореф. дис. ...канд. мистецт-ва. : 17.00.03. Київ, 2009. 20 с.
47. Вулф Л. Винайдення Східної Європи. Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва. Пер. з англ. С. Білецький за участ. Т. Цимбала ; наук. ред. Т. Цимбал. Київ : Критика, 2009. 592 с.
48. Галус О. Леонард Совінський — перший перекладач творів Тараса Шевченка польською мовою // Філологічний дискурс : зб. наук. пр. Хмельницький, 2017. № 5. С. 20–24.
49. Гарбузюк М. «(Zygmunt Trzeci) Ogińska! Czyli wojna tatarów z sarmatami» Яна–Непомуцена Камінського (1809): До генези «української теми» в польській драматургії та театрі XIX століття // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 12. С. 193–207.
50. Гарбузюк М. «Антитеза двох суспільств»: образ Коліївщини у виставах «Ватажок» Аурелія Урбанського на сценах польських театрів (1893–1894 років) // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. С. 193–211.
51. Гарбузюк М. Антоній Мальчевський бачив Богдана Хмельницького? // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Вип. 17. С. 210–218.
52. Гарбузюк М. Бабусина скриня чи ящик Пандори? «Волинь» очима українця [Електронний ресурс] // Збруч : інтернет-видання. URL: https://zbruc.eu/node/59657 (дата звернення 10 лют. 2018).

53. Гарбузюк М. Володимир Перетц про ранньомодерні польсько-українсько-російські театральні зв'язки (До історії порівняльного театрознавства в Україні) // Науковий вісник Київського національного університету театру. кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2017. Вип. 21. С. 14–24.
54. Гарбузюк М. Дискурс України у просторі польського театру (на прикладі репертуару польської сцени у Львові першої половини XIX ст.) // Studia ucrainica Varsoviensia. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2015. T. 3. S. 251–269.
55. Гарбузюк М. Дошевченківські «Гайдамаки…» на польській сцені у Львові (1819 р.): перший твір про Коліївщину в оцінці українських та польських учених // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 15. С. 152–163.
56. Гарбузюк М. Іван Франко про українсько-польські театральні зв'язки. (До історії театральної компаративістики в Україні) // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ, 2017. Вип. 17. С. 17–32.
57. Гарбузюк М. Ігнацій Сцибор Мархоцький як прототип одного з героїв опери «Сирена з Дністра» Я. Н. Камінського (1814): (гіпотеза на маргінесах історії польського театру у Львові) // Наукові записки Центру Мархоцькознавства ; упоряд. В. А. Захар'єв. Миньківці на Ушиці : [видавець ПП Заколодний], 2011. Т. 3. С. 123—138.
58. Гарбузюк М. Комедіо-опера "Сирена з Дністра": (До генези українських персонажів у польському театрі першої половини XIX ст.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2013. Вип. 13. С. 8–36.
59. Гарбузюк М. Національна та іншомовні театральні культури у науковому доробку Ростислава Пилипчука. Причинки до інтелектуальної біографії ученого // Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2016. Вип. 19. С. 65 – 72.
60. Гарбузюк М. Польський театр у Львові (1900–1945) // Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX–початку XXI століть ; за заг. наук. ред. д-ра мистецтв. Марини Гринишиної. Київ : Фенікс, 2017. С. 457–558.
61. Гарбузюк М. Початки театральних імагологічних студій у працях Івана Франка (до історіографії дослідження польсько-українських мистецьких стосунків) // Художня культура. Актуальні проблеми. Наук. вісник. Київ : ІПСМ, 2017. № 13. С. 136–154.
62. Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра на львівських сценах (1796–1997). Автореф. дис. …канд. мистецтв. : 17.00.02. Київ, 2007. 18 с.
63. Гарбузюк М. Топос Львова як український дискурс у виставі "Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи" Я.-Н. Камінського на сцені польського театру у Львові (1829) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2014. Вип. 15. С. 16–25.
64. Гарбузюк М. Бунт Хмельницького Алоїза Гонзаги Жулковського — перша драма про українського гетьмана на польській сцені XIX ст. // Pomiędzy. Між. Между. Between. Zwischen. Entre. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe. Wrocław, 2015. № 1. С. 109–122.
65. Гейнч К. Поворот запорожців із Трапезунда // Українською музою натхненні. Польські поети, які писали українською мовою. Київ : Рад. письменник, 1971. С. 121–173.
66. Герасимчук В. Виговський і Юрій Хмельницький. Історичні студії // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1904. Т. LIX–LX. С. 1–70.
67. Гірц К. Інтрепретація культур : Вибрані есе. Пер. з англ. Київ : Дух і літера, 2001. 542 с.
68. Гнатюк В. Нариси з історії польського романтизму. Розвиток і занепад однієї романтичної течії // Гнатюк В. Українсько-польська правобережна

романтична література. Вибрані праці; відпов. ред., упорядн. та автор передмови Р. П. Радишевський. Київ : МП «Леся», 2008. С. 358–619.
69. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. Автор. пер. з пол. Київ, 2005. 528 с.
70. Горбатовський П. Польське театральне життя в Києві 1905–1918 рр. за документами, збереженими в київських та варшавських архівних фондах // Українсько-польські культурні взаємини. Київ, 2008. Ч. 2. С. 218–238.
71. Горбатовський П. Стаціонарний польський театр у Києві 1905– 1914 років // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Вип. 5. С. 19–44.
72. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.
73. Гудь Б. Українсько-польські конфлікти новітньої доби. Етносоціальний аспект. Харків : Акта, 2011. 472 с.
74. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
75. Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2009. Вип. 18. С. 17–40.
76. Ґліняновіч К. Постколоніалізм як колоніалізм. Безголосий субалтерн у польському постколоніальному дискурсі // Постколоніалізм. Генерації. Культура ; за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурус, 2014. 336 с.
77. Ґліняновіч К. Польська «кресова» жінка. Постколоніальний контекст // Магістеріум. Літературознавчі студії. 2009. № 38. С. 75–78.
78. Данілов В. «Hapka w utrapieniu» Маріана Гожковського // Мистецтво. Фольклор. Етнографія. Наукові записки. Т. 1. Київ, 1947. С. 275–285.
79. Деркач Л. Наративна модель як спосіб художньої презентації світу // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство. Тернопіль, 2011. Вип. 31. С. 236–248.
80. Динь О. В. Імагологічна візія України в творчості Рауля Чілачави // Літературознавчі студії. 2015. Вип. 43 (1). С. 189–197.
81. Дідушицький В. Список театральних постановок, які бачив у Львові у 1843–1844 р. // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 45, оп III, од. зб. 40, п. 4. 12 с.
82. Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки»: до 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1989. 176 с.
83. Драгоманов М. Найстаріші руські драматичні сцени // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. Львів, 1899. Т. 1. С. 185–216.
84. Єршов В. Житомирський Ю. І. Крашевський: між Сходом і Заходом // Волинь-Житомирщина: історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 2014. Вип. 25. С. 60–70.
85. Загайкевич М., Пилипчук Р., Федорук О., Кашуба О. Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. Львів–Київ : Логос, 1998. 58 с.
86. Закони землеробів. Пер. П. Даниляка // Наукові записки Центру Мархоцькознавства ; упор. В. А. Захар'єв. Івано-Франківськ: Грань, 2010. Т. 2. С. 13–30.
87. Зашкільняк Л., Крикун М. Історія Польщі: від найдавніших часів до наших днів. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. 752 с.
88. Зелінська Л. «Kaграссу Górale» Ю. Коженьовського й «Верховинці» Г. Хоткевича: корекція культурного стереотипу матері // Київські полоністичні студії. Т. IX (Європейський вимір української полоністики). Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2007. С. 324–333.
89. Из театру Скарбка (Комедио-опера «Украинка») // Слово. 1864. № 38. 13 (25) мая. С. 151.

90. Іван Айталевич [Вітошинський І]. Козак і охотник. Радоспів в єднім дійствію // Готель «Під Провидінням». Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. Вступ та упор. В. Пилипович. Перемишль, 2004. С. 97–117.
91. Інтермедії до драми Якуба Гаватовича «Tragaedia, albo Wizerunek śmiercі przeświętego Iana Chrzciciela, prześlańca Bożego» // Українські інтермедії XVII–XVIII ст. Пам'ятки давньої української літератури. Київ : Вид. Академії наук УРСР, 1960. С. 33–49.
92. Історія української культури / І. Крипякевич, В. Радзикевич, М. Голубець [та ін.]; під заг. ред. І. Крипякевича. Львів: Вид. Івана Тиктора, 1937. 718 с.
93. Казаков М. Гранд-наратив у історії [Електронний ресурс] // Спільне. 2015. 18 вересня. URL: https://commons.com.ua/uk/grand-narativ-u-istoriyi/ (дата звернення 10. 03. 2018).
94. Камінський А. С. Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів, 1505–1795. Громадяни, їхня держава, суспільство, культура. Пер. з пол. Я. Стріхи. Київ : Наш час, 2011. 263 с.
95. Карліна О. Театральне життя у повітових містах Волинської губернії в першій половині XIX ст. // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2013. Вип. 21. С. 27–32.
96. Кацьвін М. Актор і театр у світлі творчості Леся Курбаса та Юліуша Остерви // Матеріали наукової конференції в рамках міжнародного мультимедійного проекту «Лесь Курбас і світовий театральний контекст», присвяченої 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса, Київ, Центр Курбаса, 30-31 березня 2012 року / Нац. Центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; редкол. : Н. Корнієнко (голова) [та ін.] ; керівник проекту Г. Веселовська ; випуск. ред. І.Чужинова. Київ : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2012. С. 32–38.
97. Кирилич В. Світ про Україну та українців. Київ : Смолоскип, 2016. 456 с.
98. Кирчів Р. Етнокультурне пограниччя : контури предметного поля й методологічні засади його дослідження // Народознавчі зошити : часопис Інституту народознавства НАН України. 2009. № 5–6. С. 594–607.
99. Кирчів Р. Українська тема в польській драматургії першої половини XIX ст. // О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики: Тези доп. та повідомл. III респуб. славістичної конф., присв. 125-річчю від дня народження О. О. Потебні. Харків, 1960. С. 128–131.
100. Кирчів Р. Ф. Український фольклор у польській літературі (період романтизму).Київ : Наукова думка, 1971. 276 с.
101. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття: навчальний посібник. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.
102. Кіцький В. З книги «Діалог про оборону України і побудка з осторогою», 1615 р. Перекл. з пол. Р. Радишевський і В. Шевчук // Тисяча років української суспільно-політичної думки. У 9-ти т. Київ : Дніпро, 2001. Т. 2. Кн. 2. Перша половина XVII ст. Упор., прим. В. Шевчука. С. 184–189.
103. Шевчук В. Муза Роксоланська : українська література XVI–XVIII століть. Ренесанс. Раннє бароко. Київ : Либідь, 2004. 401 с.
104. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон : наукове видання. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
105. Клековкін О. Іван Франко: парадигма театрознавства // Просценіум. Львів, 2016. №. 1–3 (44–46). С. 5–14.
106. Клековкін О. Містерія в генезі театральних форм і сценічних жанрів : навчальний посібник. Київ : КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2001. 256 с.
107. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства : Подорожній щоденник. Київ : Фенікс, 2013. 432 с.
108. Клековкін О. Дискурс про театр. Історіографічний словничок. Київ : Арт Економі, 2016. 136 с.

109. Клековкін О. Ю. Історіографія театру. Напрямки. Школи. Методи. Постаті : навчальний посібник. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.
110. Коваленко О. Гожковський Маріан // Українські архівісти (XIX–XX ст.): Біобібліогр. довідник / Держкомархів України. УНДІАСД; Упоряд.: І. Б. Матяш (кер.), С. Л. Зворський, Л. Ф. Приходько та ін. Київ, 2007. 752 с.
111. Коженьовська-Бігун А. Театральна реформа Леся Курбаса у світлі польських пошуків // Матеріали наукової конференції в рамках міжнародного мультимедійного проекту "Лесь Курбас і світовий театральний контекст", присвяченої 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса , Київ, Центр Курбаса, 30–31 березня 2012 року / Нац. Центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; редкол. : Н. Корнієнко (голова) [та ін.] ; керівник проекту Г. Веселовська ; випуск. ред. І.Чужинова. Київ : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2012. С. 39–47.
112. Козак Б. Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви (типологічний аспект) // Козак Б. Театральні відлуння ; наук. ред. Р. Пилипчук. Львів : Ліга-Прес, 2010. С. 36–51.
113. Козак Б. Театральна етика Леся Курбаса та Юліуша Остерви // Життя і творчість Леся Курбаса ; упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 230–248.
114. Козак Б., «Гайдамаки» на сцені Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (1922–1988) // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. № 14. С. 60–74.
115. Козак С. Тарас Шевченко і Юліуш Словацький // Шевченкознавчі і порівняльні студії. Статті, розвідки, лекції. Київ, 2012. С. 66–75.
116. Козак С. Християнство — романтичний месіанізм — сучасність. Статті. Розвідки. Лекції. Київ : Міжнародна школа україністики НАН України, 2011. 336 с.
117. Козловська Є. А. Відображення образу козака у польському мистецтві кінця XIX–початку XX у контексті польсько-українських відносин // Вісник ХДАДМ. Образотворче мистецтво. Харків, 2011. Вип. 4. С. 125–129.
118. Константиненко К. Гетерообраз України в італійській літературі: дослідження польських, українських, російських та італійських учених // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2012. Т. XIX. С. 421–430.
119. Копержинський К. З історії театру на Чернигівщині (1750–1830) // Чернигів і північне Лівобережжя. Огляди, розвідки, матеріали. Під ред. акад. М. Грушевського. Записки Українського наукового товариства в Києві. Т. XXIII. С. 402–430.
120. Копержинський К. Театральне та музичне життя на Поділлі // Українська Академія Наук. Записки історично-філологічного відділу. Київ, 1926. Кн. VII–VIII. С. 113–143.
121. Корбич Г. Крізь призму імагології: українсько-польські відносини в українському літературно-критичному дискурсі кінця XIX–початку XX ст. // Studia Ukrainika Posnansiensa. Vol. I. Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 2013. P. 253–264.
122. Коржова А. Дискусія між Володимиром Перетцем і Володимиром Рєзановим: два напрями дослідження історії театру // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2017. С. 34–37.
123. Коржова А. До наукової біографії В. М. Перетца, історика театру // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ : Фенікс, 2016. Вип. 16. С. 38–57.
124. Коржова А. Школа театрознавства Володимира Перетца // Просценіум. Львів, 2013. № 1–3 (35–37). С. 122–125.
125. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ : Либідь, 1994. 382 с.
126. Кочан В. М. Проблема границ и пограничья в социокультурных исследованиях конца XIX–XX вв. // Вестник СевГТУ. Философия : сб. науч. тр. Севастополь : Изд-во Севастоп. гос. техн. ун-та, 2008. Вып. 86. С. 70–73.

127. Кочан В. М. Типология пограничья // Культура народов Причерноморья. 2008. № 124. С. 165–168.
128. Кропивницький М. Твори : у 6 т. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1960. Т. 6. 662 с.
129. Куліговська-Коженєвська А. Українські епізоди Леона Шіллера // Матеріали наукової конференції в рамках міжнародного мультимедійного проекту "Лесь Курбас і світовий театральний контекст", присвяченої 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса , Київ, Центр Курбаса, 30–31 березня 2012 року / Нац. Центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; редкол. : Н. Корнієнко (голова) [та ін.] ; керівник проекту Г. Веселовська ; випуск. ред. І.Чужинова. Київ : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2012. С. 12–20.
130. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / [Ю. Шаповал, Л. Нагорна, О. Бойко та ін.]; за загальною редакцією Ю. Шаповала. Київ: ІПІЕНД, 2013. 600 с.
131. Купчинська Л. Художники віденської мистецької школи у театральному житті Львова кінця XVIII — першої половини XIX століть // Народознавчі зошити : часопис Інституту народознавства НАН України. Львів, 2018. Вип. 5. С. 1255–1267.
132. Куронь Я. Дитинство // Куронь Я. Віра й провина. Переклад з пол. В. Каденко // Єгупець. Альманах. [Електронний документ]. URL: http://judaica.kiev.ua/old/Eg_12/Eg12-14.htm (дата звернення 21.04.2018).
133. Кучеренко А. Драматургія Павлина Свенцицького: переклади та переробки // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2015. Т. XXVI. С. 399–404.
134. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. Москва : Республика, 1994. 384 с.
135. Левицька М. Австрійський «мистецький десант»: иноземні художники у Львові на зламі XVIII–XIX століть // Незалежний культурологічний часопис «Ї». Львів, 2009. Ч. 58.[Електронний ресурс]. URL: http://www.ji.lviv.ua/n58texts/levycka.htm (дата звернення 04. 01. 2018).
136. Левицький А. Е. Профетичний дискурс: підходи до визначення та аналізу // Мовні та концептуальні картини світу : зб. наук. пр. Київ, 2013. № 43. Ч. 2. С. 270–277.
137. Легкий М. Про маловідому рецензію І. Франка «Богдан Хмельницький — непризнаний польський патріот» // Матеріали VII Міжнародного славістичного колоквіуму (Львів, 21–23 травня 1998). Львів, 2001. С. 300–302.
138. Лемещенко А. «Мазепа» Юліуша Словацького в українському театрі наприкінці XIX та на початку XX століття // Українсько-польські культурні відносини XIX–XX століття. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2003. С. 171–188.
139. Літературна компаративістика. Вип. IV. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. І. Київ : ВД «Стилос», 2011. 294 с.
140. Літературна компаративістика. Вип. IV. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. ІІ. Київ : ВД «Стилос», 2011. 448 с.
141. Лосев А. Проблема художественного стиля. Київ : «Collegium», «Киевская академия евробизнеса», 1994. 288 с.
142. Луняк Є. Козацька Україна XVI–XVIII ст. у французьких історичних дослідженнях. Київ ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2012. 808 с.
143. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ73. Афіша вистави польського театру у Львові «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» 14 жовт. 1844 р.
144. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ6920. Афіша вистави польського театру у Львові «Czaple pióro» 16 квіт. 1876 р.

145. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ6927. Афіша вистави польського театру у Львові «Czaple pióro» 21 квіт. 1876.
146. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ9385. Афіша вистави польського театру у Львові «Obłężenie Lwowa» 4 трав. 1884 р.
147. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ4548. Афіша вистави польського театру у Львові «Starosta Wieluński» 19 січн. 1862 р.
148. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ4465. Афіша вистави польського театру у Львові «Starosta Wieluński» 30 груд. 1861р.
149. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ3539. Афіша вистави польського театру у Львові «Syrena Dniestru» 1 груд. 1851 р.
150. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ8612. Афіша вистави польського театру у Львові «Ukraińcy» 24 лют. 1883 р.
151. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ4689. Афіша вистави польського театру у Львові «Paprоć» 14 груд. 1863 р.
152. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 45, оп III, од. зб. 40, п. 4, 10 с.
153. М. Г. [Михайло Грушевський] [Передмова] // Чернигів і північне Лівобережжя. Огляди, розвідки, матеріали ; під ред. акад. М. Грушевського. Записки Українського наукового товариства в Києві. Т. XXIII. Київ : ДВУ, 1929. С. V–VIII.
154. М. Т-в. [Драгоманов М.] Две южно-русские интермедии начала XVII века // Киевская старина. Киев, 1883. №. 12. С. 652–664.
155. Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: Автореф. дис. ...канд. мистецт-ва : 17.00.03. Київ, 2003. 16 с.
156. Максименко С. Львівський Польський народний театр (1958–2014) // Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX–початку XXI століть ; за заг. наук. ред. докт. мистецтвознав. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2017. С. 565–590.
157. Марковський М. «Powròt zaporożcòw z Trebizondu» К. Гейнча, маловідомий твір польсько-української романтики // Україна. Київ, 1926. Кн. 5. С. 75–80.
158. Марковський М. Южно-русские интермедии из польської драмы «Comunia duchowa Ss. Borysa y Hleba na akt dana przez młodz Collegium Polockiego Societatis Iezu» // Киевская старина. Киев, 1894. № 7. С. 32–45.
159. Маршалек А. Польська театральна школа у Львові 1869–1872 рр. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2002. Вип. 2. С. 10–25.
160. Мацевко-Бекерська Л. Наратологічна проекція концепту «герой» // Питання літературознавства : наук. зб. Чернівці : ЧНУ, 2009. Вип. 78. С. 278–292.
161. Мотиль О. Підсумки імперій : занепад, розпад і відродження. Київ, 2009. 200 с.
162. Мочульський М. Ґощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. Львів, 1936. 44 с.
163. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Ф. Афіші. № А 5134-1. Афіша «Елена, или Разбойники на Украине».

164. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ. Ф. Афіші. № А 5134. Афіша вистави «Днестровская русалка».
165. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ. Ф. Афіші. № А 8525. Афіша вистави «Днестровская русалка».
166. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ. Ф. Афіші. № А 110. Афіша вистави «Терефере в тревоге, или Днестровская русалка».
167. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ. Ф. Афіші. № А 8498. Афіша вистави «Днепровская русалка».
168. Наливайко Д. Козацька християнська республіка (Запорозька Січ у західноєвропейських історико-літературних пам'ятках). Київ : Дніпро, 1992. 495 с.
169. Наливайко Д. Літературна імагологія: стратегії й методи // Літературна компаративістика. Київ : Фоліант, 2005. Вип. 1. С. 27–44.
170. Наливайко Д. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. Київ : Основи, 1998. 578 с.
171. Наливайко Д. С. Україна очима Заходу. 2-е вид., допов. Київ : Грамота, 2008. 784 с.
172. Наливайко Д. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ : Дніпро, 1988. 395 с.
173. Наполеон Орда і Україна : мистецьке видання. Автор вступ. статті та опису літографій Я. Кравченко та П. Сачек. Львів : Оранта Арт Бук, 2014. 204 с.
174. Нахлік Є. К. Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. Львів, 2010. 288 с.
175. Національні варіанти літературної компаративістики. Київ : ВД «Стилос», 2009. 750 с.
176. Николаев Н. Драматический театр в Києве. Исторический очерк (1803–1893 гг.). Киев, 1898. 212 с.
177. Нові підходи до історіописання : наукове видання ; за ред. П. Берка; пер. з англ. Т. та А. Портнових ; наук. ред. Т. Цимбал. Київ : Ніка-центр, 2013. 368 с.
178. П. Кузмичевский [Драгоманов М.]. Старейшие русские драматические сцены // Киевская старина. Киев, 1885. №. 11. С. 371–407.
179. Павлишин М. Канон і іконостас : Літературно-критичні статті. Київ, 1997. 448 с.
180. Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. 448 с.
181. Палій О. Твори Юліуша Словацького на сцені Театру імені Марії Заньковецької: до постановки питання (20-ті рр. XX ст.) // Науковий вісник Київського нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2016. Вип. 16. С. 29–36.
182. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції // Теорія літератури, компаративістика, україністика: (збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя д. ф. н., проф. Р. Гром'яка) ; упор. М. Лановик та ін. // Studia methodologica. Вип.19. Тернопіль: Підручники та посібники, 2007. С. 31–37.
183. Пачовський Т. Відгуки поезій Т. Шевченка в польській літературі другої половини XIX ст. // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2014. Т. XXIV. С. 255–261.
184. Перетц В. К истории польского и русского народного театра (Окончание) // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Спг., [б. в.], 1911. Т. XVI. Кн. 4. С. 39–66.
185. Перетц В. К истории польского и русского народного театра, I–VII (Несколько интермедий XVII–XVIII ст. Посвящается памяти А. Н. Пыпина) // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Спг., [б. в.], 1905. Т. X. Кн. 1. С. 51–104.
186. Перетц В. К истории польского и русского народного театра. XVIII–XIV // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. 1907 [г.]. Спг., [б. в.], 1908. Т. XII. Кн. 4. С. 52–86.

187. Перетц В. К истории польского и русского народного театров столетий // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Спг., [б. в.], 1911. Т. XVI. Кн. 3. С. 248–319.
188. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для предподавателей, студентов и для самообразования. Петроград: Academia, 1922. 164 с.
189. Перетц В. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894. СПб : Типография Императорских Санкт-Петербургских театров, 1894. Приложение. Кн. 1. С. 85–185.
190. Перетц В. Малорусские вирши и песни в записях XVI–XVII веков. СПб, 1899. 156 с.
191. Петриченко Н. Г. Імагологічний аспект прози «української школи» в польській літературі // Філологічні трактати. Суми, 2009. Т. 1. № 2. С. 30–42.
192. Пилипчук Р. Перший професіональний театр в Одесі — польсько-російська трупа Яна-Непомуцена Камінського (1805–1809 рр.) // Поляки на Півдні України та в Криму. Одеса–Ополє–Вроцлав, 2007. С. 187–205.
193. Пилипчук Р. Т. Шевченко і польський театр на Наддніпрянській Україні 1830-1850-х років // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2014. Т. XXIV. С. 103–113.
194. Пилипчук Р. Театр: текст і дійство // Історія української культури : у п'яти томах. Т. 2. Українська культура XIII–першої половини XVII століття / Ред. В. А. Смолій. Київ : Наук. думка, 2001. С. 721–730.
195. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.) ; упор. О. Є Гулякіна ; вступ. ст. О. Ю. Клековкіна. Київ : Криниця, 2015. 512 с.
196. Пилипчук Р. Я. Видатна українська співачка (85 років від дня народження Соломії Крушельницької) // Радянська Буковина. Чернівці, 1958. 23 вересн.
197. Пилипчук Р. Я. Визначна українська співачка (Філомена Лопатинська) // Радянська Буковина. Чернівці, 1960. 30 берез.
198. Пилипчук Р. Я. Відоме й невідоме про Адама Барцицького // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2008. Ч. 2. С. 12–26.
199. Пилипчук Р. Я. Владислав-Казимир Плошевський // Наша культура. Варшава, 1962. № 10. С. 12.
200. Пилипчук Р. Я. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, сильветки. Київ, 2010. С. 363–375.
201. Пилипчук Р. Я. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина: зб. наук. пр. на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя. Дрогобич, 2003. С. 263–285.
202. Пилипчук Р. Я. Михайло Ольшанський — український актор // Наша культура. Варшава, 1963. № 6. С. 10–11.
203. Пилипчук Р. Я. Михайло Ольшанський — український актор // Радянська Буковина. Чернівці, 1963. 19 трав.
204. Пилипчук Р. Я. Польська драма на українській сцені в Галичині 40-60-х рр. XIX ст. // Слов'янське літературознавство та фольклористика. Київ, 1971. Вип. 7. С. 44–65.
205. Пилипчук Р. Я. Про «авторство» Івана Вагилевича щодо деяких польських віршів // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2010. Т. XVI. С. 126–138.
206. Пилипчук Р. Я. Про «авторство» Івана Вагилевича щодо деяких польських віршів // Радянське літературознавство. Київ, 1986. № 7. С. 41–47.
207. Пилипчук Р. Я. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 1. С. 201–209.

208. Пилипчук Р. Я. Соломія Крушельницька в Заліщиках (5-річчя з дня смерті співачки) // Перемога. Заліщики (Тернопільська обл.), 1957. 15 листоп..
209. Пилипчук Р. Я. Театральні зацікавлення Ярослава Івашкевича в українському періоді його життя (до 1918 р.) // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2001. Т. ІІІ. С. 270–296.
210. Пилипчук Р. Я. Театральні реформатори: Станіслава Висоцька і Лесь Курбас // Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; Київ; Харків, 2012. С. 219–229.
211. Пилипчук Р. Я. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.) // Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі. Варшава, 1998. [Вип.] 6/7. С. 77–88.
212. Пилипчук Р. Я. Українсько-польські театральні зв'язки // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2003. Т. IV. С. 175–189.
213. Пилипчук Р. Я. Гроза Александр Кароль // Українська літературна енциклопедія. Т. 1. Київ, 1988. С. 500.
214. Пилипчук Р. Я. Крашевський (Kraszewski) Юзеф Ігнаци // Шевченківський словник.Т. 1. Київ, 1976. С. 331.
215. Плохій С. Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до Незалежності. Друге вид. Харків, 2018. 496 с.
216. Польська наукова книга. Книги про Україну та польсько-українські взаємини [інформаційне видання]. Посольство Республіки Польща в Києві. [б. м]. [б. д.]. 32 с.
217. Пономар Л. Г. Веселовський Олександр Миколайович // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33771. (дата звернення 25.08.2018).
218. Поэтика хронотопа: Языковые механизмы и когнитивные основания: Материалы международной научной конференции ; под ред. Г. Берестнева. Вильнюс: Изд-во Института литовского языка, 2010. 236 с.
219. Радзикевич В. На крилах романтизму // Історія української культури. За ред. І. Крип'якевича. Київ, 2002 (за виданням 1937 р.) // Ізборник [Електронний ресурс]. URL: http://litopys.org.ua/krypcult/krcult27.htm (дата звернення 05.02. 2018).
220. Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, сильветки // Київські полоністичні студії. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2010. Т. XVII. 620 с.
221. Радишевський, Р. П. Юліуш Словацький : життя і творчість. Київ : Дніпро, 1985. 207 с.
222. Раєвська Ю. Польський театр у Києві (1906–1938) // Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ–початку ХХІ століть : наукове видання ; за заг. наук. ред. докт. мистецтвознав. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2017. С. 439–463.
223. Редько Ю. К. Сучасні українські прізвища. Київ : Наук. думка, 1966. 217 с.
224. Рєзанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український // Збірник історико-філологічного відділу Української академії наук. Київ : Укр. акад. наук, 1926. Вип. 3 : Шкільні дійства великоднього циклу. Додатки. 389 с. 69 с.
225. Рєзанов В. Драма українська. Старовинний театр український // Збірник історико-філологічного відділу Української академії наук. Київ: З друкарні Української академії наук, 1927. Вип. 4: Шкільні дійства різдвяного циклу. 207 с.
226. Рихлік Є. Українські мотиви у поезії Юліуша Словацького. Ніжин, 1929. 69 с.
227. Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. (Збірник філологічної секції Наукового товариства імені Шевченка). Т. 1. Львів : Накладом Наук. т-ва ім. Шевченка, 1899. 260 с.
228. Рулін П. На шляхах до нового українського театру: Польський театр у Києві 1816 року // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. 1926. Кн. 7–8. С. 86–112.

229. Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки історично-філологічного відділу. Київ, 1925. Кн. 5. С. 207–228.
230. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ, 2011. 240.
231. Саїд Е. Культура і імперіалізм. Пер. з англ. Київ : Критика, 2007. 608 с.
232. Саїд Е. Орієнталізм. Пер. з англ В. Шовкун. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
233. Сало Є. Відкриття та перший сезон Руського народного театру товариства «Руська бесіда» у відгуках польської преси (1864) // Просценіум. Львів, 2015. № 1–3 (41–43). С. 19–29.
234. Середа О. Між мистецтвом і політикою: початки російської опери в Києві [Електронний ресурс] // Україна модерна. URL: http://uamoderna.com/md/sereda-between-art-and-politics (дата звернення 29. 07. 2018).
235. Симотюк С. Філософія, мова, етнос // Магістеріум. Вип. 1. Історико-філософські студії ; редкол. : Горський В. С. (голова) та ін. Київ : КМ Академія, 1998. С. 85–91.
236. Січинський В. Чужинці про Україну Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть // Український історичний журнал. Київ, 1991. № 3. С. 138–146.
237. Словацький Ю. Мазепа. Трагедія на п'ять дій. Перекл. М. Зерова // Срібний міф України. Поезії. Поеми. Драми. Львів : Світ, 2005. С. 135–205.
238. Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. Перекл. Р. Лубківського // Срібний міф України. Поезії. Поеми. Драми. Львів : Світ, 2005. С. 206–193.
239. Слово. 1866. 12 (24) III. Ч. 21.
240. Смирнова Т. Становлення та тенденції розвитку професійного театрального мистецтва на Волині в кінці XVIII–першій третині XIX ст. // Культура і сучасність. Київ, 2013. № 1. С. 148–153.
241. Снайдер Т. Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь. 1569–1999. Пер. з англ. Київ : Дух і літера, 2014. 464 с.
242. Сосновська Д. Стереотип України і українця у польській літературі // Ї. 1997. №10. С. 88–96.
243. Софронова Л. Старовинний український театр. Перекл. з рос. Львів, 2004. 334 с.
244. Справа про визнання шляхетства Камінським-Топор з Кам'янки // ЦДІА (Центр. держ. істор. арх.) у Львові. Ф. 165. Оп. № 3. Од. Зб. 2096. Спр. № 95;
245. Генеалогічні дані шляхтичів Камінських // ЦДІА (Центр. держ. істор. арх.) у Львові. Ф. 134. Оп. №1. Спр. 320. Арк 1-5.
246. Сравнительно о сравнительном литературоведении. Транснациональная история компаративизма. Коллект. моногр. по материалам русско-французских коллоквиумов 6-7 октября 2009 г. и 3-4 октября 2011 г. Под ред. Е. Дмитриевой и М. Эспаня. Москва, 2013. 488 с.
247. Старицький М. Твори: У 6 т. Київ : Дніпро, 1989. Т. 3. 527 с.
248. Степанков В. С. Національна революція 1648–1676 // Енциклопедія історії України: Т. 7. Мл – О ; редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін.. Київ : В-во «Наукова думка», 2010. 728 с.
249. Стешенко І. Історія української драми. Київ : Друк. Н. Т. Корчак-Новіцького, 1908. Т. 1. 435 с.
250. Стриєк Т. Невловні категорії : нариси про гуманітаристику, історію і політику в сучасних Україні, Польщі та Росії. Автор. перекл. з пол. А. Павлишин, С. Сєряков, В. Склокін, І. Склокіна. Київ : Ніка-Центр, 2015. 320 с.
251. Сучасна літературна компаративістика: стратегії та методи. Антологія ; за заг. ред. Д. Наливайка. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
252. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х–1990-х років : Автореф. дис. ...д-ра мистецтв-ва: 17.00.03. Київ, 2007. 36 с.

253. Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е. Методы анализа текста и дискурса. Пер. с нем. Харьков: Изд-во Гуманитарный Центр, 2017. 356 с.
254. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і імперіалізм. Перекл. з англ. Київ : Основи, 2006. 368 с.
255. Тополя К. Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских // Українська драматургія першої половини XIX ст. : Маловідомі п'єси. Київ, 1958. С. 175–265.
256. Україна — Польща: діалог культур (Ukraina — Polska: dialog kultur): зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ : ІК НАМ України, 2018. 113 с.
257. Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. Т. 1. Дожовтневий період. Київ: Наукова думка, 1967. 518 с.
258. Українські інтермедії XVII-XVIII ст. Пам'ятки давньої української літератури. Київ : Вид. Академії наук УРСР, 1960. 236 с.
259. «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя // Київські полоністичні студії. Т. VII. Київ, 2005. 598 с.
260. «Українська школа» в польському романтизмі ; за ред. Сергія Ткачова. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 208 с.
261. Федорук О. Джерела культурних взаємин. Україна у творчості польських художників другої половини XIX–початку XX ст. Київ : Мистецтво, 1976. 126 с.
262. Філософський енциклопедичний словник ; В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін.. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
263. Франко І. Азбучна війна в Галичині 1859 р. // Франко І. Я. Зібр. тв. : У 50 т. Т. 47. Київ : Наукова думка, 1986. С. 549–562.
264. Франко І. До історії українського вертепа // Франко І. Я . Зібр. тв.: У 50 т. Т. 36. Київ : Наукова думка, 1992. С. 170–210.
265. Франко І. Із чужих літератур. Сучасні польські поети // Літературно-науковий вістник. Львів, 1899. Т. 5. С. 176–199.
266. Франко І. Нові матеріали до історії українського вертепа (з образком) // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1908. Т. 82. С.30–52.
267. Франко І. Перший зазивний лист Хмельницького // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1898. Т. 23–24. Miscellanea. С. 1.
268. Франко І. Пісня про правду і неправду // Франко І. Я. Зібр. тв.: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1986. Т. 43. С. 280–352.
269. Франко І. Поступ славістики у Віденському університеті // Франко І. Я. Зібр. тв.: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 7–10.
270. Франко І. Русько-український театр. Історичні обриси // Франко І. Я. Зібр. тв.: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 293–336.
271. Франко І. Хмельницький — непризнаний польський патріот // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1898. Т. 23–24. С. 9–17.
272. Франко І. Хмельнищина 1648–1649 років у сучасних віршах // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1898. Т. 23–24. С. 1–114.
273. Франко І. Я. Аурелій Урбанський. Мятеж // Франко І. Я. Зібр. тв.: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 83–84.
274. Франко І. Я. Взаємини польської та української літератур // Франко І. Я. Зібр. тв.: У 50 т. Додаткові томи. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 53. С. 465–467
275. Франс А. Ги де Мопассан и французские рассказчики // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. Пер. с франц. Москва, 1960. Т. 8.
276. Хоткевич Г. Театр 1848 року. Харків–Київ, 1932. 232 с.

277. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ). Ф. 647. Оп. 1. Од. зб. 50.
278. Центральний державний історичний архів у Львові (ЦДІА у Львові). Ф. 165. Оп. № 3. Од. зб. 2096. Спр. № 95.
279. Центральний державний історичний архів України у Львові (ЦДІА у Львові). Ф. 134. Оп. №1. Спр. 320. Арк. 1–5.
280. Центральний державний історичний архів України, м. Київ (ЦДІА України). Ф. 442. Оп. 1. Од. зб. 1277. 197 с.
281. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси. Статті. Матеріали. Світлини. Львів, 2014. 584 с.
282. Черняев Н. Харьковский театр во времена Млотковского // Черняев Н. Из харьковской театральной старины: сб. ст. ; сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Ю. Поляковой; науч. ред. Р. Я. Пилипчук. Харьков : Екограф, 2010. 656 с.
283. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк, 1956. 511 с.
284. Чорновол І. Компаративні фронтири. Світовий і вітчизняний виміри ; наук. ред. Л. Зашкільняк. Київ : Критика, 2015. 376 с.
285. Чухліб Т. Судити чи розуміти гайдамаків? // Історична правда [Електронний ресурс]. URL: http://www.istpravda.com.ua/articles/2015/12/16/148812/ (дата звернення 15.05.2018).
286. Шашкевич М. Болеслав Кривоустий під Галичем // Зоря галицька. Львів, 1849. № 7. С. 44.
287. Шашкевич М. Болеслав Кривоустий під Галичем // Українські поети-романтики. Київ: Наукова думка, 1987. С. 550.
288. Шашкевич М. Олена // Русалка Дністрова. Буда, 1837. С. 89–100.
289. Швець А. Драма «Zdobycie Kijowa» Тимона Заборовського // Київські полоністичні студії. Т. XXII. Київ, 2013. С. 373–376.
290. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття. Авториз. перекл. з англ. М. Габлевич, під ред. А. Ясіновського. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2001. 250 с.
291. Шевчук В. Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть. Ренесанс, Раннє бароко. Київ : Либідь, 2004. 398 с.
292. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с..
293. Шнір-Пепловський С. Український театр в Галичині. Пер. з пол. // Просценіум. Львів, 2014. № 1–3 (38–40). С. 33–41.
294. Шпорлюк Р. Імперія та нації: з історичного досвіду України, Росії, Польщі та Білорусі. Пер. з англ. Г. Касьянова за участі М. Климчука та М. Рябчука. Київ, 2000. 354 с.
295. Шпорлюк Р. Українське національне відродження у контексті європейської історії кінця XVIII-початку XIX ст. (доповідь на Першому конгресі міжнародної асаоціації україністів, серпень 1990 р.) // Слово. 1991. № 4 (26). С. 5.
296. Шпорлюк Р. Українське національне відродження в контексті європейської історії кінця XVIII–початку XIX століть // Україна: Наука і культура. 1991. Вип.25. С. 159–167.
297. Щурат В. «Христос Пасхон» // Вибрані праці з історії України ; упор., вступ. ст., прим. і ком. С. Щурата. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1962. С. 84–100.
298. Щурат В. Українські народні пісні в городських актах // Вибрані праці з історії України; упор., вступ. ст., прим. і ком. С. Щурата. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1962. С.104–108.
299. Щурат В. Діалог про смерть з 1629 р. // Вибрані праці з історії України ; упор., вступ. ст., прим. і ком. С. Щурата. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1962. С. 82–83.

300. Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 року // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Львів, 1910. К. V. Т. XCVII. С. 86–104.
301. Щурат В. Найблизші жерела творчости М. Шашкевича. Передювілейні нотатки // Літературні начерки. Львів, 1913. С. 48–76.
302. Щурат В. Шашкевичева «Олена». Фрагмент із студій над творчістю поета // На досвітку нової доби. Статті й замітки до історії відродження галицької України. Львів, 1919. С. 105–113.
303. Юрчук О. У тіні імперії : Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ, 2013. 224 с.
304. Яковенко Н. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–початку XVIII століття. Київ: Laurus, 2012. 472 с.
305. Ясній Я. Літературно-фольклорний контекст героя-розбійника в драмі «Карпатські верховинці» Юзефа Юзефа Коженьовського // Київські полоністичні студії. Т. V. Київ : Вид-во ун-ту «Україна», 2003. С. 275–281.
306. Ясь О. В. Традиції великих історичних наративів у світлі культурних епох кінця XVIII–XX ст. // Український історичний журнал. 2012. № 5. С. 6–38.
307. (a.k.) [Albert Klimpel?] Z teatru // Nowa reforma. Kraków, 1893. № 71. 28 marc. S. 3.
308. (b.) [Władysław Bełza?] Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1884. № 94. 23 kwiet. S. 2.
309. (D) [Dobrzanski Jan] Teatr polski // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1865. № 42. 21 lut. s. 3.
310. (f) [Wilhelm Feldman?] Z teatru // Czas. Kraków, 1893. 28 marc. № 71. S. 3.
311. (H. L.) [Henryk Lisicki?] Teatr polski // Dziennik Polski. Lwòw, 1869. № 27. 27 pazd. S. 3.
312. *** Teatr // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1884. № 271. 2 listop. S. 4.
313. *** Teatr //Gazeta Lwowska. Lwòw, 1884. № 94. 23 kwiet. S. 4.
314. [Dunin-Borkowski L.?] Uwagi nad literaturą w Galicyi // Pamiętnik literacki. Poznań, 1842. № 51.
315. [Leonard Sowiński] Na Ukrainie. Tragedia w pieciu aktach z prologem i epilogem. Poznań, 1873. 179 s.
316. [S. Rossowski?] Z teatru // Dziennik Polski. Lwòw, 1893. № 136. 17 maj. S. 3.
317. «Maria» i Antoni Malczewski. Compendium żródłowe. Oprac. Halina Gacowa, przedm. Jarosław Macejewski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. 416 s.
318. …i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski] // Pszczoła Polska. Lwòw, 1820. T. 1. № 1 (styczeń). S. 87–99.
319. A. Kł. [Adam Kłobukowski?] Teatr // Czas. Kraków, 1877. № 286. 16 grudn. S. 1.
320. Aleksander Fredro // Tygodnik Lwowski. Lwòw, 1868. № 22. 2 czerwc. S. 169–170.
321. Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku. Oprac. Stanisław Greszczuk. Wyd. Drugie, zmienione. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Lódż, 1985. 453 s.
322. Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji «Maryi». Materiały sesji naukowej 5–7 V 1995. Pod red. Haliny Krukowskiej. Białystok, 1997. 515 s.
323. Babinski H. F. Nowe spojrzenie na «Mazepę» Słowackiego // Pamiętnik Literacki. Warszawa, 1973. № 64/2. S. 47–56.
324. Bal E., Stępniak G. Polskość a ukraińskość. Kształtowanie tożsamości narodowej w «Śnie srebrnym Salomei» w świetle studiòw postkolonialnych // Słowacki/Grotowski. Rekonstekstualizacje. Wrocław, 2010. S. 45–60.
325. Barbiton [W. R. Lewicki], Wernyhora. Dramat na tle historycznym w 7 obrazach // Biblioteka Śląska. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego. Sygn. 1505. Rkp. 170 s.
326. Baryka P. Z chłopa kròl. Komedia dworska (1637). Wyd L. Bernacki. Kraków, 1904. 60 s.
327. Beauvois D. Mit «kresów wschodnich», czyli jak mu położyć kres // Polskie mity polityczne XIX i XX w. Polska myśl polityczna XIX i XX w. ; pod red. W. Wrzesińskiego. T. 9. Wrocław, 1994. S. 94–96.

328. Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dzieów teatru polskiego we Lwowie // Stulecie Gazety Lwowskiej (1811 – 1911). T. 1. Cz. II. Życiorysy. Lwów, 1936. S. 14–70.
329. Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964. T. 1–2: Bibliografia dramatu polskiego 1765–1939 / Ludwik Simon; opracowali i zredagowali Ewa Heise i Tadeusz Sivert; T. 3: Bibliografia dramatu polskiego 1939–1964. Warszawa : PIW, 1972. 1594 s.
330. Bibliografia historii adwokatury polskiej 1901–1918. Oprac. Zofia Czaykowska. Warszawa : Wydaw. Prawnicze, 1968 (wkładka nr 4 «Palestry» 1968). 119 s.
331. Bielanka-Luftowa M. Znaczenie terytorium w tak zwanej szkole ukraińskiej // Pamiętnik literacki. Lwòw, 1936. Z. 2. S. 360–377.
332. Bielowski A., Siemienski L. Dumki. Lwòw, 1838. 104 s.
333. Błotnicki St. Aureli Urbański (Sylwetka ubeliuszowa) // Kurier Lwowski. Lwòw, 1889. 8 grud. S. 3.
334. Boruszkowska I. Ukraińska Arkadia i Inferno // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2014. Вип. 20. S. 150–153.
335. Bracka M. Literatura ukraińska doby romantyzmu w kontekście studiów postkolonialnych // Świat Tekstów. Rocznik Słupski. Slupsk : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2016. T.14. S. 9–26.
336. Bracka M. Peryferyjne narracje kolonialne: casus pisarzy pogranicza polsko-ukraińskiego połowy XIX wieku. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 2016. B. 2. S. 217–231.
337. Brzozowski K. Oblężenie Lwowa w r. 1654. Lwòw, 1894. 111 s.
338. Caruth C. Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską // Teksty Drugie. 2010. № 6. S. 125–136.
339. Chachaj M. Tragedie i dramy historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza. Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2007. 216 s.
340. Chlędowski A. Teatr lwowski. Wystawienie Alżyry. Wyjątek z listu pisanego na wieś // Pamiętnik Lwowski. Lwòw, 1818. T. 2. № 5. S. 36–44.
341. Chmielowski P. Nasza literatura dramatyczna. Szkice. Petersburg : nakładem księgarni K. Grendyszyńskiego, 1898. 523 s.
342. Chołoniewski A. Nieśmiertelni. Fotografie literatów lwowskich. Lwów, 1888. 105 s.
343. Choroszy J. A. Huculszczyzna w literaturze polskiej. Wroclaw, 1991. 374 s.
344. Chrzanowski I. «Bohdan Chnielnicki». Tragedia Niemcewicza // Pamiętnik Literacki. Lwòw, 1906. T. 5. S. 437–459.
345. Czajkowski M. Wernyhora. Wieszcz ukraiński // Pisma Michła Czajkowskiego. T. 1. Lipsk, 1862. 270 s.
346. Czarnik B. Korzeniowski i «Karpaccy gòrale» (Odbitka z książki zbiorowej p. t. «Pamięci Korzeniowskiego»). Brody, 1898. 33 c.
347. Czarnik B. Korzeniowski i teatr lwowski. 1822–1844 (Odb. z «Przewodnika naukowego i literackiego», powiększona dodatkiem listów Korzeniowskiego do Benzy). Lwów : Księg. Gubrynowicza i Schmidta, 1896. 64. s.
348. D. [Jan Dobrzański]. Teatr polski. Nowiny Lwowskie // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1841. № 136. 18 listop. S. 883.
349. D... [Jan Dobrzański]. Teatr Polski // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1842. № 124. S. 810–812.
350. Dąbrowska-Partyka M. Literatura pogranicza. Pogranicze literatur. Kraków, 2004. 264 s.
351. Danilewiczowa M. Tymon Zaborowski. Życie i twòrczość (1799–1828). Warszawa, 1933. 625 s.
352. Dmuszewski L. Z opery Leszek Biały. Śpiewy z rozmaitych Oper i innych Dzieł dramatycznych // Dmuszewski L. Dzieła dramatyczne. T. 4. Wrocław, 1814. S. 88–94.
353. Doniesienie Teatralne // Dodatek do Gazety «Kurier Litewski". 1821, № 41. 6 kwiet. S. 2.

354. Dramat i teatr romantyczny ; pod red. J. Błońskiego, J. Deglera, J. Popiela, D. Ratajczakowej. Wrocław, 1992. 344 s.
355. Dramat polski (1765–2005). Przedstawienia, druki, archiwalia / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T 1. A–Ł. 550 s.
356. Dramat polski (1765–2005). Przedstawienia, druki, archiwalia / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T. 2. K-W. S. 551–1086.
357. Dramat polski (1765–2005). Przedstawienia, druki, archiwalia / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T 3. Indeksy. S. 1087–1454.
358. Dunin W. Oblężenie Lwowa. Dramat historyczny w 5 aktacj Karola Brzozowskiego // Dziennik lwowski. Lwòw, 1884 . № 94. 23 kwiet. S. 1–2.
359. Dybizbański M. Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa. Poznań, 2009. 468 s.
360. Dziennik literacki 1862 № 78.
361. Erikson K. A New Species of Trouble: The Human Expierence of Modern disasters. New York, 1994. 264 p.
362. Estreicher K. Teatra w Polsce. Lwów // Afisz teatralny. Kraków, 1876. № 132. 11 czerw. S. 1.
363. Estrejcher K. Teatra w Polsce. Krakòw, 1876. T. 2. 718 s.
364. Estrejcher K. Teatra w Polsce. Krakòw, 1879. T. 3. 743 s.
365. Estrejcher K.Repertoar sceny polskiej od 1750 do 1871. Pisarze i tłumacze sceniczni zestawieni abecadłowo. Repertoar 3500 utworów scenicznych. Kraków, 1871. 76 s.
366. Estrejcher K. Teatra w Polsce. Krakòw, 1873. T. 1. 427 s.
367. Fabianowski A. Ukraina — serce Europy. Koncepcje polityczne Michała Czajkowskiego // Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze. Warszawa, 2006. № 21–22. S. 165–173.
368. Feliksiak E. Ukraina w «Marii» Antoniego Malczewskiego // «Szkoła ukraińska» w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukrainskie. Pod. red. S. Makowskiego oraz U. Makowskiej i M. Nesteruk. Warszawa, 2002. S. 179–194.
369. Fisz Z. Konaszewicz w Białogrodzie.Trajedia z dzieów Ukrainy. Warszawa, 1845. 104 s.
370. G. K. [Gliński Kazimierz?] Wiadomości naukowe, literackie i artystyczne // Nowa Reforma. Krakòw, 1894. № 23. 30 stycz. S. 3.
371. Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego. Warszawa, 1812. № 52. 30 czerw. S. 795.
372. Gazeta Warszawska. Warszawa, 1830. № 220. 17 sierp. S. 1.
373. Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego. Poznań, 1833. № 218. 18 wrzesn. S. 4.
374. Glinanowicz K. Czarnobrewe i czarnozemy // Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensa. 2. Postkolonializm–Tożsamość–Gender. Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia. Wrocław, 2014. S. 161–174.
375. Gliński H. Pogadanki o teatrze i Teatr Polski w Petersburgu 1882/83 s. Krakòw, 1883. 62 s.
376. Grabowicz G. G. Mit Ukrainy w «Snie srebrnym Salomei». Tłum. Elzbiety Jamrozik // Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. Warszawa, 1987. T. 2. S. 23–60.
377. Grabowicz G. George. A Bibliography Author(s): Ksenya Kiebuzinski, Nadia Zavorotna and Yevgeniy Runkevich Source: Harvard Ukrainian Studies, Vol. 32/33, Part 1: ЖНИВА: Essays Presented in Honor of George G. Grabowicz on His Seventieth Birthday (2011–2014). P. 37–84.
378. Groza A. K. Hryc. Dramat ukraiński w pięciu aktach : z podań ludu i z wydarzenia pod koniec ośmnastego wieku. Wilno, 1858. 200 s.

379. H. G-alle. Józef Korzeniowski, jego życie i pisma. Charakterystyka literacka. Warszawa, 1903. 151 s.
380. Hadaczek B. Historia literatury kresowej. Kraków, 2011. 452 s.
381. Hahn W. «Sen srebrny Salomei» Juliusza Słowackiego i „Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie" J. N. Kamińskiego // Pamiętnik Literacki. 1930. T. 27. № 1/4. S. 483–485.
382. Hałabuda S., Kubik A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie oraz gościnne występy zespołów francuskich (niezależnie od sceny) 29 III 1842 – 18 III 1864 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.
383. Hapka w utrapieniu. Komedja w 3-ch częściach // Dwa sceniczne obrazy na tle życia w Ukrainie. I. Hapka w utrapieniu w 3-ch aktach. II. Za Spas w 3-ch aktach. Rzym, 1861. S. 9–180.
384. Harbuziuk M. Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twòrcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim / Maiia Harbuziuk // Trauma jako kulturowy palimpsest: (post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów. Misscellanea posttotalitariana Wratislaviensia. Wrocław, 2017. № 6. S. 119–130.
385. Harbuziuk M. Tadeusz Pawlikowski i teatr ukraiński towarzystwa «Ruska Besida»: przyczynek do polsko-ukraińskich stosunków teatralnych (1900–1906) // Tadeucz Pawlikowski. W stulecie śmierci. Kraków 2016. S. 205–2014.
386. Harbuziuk M. Współczesny teatr ukraiński : między dyskursem posttotalitarnym a postkolonialnym // Miscellanea posttotalitariana Wratislaviensia. Pokolenie – Transformacja – Tożsamość. Gardzenickie czytania teatroznawcze... i nie tylko. Wrocław, 2016. № 4. s. 79–90.
387. Hensler K. F., Kauer F. Das Dunauweibchen. Wien, 1798.
388. Höesick F. Z dziejòw sceny Wileńskiej // Nasz kraj. Petersburg, 1896. № 36 (6.IX–18 IX). S. 93–94.
389. Iks Epsylon. Teatr // Przegląd polityczny, spòłeczny i literacki. Lwòw, 1895. № 35. 12 lut. S. 3.
390. I. Fr. [Iwan Franko] Teatr // Kurier Lwowski. Lwòw, 1893. № 292. 21 pazdziern. S. 4.
391. Izopolski E. Dramat wertepowy o śmierci // Ateneum, 1843. S. 60-68.
392. Jakóbiec M. Wstęp // Taras Szewczenko. Wybór poezji. Oprac. M. Jakóbiec. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. S. III–CXXXIII.
393. Jakowenko N. Szlachcic «łaciński» czy «latynizujący» (uwagi o polskojęzycznym poemacie z Wołynia z 1585 roku) // Łacina w Polsce. Zeszyty naukowe. Z. 1–2: Między Slavia Latina i Slavia Orthodoxa ; pod red. J. Axera. Warszawa, 1995. S. 55–59.
394. Jakubowska-Krawczuk K. Kształtowanie się tożsamości narodowej a obraz Polaka i Ukrainca w polskiej i ukraińskiej literaturze I połowy XIX wieku. Warszawa–Ivano-Frankiwsk, 2015. 272 s.
395. Janion M. Gorączka romantyczna. Warszawa : PIW, 1975. 575 s.
396. Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna : Fantazmaty literatury. Wydawnictwo literackie, 2007. 338 s.
397. Jasinowski B. Podstawowe znaczenie kresów południowo-wschodnich w budowie polskiej świadomości narodowej // Pamiętnik literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historiji i krytyce literatury polskiej. Lwów, 1936. R. XXXIII. S. 214–220.
398. Jaszowski S. Hajdamacy. Poema we trzech wierszach // Jaszowski S. Zabawki rymotwòrcze. T. 3. Lwòw, 1826. S. 75–103.
399. Jaworski F. Lwów stary i wczorajszy (szkice i opowiadania). Lwów, 1911. 362 s.
400. Jędrychowski Z. Teatra grodzieńskie 1784–1864. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. 504 s.
401. Juliusza Słowackiego «Mazepa» na scenie lwowskiej // Dziennik Literacki. Lwòw, 1861. № 101. 20 grud. S. 811–812.

402. K.[arol] E.[straicher] Jan Nepomucen Kamiński // Tygodnik Ilustrowany. Warszawa, 1863. № 182. 21 mar. S. 110.
403. K.[arol] E.[strajcher] Z teatru // Czas. Kraków, 1894. № 23. 30 stycz. S. 3.
404. Kamiński J. N. // Bibliografia Literatury Polskiej – Nowy Korbut. T. 5: Oświecenie. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. S. 52–65.
405. Kamiński J. N. Dusza uważana jako Myśl, Słowo i znak. Psychologiczno-etymologiczne poszukiwanie. Lwów. Drukiem E. Winiarza, 1851. 214 s.
406. Kamiński J. N. O umnictwie dramatycznym // Haliczanin. Lwów, 1830. T. 2. S. 233–254.
407. Kamiński J. A. Materiały do monografii i historyi rodzin Kamieńskich i Kamińskich. Lwów, 1854–1856. T. 1.
408. Karl Theodore Korner. Select biography // The Mirror of literature, amusement, and instruction. V. 10. 1827. № 274. 22 sept. P. 199–201.
409. Karpinski F. Historia mego wieku i ludzi, z ktòremi żyłem. Oprac. R. Sobol. Warszawa, 1987. 295 s.
410. Kicki W. Dialog o obronie Ukrainy y pobudka z przestrogą dla zabiezzenia incursiom tatarskim. Dobromil: drukarnia J. S. Herburta, 1615.
411. Kniaznin F. D. Trzy gody // Dzieła Franciszka Dioniziego Kniaznina wydane przez F. S. Dmochowskiego. T. V. Warszawa, 1828. S. 71–149.
412. Komorowski J. Polskie życie teatralne na Wołyniu i Podolu do 1863 r. Wrocław–Warszawa–Kraków–Łòdź: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1985. 204 s.
413. Komorowski J. Teatr i widowiska na Wołyniu do 1863 r. z przydaniem ziemi Kijowskiej. Warszawa : Instytut sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2016. 240 s.
414. Korzeniewski J. O Huculach. Tłum. z ros. B. Czarnik. Lwòw 1899. 28 s.
415. Korzeniowski J. Dymitr i Marya, czyli Wróżba i zemsta // Biblioteka Warszawska. Warszawa, 1847. T. 1. Z. 3 (marzec). S. 544–582, T. 2. Z. 4 (kwiecień). S. 79–123.
416. Korzeniowski J. Dzieła. Wydanie zupełne. T. VIII. Warszawa, 1872.
417. Kost B. Cyprys wśròd krzakòw // Kurier Galicyjski. Lwòw, 2011. № 6 (130). 1–14 kwiet. S. 14.
418. Kott J. Miarka za miarkê.Warszawa : PIW, 1962. 350 s.
419. Kowalczykowa A. Pejzaż romantyczny. Kraków, 1982. 485 s.
420. Kronika Lwowska // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1869. № 208. 15 sierp. S. 1.
421. Kwapiszewski M. Powieść historyczna z tezą: o «Wernyhorze» Michała Czajkowskiego // Pamiętnik literacki. Warszawa, 1997. № 88/2. S. 3–11.
422. Kwapiszewski M. Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego. Warszawa : Wydawnictwo IBL PAN, 2006. 190 s.
423. Kwapiszewski M. Wizja koliszczyzny w prozie romantycznej (Czajkowski — Grabowski — Fisz) // Annales Universitatis Mariae Curi-Sklodowska. Lublin, 2002–2003, sekcja FF. XX–XXI. S. 1–15.
424. LaCapra D. Trauma, nieobecność, utrata, tłum. K. Bojarska, J. Burzński et al. // Antologia studiòw nad traumą ; red. T. Łysak. Kraków, 2015. S. 59–107.
425. Lam J. Z kraju i ze świata. XXXVIII // Gazeta lwowska. Lwòw, 1884. № 95. 24 kwietn. S. 2.
426. Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński. Warszawa: PIW, 1972. 120 s.
427. Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842. Warszawa : PIW, 1961. 418 s.
428. Lelewel J. Listy. T. 1. Poznań, 1878. 495 s.
429. Lempicki S. Udział ziem południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w piśmiennictwie polskiem // Pamiętnik literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historiji i krytyce literatury polskiej. Lwów, 1936. R. XXXIII. S. 390–401.
430. Łoziński W. Przybłęda, obrazek dramat. lud. Komedia lud. w 2 a.. Muz. układu Stanisława Dunieckiego. Lwòw, 1864. 52 s.
431. Loziński W. Skarb Wazażki. Chikago, Illinois, 1891. 398 s.

432. Łukaszewicz P. Lwów w malarstwie i grafice od XVII wieku do roku 1939 // Niepodległość i Pamięć. 2006. 13/3 (24). S. 127–152.
433. M. B. [Michał Bobrzyński?] Teatr polski // Gazeta Wiekliego Ksiastwa Poznańskiego. Poznań, 1845. № 133. 11 czerwc. S. 1071.
434. Maciejewski J. Antoni Malczewski — autor «Marii» // «Maria» i Antoni Malczewski. Kompendium `źródłowe, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. S. 5–36.
435. Maciejewski J. Wiek XIX jako formacja kulturowa i dziewiętnastowieczność jako antywartośći // Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza. Warszawa, 2008. № 1 (43). S. 73–74.
436. Majeranowski K. Córka Miecznika czyli Domy polskie XVII wieku // Dramat i teatr romantyczny. Studia. Roprawy. Artykuły. Pod red. Jana Błońskiego, Janusza Deglera, Jacka Popela, Dobrochny Ratajczak. Wrocław, 1992. S. 131–270.
437. Makowski S. Jana Nepomucena Kamińskiego «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» // Miscellanea z lat 1800–1850. Wrocław, 1967. S. 5–87.
438. Malczewski A. Marya: powieść ukraińska. Warszawa, 1825. 96 s.
439. Maresz B., Szydłowska M. Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1894–1900 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.
440. Maresz B., Szydłowska M. Teatr Polski we Lwowie 1886–1893 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.
441. Marszałek A., Hałabuda S. Teatr lwowski hr. Skarbka 1875 – 1881 pod dyr. J.Dobrzańskiego // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.
442. Marszałek A., Radecka E. Teatr Skarbka, przedstawienia polskie. 1864 – 1875 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.
443. Marszałek A., Radecka E. Teatr Skarbka, przedstawienia polskie. 1864 – 1875 // Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.
444. Mazepa. Trajedya w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego // Czas. Kraków, 1851. № 130. 7 czerwc. S. 1–2.
445. Między pamęciu a zapomnieniem. Trauma postkomunistyczna. Pod red. A. Matusiak // Miscellaniea Posttotalitariana Wratislawiensia. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2013. 352 s.
446. Między sobą. Szkice historyczne polsko-ukraińskie. Pod red.prof. Teresy Chynczewskiej-Hennel i prof. Natalii Jakowenko. Lublin, Instytut Europy Śròdkowo Wschodniej, 2000. 183 s.
447. Niemcewicz J. U. Spiewy historyczne. Lwów, 1895. 204 s.
448. Nowości Warszawskie // Kurier Warszawski. Warszawa, 1821. № 18. 21 stycz. S. 1.
449. Sygn № 4531. Ukraińcy. Sztuka ludowa w 4 aktach ze śpiewami i tańcami przez Kościeleckiego Łuciana Alfonsa muzyką z tematòw ruskich ułożył Stefan Kryczkowski // Biblioteka Jagellońska. Kraków. Dział rękopisòw. Rkp. 90 c.
450. O. Listy z Krakowa. III // Gazeta Lwowska, 1885. № 241. 22 pazdz. S. 1–2.
451. Obcy — obecny. Literatura, szkuka i kultura wobec inności. Red P. Cielieszko i P. Kuciński. Warszawa, 2008. 304 s.
452. Ogińska (Zygmunt trzeci)! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami. Heroiczna dramma w 2 aktach Pana S. Z niemieckiego przez Jana Nepo[mucena]. Kamińskiego przerobiona; z muzyką JP Hermana Direktora Orkiestry Lwowskiej, w Lwowie 1809 // Biblioteka Śląska. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego. Sygn. 821 a. Rkp. 25 s.
453. Papierzowa A. Libretta oper polskich z lat 1800–1830. Kraków : PWM, 1959. 262 s.

454. Pepłowski S. Teatr polski we Lwowie (1780–1881). Lwów, 1889. 414 s.
455. Pieśni Jòzefa Padurry w dijalekcie mało-ruskim // Rozmaitości. Lwòw, 1832. № 48. 1 grud. S. 3–4.
456. Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu? Warszawa–Kejdany–Łuck–Zbaraż–Beresteczko ; red. Axer J., Bubnicki T. Warszawa : DIG, OBTA. 430 s.
457. Polacy — Ukraińcy, trudna przeszłość. Warszawa : Instytut Pamięci Narodowej, 2010. 208 s.
458. Polacy i Ukraińcy : zabliźnić rany ; wybór i komentarz Leon Żur. Suwałki : Wydaw. Hańcza, 2001. 225 s.
459. Polacy i Ukraińcy. Historia, ktòra łączy i dzieli. Поляки і Українці. Історія, яка об'єднує і роз'єднує. Pod red. nauk. E. Karbarz-Willińskiej, M. Nowak, T. Sucharskiego. Słupsk-Gdańsk, 2015. 400 s.
460. Polacy o Ukraińcach, Ukrańcy o Polakach / Materiały z sesji naukowej pod. Red. Tadeusza Stegnera. Gdańsk, 1993. 190 s.
461. Polska w literaturze ukraińskiej — Ukraina w literaturze polskiej : materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniu 10–11 czerwca 2002 roku przez Instytut Filologii Polskiej Filii Akademii Świętokrzyskiej w Piotrkowie Trybunalskim / pod red. Stanisława Fryciego; Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach. Filia w Piotrkowie Trybunalskim. Instytut Filologii Polskiej. Piotrków Trybunalski : Naukowe Wydaw. Piotrkowskie, 2003. 222 s.
462. Postkolonializm–Tożsamość–Gender. Europa Środkowa. Wschodnia i Południowo-Wschodnia. Pod red. A. Matusiak // Miscellaniea Posttotalitariana Wratislawiensia. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014. 404 s.
463. Prusinowski J. Teatr w Żytomierzu od roku 1808 do 1864 // Tygodnik powszechny. Warszawa, 1881. № 42. 16 pazdziern. S. 661–662.
464. Przedstawienie uroczyste w teatrze polskim // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1869. № 205. 12 sierp. S. 2.
465. Przybylski R. Rozhukany koń. Esej o myśleniu J. Słowackiego. Warszawa: Sicz, 1999. 215 s.
466. Przychodniak Z. Józefa Korzeniowskiego próby i kolizje romantyczne. Jeszcze raz o tragedii «Mnich» // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria Polonica. Łòdz, 2015. № 1(27). S. 25–46.
467. Pylypczuk R. Ukraińsko-polskie związki teatralne // Polska–Kultura–Ukraina: Wykłady o teatrze / Польща–Культура–Україна: Лекції про театр. Київ – Вроцлав, 2010. С. 11–34.
468. Pylypczuk R. Z historii ukraińskiego wertepu, albo Jeszcze raz w obronie Erazma Izopolskiego // Przegląd Humanistyczny. Warszawa, 2006. № 1. S. 41–58.
469. Pyśma Tymka Padurry. Wydanie pośmiertne z autografòw. Lwiw, 1874. 420 s.
470. R. P. Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1884. № 271. 23 listop. S. 4.
471. R. S. [Karol Szajnocha]. Teatr polski // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1844. № 74. 25 czerwc. S. 488–489.
472. Raszewski Z. Bogusławski. Warszawa : Teatr Narodowy, 1972. T. 1. 372 s.
473. Raszewski Z. Krótka historia teatru polskiego. Warszawa: PIW, 1977. 280 s.
474. Ratajczak W. Literatura polska XIX wieku. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2008. 258 s.
475. Ratajczakowa D. Obrazy narodowe w dramacie i teatrze. Wrocław, 1994. 406 s.
476. Rocznik Teatru Polskiego we Lwowie od 1go stycznia 1822 do 1go stycznia 1823 roku z wyszczególnieniem nowych dzieł dramatycznych granych w latach 1818, 1819, 1820 i 1821 poświęcony opiekunom sceny polskiey przez Fr. Zaw. Błotnickiego we Lwowie. Lwów, 1823. 104 s.
477. Rocznik teatru polskiego we Lwowie. Od 1-go stycznia 1814 do 1-go stycznia 1815. [Lwów] W drukarni Józefa Schnaydera. 60 s.
478. Rossowski S. Watażka // Dziennik Polski. Lwòw, 1893. № 135. 16 maj. S.1.

479. Ròżycki K. Powstanie na Wołyniu, czyli Pamiętnik pułku jazdy wołyńskiej, uformowanego w czasie wojny narodowej polskiej przeciw despotyzmowi trony rossyjskiego 1831 roku pisane przez dowòdzcę tegoż pułku (wyd. drugie, popr.). Bourges, 1833. 32 s.
480. Rudawski J.W. Historiarum Poloniae ab excessu Vladislai IV. ad pacem Oliviensem usque seu annales regnante Joanne Casimiro Polonarum Sveciaeque rege ab anno 1648 usque ad annum 1660 auctore Laurentio Joanne Rudawski equite polono ex manuscripto bibliothecae Zaiuscinnae edidit Laurentius Mizlerus. Varsoviae et Lipsiae, 1755.
481. Rulikowski M. Teatr polski na Litwie. 1784–1906. Wilno, 1907. 98 s.
482. S. P. [Shnűr-Pepłowski] Teatr // Dziennik Polski. Lwòw, 1887. № 101. 12 kwietn. S. 1.
483. S. P. [Shnűr-Pepłowski] Z teatru // Dziennik Polski. Lwòw, 1886. № 245. 26 pazdziern. S. 2.
484. Schnür-Pepłowski S. Obrazy z przeszlosci Galicii i Krakowa (1772–1858). [Cz. 1]. Lwòw, 1896. 175 s.
485. Schnűr-Peplowski S. Teatr Lwowski (1780–1881). Lwòw : Skład główny w Księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1889. 416 s.
486. Siemieński L. Antoni Malczewski (w Warszawie) // Siemieński L. Portrety literacki. Poznań, 1875. T. IV. S. 60–102.
487. Siemieński L. Rysy gòrali tatrzanskich (Podania, rozbòjnicy, Pieśni) // Siemieński L. Wieczornice, powiastki, charaktery, życiorysy i podròże. Wilno, 1854. T. 3. S. 62-117.
488. Simon L. Dykcionariusz teatròw polskich czynnych od czasòw najdawniejszych do roku 1863. Warszawa, 1935. 148 s.
489. Siwkowska J. «Quod libet» Antonija Malczewskiego // Problemy. Warszawa, 1968. R. XXIV. № 8 (269). S. 490–492.
490. Skòrczewski D. Interpretacja postkolonialna: etyka nauki, nauka etyki // Filozofia i etyka interpetacji ; red. A. F. Kola, A. Szahaj. Krakòw, 2007. S. 305–316.
491. Słowacki J. Dzieła wszystkie. Wrocław : Zakład im. Ossolińskich 1952. T. 2. 253 s.
492. Słowacki na scenach polskich. Z dziejòw inscenizacji w Polsce. T. II [red. nauk. T. Sivert]. Wrocław–Warszawa–Krakòw, 1963. S. 9–61.
493. Słowacki postkolonialny ; pod red. M. Kuziaka. Bydgoszcz: Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2008. 259 s.
494. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965, Warszawa : PWN, 1973. 905 s.
495. Słownik literatury polskiej XIX wieku ; pod red. J. Bachòrza, A. Kowalczykowej. Wrocław, 2009. 1012 s.
496. Słownik pseudonimow pisarzy polskich. XV w. – 1970. T. 1. A–J ; zesp. pod ker. E. Jankowskiego. Wrocław–Warszawa–Krakòw : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. 730 s.
497. Słownik pseudonimow pisarzy polskich. XV w. – 1970. T. 2. J-O ; zesp. pod ker. E. Jankowskiego. Wrocław–Warszawa–Krakòw : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. 862 s.
498. Słownik pseudonimow pisarzy polskich. XV w. – 1970. T. 3. R–Ż ; zesp. pod ker. E. Jankowskiego. Wrocław–Warszawa–Krakòw : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. 720 s.
499. Słownik synonimòw i kryptonimòw pisarzy polskich oraz Polski dotyczących ; oprac. A. Bar przy współudziale Wł. T. Wisłockiego, T. Godłowskiego. Krakòw, 1936. T. 2. 240 s.
500. Słownik synonimòw i kryptonimòw pisarzy polskich oraz Polski dotyczących ; oprac. A. Bar przy współudziale Wł. T. Wisłockiego, T. Godłowskiego. Krakòw, 1936. T. 1. 230 s.
501. Sobol R. Franciszek Karpinski. Warszawa, 1979. 171 s.
502. Sosnowska D. Stereotyp Ukrainy i Ukraińca w literaturze polskiej // Narody i stereotypy; pod red. Walas T. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995. 330 s.
503. Sowiński L. T. Szewczenko. Studium z dołączeniem «Hajdamaków». Wilno, 1861. 127 s.
504. Spausta B. Przegląd teatralny. Czaple pióro // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1876. № 93. 26 kwiet. S. 1.
505. O śpiewach ludu pospolitego // Pielgrzym Lwowski czyli Według Nadpoziomu Lwowskiego Ułożony Kalendarz na Rok po narodzeniu Chrystusa 1823 (liczący 365 dni). Lwòw, 1822. S. 49–50.

506. Stan. W. [Wojnarowski S.?] Wiadomosci z kraju a ze swiata. Sztuka i literatura // Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny. Lwòw, 1876. T. III. № 18. 30 kwietn. S. 335.
507. Starkel J. Paproć // Starkel J. Terenia w kłopocie. Paproć. Próby dramatyczne. Lwów, 1868. S. 41–137.
508. Staruszkiewicz [?]. Teatr Wileński // Kurier Litewski. Wilno, 1821. № 111. S. 4.
509. Starzeński L. E. Starosta Wieluński, czyli Obce ziarno // Starzeński L. E. Dzieła dramatyczne. Lwòw, 1869. T. 1. S. 1–89.
510. Starzeński L. Syn Bohdana. Lwów, 1868. S. 3–82.
511. Studia Filmoznawcze 37. Polsko-ukraińskie sąsiedztwo na ekranie filmowym. Польсько-українське сусідство на кінематографічному екрані. Łarysa Briuchowecka, Sławomir Bobowski (red.). Wrocław, 2016. 276 s.
512. Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską ; red. K. Stępnik i D. Treśniowski. Lublin: Wydawnictwo UniwersytetuMarii Curi-Skłodowskiej, 2010. 390 s.
513. Suchorowski M. Wanda Potocka, czyli Schronienie w lasku Sw. Zofii. Lwòw, 1832. 82 s.
514. Suchorowski M. Zabawki dramatyczne. Wiedeń, 1831. 150 s.
515. Sugiera M. «Mazepa»: z przestrzeni tragedji w romantyczny mit // Dramat i teatr romantyczny. Wrocław, 1992. S. 64–71.
516. Świątek A. «Lach serdeczny»: Jan Matejko a rusini. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. 204 s.
517. Sygn 4666/III. Twardowski na Krzemionkach. Krotochwila czarodziejska we 3-ch Aktach z powieści gminnej dla Teatru Lwowskiego w kwietniu 1825 roku napisana, przez J. N. K. // Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Dział rękopisów. 77 s.
518. Sygn 4970/III. Komyniarz i Młyniarz czyli Zawalienie się Wierzy Ratuszowej, krotochwila w 1 akcie podlug Vodevil francuskiej PP St. Priest i Bartmanski przerobiona ze śpiewkami polskimi i ruskimi // Zakład Narodowy im. Ossollińskich. Dział rękopisòw. 19 s.
519. Sygn. 10670/I. Łoziński W. Przybłęda, obrazek dramat. lud. Komedia lud. w 2 a. Muz. układu Stanisława Dunieckiego // Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Dział rękopisòw.
520. Sygn. 3079/I. Kłodziński A. Przyjazd pożądany. Operetta w 2-ch actach. Muz. W. Lessel // Zakład Narodowy im. Ossollińskich. Dział rękopisòw. 116 s.
521. Sygn. 3266/I. Zawalienie się Wierzy, krotochwila w 1 akcie ze śpiewkami napisana podlug rodzimego zdarzenia przez L. R. Dnia 1 go grudnia 1827 r. // Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Dział rękopisów.
522. Sygn. 4488. [Milewski J.] Ukrainka, czyli Pałac zaczarowany // Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. 16 s.
523. Sygn. 5202. Lwowianka, królowa Golkondy, czyli Finfa w obrotach Krotochwila ze śpiewkami i chorami w 3 aktach dla sceny Lwowskiej przez J.N. Kamińskiego napisana 1829 // Zakład Narodowy im Ossolińskich. Dział rękopisòw. 363 s.
524. Sygn. 884. Zołkowski A. Bunt Chmielnickiego. Drama w 3 aktach // Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne Muzeum Narodowe w Warszawie. 107 s.
525. Sygn. BTLw 1035. Starzeński L. Czaple pióro // Biblioteka Śląska. Katowice. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego. 140 s.
526. Sygn. № 4934. Kamiński J. N. Przymuszone związki, czyli Gerszt opryszków Karpackich. Dramat w 5 aktach z powieści gminnej oryginalnie napisany // Muzeum Książat Lubomirskich. Kraków. Rkps. 81 s.
527. Sygn. № 703. Syreny Dniestru. Opera czarodziejska z tablami [?] i tańcami. Część pierwsza // Biblioteka Śląska. Katowice. Dział rękopisòw. 53 s.
528. Sygn. № 704. Syrena z Dniestru. Część II // Biblioteka Śląska. Katowice. Dział rękopisòw. 83 s.
529. Sygn. Pawl. 241. Kamiński J. N. Dziennik przedstawień (24 IX 1830– 29 XII 1837) // Zakład Narodowy im. Ossollińskich. Dział rękopisòw.

530. Sygn. T-411. [Milewski J.] Pałac zaczarowany czyli Ukrainka // Biblioteka Uniwersytetu im A. Mickiewicza. Poznań. Dział rękopisòw. 24 s.
531. Sygn. 224395 V. Afisz «Teatr amatorski w Wieliczce» 26 listop. 1871 // Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego.
532. Sygn. 224395 V. Afisz «Teatr amatorski w Wieliczce» 2 lut. 1892 // Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego.
533. Sygn. 224395 V. Afisz «Teatr amatorski w Wieliczce» 3 kwiet. 1898 // Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego.
534. Szczublewski J. Modrzejewska. Życie w odsłonach. Wyd. III. Warszawa, 2009. 662 s.
535. Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie / Urszula Makowska, Stanisław Makowski, Małgorzata Nesteruk. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013. 652 c.
536. Taborski R. Leonard Sowiński // Polski słownik biograficzny. T. XLI/1. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. S. 9–12.
537. Taborski R. Ukraina w twórczości Leonarda Sowińskiego // Slavia Orientalis. 1960. № 2. S. 378.
538. Teatr // Kuryer Poznański. Poznań, 1878. № 47. 26 lut. S. 4.
539. Teatr // Czas. Kraków, 1850. № 116. 23 maja. S. 3.
540. Teatr // Czas. Kraków, 1893. № 70. 25 marc. S. 2.
541. Teatr // Dziennik Polski. Lwòw, 1884. № 271. 23 listop. S. 2
542. Teatr // Dziennik Poznański. Poznań, 1893. № 253. 5 listop. S. 5.
543. Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1867. № 265. 16 list. S. 3.
544. Teatr // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1872. № 158. 11 czerwc. S. 2–3.
545. Teatr // Nowa reforma. Kraków, 1893. № 70. 25 marc. S. 3
546. Teatr // Telegraf. Lwòw, 1853. № 156. s. 4.
547. Teatr // Tygodnik Lwowski. Lwòw, 1850. № 25. 22 czerwc. S. 207–208.
548. Teatr Polski // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1843. № 53. 6 maj. S. 349.
549. Teatr Polski // Gazeta Polska. Poznań, 1850. № 144. 26 czerwc. S. 608.
550. Teatr Polski w Poznaniu // Dziennik Poznański. Poznań, 1878. № 53. 5 marc. S. 3.
551. Teatr Polski w Poznaniu // Dziennik Poznański. Poznań, 1893. № 254. 7 listop. S. 3.
552. Teatr Poznański w Inowrocławiu // Dziennik Kujawski. Inowrocław, 1894. R. 2, № 108. 16 maj. S. 2.
553. Teatr we Lwowie // Gazeta Lwowska. Lwòw, 1814. 14 czerw. S. 418.
554. Teatr we Lwowie // Rozmaitości. Lwòw, 1820. № 142. 12 grud. S. 572.
555. Teatr we Lwowie // Rozmaitości. Lwòw, 1821. № 60. 22 maj. S. 4
556. Teatr we Lwowie // Rozmaitości. Lwòw, 1825. № 25. 24 czerw. S. 207.
557. Teatr we Lwowie // Rozmaitości. Lwòw, 1825. № 26. 1 lipc. S. 216.
558. Teatr Wileński // Dodatek do gazety «Kurier Litewski». Wilno, 1821. № 90. 29 lipca. S. 1.
559. Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku ; red. nauk. T. Sivert, E. Heise; Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982. 855 s. (Dzieje Teatru Polskiego ; t. 3).
560. Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863 : lata 1773–1830 ; red. nauk. J. Lipiński; Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki. Warszawa : PWN, 1993. 501 s. (Dzieje Teatru Polskiego ; t. 2 [cz. 1]).
561. Teatr, literatura i muzyka // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1885. № 242. 23 pazdz. S. 3.
562. Teatr, literatura i muzyka // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1888. № 148. 28 czerwc. S. 3.
563. Teatr. Kronika miejscowa i zamiejscowa // Gazeta Narodowa. Lwòw, 1883. № 46. 27 lut. S. 2.
564. Teatr. Wiadomości literackie i artystyczne / / Dziennik Polski. Lwòw, 1883. № 46. 25 lut. S. 2.
565. Teatr–Koncerta–Widowiska // Goniec i Iskra. Lwòw, 1893. № 13. S. 5–6.
566. Tkt. Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych // Pamiętnik Lwowski. Lwòw, 1819. T. 1. № 2. S. 174–175.

567. Topolski J. Historia i życie. Lublin : Wydawnictwo Lubelskie, 1988. 224 s.
568. Trauma kulturowa jako palimpsest: (post) komunizam w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmòw i (post) kolonializmòw. Pod red. D. Kolodziejczyk i M. Świetnickiego // Miscellaniea Posttotalitariana Wratislawiensia. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017. 324 s.
569. Trembecki S. Sofiówka // Trembecki S. Pisma wszystkie. T. 1–2. Oprac. J. Kott. Warszawa, 1953. T. 2. S.7–24.
570. Trojan S. Koncepcje teoretyczne pogranicza na Ukrainie // Pogranicze. Studia Spoleczne. T. XIV. Numer specialny. Polske granice i pogranicza : nowe problemy i interpretacje ; pod red. H. Bojar, D. Wojakowskiego i A. Sadowskiego. Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białystoku, 2008. S. 50–57.
571. Twardowski S.Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwą a potem Szwedami i z Węgry, przez lat dwanaście tocząca się dotąd. Na cztery podzielona księgi ojczystą muzą od... . Za przywilejem J. K. Mości. Nakładem Jerzego Forstera J. K. M. Bibliopole. Kraków : W Drukarni u Wdowy Łukasza Kupisza J. K. M., 1660. 96 s.
572. Tyszyński A. Amerykanka w Polsce. Romans. Cz. 1. Petersburg, 1837. s. 17–108.
573. Uliasz S. Obrazy Ukrainy i Ukraińców w literaturze polskiej // Uliasz S. O literaturze kresów i pograniczu kultur. Rzeszów : Wydaw. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2001. 218 s.
574. Uliasz S. O kategorii pogranicza kultur // Pogranicze kultur ; pod red. C. Kłaka. Rzeszów, 1997. 270 s.
575. Urbański A. Watażka. Lwów, 1888. 94 s.
576. Vanhaesebrouck K. Towards a Theatrical Narratology? // Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative. Is. 9. Performance. URL : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanhaesebrouck.htm (дата звернення 16.03.2018 р.).
577. W. [K. Majeranowski?] Teatr Narodowy // Pszczòlka Krakowska. 1820. T. 3. Z. 59. S. 166–167.
578. W. [Karol Widmann] Teatr // Dziennik literacki 1952, № 6. S. 48.
579. W. Teatr Narodowy // Pszczółka Krakowska. 1820. Z. 61. S. 215.
580. W. Teatr Narodowy // Pszczółka Krakowska. 1820. T. 3. Z. 59. S. 165–168.
581. Wacław z Oleska [Zaleski W. M.]. Muzyka do Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego : zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska [pseud.]; Do śpiewu i na fortepian ułożyl Karol Lipiński. We Lwowie: Nakładem Franciszka Pillera, 1833. [2], 184, [1] c.
582. Wacław z Oleska [Zaleski W. M.]. Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. We Lwowie : Nakładem Franciszka Pillera,1833. 530 s.
583. Wasilewski L. Ukraina i sprawa ukraińska. Krakòw, 1911. 224 s.
584. Wernyhora. Dramat na tle historycznym w 7-mu obrazach, zestawił Barbiton [Roman Lewyckij] // Biblioteka Śląska. Katowice. Dział rękopisòw. Biblioteka teatru Lwowskiego. Sygn. № 1505. 171 s.
585. Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe. Teatr // Czas. Kraków, 1885. № 239. 20 padz.
586. Wiadomosci miejscowe i potoczne. Teatr polski // Dziennik Poznański. Poznań,1880. № 248. 28 pazd. S. 3.
587. Widman K. Józef Korzeniowski : studjum literackie. Przedruk z «Dziennika literackiego». Lwów, 1868. 176 s.
588. Wiek XIX. Dziewiętnastowieczność. Rocznik towarzystwa literackiego imienia Adama Mickiewicza. Rok I (XLVIII). Warszawa, 2008. 254 s.
589. Witkowska A. Wielkie stulecie Polakòw, Warszawa, 1987. S. 5–10.
590. Witkowski M. Tragedia Niemcewicza o Bohdanie Chnielnickim // Miscellanea z doby oświecenia. T. 4. Red. Z. Goliński. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1973. S. 479–536.
591. Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych // Pamiętnik Lwowski. Lwów, 1819. T. 1. № 2. S. 174–175.
592. X.X. [K. Majeranowski?] // Rozmaitości. Lwów, 1825. № 26. 1 lipc. S. 207.

593. X.X. [K. Majeranowski?] // Rozmaitości. Lwów, 1825. № 50. 16 grud. S. 399.
594. Zaborowski T. Bohdan Chmielmicki // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. Ossolin., № 489, арк. 29–50.
595. Zaborowski T. Chmielmicki // Wydania zbiorowe. Warszawa 1936. S 85–125.
596. Zaleski B. Dumka Mazepy, pazia przy Kròlu Janie Kazimierzu prze ujściem do Bohdana Chmielnickiego // Poezji. Wilno, 1838. S. 9–15.
597. Zapolska G. I Sfinks przemòwi... Wieczory teatralne. Wydanie pośmiertne. Lwòw–Warszawa–Poznań–Krakòw–Lublin, 1923. 318 s.
598. Zawadzka D. Pokolenie klęski 1812 roku. O Antoni Malczewskim i odludkach. Warszawa, 2000. 296 s.
599. Ziemba K. «Mazepa» Juliusza Slowackiego jako dramat mimetycznego pragnienia // Pamiętnik literacki. Warszawa, 2009. Z. 3. S. 61–85.
600. Zimorowicz B. Historya miasta Lwowa, Królestw Galicyi i Lodomeryi stolicy: z opisaniem okolic miasta i jego potròjnego obłeżenia. Tłum. na pol. Lwòw, 1835. 508 s.
601. Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie. Red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek. Wrocław : Instytut Jerzy Grotowskiego, 2012. 288 s.
602. Żmigrodzka M. Polska powieść biedermeierowska // Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. Warszawa, 1966. № 57/2. C. 379–405.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

Абгарович, Каєтан (пс. Абгар-Солтан) 240,
Адамбергер, Антоніна 141
Адорно, Теодор 134
Александров, Володимир 394
Александрова, Галина 20, 21
Андерсен, Ганс Крістіан 87
Андерсон, Бенедикт 7
Анджейовський, Антон 384
Антонович, Володимир 416, 421
Антонович, Дмитро 10, 32, 69, 423
Анчиць, Владислав Людвик 232
Асниковський, Ян 172
Ассман, Ян 252
Астаф'єв, Олександр 113, 149
Ауер, Карл 126
Ашпергерова, Анеля 164, 170, 171, 298, 299, 314, 368

Бабінський, Губерт 318
Байрон, Джорж Гордон 277, 315
Бакула, Богуслав 10, 59, 66
Баль, Ева 66, 217, 218, 220
Бальме, Крістофер 64, 150,
Баранович, Лазар 403
Барановська, Амелія 382
Барановський, Юзеф 382
Барика, Пйотр 78, 79, 136, 425
Барт, Ролан 14
Барцицький, Адам 37
Батаглія, Гвідон 241
Бахтін, Михаїл 14, 60, 63, 73, 133, 137, 295
Бахуж, Юзеф 10
Бачинська (Лютомська), Теофілія 131
Бачинський, Омелян 312, 370, 372, 373, 377, 385
Бгабга, Гомі 65, 66, 217
Белза, Владислав 352
Бенда, Фелікс 321
Бенза, Антоній 129, 150, 164, 297, 298, 367
Бенфей, Теодор 20, 21
Беньковська, Антоніна 334
Беринда, Памва 403
Бернацький, Людвик 78, 121
Бертон, Генрі-Монтан 120
Бетлеєвський, Міхал 168
Бєловський, Аугуст 364, 372
Бжозовський, Кароль 346, 350, 352, 362, 426
Білецький, Олександр 73
Білинський, Іван 99
Блавацький, Володимир 38,
Блендовська Г 384,
Блонський, Кирило 99
Блотніцький, Едвард 425
Блотніцький, Станіслав 236,
Блотніцький, Францішек Ксаверій 150, 298,
Бобровський, Тадеуш 384
Бовуа, Даніель 10, 49, 53, 139
Богуславський, Войцех 55, 103, 104, 111, 142, 262, 263, 270, 273
Богуцький, Зигмунт 307
Бодрійяр, Жан 134
Бомарше, П'єр 172
Борковський, Леон Теофіл Новіна 28
Боровиковський, Левко 386
Борушковська, Івона 140
Брацка, Марія 10, 55—58, 149, 176, 182, 243, 266, 280, 290, 309, 403, 410— 412,
Брик, Іван 31, 55, 144— 147, 185, 186, 423
Бродзінський, Казімєж 55
Бродовський, Кароль 382
Броцький, Евгеній 185
Буальдьє, Франсуа Адрієн 120
Будзинський, Міхал 223
Булгарін, Фаддей 315
Булла, Франц Гайнрих 86
Буфлер, Станіслав-Жан де 120

Вагасенбрук, Карел 62
Вагилевич, Іван (Ян) 37, 98, 364
Валевський, Адольф 246
Вальденферс, Бернгард 253
Ванченко (Писанецький), Костянтин 398
Василевський, Леон 41
Василевський, Тадеуш 298
Вахніна, Людмила 58
Вебер, Карл Марія 308
Вербицький, (Вержбицький) Михайло 312, 373, 377, 382, 395— 397
Вервес, Григорій 316
Верді, Джузеппе 308
Веровський, Ігнацій 164, 166—168,
Веселовська, Ганна 39
Веселовський, Олександр 19, 20, 24,
Веселовський, Олексій 19, 23, 27
Вибіцький, Юзеф 100
Виговський, Данило 335, 337
Виговський, Іван 327, 334, 430
Висоцька, Станіслава 36, 37
Висоцький, Францішек 246, 324
Виспянський, Станіслав 223
Віаль, Жан Батист-Шарль 120
Відманн, Кароль 306, 314, 371
Вількошевський, Юліан 323, 382
Вільчинський, актор 316
Вінценз, Станіслав 365

Вислоцький, Ян 314
Вітковська, Аліна 11
Вітковський, Міхал 278
Вітошинський, Лев 183, 366
Віттман, Ернест 364
Віхерський, Фелікс 56
Владислав IV Ваза 264
Водак, Рут 65
Вознюк, Ольга 23, 358
Возняк, Михайло 10, 31, 32, 33, 73, 423
Воленська, Юзефа 338, 344, 345
Воленський, Владислав 245, 324, 338, 343, 369
Волицька, Ірина 38
Волосатих, Ольга 39, 59
Вольський, Владислав 172
Вольський, Едвард 323
Вольтер (спр. ім'я Марі Франсуа Аруе) 87, 286, 315
Вонсович, Фелікс Дунін 272
Вороний, Микола 316
Вороніч, Ян 55, 224
Врублевська, ? 234,
Вуйціцький, Казімєж Владислав 364
Вулф, Ларрі 433
Вульпіус, Крістіан Август 173

Галаган, Григорій 25
Галасевич, Ян Канти 397, 398, 399, 420
Галінський, Л. 126
Галле, Генрик 297
Галлі, Едвард Маріан 383
Ган, Віктор 148, 173, 212, 213, 366
Гарасевич, Михайло 185
Гедеонов, Михаїл 312
Гейнч, Кароль 56, 309, 310, 311, 313, 362, 363, 377, 384, 426, 428, 432
Гейсе, Ева 319
Генеманн, акторка 344
Генслер, Карл Фридрих 87, 426
Герасимчук, Василь 327
Гербурт, Ян Щенсни 69
Герман, актор 189
Геровський, Станіслав 246, 356, 361, 396, 398
Геродот 389
Гесіод 198
Гете, Йоганн Вольфганг 142
Гетліф, Юзеф 184
Гнатюк, Володимир 56, 309, 366
Гоголь, Микола 135, 240, 312
Гожалчинський, Анджей 241
Голембйовський, Александер 385
Голембйовський, Ігнацій 129, 31
Головацький, Яків 98, 99
Гонта, Іван 143
Гопман, Кароль 394
Горбатовський, Пйотр 44, 59
Гординський, Ярослав 73
Горький, Максим (спр. прізв. Пєшков) 407
Гостинська, Анна 245, 246, 396
Гофман, Ернест Теодор Амадей 87
Гофман, Єжи 359, 361
Гофман, Кароль Боромеуш 11, 224, 300
Гоцці, Карло 220
Грабович, Григорій 10, 54, 57, 135, 188, 189, 190, 194, 195, 202, 203, 210, 211, 213, 215, 216, 220, 223, 255, 256, 260, 280, 284, 376, 384, 412
Гребінка, Євген 312
Грица, Софія 58
Грімм, Вільгельм 20
Грімм, Якоб 20
Грудзінський, Станіслав 241
Грушевський, Михайло 50, 284
Губерт, Кароль 322
Гудзій, Микола 73
Гудь, Богдан 10, 48, 50
Гулак-Артемовський, Петро 113
Гумбольдт, Вільгельм фон 141
Гундорова, Тамара 135, 136
Гурецька, Йоанна 306
Гюго, Віктор 172, 173, 315, 360

Ґасинський, Едмунд 246
Ґаватович, Якуб 31, 72—74, 76, 93
Ґліняновіч, Катажина 57, 66, 254
Ґлоговський, Юзеф 394
Ґлоговський, Юрій 128, 129, 433
Ґодебський, Францішек Ксаверій 426
Ґожковський, Маріян 56, 401—406, 409, 411, 412, 421, 422, 428
Ґославський, Маурицій 55
Ґот, Єжи 184
Ґощинський, Северин 55, 140, 147, 175, 182, 185—187, 191, 213, 223, 254
Ґрабовський, Міхал 55, 140
Ґроза, Александер Кароль 55, 140, 266, 383, 387, 388, 389, 392, 393, 394, 420, 426, 428

Д'арк, Жанна 166, 371
Д'юла, Ян 351, 356
Давидов, Степан 86
Давісон, Богуміл 128, 164, 171, 298
Данілевічова, Марія 286, 287, 289
Данілов, Володимир ??
Даргомижський, Александр 87
Дашкевич, Микола 20
Дворжак, Антонін 87
Де ля Мотт Фуке, Ф. Г. К. 87
Дельхау, Адольф 307
Дембицький, Броніслав 246
Деринг, Марія 338, 344
Дзвоновський, Ян 31
Дзєжковський, Юзеф 270, 274
Дибізбанський, Марек 194
Дідло, Шарль-Луї 120
Дідушицький, Володимир 171, 325
Длугош, Ян 264

Дмушевський, Людвик 83, 84, 86, 94, 100, 105, 107, 131, 137, 262, 270, 425
Доберваль, Жан 120
Добжанська, Аделя 236
Добжанський, Ян 159, 160, 171, 382
Добриловський, Юліан 118
Добшевич, Томаш 384
Довбуш, Олекса 364
Доленга-Ходаковський, Зоріан 196
Домбровський, Войцех (?) 234
Домбровський, Теофіл 29
Доніцетті, Гаетано 120
Дорошенко, Петро 335, 430
Драгоманов, Михайло 19, 20, 22, 27, 33, 72, 73
Дракі, Аугуст 319
Дунєцький, Станіслав 382
Дунін-Борковський, Лєшек (Александер Фердинанд Вінценти; Дунін В.) 145, 353
Дунін-Борковський, Юзеф 99
Дунін-Жуховський, Б. 383
Дюгазон, Густра 120
Дюма-батько, Александр 194, 360, 378

Ебель (Жолковська), Марія Людвіка 165
Егрессі, Ґабор 319
Ельснер, Юзеф 83
Енгельгардт, Павло 186, 187
Енгерт, Едуард 126
Еріксон, Кай 252
Естрайхер, Кароль 44, 45, 144, 145, 170, 173, 184, 247— 249, 263, 268, 423
Есхіл 220, 368, 433

Єж, Томаш-Теодор (спр. прізв. Зигмунт Мілковський) 140
Єндриховський, Збігнєв 43, 106, 108, 173, 424
Єршов, Володимир 383

Жевуський, Вацлав Северин 374
Жевуський, Генрик 373, 384
Жегота, Пауль 364
Желязовська, Аделя 245, 246
Желязовський, Роман 354, 355, 361, 369, 370, 398, 399
Жемчугова, Параска 120
Жеромський, Станіслав 241
Житецький, Павло 73
Жмігродська, Марія 376
Жолкевський, Станіслав 264
Жолковська: див. Ебель
Жолковський, Алоїзи Гонзага Фортунат 268, 270, 271, 273, 274, 277, 280, 282, 285, 290, 291, 334, 426
Жолковський, Флоріан 270
Жорж Санд (спр. пр. Амандіна Аврора Люсіль Дюпен) 162, 378

Заборовський, Тимон 24, 55, 56, 58, 146, 170, 266, 268, 286, 287, 289, 290, 291, 315, 426
Завадзький, актор 168,
Загайкевич, Марія 88
Залеський, Вацлав (псевд. Вацлав з Олеська) 99, 116, 118, 119, 183, 364, 365
Залеський, Юзеф Богдан 55, 69, 194, 213, 26, 267, 313, 315, 316, 317, 320, 403, 412
Замойський, Северин 342, 396
Зан, Томаш 113, 167
Заньковецька, Марія 40, 398, 401
Запольська, Габріеля (спр. пр. Яновська) 397, 398, 399, 420
Заремба, Францішек Ксавер 380
Зашкільняк, Леонід 10, 264
Збоїнський, Зигмунт 247, 248
Збоїнський, Марцелій 338, 343, 344, 398
Здзєховський, Мар'ян 241
Зелінська, Пауліна 384
Зелінський, Антоні 165
Зелінський, Владислав Корнелій 357
Зелінський, Карл 29, 168
Зеров, Микола 316
Зєйка, Францішек 223
Зигмунт Август 112
Зигмунт Третій Ваза 24, 6
Зиморович, Бартоломей 68
Змієвський (Жмійовський), Антоній 59, 173, 285, 384, 431
Зубрицький, Денис 185

Ібсен, Генрик 399
Івановський, Евстахій 384
Івасюк, Володимир 380
Івашкевич, Ярослав 37
Ізваріна, Олена 39
Ізопольський, Еразм 22, 37, 266
Іконніков, Володимир 34
Ількевич, Григорій 99
Ільницький, Василь 366
Іффланд, Август Вільгельм 87

Кавецька-Гричова, Алодія 71
Кавин, Стефан 366
Каєтанович, Якуб 308
Казимир Справедливий 84
Каліцінський, Ігнацій 164, 172, 319, 369
Кальдерон, Педро де ла Барка 189, 194, 194, 220
Камінська, Аполонія 99, 114, 117, 131, 150, 162—164, 170, 171, 298, 367,
Камінська, Маріанна (Марціянна) 168
Камінський, Анджей Сулима 10
Камінський, Каспер 27, 101, 131, 165, 166, 168, 431
Камінський, Юліан Александер 144
Камінський, Ян Непомуцен 31, 37, 43, 55–57, 60, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 98, 100–102, 105–107, 113–117, 119, 121, 122, 125–133, 137, 138, 141—148, 150–157, 161, 164, 165, 166, 169, 170, 172, 174, 175, 182, 183, 185, 186, 205, 211—214, 218, 221, 238, 239, 250— 252,

258, 261—267, 291, 303, 350, 363, 367, 373, 374, 425— 427
Каплінський, Леон 223
Карєва, Ірина 58
Карл XII 374, 375
Карпенко-Карий, Іван 41, 79
Карпінський, Францішек 24, 55, 364
Карут, Кеті 252
Каспрович, Ян 241
Каспшицька, Евеліна 129, 314
Кауер, Фердинанд 86, 87, 102
Кацьвін, Марта 39
Качковський, Кароль 383
Квапішевський, Марек 10, 55, 140, 224, 260, 312
Квєцінська, Філомена 112, 382
Квєцінський, Люціян 324, 399
Квітка-Основ'яненко, Григорій 313, 381, 385, 394, 395, 396, 420, 428, 432
Квятковський Андрій 383
Квятковський, Вінцентій 373, 385
Кернер, Карл Теодор 31, 43, 141, 144, 150—152, 154, 156, 159, 166, 186,187, 205, 211, 250, 251, 427
Кєрніцький, Маріан 246
Кирчів, Роман 10, 49, 55, 56, 99, 147, 176, 180, 182, 309, 366, 411
Кисіль, Адам 271, 290
Кияновська, Любов 59
Кіцький, Войцех 69, 71, 259, 425
Кічман, Адольф 246
Клековкін, Олександр 20, 24, 64, 195
Климкович, Ксенофонт 372
Клодзінський, Адам 173, 425
Клята, Ян 358
Кнапчинський, Марцелі Чеслав 250
Князьнін, Францішек Діонізій 55, 80, 94, 100, 106, 107, 135, 136, 194, 211, 215, 310, 425
Ковальчикова, Аліна 191
Коженьовська-Бігун, Анна 39
Коженьовський, Юзеф 55, 109, 173, 291, 293—300, 305, 365, 366—368, 370, 371, 373, 374, 376—378, 384, 419, 422, 426, 428, 432, 433
Козак, Богдан 38, 254
Козак, Стефан 10, 53, 195
Козьмян, Станіслав 321
Коллонтай, Гуго 278
Коморовський, Ярослав 45, 48, 172, 285, 310, 316, 384, 424,
Конарський, Еміліян 338
Конашевич-Сагайдачний, Петро 313, 430
Концевич, Олександр (Александр) 109, 111, 308, 370, 377
Копержинський, Кость 33, 34, 423
Коржова, Анастасія 24
Корибут, Міхал 316
Корнель, Жан-П'єр 276, 277
Коссак, Юліуш 126
Костомаров, Микола 99
Костюшко, Тадеуш 278
Косьцєлецький, Люціан Альфонс 394, 400, 422, 426, 428
Котарбінський, Юзеф 246
Котляревський, Іван 143, 173, 223, 384, 395, 428, 432
Котт, Ян 188, 324
Кохановський, Ян 71, 387
Коцебу, Август 262
Кравецький, Людвик 172
Красінський, Генрик 221, 222
Красіцький, Ігнацій 24, 202
Краснопольський, Микола 86
Крашевський, Юзеф Ігнацій 384, 397—400, 420, 422, 426, 428, 432, 433
Крвавич, Дмитро 128
Креховецький, Адам 352
Крикун, Микола 10, 264
Крип'якевич, Іван 122
Кричковський, Стефан 395
Кропивницький, Марко 41, 103
Кропінський, Людвік 276
Круліковська, Елеонора 250
Круліковський, Ян Валері 234?, 323, 369
Крупіцький, Максиміліан 114, 128, 161, 170, 172
Крушельницька, Соломія 35
Кудліч, Бонавентура 165
Куземський, Михайло 186
Куліговська-Коженьовська, Анна 38, 56
Куліш, Пантелеймон 312
Кулка, Томаш 134
Купчинська, Лариса 18, 89
Курбас, Лесь 37, 38, 39, 221, 255
Куронь, Яцек 414
Кшивіцький, Теодозій 266
Кшижановський, Александер 40
Кьохлер, Ян 172

Лаверні, Зигмунт 172
Лаврівський, Юліан 185
Ладновська, Броніслава 309
Ладновський, Болеслав 309, 369
ЛаКапра, Домінік 251, 254, 255
Ласький, Александер 234
Левицький, Володимир Роман 43, 221, 222, 224—228, 230, 233, 426
Левицький, Йосип 185
Левицький, Кароль 168, 261
Леві-Строс, Клод 194, 195
Легкий, Микола 287
Ледуховська, Юзефа 166, 167, 168
Лелевель, Йоахим 167, 223, 412
Ленкавський, Александер 27, 88, 102, 107, 164, 168, 186, 431
Лессель, Вінценти 173
Лещинська, Гонората 247
Лещинський, Болеслав 324, 369
Липинський, В'ячеслав 50
Лисенко, Микола 100

Лисенко-Єржиківська, Наталія 58
Лисяк-Рудницький, Іван 50
Литвин, Микола 10, 52
Литвин, Михайло 68, 79
Лібрехт ,Фелікс 20
Лінковська, Барбара 306, 382
Лінковський, Адольф 172, 381
Ліотар, Жан Франсуа 63
Ліпінський, Кароль 87, 99, 100
Ліппман, Волтер 23
Літвін, Генрик 10
Лозинський Йосип 185
Лозинський, Владислав 60, 176, 332, 333, 337, 378, 380, 382, 419, 426, 432
Лозицький, Юзеф 172
Лопатинська, Філомена 35
Лорцінг, Густав Альберт 87
Лосєв, Олексій 62
Лотоцький, Антоні 27, 384
Лубківський, Роман 57
Любич, Аполло (спр. прізв. Хороманський) 351, 356, 398
Лютомська (Бачинська), Теофілія 108, 110, 131, 431
Лютомський, Юзеф 108, 431
Лям, Ян 241, 247
Лянге, Антоні 89, 114, 122, 126, 433
Лясоцька, Барбара 90, 126, 142, 261, 262, 263
Лясоцький, Генрик 225, 230

Мазепа, Іван 315, 316, 317, 318, 430
Май, А 315
Майдровичева, Сильвестра 234, 250
Майєрановський, Константи 57, 88, 164, 165, 299, 300—303, 305, 306, 308, 346, 388, 426
Маковський, Станіслав 10, 55, 57, 148, 149, 212, 213
Максимович, Михайло 25
Малешевський, Аполоній 172, 377
Маліновський, Северин 27, 384, 431
Мальчевський, Антоній 55, 69, 170, 194, 211, 267, 275—277, 291—297, 299, 300—302, 304, 306, 361
Мальчевський, Францішек Ксаверій 293
Мареш, Барбара 18
Маркевич, Микола 19, 76, 77
Марковський, Михайло 74, 309
Мархоцький, Ігнацій Сцібор 91—93
Марцоні, Леонард 309
Марчак-Оборський, Станіслав 44
Марчелло, акторка 344
Маршалек, Агнєшка 18, 44
Матейко, Ян 59, 223, 233, 234, 356, 402, 433
Матусяк, Агнєшка 18
Мацеєвський, Ярослав 292
Мацкевич, акторка 109
Меллер, Зофія 397, 399, 420
Микульський, (Ян або Станіслав) 102, 164, 168, 172
Мишковський, Юліан 396
Мілашевський, Адам 110, 334, 369
Мілевський, Кароль 364
Мілевський, Юзеф 103, 104, 108, 173
Мілевський, Ян 43, 59, 103—108, 111, 131—133, 426,
Міцкевич, Адам 11, 44, 55, 113, 114, 167, 174, 292, 308
Міцкевич, Владислав 384
Млотковська, Любов 102
Млотковський, Людвик 29, 102, 168
Могильницький, Антін 185
Моджеєвська, Гелена 35, 303, 306, 321, 323, 324, 369
Мольєр, Жан-Батист 220
Монсін'ї, П'єр Александр 120
Монтвянець, актор 168
Морозов, Петро 73
Морська, Габріеля 247
Мотика, Ґжегож 10
Мотиль, Олександр 65
Моцарт, Вольфганг-Амадей 83, 109
Мочульський, Михайло 55, 140, 147
Мошинський, Владислав 128
Мошинський, Юзеф 384
Муравйов-Апостол, Сергій 177

Наги, Ігнацій 319
Наливайко, Дмитро 7
Наумович, Іван 143
Нахлік, Євген 10, 55, 57, 188, 191, 316
Недзельський, Станіслав 102, 168
Немирич, Юрій 327
Немцевич, Юліан Урсин 55, 56, 268, 273, 278, 279, 280, 282—285, 290, 291, 426
Несвіжська, акторка 102
Нечай, Іван 327
Нечуй-Левицький, Іван 410
Ніколаєв, Ніколай 27, 28
Новаковський, Лех 377
Новаковський, Ян Непомуцен 98, 114, 119, 150, 164, 165, 171, 298, 314, 368, 373, 377,
Новіцький, Северин або Адам 384, 396
Носковський, Зигмунт 400

Овідій, Назон 198, 201
Овсінський, Алоїзи 286
Огоновський, Омелян 41, 73
Одинець, Антоні 55
Ожеховський, Е 184,
Ожешкова, Еліза 241
Озаркевич, Іван 143
Олдрідж, Айра 385
Олізар, Г. 384
Олізаровський, Томаш 55, 194
Ольшанський, Михайло 35
Омер, Жан 120
Орда, Наполеон 59
Осадця, Ольга 18

Оссолінський, Єжи 264
Оссолінський, Ян Збігнєв 264
Осташевський, С 383
Остерва, Юліуш 38, 39
Островський, Кристин 111
Островський, Олександр 28

Павлик, Михайло 73
Павлишин, Марко 65
Павліковський, Тадеуш 35, 40
Павша, Антоні Павел 384
Падура, Тимко 55, 69, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 260, 266, 267, 313, 384, 403
Пажо, Даніель-Анрі 14, 63, 64, 159, 160, 163
Папєжова, Анна 84, 86, 121
Папуша, Ігор 61
Пасевич, Тадеуш 319
Пасек, Ян Христосом 316
Пасхаліс, Аделіна 338
Пачовський, Теоктист 241
Перетц, Володимир 10, 24, 25, 26, 27, 30, 67, 423
Петриченко, Надія 58,
Пилипчук, Ростислав 10, 20, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 46, 47, 48, 58, 67, 69, 71, 103, 147, 169, 186, 187, 310, 311, 312, 366, 372, 373, 382, 385, 423
Пипін, Олександр 20
Пілат, Роман 398
Пліній 198
Плохій, Сергій 69
Площька, актриса 168
Плошевський, Владислав 35
Плуг, Адам (спр. прізв. Петкевич, Антон) 384, 411
Поллак, Ернестина 171
Поль, Вінцент 364, 372
Польман, Фридрих 128
Попель, Романа 334
Потоцька, Гертруда 292
Потоцький, Андрій 335
Потоцький, Франциск Сілезій 68, 292
Потоцький, Щенсни 292
Пріцак, Омелян 50
Прусіновський, Ян 35, 383, 384, 385
Пруха, Ярослав 35
Пушкін, Олександр 87
Пшибильський, Ришард 191
Пшибишевська, Аліція 222, 231
Пшиходняк, Збігнєв 294

Радзикевич, Володимир 185
Радишевський, Ростислав 10, 53, 316
Радчинська, Юзефа 306
Рапацький, Вінценти 323
Расін, Жорж 220, 276, 277
Ратайчак, Вєслав 140
Ратайчакова, Доброхна 18, 43, 63, 225, 326, 362, 431
Рашевський, Збігнєв 41, 42, 117, 273, 424
Редько, Юліан 155,
Реймерс, Адам 128, 161, 164, 170, 172, 314,
Рекановський, Петро (Лука) 27, 102, 164, 168, 169, 187, 431
Рєзанов, Володимир 10, 26, 27, 33, 73
Ригер, Едмунд 247, 360
Рилєєв, Костянтин 177
Рихлік, Євген 55, 316, 317
Рихтер, Юзеф 344
Рінеш, Томас 128, 368
Рогальський, Зигмунт 172
Роговський, Юзеф 172
Родзевич, актор 168
Ролічка, композитор 114
Романі, Феліче 120
Россіні, Джоакіно 308
Россовський, Станіслав 243, 244, 245
Руда, Тетяна 58
Руданський, Степан 386
Рудкевич, Леон 114, 117, 119, 128, 129, 131, 132, 170, 171, 298, 307, 308, 314, 346, 425, 426
Рудкевич, Теофілія Клара 119,
Рудкевичева, Леона 314
Рудкевичівна, Анеля 314
Ружанська, Юзефа 297
Ружицький, Кароль 177, 178, 224
Рукгабер, Ян 130
Руліковський, Мечислав 167
Рулін, Петро 10, 33, 34, 46, 48, 146, 423
Рутковська, Юзефа 128, 172
Рутський, Йосиф Велямин 30
Рушковський, Ришард 396
Рюрик II 84
Рябчук, Микола 65

Сабінський, Юліан 287
Садовський, Микола 36, 39, 40, 316, 401
Саїд, Едвард 65, 66
Саксаганський, Панас 105
Сало, Анна 119
Сало, Євген 39, 40
Сапьолкіна, Ада 18
Сарнецький, Владислав 103, 104, 107
Сахоровський, Мечислав 338
Свєнціцький, Павлин 41, 241, 242, 373
Свйонтек, Адам 59
Седен, Мішель-Жан 120
Семенський, Люціян 140, 223, 292, 294, 319, 365, 372
Сенкевич, Генрик 222, 240, 260, 282, 333, 357, 358, 362, 426, 433
Сенкевич, Кароль 224
Сенницька, Наталія 229, 344, 345
Середа, Остап 29
Серліо, Себастьяно 117
Сирокомля, Владислав 241
Сівковська, Йоанна 276
Сімон, Людвик 44, 45, 48, 121
Січинський, Володимир 68

Скальський, Тадеуш 396
Скарбек, Станіслав 109, 111, 127, 170, 308, 356
Скварчинський, Станіслав 314
Скімборович, Іполіт 314
Скірмунт, Мечислав (спр. прізв. Ґеркєвіч Алексій Антоній) 233, 235, 249, 344
Скрипник, Ганна 58
Скріб, Ежен 173
Скульський, Андрій 30
Словацький, Юліуш 14, 43, 46, 55–58, 93, 135, 136, 140, 147, 148, 167, 173, 186–191, 193–195, 198, 202, 204– 223, 233, 240, 250, 254–256, 258, 300, 306, 307, 313, 315–321, 324, 325, 362, 388, 413– 416, 426, 428, 433
Слонський, Юзеф 114, 128, 164, 170
Смажовський, Роберт 257
Смацяжинський, Войцех 378
Смотрицький, Мелетій 403
Смоховський, Віталіс (псевд. Сосновський, Мєчислав) 43, 150, 157, 158, 159, 164, 170, 171, 172, 298, 314, 367
Снайдер, Тімоті 10, 52
Собєщанський, Юзеф 268
Соболь, Роман 364
Совінський, Леонард 56, 241, 384, 384, 411, 412, 413, 415, 416, 421, 422, 426, 429
Солтис, Мечислав 347
Сольський, Людвик 35
Сосновський, Антоній 172
Сосновський, Юзеф 234, 249
Софронова, Людмила 72
Спауста, Болеслав 344
Співак, Гаятрі Чакраворті 11, 433
Стажевська, Анеля 119, 128, 298
Стажевський, Щасни 114, 128, 129, 150, 161, 164, 170, 314
Стаженський, Леопольд Евгеніуш 43, 325, 326, 328, 329, 331, 332,333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 345, 362, 373, 375, 380, 419, 426
Стажинський, Станіслав 261, 287
Станкович, Євген 380
Старицький, Михайло 41, 394, 398, 401, 420, 432
Старкель, Юліуш 60, 378, 419, 426
Старушкевич 166
Стахович, Феліція 245, 246, 398, 399
Стельмах, Ярослав 79
Стельмащук, Галина 128
Стемпень, Станіслав 10
Стемпняк, Ґжеґож 66, 217, 218, 220
Стеткевич, Олена 335
Стещенко, Іван 33, 73, 423,
Стриєк, Томаш 10, 50
Сугєра, Малгожата 318
Сулковська, Констанція 314
Суревич, Юзеф 172
Сухоровський, Міхал 56, 130, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 186, 425, 426
Сю, Ежен 194
Сюта, Богдан 58, 59

Тадеуш Падалиця (див. Фіш, Зено Леонард)
Тараско, Рафал 92
Тарговська, Пауліна 164, 172, 377
Тарновський, Станіслав 117
Твардовський, Самюель 274
Телль, Вільгельм 371
Тесніс 368
Тетеря, Павло 335, 337
Тишинський, Александер 54, 80
Тодоров, Цветан 61
Томашівський, Степан 50
Томейн, Роберт 128
Томпсон, Ева 65
Тополя, Кирило 386, 387, 388, 389, 393, 394, 420
Топольський, Єжи 52
Трапшо, Анастазій 164, 172
Трейчке, Генрих 120
Трембецький, Станіслав 24, 68
Труськолянська, Агнєшка 270
Тугай-Бей 347

Узнанський, Леон 173
Уленшпігель, Тіль 72, 74
Уліяш, Станіслав 10, 14
Ульріх, Ігнацій 308
Урбанський, Аврелій 43, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 250, 258,
Урбанський, М. 320,
Урбанський, Францішек Ксаверій 128, 172, 314
Устиянович, Кирило 37
Ухтомський, Леонід 63

Фабіяновський, Анджей 223
Фабіянська, актриса 28
Фав'єр, Етьєн Г. де 120
Федичковський, Якуб 357
Федорук, Олександр 59
Федотов-Чеховський, Александр 310
Федькович, Юрій Осип 143
Фелікєак, Ельжбета 296, 297
Фелінська, Єва 384
Філіпович, Бенедикт (псевдо Побуг) 358, 359
Фіш, Зено Леонард (псевдо Тадеуш Падалиця) 55, 58, 140, 309, 312, 313, 314, 362, 426, 428
Фішер, Ґустав 338,
Флоріянський, Владислав 357
Фонтана, Юліан Марія 357
Франко, Іван 10, 20–27, 30, 31, 33, 41, 67, 73, 75, 76, 77, 88, 180, 183, 236, 240, 267, 284, 287, 289, 308, 361, 395, 409, 412, 423
Франс, Анатоль 120
Фредро, Ян Александр 119, 325 ,326
Фройд, Зигмунт 255
Фуко, Мішель 14

Халабуда, Станіслав 18
Хальбвакс, Моріс 14
Ханенко, Михайло, 335

Хелховський, Томаш Анджей 184, 304
Хлендовський, Адам Томаш 87, 150
Хмельницька, Олена 335
Хмельницький, Богдан 224, 267, 270, 271, 284, 285, 289, 290, 291, 326, 333, 334, 346, 347, 361, 403, 413, 416, 427, 428, 430
Хмельницький, Тиміш (Тимофій, Юрій, Єжи) 327, 334, 337, 430
Хмельовський, Пйотр 32, 44
Ходкевич, Кароліна 275
Хоесік, Фердинанд 148, 167, 212
Холоневський, Антоній 236
Хомінський, Міхал Анджей 369
Хондзинський, Міхал 246
Хороший, Ян 364, 366, 372
Хоткевич, Гнат 31, 34, 146, 147
Хшановський, Ігнацій 278

Ценецька, Марія 128, 298
Ценецька, Теофілія 164, 171, 319
Цетнер, Ігнатій 122
Цецюра Тиміш (Цицюра Мартин) 327
Цшокке, Йоганн Генрих Даніель 142

Чайковський, Міхал 55, 140, 191, 194, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 235, 254, 258, 264, 313, 384, 426, 433
Чарнецький, Степан 236
Чарнік, Броніслав 298, 366
Чарторийський, Адам 80, 173, 224, 278
Червінський, Вільгельм 181, 352, 357
Чехов, Антон 189
Чижевський, Дмитро 376
Чорновол, Ігор 10, 14, 51, 259
Чубинський, Павло 312
Чурай, Маруся 92, 138, 386, 387, 393, 394
Чухліб, Тарас 139

Шайноха, Кароль 332, 368
Шаховській, Александр 386
Шашкевич, Маркіян 98, 99, 183, 184, 346, 377,
Швець, Анна 286
Шевченко, Ігор 10, 51
Шевченко, Тарас 31, 140, 147, 186, 187, 195, 203, 241– 243, 250, 254, 255, 367, 384, 386, 392, 410, 412, 415, 432
Шевчук, Валерій 71–73
Шедлер, Александер 373
Шедлерівна, акторка 164, 170
Шекспір, Вільям 38, 94, 119, 143, 158, 172, 189, 194, 208, 215, 220, 283, 339, 387,
Шептицький, Вінцент 286
Шереметьєв, Микола 120
Шимановський, Юзеф 55
Шиманський, Юзеф 333
Шимонович, Шимон 68, 85
Шитлер, Антоній 172, 173, 384, 431
Шитлер, Констанція 431
Шитлер, Тереза 172, 173, 431
Шитлер, Ян 108, 431
Шіллер, Леон 38, 39, 221
Шіллер, Фридрих 87, 141, 142, 158, 164, 172, 277, 365, 374
Шлегель, Фридрих 141
Шликова, Тетяна 120
Шмітгоф, Вільям Карл 47
Шнір-Пепловський, Станіслав 41, 126, 142, 169, 400
Шопен, Фридерик 279
Шпісс, Крістіан Гайнріх 264
Шпорлюк, Роман 50
Шредер, Фридрих Людвик 91, 94
Штебін, Г. Е. 315,
Штейн, Іван 27, 29, 120
Штраус, Йоганн 308
Штурм, Юзеф 314
Шуйський, Юзеф 43, 194
Шухевич, Володимир 366
Шушкевич, Анеля 87, 172, 314

Щепанська, Олімпія 368
Щурат, Василь 29, 30, 31, 33, 55, 143, 144, 146, 147, 148, 175, 176, 182, 184, 185, 423

Юдкін, Ігор 58
Юзвенко, Адольф 18
Юрчук, Олена 65

Яблоновський, Станіслав 335
Яворський, Францішек 145, 146
Ягайло, Владислав 92
Яковенко, Наталя 10, 64, 70
Якубович, Домінік 87
Якубовський, Ян 234
Яніон, Марія 10, 53, 134, 140, 188, 220, 240, 253, 257, 260, 305, 372, 433
Ян-Казимир (Ваза) 271, 284, 315, 316, 346
Янковський, Ян 368
Янушевський, Теофіль 275
Яременко, Василь 71
Ясіновський, Богуміл 291
Яцкевич, Данута 18
Яшовський, Станіслав 174, 175, 426

Harbuziuk, Maiia

The image of Ukraine in the Polish theatre discourse of the nineteenth century: strategies and forms of representation / Maiia Harbuziuk. – Lviv: Prostir-M, 2018. – 470 p. [in Ukrainian]

For the first time in the national theater studies a comprehensive analysis of the strategies and forms of representation of the image of Ukraine in the Polish theatre discourse of the 19th century was carried out. On the basis of numerous manuscripts, archival materials, printed works, periodicals, receptive sources, the historical genesis of the phenomenon was revealed, the stages of formation of the image of Ukraine and Ukrainians in various forms and genres of Polish theatrical practice from the early days of the Middle Ages were revealed; theatre studies research analysis of more than thirty dramatic texts and presentations of the mentioned topics was made. As a result, the specifics and dynamics of the deployment of the main ideological and thematic directions and genre-stylistic, naratological, time-spatial and imagological forms of representation of Ukrainian topos in the Polish theater, including the arcadian, the infernal, the cossack (historical), the peasant, the urbanistic toposes were revealed. The geography of the distribution of Polish plays with Ukrainian themes as a manifestation of the phenomenon of the Ukrainian-Polish theater boundary of the nineteenth century is outlined. The influence of theatrical practice of the beginning of the nineteenth century on the "Ukrainian school" formation in the Polish literature of romanticism era was traced. The principal interdependence and differences between the Polish theatrical and literary discourses in designing images of Ukraine are highlighted. The repertoire features of mutual influence of the Polish and Ukrainian theaters of the nineteenth century in the context of asymmetry and disproportionality of their development are traced. Methods of postcolonial and imagological studies, studies on trauma and cultural memory have been used in the work.

The work is of immidiate interest for theater critics, art historians, musicologists, cultural scientists, literary scholars, philologists, folklorists, historians and all those who are interested in the history of Ukrainian-Polish artistic relationships and theatre comparativist studies.

Наукове видання

Майя ГАРБУЗЮК

ОБРАЗ УКРАЇНИ У ПОЛЬСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ ХІХ СТОЛІТТЯ: СТРАТЕГІЇ ТА ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Монографія

Літературне редагування *Ніна Бічуя*
Комп'ютерне верстання *Володимир Гарбузюк*
Дизайн обкладинки *Інна Шкльода*

Формат 70x100/16. Гарнітура Times.
Папір книжковий. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 29,6.
Наклад 300 прим. Зам. № 03/22.

Видавництво ТзОВ «Простір-М»
Свідоцтво ДК № 5068 від 22.03.2016 р.
79000, м. Львів, вул. Чайковського, 8
Тел.: (032) 261-09-05, e-mail: prostir.druk@gmail.com