

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРІСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМЕНІ М. Т. РИЛЬСЬКОГО

ГАРБУЗЮК МАЙЯ ВОЛОДИМИРІВНА



УДК 792.035.04(438:477)"18"

**ОБРАЗ УКРАЇНИ
У ПОЛЬСЬКОМУ ТЕАТРИ ХІХ СТОЛІТТЯ:
ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

17.00.02 – театральне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ - 2019

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України
Клековкін Олександр Юрійович,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,
завідувач відділу теорії та історії культури (м. Київ)

доктор мистецтвознавства, професор
Фіалко Валерій Олексійович,
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого,
завідувач кафедри театрознавства (м. Київ)

доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член (академік) НАМ України,
Черкашина-Губаренко Марина Романівна,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського,
професор кафедри історії зарубіжної музики (м. Київ)

Захист відбудеться «30» січня 2020 р. об 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.02 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4, 4-й поверх, конференц-зал.

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4, 4-й поверх.

Автореферат розісланий 28 грудня 2019 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства



Н. В. Студенець

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження.

Театр – особливий вид публічного простору, в якому у мистецькій формі легітимізуються важливі для суспільства ідеї та теми, формуються національні ідентичності, зберігаються і передаються колективні міфи та історичні наративи, випрацьовуються образи Іншого, визначаються форми і сценарії міжнаціонального діалогу.

Саме тому вкрай важливими є дослідження міжнародних мистецьких взаємин із виходом за межі герметичних національних дискурсів. Так, чисельні праці сучасних вітчизняних учених, присвячені питанням рецепції України в іншомовних текстах і культурах (Л. Бережна, О. Вознюк, О. Динь, В. Кирилич, Р. Кирчів, К. Константиненко, Є. Луняк, Д. Наливайко, А. Церковна та ін.) дозволяють увиразнити широкі, насамперед, європейські, контексти української історії, культури, мистецтва. Подібних наукових підходів потребує і сучасне вітчизняне театрознавство.

У колі зазначених наукових проблем особливої ваги набувають теми українсько-польських стосунків. Йдеться, зокрема, про доробок істориків (Д. Бовуа, Б. Гудь, Л. Зашкільняк, А. С. Камінський, М. Крикун, М. Литвин, Г. Літвін, І. Мотика, М. Мудрий, Т. Снайдер, Т. Стриєк, І. Чорновіл, І. Шевченко, Н. Яковенко та ін.), літературознавців (Б. Бакула, Ю. Бахуж, М. Брацка, В. Будний, Г. Грабович, К. Глінянович, М. Жмігородська, М. Ільницький, М. Квапішевський, С. Козак, С. Маковський, Є. Нахлік, Р. Радишевський, С. Степень, С. Ульяш, А. Церковна, А. Фабіяновський, К. Якубовська-Кравчик, М. Яньон та ін.), фольклористів (Л. Вахніна, Р. Кирчів та ін.), музикознавців (О. Волосатих, Л. Кияновська, Т. Мазепа, Б. Сюта та ін.), мистецтвознавців (Л. Купчинська, Г. Стельмашук, А. Сьвюнтек, О. Федорук та ін.), кінознавців (С. Бобовський, Л. Брюховецька, Д. Даберт).

Попри значний корпус наукових праць з історії українсько-польських театральних взаємин, серед польських та українських сучасних досліджень відсутні спроби здійснити системний, комплексний аналіз такої важливої компоненти міжнаціонального діалогу, як репрезентація образів історичного «сусіда» на кону театру. *Проблемна ситуація* зумовлена кількома причинами: перерваністю традицій дослідження зв'язків із європейським мистецьким простором, що були закладені у перших театрознавчих працях вітчизняних істориків драми й театру; ідеологічним тиском, під яким перебували українські учені впродовж 1917 – 1991 років; тривалою міжнародною ізоляцією самого українського театру та театрознавства як професійних інституцій; питаннями методологічного характеру.

З цих причин до сьогодні залишався практично не поміченим українськими та польськими дослідниками корпус польської драматургії XIX ст., що містила

у тому чи іншому вигляді образу України та українців, формувала одну з репертуарних ліній тогочасної польської сцени, була представлена чисельними виставами, показаними на широких географічних теренах.

Безумовна потреба вивчення цього явища визначає **актуальність** пропонованого дослідження, скерованого до розкриття комплексу питань, пов'язаних з аналізом імагологічних особливостей образу України у польському театрі XIX ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Працю виконано на кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка згідно з планами наукової роботи кафедри. Дисертація відповідає шифру наукової теми цієї кафедри «Мистецька культура України і європейський контекст: джерелознавчі та порівняльні дослідження», 0119U002403. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 59/4 від 26 вересня 2018 р.) й уточнено на засіданні кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка (протокол № 9 від 22 травня 2019 р.).

Мета дослідження – виявити та проаналізувати імагологічні аспекти образу України у польському театрі XIX ст., розкрити динамічні процеси формування, утвердження та розвитку образу України у діяльності польської сцени впродовж XIX ст., дослідити тематично-змістові, жанрово-стилістичні, мовно-лексичні прояви окресленого явища.

Визначення та виконання мети зумовило формулювання й вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати історіографію українсько-польських театральних взаємин у вітчизняному та польському театрознавстві;
- окреслити історичну генезу та імагологічну специфіку формування й розвитку образу України у польському театрі ранньомодерної доби;
- виявити і дослідити польські драматичні твори й вистави XIX ст., що містили українські сюжети, теми, мотиви, персонажів, мову, здійснити їхню типологізацію;
- дослідити специфіку та динаміку розвитку провідних образів України у польській драматургії та театрі XIX ст.;
- здійснити періодизацію досліджуваних явищ у контексті суспільно-політичних та соціокультурних процесів доби;
- реконструювати сценічні історії вистав, з'ясувати їхні впливи, географію поширення, критичну рецепцію;
- розкрити постикальні засоби творення образу України у контексті естетичних та жанрово-стильових змін у польському театрі XIX ст.;
- простежити зв'язки та характер взаємовпливів польської сцени та української культури, мови, літератури, фольклору, театру;
- розглянути взаємини польського театру із польською літературою, зокрема, з доробком авторів т. зв. «української школи» доби романтизму у процесі інсценізації їхніх творів;
- окреслити місце та значення образу України у польському театрі XIX ст.

Об'єктом дослідження є образ України у польському театрі ХІХ ст. Під «образом» як категорією розуміємо 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 дефініції вважаємо його універсальною категорією, здатною вмістити різні за характером та параметрами змісти.

Предмет дослідження: імагологічний аспект образу України у польському театрі ХІХ ст. У зв'язку із відсутністю чітких термінологічних настанов в галузі імагології, уживаємо як синонімічні поняття «імідж», «імаго», «образ». При цьому – за Д. Наливайком – визначаємо специфіку імагологічного образу принциповою скерованістю автора/митця до світу й культури Іншого.

Методологія дослідження. Дисертаційне дослідження базується на засадах *міждисциплінарності*, що передбачає комплексне застосування низки наукових методів. Метод *історико-генетичний* використовувався для вивчення процесів становлення й розвитку мистецьких явищ у польському театрі ХVІІ–ХІХ ст., в рамках яких формувались різні стратегії репрезентації образу України. *Історично-порівняльний* метод забезпечував їхній розгляд у ширшому контексті західноєвропейського мистецтва вказаного періоду, зіставлення літературних та сценічних тенденцій, а також подій, фактів, текстів, сценічних творів з доробку польського та українського театрів. Структурування корпусу текстів та вистав ХVІІ–ХІХ ст. відповідно до специфіки, історичних змін та функцій представлених у них образів України відбувалося з використанням *історико-типологічного* та *структурно-функціонального* методів.

У дослідженні також застосовано *джерелознавчий, текстологічний, описувальний* методи, необхідні для опрацювання значної за обсягом джерельної бази та архівних матеріалів. У роботі з текстовими та іконографічними джерелами застосовано методи *аналізу ремарок, реконструкції, іконологічний*.

Герменевтичний метод застосовувався для витлумачення та інтерпретації текстів, ідейно-естетичних особливостей драматичних та сценічних творів. Оскільки головною структурною одиницею дослідницького сценарію обрано виставу як дискурсивну подію, *метод дискурсивного аналізу* був необхідний для аналізу динамічних зв'язків поміж польською сценою й глядачем в процесі продукування-сприйняття тих чи інших репрезентацій українського світу.

Теоретична база дослідження заснована на працях з *теорії імагології* (О. Ковальчук, Д. Наливайко, А.-Д. Пажо, І. Пупурс, Д. Сосновська та ін.), *компаративістики* (Б. Бакула, В. Будний, М. Ільницький, Д. Наливайко та ін.), *студій над Іншістю* (М. Бубер, Л. Вулф та ін.), *феноменології Чужого* (Б. Вальденфельс).

Важливими категоріями та концептами, застосованими у процесі дослідження, були також «*дискурс влади*» (М. Фуко); «*міт*» (Р. Барт, О. Лосев); «*діалогічність культури*» та «*хронотоп*» (М. Бахтін); «*колективна пам'ять*»

(М. Альбвакс, М. Шацька), «*культурна травма*» (Дж. Александер), «*історична травма*» (К. Карут, Д. ЛаКапра), «*колективна травма*» (К. Еріксон), «*українсько-польське культурне пограниччя*» (Р. Кирчів, С. Козак, О. Сухомлинов, С. Уляш, К. Якубовська-Кравчик та ін.); «*контактні зони*» (М. Л. Пратт), *історична та літературна наратологія* (П. Берк, Л. Деркач, І. Папуша, В. Шмід), «*фронтир*» (І. Чорновол). У вивченні явищ *популярного театрального мистецтва* застосовано тези театрознавиці Д. Ратайчак та літературознавиці М. Яньон, *праці теоретиків та дослідників кітчу* (Т. Адорно, К. Грінберг, Т. Гундорова, Т. Кулка та ін.).

Історична специфіка досліджуваного періоду викликала необхідність звернутись до напрацювань у царині *постколоніальних студій*, представлених у роботах Е. Баль, Г. Бгабги, О. Гнатюк, Т. Гундорової, К. Глінянович, А. Матусяк, О. Мотиля, М. Павлишина, М. Рябчука, Е. Саїда, Д. Скурчевського, Г. Ч. Співак, Г. Стемпняка, Е. Томпсон, О. Юрчук та ін.

Важливим опертям стали праці сучасних істориків, які наголошують на важливості переходу від націєцентричних до транснаціональних способів історіописання (Д. Бовуа, Я. Грицак, А. С. Камінський, Т. Снайдер, Т. Стрик, І. Шевченко, Р. Шпорлюк та ін.).

Праці польських та українських *істориків театру* (З. Вільський, З. Єндріховський, Я. Коморовський, Б. Мареш, А. Маршалек, А. Папєжова, Р. Пилипчук, Д. Ратайчакова, З. Рашевський, Т. Сіверт, М. Шидловська, С. Халабуда та ін.), українських та польських *полоністів* (М. Брацка, Г. Грабович, М. Жмігродзька, С. Козак, С. Маковський, Є. Нахлік, Р. Радишевський, С. Уляш, М. Яньон та ін.) слугували опертям у здійсненні драматургічно-театрознавчого аналізу творів та їхніх сценічних репрезентацій. Значна частина цих праць присвячена теоретичним проблемам романтизму у польській літературі й на театрі.

Театрознавчі праці загально-теоретичного характеру (К. Бальме, К. Вагасенбрук, О. Клековкін, П. Паві та ін.) забезпечували професійну поняттєву та термінологічну основу дослідження.

Джерельною базою дисертаційної роботи є текстові документи, значна частина з яких – рукописи. У процесі роботи над темою було вивчено матеріали у відділах рукописів бібліотек: Національної бібліотеки ім. Осолінських «Оссолінеум» (Вроцлав, Польща), Ягеллонського університету (Краків, Польща), Фондації князів Чарторийських (Краків, Польща), Варшавського університету (Варшава, Польща), Познанського університету ім. А. Міцкевича (Познань, Польща), Сілезької наукової бібліотеки (Катовіце, Польща).

Також було опрацьовано колекції та збірки українських фондосховищ у Науковій бібліотеці Львівського національного університету імені Івана Франка, Національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника (Львів), Центральному державному історичному архіві України (Київ), Центральному державному історичному архіві України у Львові, Національній науковій бібліотеці ім. І. Вернадського (Київ). Низку документів (тексти, афіші, звіти, описи та ін.) було досліджено у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ), Державному музеї-архіві літератури і мистецтв України (Київ) та відділі

графіки Національного музею (Варшава, Польща). Надзвичайно важливим джерельним внеском у роботу стала колекція театральних афіш у фондах Ягеллонської бібліотеки (Краків, Польща).

Окремим корпусом рецептивних джерел стали понад сто публікацій, віднайдених у тридцяти чотирьох польських часописах XIX ст. – початку XX ст.

Географічні та хронологічні межі дослідження. Хронологічні рамки дослідження визначені періодом від 1800 до 1900 р. Це важливий історичний відтинок, пов'язаний із активним формуванням націй – польської, української, білоруської, литовської – на територіях, що раніше становили Річ Посполиту.

Для окреслення ментальних, світоглядних, соціальних, естетичних особливостей буття польського суспільства того часу сучасні учені «сконструювали» окремий термін – «дев'ятнадцятивічність», у низці праць (Ю. Бахуж, О. Мацеєвський, М. Яньон та ін.) наголосивши на перспективності та доречності такого цілісного підходу.

Попри те, що у XIX ст. держави під назвою Україна не існувало, а згідно з польською традицією Україною називали лише її окремі регіони (Лівобережжя, Волинь, Поділля), у дисертації під Україною розуміємо увесь обшир етнічних українських земель, котрі на той час входили до складу Російської імперії та Австрійської (Австро-Угорської) монархії.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що в роботі *вперше*:

- здійснено комплексний історіографічний аналіз та періодизацію досліджень, присвячених українсько-польським театральним взаєминам;
- досліджено генезу та імагологічну специфіку формування образу України у польському театрі ранньомодерної доби;
- виявлено корпус польських п'єс XIX ст., що містили образи України та українців, мали сценічну історію та критичну рецепцію;
- здійснено типологізацію та виявлено провідні моделі образу України на польському кону XIX ст.;
- досліджено динаміку розгортання образу України упродовж XIX ст. у контексті формування, утвердження й розвитку романтичного дискурсу польського театру;
- розкрито жанрові особливості, специфіку наративів, часопросторових характеристик імаго України у виставах польських театрів XIX ст.;
- визначено динаміку, типологічні особливості та сценічні засоби репрезентації образу українця як Іншого;
- виявлено низку прийомів та підходів польських авторів і митців у стосунку до української культури, літератури, театру;
- запропоновано тезу про польсько-українське театральне пограниччя, заакцентовано увагу на територіальних та функціональних його особливостях;
- розкрито значення театральної практики та критики у створенні, формуванні та утвердженні головних мітів про Україну, притаманних польському суспільству XIX ст.;

- виявлено динамічний зв'язок театральної практики із літературним процесом; досліджено історію інсценізованих знакових творів представників польської поезії та прози доби романтизму, зокрема «української школи»;
- окреслено місце та значення образу України для польського театрального мистецтва XIX ст.

Теоретичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вперше в театрознавстві проаналізовано процеси формування, розвитку образу України у польському театрі XIX ст. Здійснено періодизацію, розкрито ідейно-тематичні та естетично-стильові параметри текстів та вистав, що містили українські мотиви, сюжети, героїв, визначено їхнє місце та значення для розвитку польської культури й театру окресленого періоду. Доведено продуктивність залучення окремих ідей з імагологічних студій, постколоніальної критики, студій над кітчем, травмою, колективною, культурною, історичною пам'яттю до аналізу театральних явищ. Запропоновано тези про феномен польсько-українського театрального пограниччя XIX ст. та його ранньомодерну генезу. Підкреслено впливи цього соціокультурного феномену на розбіжні алгоритми розвитку польського та українського театру. Простежено й доведено впливи романтичної парадигми та продукованих в її рамках сценічних образів Українця як Іншого на формування образів популярної театральної культури, стереотипів сприйняття етнічного Іншого, збереження механізмів колоніального підпорядкування, формування історичної та культурної пам'яті польської нації. Пропоноване дослідження сприятиме розвитку вітчизняної театральної компаративістики, імагології та інших міждисциплінарних мистецтвознавчих наукових напрямків.

Практичне значення одержаних результатів. Здійснені дослідження будуть корисними для розробки та впровадження у навчальний процес нових курсів з історії театру, історії театральної культури, театральної компаративістики, театральної імагології, постколоніальних студій тощо, а також для доповнення новими навчальними матеріалами уже існуючих програм. Основні положення та окремі теми було використано у процесі викладання авторських курсів «Постколоніальні студії в театрознавстві», «Іншомовна театральна культура Львова», дисциплін «Театрознавство», «Сучасні контексти театрально-критичного процесу», «Магістерський семінар» (кафедра театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка); дисциплін «Театр та перформативне мистецтво», «Театральна культура й критика» (кафедра культурології Українського католицького університету); під час лекцій: у Національному музеї ім. А. Шептицького (Львів, 2018), за програмою «Black box» (Jam Factory, Львів, 2019); під час консультаційно-гостьового візиту до театру CHOREA (Лодзь, Польща, 2019) та ін.

Апробація. Дисертацію обговорено на засіданні наукового міжкафедрального семінару факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 6 від 20 червня 2019). Результати досліджень були апробовані під час виступів з доповідями на конференціях упродовж 2010–2019 рр.: міжнародних – «Львівський національний університет: історія,

сучасність, візія майбутнього: до 350-річчя» (Львів, 2011), «Україністика: традиції і сучасність» (Варшава, 2012), «The Historical Experiences and Reflection of the Theatrical Life (1785–1914). Dedicated to Vilnius City Theatre 230th Anniversary» (Вільно, 2015), «Tadeusz Pawlikowski – w stulecie śmierci» (Краків, 2015), «Діалог двох культур/Dialog dwóch kultur» (Кременець: 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018), «Trauma as cultural palimpsests: (post)communism against the background of comparative modernities, totalitarianisms, and (post)coloniality» (Вроцлав, 2016), «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (Львів, 2016), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів: 2013; 2014; 2015; 2016; 2017), XXVI Міжнародному конгресі україністів (Київ, 2018), «Українська філологія: школи, постаті, проблеми (до 170-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті)» (Львів, 2018), «Евент-менеджмент та кітч в полікультурному просторі» (Львів, 2018), «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 2019); всеукраїнських – Науковій конференції з нагоди 140-ліття НТШ (Львів, 15 жовтня 2013), «Тарас Шевченко і світова культура» (Львів, 2014), «Мистецька освіта в класичному університеті: традиції, сучасність та перспективи» (Львів, 2014), «Образні системи в українській культурі в історичному та типологічному аспектах: театр, кінематограф, музика, образотворче мистецтво» (Київ, 2015 р.), Перших наукових читаннях пам'яті професора, академіка НАМ України Ростислава Пилипчука (Львів, 2019), щорічних наукових конференціях Наукового товариства імені Шевченка (Театрознавча комісія, Львів, 2011–2019 рр.), щорічних Звітних конференціях науковців та працівників ЛНУ імені Івана Франка (Львів, 2010–2019 рр.).

Основні результати опубліковані у наукових працях, у тому числі: в одній одноосібній монографії (34 авт. арк.), двох розділах колективних монографій та 42 статті (24 статті – у фахових виданнях України, затверджених МОН України, з них 9 статей – у зарубіжних фахових виданнях, 10 – у виданнях, зареєстрованих у міжнародних науково-метричних базах).

Кандидатська дисертація на тему «Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997 рр.)» за спеціальністю 17.00.02 – театральне мистецтво захищена 2007 р. в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Матеріали кандидатської дисертації не були використані у тексті докторської дисертації.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури (778 позицій, з яких 394 – іноземними мовами) та додатків.

Загальний обсяг дисертації – 598 сторінок, з яких 397 – основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** виявлено проблемну ситуацію, обґрунтовано актуальність теми дисертації, визначено мету, завдання, зв'язок із науковими програмами, об'єкт і предмет, методи дослідження, розкрито наукову новизну, теоретичне і практичне

значення отриманих результатів, наведено відомості про публікації та апробацію результатів дослідження, структуру та обсяг роботи.

У першому розділі «Українсько-польські театральні взаємини у працях вітчизняних та зарубіжних дослідників» здійснено огляд історіографії, систематизацію та періодизацію досліджень у царині українсько-польських театральних стосунків.

У підрозділі 1.1. «Українсько-польські театральні зв'язки у світлі вітчизняних театрознавчих і літературознавчих студій» розкрито наукову традицію вивчення цих взаємин у доробку вітчизняних учених. Стійке зацікавлення специфікою українсько-польських театральних стосунків було викликано процесами формування національного театрознавства, прагненням вивчення широкого європейського контексту становлення й розвитку українського театру від ранньомодерної доби до сучасного періоду.

Перший період цих досліджень пов'язаний із діяльністю М. Драгоманова та засновників вітчизняного театрознавства І. Франка, В. Перетца, В. Резанова на зламі ХІХ–ХХ ст., впровадженням у театрознавство джерелознавчих, історико-типологічних, історико-генетичних, порівняльних методів. Увага учених цього періоду зосереджувалась на явищах ранньомодерної доби, зокрема, на особливостях польського-українського театального діалогу у процесі поширення західноєвропейських мистецьких практик на схід.

В рамках *другого періоду* (перша третина ХХ ст.) розвиток студій забезпечували учні львівської й київської наукових театрознавчих шкіл та їхні сучасники (В. Щурат, М. Возняк, Д. Антонович, Г. Хоткевич, К. Копержинський, П. Рулін та ін.), що проявилось у подальших дослідженнях театральних стосунків ранньомодерної доби та у початках студій над явищами ХІХ ст.

Третій період (1950–1991) пройшов під знаком збереження наукових здобутків, подальшого розвитку окремих тем, і був пов'язаний насамперед із науковою та науково-педагогічною діяльністю Р. Пилипчука.

У *четвертому періоді* (від 1991 р.) відбулось відновлення й розвиток академічного національного театрознавства, науковим осердям вивчення польсько-українських театральних взаємин продовжувала залишатись діяльність Р. Пилипчука, збагачена та доповнена роботами вихованців його наукової школи, а також ширшого кола театрознавців (І. Волицька, М. Гарбузюк, С. Максименко, Р. Пилипчук, О. Шлемко та ін.).

Наукова традиція досліджень українсько-польських взаємин, таким чином, була і залишається невід'ємною складовою становлення та розвитку національного театрознавства від його початків до сьогодення.

Інтерес польських академічних істориків театру до зазначеної теми (*підрозділ 1.2. «Польські дослідники про польсько-українські театральні взаємини»*) визначено як спорадичний та несистемний (С. Шнір-Пепловський, Л. Василевський, З. Рашевський, А. Маршалек та ін.), але також наскрізно присутній у польському академічному театрознавстві кінця ХІХ – початку ХХІ ст. Водночас виокремлено корпус праць польських театрознавців (З. Вільський,

З. Єндриховський, Я. Коморовський), присвячених історії польського театру на східних «кресах» (полоноцентричний термін, що позначає польсько-українське порубіжжя). У роботах цих та низки інших дослідників виокремлено питання топографії та фактології функціонування польського театру у XVII–XIX ст., зокрема й на етнічних українських землях (К. Естрайхер, Л. Сімон, Я. Коморовський). На підставі праць польських та українських істориків театру окреслено топографію і хронологію, а також динаміку поширення діяльності польських труп на етнічних теренах України від кінця XVI до кінця XVIII та упродовж усього XIX ст.; запропоновано розглядати процес їхнього розвитку та утвердження як феномен українсько-польського театрального пограниччя.

У *підрозділі 1.3. «Сучасна гуманітаристика і польсько-український діалог: горизонти порозуміння»* здійснено огляд досліджень з царини українсько-польських стосунків у сучасній гуманітаристиці (історія, літературознавство, мистецтвознавство, культурологія), наголошено на досвіді розв'язання складних міжнаціональних питань у дискусіях істориків, культурологів, літературознавців та особливій їхній увазі до проблем культурних погранич.

У *підрозділі 1.4. «Методологічна, теоретична та поняттєва база дослідження»* розглянуто питання методологічних засад дисертаційного дослідження, подано дефініції та пояснення зазначених у Вступі базових наукових категорій і підходів з царини імагології, а також постколоніальної критики, студій над травмою, культурною пам'яттю та ін. Разом із класичними та спеціально-фаховими методами вони становлять реалізований у пропонованій дисертації комплекс наукового інструментарію. Окрему увагу приділено, зокрема, визначенням «імагологічного образу», «етнообразу», «гетерообразу», «автообразу», «імаготеми», «імагеми», теоретично розробленій І. Пупурс «імагологічній парадигмі».

Другий розділ «Україна аркадійська (вистави музичного та комедійного жанрів)» присвячено аналізу найдавнішого етнообразу України у польській драматургії й театрі.

У *підрозділі 2.1. «Українські сюжети й образи у польському театрі XVII–XVIII ст.: генетичний та типологічний аспекти»* розкрито процеси формування й розвитку образу України та українців як персонажів польських драматичних творів ранньомодерної доби. Розглянуто їхню присутність у шкільному та придворному театрах, вертепній драмі, творчості совіжджалів («*Діалог про оборону України і побудка з осторогою*» В. Кіцького, Доброміль, 1615; «*Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого*» Я. Гаватовича, Кам'янка-Струмилова, 1619, «*Святе причастя святих Бориса і Гліба*», Полоцьк, кінець XVII ст. та ін.).

Підкреслено, що поява українських інтермедій у структурі польської релігійної драми була зумовлена поступовим «розмиканням» канонічних рамок вистав релігійної тематики та входженням в них сюжетів з народного життя, що сприяло успіху у найширшій публіки. Ключовими маркерами тогочасної картини світу, зорієнтованої на умовного глядача-Простака (Л. Софронова), слугували

архетипи Раю та Пекла («*Інтермедія про Максима, Рицька та Дениса*»), головним персонажем таких інтермедій був українець (русин)-простак.

Дворівневий (біжанровість, білінгвальність) спосіб організації театрального дискурсу відтворював соціально-етнічні параметри ранньомодерної Речі Посполитої, де народна, низова культура була представлена українськими інтермедіями, у той час як «нормативний», канонічний текст драми звучав польською мовою. Двомовність таких дискурсивних подій яскраво свідчила як про синтез культурного досвіду двох етнічних спільнот, так і про принципову ієрархічність культури періоду Речі Посполитої.

Простежено генетичну спорідненість перших українських персонажів інтермедій із пізньосередньовічними та ранньоренесансними європейськими типами народної культури. Ренесансний тип героя (пройдисвіт, простак) був *першим етапом* формування образу українця у польському театральному дискурсі. Художній часопростір, в якому він розгортався, був варіантом ярмаркового або карнавального хронотопу (М. Бахтін), уведеного у сакральний наратив вистав польського шкільного театру.

Історично зумовлений образ Козака, що розвинувся насамперед у різдвяній драмі (шопці,) став *другим етапом* у презентації українських персонажів на польському кону. У ньому було синтезовано типово ренесансні риси героя-простака із дещо пізнішими за часом формування рисами героїко-лицарського характеру.

Появу поруч із Козаком Козачки (парний спосіб репрезентації) визначено як *третій етап* розвитку образу українців у польському театрі ранньомодерної доби. Він позначений збагаченням кола сюжетів та імагологічних образів персонажів-українців: поруч із героїко-дієвими виникли лірично-комедійні мотиви, посилились фольклорні елементи. Комічний діалог-агон – вокальний дует – парний танець сформували типову структуру українських інтермедійних сцен, зокрема, у різдвяній шопці.

Кількісно меншим, але вагомим був внесок літераторів – від ренесансних драматургів (комедія «*З хлопа король*» П. Барики; Краків, 1633) до сентименталістів (пасторальна комедія «*Потрійне весілля*» Ф. Д. Князьніна; Пулави, 1783–1785). У комедії П. Барики імаго України, явлене у сценах за участі козака Грицька, було засноване на аркадійському топісї рідної землі та раблезіанському «гастрономічному» гуморі. У виставі Ф. Д. Князьніна, створеній та показаній на сцені придворного театру А. Чарторийського у Пулавах, Козак Захаренко представляв уже завершений тип пасторального героя-слуги, козака-торбаніста, чий образ був пов'язаний одночасно з українською народною культурою, західно-європейською традицією комедії дель арте та реаліями польсько-українських культурних взаємин. Найімовірніше, виконавцями таких ролей виступали українські музиканти та співаки при дворах польських магнатів.

У підрозділі 2.2. «Українці як персонажі чародійських опер, комедіоопер, комедій на польському кону (перша третина XIX ст.)» на підставі раніше не досліджених рукописних текстів п'єс проаналізовано низку вистав вказаного жанру. Початком образу аркадійської України у польському театрі XIX ст. визнано

комедіооперу «*Лешек Білий, або Чарівниця з Лисої гори*» Л. Дмушевського (Національний театр, Варшава, 1809; повний текст не зберігся). Аналізуючи переробку-адаптацію «*Сирени Дністра*» та «*Сирена з Дністра, або Пригоди Теререфе*» (Польський театр, Львів, 1813–1814), здійснену керівником польської сцени у Львові Я. Н. Камінським з комічної опери «*Русалка Дунаю*» Ф. Кауера, К. Генслера, виявляємо присутність українського топосу (Дністер), етносу (фінальна сцена I частини з селянами) та окремих героїв, зокрема Козака Гарастка. Виявлено генезу імені персонажа, образну та текстуальну спорідненість даної ролі із Козаком Захаренком з «*селянки*» Ф. Д. Князьніна, окреслено місце та значення героя у структурі вистави. Окрему увагу приділено т. зв. «руській сцені»: інтермедійному номеру за участі Козака Гарастка та дівчини Параски (переодягненої українкою головної героїні Мілони), що звучав українською мовою (у записі латинкою) і мав типову інтермедійну структуру (комедійний діалог – сольні авторепрезентації – вокальний дует – парний танець).

Вплив успіху «*Сирени...*» позначився на появі комічної опери «*Українка, або Зачарований палац*» Я. Мілевського, В. Сарнецького (Каліш, 1815). Уперше на підставі найдавнішої версії рукопису здійснено текстологічний й театрознавчий аналізи твору, виявлено його зв'язок з романтично-готичною топікою, підкреслено дивертисментність, травестійність, видовищність як актуальні театральні прийоми, використані автором; зауважено енігматичність центрального жіночого образу вистави – Людомилли-Українки, а також традиційність інтермедійних засобів представлення слуг-українців (сцени за участю Козака Гуляки й Параски). Цитування у II дії вистави двох строф з української народної пісні «Ой, не ходи, Грицю» визначено як перший прецедент уведення цієї пісні у польський театральний дискурс.

Оригінальна чародійська опера «*Твардовський на Кшемьонках*» Я. Н. Камінського (1825) була першою театральною версією популярної в добу романтизму історії про польського чорнокнижника. У структурі персонажів твору виявлено типову для творчості Я. Н. Камінського присутність українця-слуги (Майоранек), а також травестійно-інтермедійний прийом переодягання головної героїні Вісяни на Козачку. У партію Козачки автор увів українську пісню «Козак коня напував», за кулісами хор виконував «Ой, не ходи, Грицю», що можна вважати яскравим доказом подальшого побутування української пісні на польській сцені у Львові.

Реконструкція хронології та ареалу поширення кожної з трьох вистав дозволила виявити їхню надзвичайну популярність на сценах Львова, Кракова, Познані, Каліша, Вільна, Києва, Немирова та інших міст до кінця 1860-х рр., а відтак довести існування попиту публіки на такі видовища як серед глядачів етнічних українських земель, так і поза ними.

У **підрозділі 2.3. «Поліетнічний театральний топос Львова: українсько-польська ідилія»** розкрито процес формування в польському театрі урбаністичного полікультурного топосу Львова, що включав русинську (українську) складову. У крохотвилі на 1 дію «*Падіння вежі на ратуші, або*

Коминяр і Млинар» Л. Рудкевича, Я. Н. Камінського (1827) діяла метка й дотепна служниця-українка Парашка. Вона допомагала молодій закоханій парі побратися, долаючи заборони ворогуючих між собою батьків (представників двох найвідоміших цехів: коминярів та млинарів). Виставу завершував хор «Дай нам, Боже, в добрий час!» відомого українського галицького священика, композитора й поета Ю. Добриловського. Помітний обсяг тексту Парашки українською мовою (у записі латинською абеткою) дає всі підстави назвати цю виставу двомовною, місце героїні у структурі персонажів – вагомим, присутність згаданого хору у композиції вистави – символічною.

Відома австрійська опера «Аліна, королева Голконди» у польській переробці пера Я. Н. Камінського отримала назву «*Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи*» (1829). Адаптуючи сюжет комедіоопери до місцевих реалій, львівський антрепренер у другій дії змінив простір з аркадійського Провансу на «обітований» Львів. У бурлескних за характером діалогах Пана з перехожими «русинами» автор переробки ужив акцентовано сатиричних засобів для змалювання польського панства та гумористичних – українства. Закінчувала другу дію писана декорація із зображенням церкви Святого Юра та знаменитого святоюрського ярмарку (найпевніше, художником вистави був А. Лянге).

Образи польсько-української міської аркадії у цих виставах свідчили про адресування їх не лише польському, а й українському глядачеві, про бажання керівника польської сцени сприяти гармонізації міжнаціональних стосунків, хоча інтермедійність та частковість української імаготемати виявляли її другорядність, підпорядкованість українського дискурсу домінантному польському.

У **підрозділі 2.4. «Аркадійські образи українців: між “популярним романтизмом” та колоніальним кітчем»** запропоновано критичний аналіз українського аркадійського дискурсу у польському театрі першої третини XIX ст. У рамках світоглядної парадигми романтизму звучання у виставах української розмовної мови, українських народних та авторських пісень, зокрема, Марусі Чурай («Котилися вози», «Ой, не ходи Грицю») та інших («Дзюба»), слід розглядати як прояви інтересу польських митців до української культури, фольклору. Використання прийомів цитування, стилізації, травестії свідчило про вільне володіння авторами українською мовою, знання народної музичної творчості, про реакцію театру на актуальні запити публіки. У світлі цього, послуговуючись тезою літературознавиці М. Яньон, увиразнено належність цих явищ до кола творів «популярного романтизму». Аргументовано це, зокрема, й тим, що найпопулярніші з т. зв. «руських» номерів польського театру виявлено як «народні» у збірці Вацлава з Олеська «*Польські та руські пісні галицького люду*» (Львів, 1833). Є усі підстави стверджувати, що розважально-орнаментальні образи українців (русинів), засновані на традиції інтермедій, поступово трансформувались у практиці професійних театрів XIX ст. у стереотипні етнообрази. Сценічні персонажі Козака, Козачки на польській сцені фактично набували ознак кітч з притаманними йому емоційною забарвленістю, легкою ідентифікацією та впізнаваністю, асоціативною бідністю, спрощеністю,

повторюваністю, тиражуванням, комерційним успіхом. Проаналізовані механізми створення образу підпорядкованого Іншого дозволяють говорити також про прояви «кресового кітччу», колоніального за характером, типологічно подібного до «малоросійського кітччу» (Т. Гундорова) та майже одночасного із ним.

У **Розділі 3 «Україна пекельна (міт гайдамаччини як дискурс колективної історичної травми)»** розглядаються драматургічні та сценічні твори на тему Коліївщини.

Підрозділ 3.1. «Вистава “Гелена, або Гайдамаки на Україні” Я. Н. Камінського за Т. Кернером: народження образів “історичного пекла” присвячено хронологічно першій виставі, яка багато в чому визначила подальші форми репрезентації образів гайдамаччини у польській культурі. Окремо проаналізовано історію та конфлікт інтерпретацій тексту «Гелена, або Гайдамаки в Україні» у вітчизняній (В. Щурат, І. Брик, П. Рупін, Г. Хоткевич, М. Мочульський, Р. Пилипчук, Р. Кирчів, М. Брацка) та польській (Ф. Хосік, В. Ган, С. Маковський) гуманітаристиці. Розглянуто ідейно-тематичні, часопросторові та персонажні трансформації німецької драми «Ядвіга, наречена бандита» Т. Кернера у текст польської псевдоісторичної драми. З'ясовано основні засади адаптації сюжету та героїв німецької п'єси до історії гайдамацького руху, зокрема розвинуто тезу М. Мочульського про «шіллерівський розбійницький дискурс», в контексті якого належить інтерпретувати саму виставу та присутні в ній образи гайдамаків.

Розкрито особливості закладеного у виставі «пекельного хронотопу» як внутрішньо-психологічної (Горейко-Тименко) та зовнішньо-візуальної (підпал гайдамаками маєтку Старости) пожеж. В образах «запеклих гайдамаків» простежено формування стереотипу українця як Ворога, що підтверджено низкою висловлювань польських рецензентів різних років та міст. Виявлено широку географію поширення твору (Львів, Краків, Варшава, Вільно, Київ, Гродно) та феномен тривалого (до 1857 р.) успіху вистави, реконструйовано склад виконавців різних років на львівській, варшавській, віленській, київській сценах.

Висвітлено значний вплив, здійснений «Геленою...» на покоління глядачів, а також творчість польських (А. Клодзінський, С. Яшовський, М. Сухоровський, Ю. Словацький) та українських (М. Шашкевич, М. Куземський) авторів і культурних діячів. Висловлено припущення про можливе знайомство із цією виставою або ж відгуками про неї Т. Шевченка. Наголошено значення «Гелени...» для розвитку теми гайдамаччини у доробку представників «української школи» в польській літературі доби романтизму.

У **підрозділі 3.2. «“Срібний сон Саломей” Ю. Словацького: містерія смерті та воскресіння»** здійснено театрознавчий аналіз драматичного твору. На основі тез Ф. Хосіка та В. Гана наголошено на прямих сюжетно-персонажних зв'язках п'єси Ю. Словацького із виставою «Гелена...» Я. Н. Камінського. Літературознавчу концепцію ключового для твору міту України (Г. Грабович) доповнено й продовжено театрознавчим аналізом тексту. На різних рівнях оповіді виявлено та проаналізовано жанрові моделі, притаманні різним періодам історії драми й театру (містерія, комедія дель арте, кривава трагедія, трагедія,

філософська драма, історична драма, мелодрама), органічно синтезовані у цілісному задумі драматурга.

Історіософські погляди автора розглянуто у контексті ключової для п'єси концепції театральності, втіленої в образах завіси як межі між реальностями, вертепу як моделі світобудови, Акторки-Смерті як дійової особи вселенського вертепу. Підкреслено, що глибинний, історіософський рівень твору становить містерія переходу людства (польсько-українського суспільства) від «золотого», аркадійського, до «срібного» та «мідного» віку, що проявляється в типових образах ініціацій (вогонь, жертва, смерть, пробудження та воскресіння).

На рівні актантів цей твір запропоновано витлумачувати як наратив про зміну історичного амплу героя-українця з другорядного персонажа-слуги на трагічного протагоніста, що урухомлює хід історії. Водночас розкрито семантику польського та українського хронотопів як традиційних бінарних опозицій цивілізації (маєтку) й природи (село, хутір Вернигори), домінантного (польського) та маргінального, вилученого (українського) просторів. Наголошено на якісно іншому, новаторському й глибоко особистісному конструюванні образу України у драматичному творі Ю. Словацького, пояснено відсутність його сценічних втілень на сцені XIX ст. як цензурними заборонами, так і художньо-естетичною неготовністю польського театру до реалізації п'єси.

У *підрозділі 3.3. «Пізньоромантичні візії гайдамаччини на польському кону кінця XIX ст.»* проаналізовано твори польських авторів, написані та сценічно реалізовані у 1890-х рр. у театрах Львова, Кракова, Познані.

Інсценізація відомого роману М. Чайковського «Вернигора» (Р. Левицький, Краків, 1893) була вирішена у жанрі «народних картин», містила 8 масштабних сцен, сюжетно об'єднаних довкола популярної в польській літературі й мистецтві постаті Вернигори. Попри ретельність роботи інсценізатора із літературним першоджерелом, деякі сцени та вислови зазнали інтерпретації. Уперше в історії театру було виведено на кін сцену убивства Гонтою власного сина. Цей невеликий епізод роману у сценічній версії трансформувався в емоційно та візуально вражаючу картину, збудовану за «канонами» пекельного наративу гайдамаччини. Сам образ Гонти набув принципово негативних конотацій як уособлення властолюбства, підступності, зради, жорстокості, дикунства. Водночас профетизм Вернигори, пророка відродження Польщі й України, формував максимально позитивну семантику візії польсько-українського майбутнього, утверджуючи полоноцентричний історичний наратив.

В оригінальній історичній драмі «Ватажок» А. Урбанського (Львів, 1893) виявлено сюжетні мотиви та ідейно-тематичні акценти, пов'язані із впливами вже згаданих «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського та «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького. Нерозділене кохання до Полковникової та ненависть до католиків як мотивація вчинків ватажка гайдамаків Омелька слугувала відтворенню стереотипної моделі Українця-Ворога. Протилежністю їй був образ Свого Українця, втілений в постаті Кирила – греко-католицького священика і батька Омелька. Використані драматургом мелодраматичні прийоми, зокрема,

жорстокі сцени нападу Омелька на Полковникову, непримиренний конфлікт батька й сина, запізниле і невмотиване батьківське прощення, смерть головного героя та його нареченої Насті – усі ці складові забезпечували високу драматичну напругу дії, заснованої на пекельному дискурсі гайдамаччини.

Водночас у підкреслено полоноцентричну виставу було уведено фрагменти з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка, створено виразні мовні характеристики персонажів-українців шляхом включення в їхні ролі питомо української лексики, приказок та прислів'їв. У критичній рецензії обох вистав на основі публікацій у періодиці Львова, Кракова, Познані, Іновроцлава виявлено специфіку сприйняття спектаклів у контексті великого наративу «театрального патріотизму» (Д. Ратайчакова). При цьому помітним було згасання зацікавленості глядачів й критиків темою твору в міру віддаленості показів вистав від етнічних українських земель.

У кожній зі сценічних робіт виявлено симптоматичну появу нових персонажів – представників російської влади, що виступали провокуючою стороною польсько-українських конфліктів. Відверто негативна імагосемантика цих образів була проявом історичного досвіду поразки Січневого повстання 1863 р. та репресій щодо поляків з боку імперської влади.

У *підрозділі 3.4. «Театральні образи Коліївщини і формування дискурсу колективної історичної травми»* запропоновано інтерпретацію зазначених вистав з погляду формування травматичного дискурсу польського суспільства XIX ст. На підставі теорії «історичної травми» Д. Ла Капри підкреслено колективний її характер та особливе значення у конструюванні національного «ядра» польського суспільства за умов бездержавності. Як ключові для травматичного дискурсу розглянуто: «пекельний міт», заснований на «топосі пожежі»; міт кресов'янки; міт Польщі як жінки-жертви (М. Яньон).

З'ясовано, що означений травматичний дискурс будувався на архетипних образах Ероса й Танатоса, трансформованих в образи «історичного пекла» Коліївщини. При цьому архетипні мотиви любовної пристрасті та смерті отримали прояв у повторюваному сюжеті фатального кохання гайдамаки (розбійника) до красуні-польки (жертви), що був інверсивним варіантом «колоніального пожадання» (К. Глінянович) з типовою маніпулятивною підміною характеристик: фемінністю колонізатора та маскулітністю колонізованого.

Окреслено також механізми роботи з історичною травмою (програвання/відтворення травматичних образів, а не їх пропрацювання/вивільнення). Виявлено внесок театру у меморалізацію травматичної пам'яті польського суспільства, позаяк проаналізовані вистави були пов'язані із значущими датами: 50-літтям страги гайдамаків у Львові (1769–1819); 125-літтям Коліївщини, 100-річчям II поділу Речі Посполитої й 30-літтям Січневого повстання, що припали на 1893 р.

Розділ 4 «Україна козацька (історичний наратив у польському театрі XIX ст.)» присвячено аналізу п'єс та вистав з історії польсько-українського стосунків доби Речі Посполитої (XVII–XVIII ст.).

У підрозділі 4.1. «*Ранньоромантичні візії козацтва у польському театральному мистецтві першої третини XIX ст.*» на підставі уперше дослідженого рукопису героїчної драми «*Зигмунт Третій (Огінська), або Війна татарів з сарматами*» Я. Н. Камінського (Львів, 1809) розглянуто засоби конструювання образу козака Івана (синтез імагем Слуги й Воїна) у світлі ідеології сарматизму та норм класицистичної естетики.

Уперше проаналізовано рукопис та реконструйовано сценічну історію вистави «*Бунт Хмельницького*» А. Г. Жолковського (Варшава, 1812). Окреслено складові центрального образу Хмельницького як ранньоромантичного героя, витлумачено генезу й ідейно-естетичні особливості вистави у контексті актуальних історичних подій (наполеонівської кампанії зокрема). На основі документів висловлено припущення про те, що майбутній провідний письменник «української школи» А. Мальчевський мав бути глядачем цієї вистави під час перебування у Варшаві 1812 р.

Аналіз ранньоромантичних образів Богдана Хмельницького продовжено на матеріалі двох трагедій, що не мали сценічного життя: «*Богдан Хмельницький*» Ю. У. Немцевича (1817) та «*Богдан Хмельницький*» Т. Заборовського (1823). Розкрито особливості кожного твору та місце в ньому центрального героя – носія романтичного світогляду у класицистичній за характером драматургії. Підкреслено особливість жанрового задуму трагедії Ю. У. Немцевича (зокрема, введення хорів-коментаторів), зв'язок сюжетних мотивів та ситуацій із трагедіями В. Шекспіра. З'ясовано відображення дрібно-шляхетського світогляду, псевдокласицистичної школи письма та проявів ранньоромантичних ідей Т. Заборовського у змалюванні Б. Хмельницького, його оточення, у конструюванні сюжету та часопростору трагедії.

У підрозділі 4.2. «*Вистави за творами авторів “української школи” доби романтизму на сцені: проблеми сценічної адаптації (середина XIX ст.)*» увага зосереджена на чотирьох виставах. Дві з них виникли як інсценізації популярного поетичного «українського роману» «*Марія*» А. Мальчевського: «*Димітр і Марія, або Ворожба і помста*» Ю. Коженівського (Львів, 1831) та «*Польські родини XVII ст., або Дочка Мечника*» К. Майєрановського (Краків, 1850).

Виявлено відсутність українського дискурсу у «*Димітрі...*», причиною чого стала зосередженість автора інсценізації на ліричній проблематиці. Підкреслено зміну акцентів в наступній інсценізації – пера К. Майєрановського – як самостійній п'єсі, де український дискурс було актуалізовано через введення постаті старого козака Дорошенка, типового представника польсько-українського фронтального братерства. Зауважено домінування мелодраматичних прийомів у конструюванні сюжету та персонажів, визначено амплуа ролі козака Дорошенка як слуги. Досліджено сценічну історію та критичну рецепцію обох творів як складових популярного репертуару польської сцени.

Вистави з героїко-історичним наративом, присвячені морським походам козацтва («*Повернення запорожців із Трапезунду*» К. Гейнча, Київ, 1842; «*Конашевич в Білгороді*» З. Фіша, Житомир, 1845) проаналізовано як приклади

сценічної реалізації ідеологічних, естетичних та поетикальних засад літературної «української школи». Заакцентовано увагу на несумісності притаманних літературним жанрам споглядальних, медитативних, описових, ліричних або епічних наративів із вимогами драматургічного письма, заснованого на конфлікті та активній сценічній дії. Адже попри важливість тем, а також мовну та культурну гомогенність українських сюжетів, героїв та часопросторів вистав, автори п'єс не змогли створити динамічні, з виразними сценічними якостями тексти. Запропонувавши набір яскравих, але статичних, ілюстративних, стереотипних картин козацької героїки, драматурги унеможливили широке та тривале зацікавлення ними з боку польських театральних митців.

Водночас прем'єра «Повернення запорожців...» на українській сцені збагатила нечисельний національний репертуар першого сезону діяльності новоствореного українського (руського) професіонального театру товариства «Руська бесіда» в Галичині (1864). З погляду імагології відбулось запозичення українською сценою польського гетерообразу козака як автообразу. Саме рятуючи успіх цієї вистави, М. Вербицький на прохання Е. Бачинського створив (або ввів до вистави вже існуючий) марш запорожців, відомий сьогодні як Гімн України.

У підрозділі 4.3. «Парадокси сценічних втілень “Мазепи” Ю. Словацького (друга половина XIX ст.)» на матеріалі історії окремих постановок цього твору у львівському, краківському, варшавському театрах досліджено питання сценічних інтерпретацій твору та його титульного образу.

Розглянуто сценічну історію прем'єрних вистав твору в угорському та польському театрах у контексті історичних подій середини XIX ст., «весни народів», цензурних заборон. З'ясовано, що попри думку більшості українських літературознавців про мінімальну «українськість» цього твору, польський глядач та критики другої половини XIX ст. одностайно визначали українську національну ідентичність Мазепи, вони ж підкреслювали й «донжуанівський дискурс» цього персонажа.

Виявлено стереотипи сприйняття глядачами й рецензентами образу Короля як центрального і позитивного персонажа, образу Мазепи – як Чужого, Ворога. Реконструйовано перелік виконавців цієї ролі та опрацьовано відгуки рецензентів, на підставі чого простежено динаміку сценічних втілень п'єси до кінця XIX ст. та зауважено поступове опанування поетики, філософії та змісту твору Ю. Словацького. Запропонована Ю. Словацьким у «Мазепі» нова модель романтичного українського героя, заснована на синтезі амплуа героя-коханця, королівського слуги та національно свідомого лицаря-воїна, лише поступово, під кінець XIX ст. виявилась поміченою польським театром, хоча назагал продовжувала домінувати стратегія «вилучення» та маргіналізації Іншого, що виявлялась у трактуванні титульного героя як другорядного.

У підрозділі 4.4. «Ідеологічні та імагологічні концепти влади у виставах з історії Хмельниччини (остання третина XIX ст.)» досліджено ідейно-естетичні, жанрові, сюжетні особливості вистав за п'єсами Л. Стаженського («Син Богдана», Львів, 1868; «Перо чаплі», Львів, 1876), К. Бжозовського («Облога

Львова 1654 р.», Львів, 1884) та інсценізації відомого роману Г. Сенкевича («Вогнем і мечем», Краків, 1884). Спільними рисами різних за тематикою та художніми якостями текстів та вистав були: посилення поляризації українських персонажів, позитивно або негативно маркованих залежно від їхнього стосунку до Польщі та Росії; конструювання образу слабкої, втомленої, безсильної гетьманської влади; показ відверто ворожого та крайньо жорстокого козацтва; моделювання антиукраїнського простору міста, витіснення українського світу за межі польського міського топосу.

У *підрозділі 4.5. «Образи козацтва і формування колективної пам'яті»* на підставі теоретичних праць М. Альбакса, Я. Асманна, М. Шацької, Ю. Зерній розглянуто питання внеску театральної практики у формування колективної пам'яті польської нації. Окреслено періоди формування та розвитку козацького наративу у польському театрі XIX ст.: ранньромантичний, романтичний та пізньромантичний; визначено характерні прикмети кожного з періодів та динаміку їхніх змін: від романтичної героїзації (перший) та козакофільства (другий) до демонізації та варваризації козацтва (третій).

На підставі тез Б. Ясіновського про вагомість і привабливість для національної пам'яті поляків переможних образів історичного минулого, романтики польсько-українського фронтального братерства, зв'язяг Корони над козацьким військом пояснено частоту звернень польського театру XIX ст. до тем періоду Хмельниччини. На основі фактів та джерел доведено наявність у театральному наративі головних механізмів, що впливали на зміст колективної пам'яті (за М. Шацькою), окреслено їхній внесок у формування сталого упродовж XIX ст. козацького дискурсу польського театру як складової історичної/колективної пам'яті. За теорією Р. Ф. Баймастера–С. Гастінгса названо основні прийоми перетворення історичних фактів на образи колективної пам'яті у практиці театру.

У *Розділі 5 «Україна селянська (нові персонажі польської сцени 1840-1880-х рр.)»* охоплено період від 1844 р. до кінця століття та проаналізовано дев'ять різних за ідейними, естетичними та жанровим вирішеннями п'єс та вистав, в рамках яких формувались рустикальні образи України на польському кону.

У *підрозділі 5.1. «Романтичний міт карпатського простору: від трагедійного до комедійно-пасторального жанрів (середина XIX ст.)»* розглянуто низку творів, тематично пов'язаних із карпатським регіоном. Виставу «Карпатські верховинці» Ю. Коженювського (1844) означено як початок формування в польському театрі романтичного карпатського дискурсу. Простежено динаміку сценічної історії твору на польській сцені, його перехід на сцену українську, виявлено вагоме місце п'єси у репертуарі польського «театру зірок» (зокрема, у творчості Г. Моджеєвської), особливості рецепції, засади сприйняття гуцульських селян як Своїх Інших (концепт екзотики). Успіх вистави на польській сцені інтерпретовано у світлі тез польських літературознавців про особливе значення Гуцульщини як нової формули польського Сходу, про символічне заміщення образом гурала постаті козака/гайдамаки, образом Гуцульщини – хронотопу Козацького Запоріжжя.

Значення твору Ю. Коженівського підкреслено розглядом п'єс та вистав, що виникли під його безпосереднім впливом та сприяли розширенню географічних та соціокультурних тем в освоєнні карпатського простору. У популярній виставі «*Староста Велюньський, або Чуже зерно*» Л. Стаженського (1861) дія відбувалась за часів Мазепи. Фронтірна ідея польсько-козацького лицарського побратимства, втілена в постаті молодого аристократа Зигмунта, що вирушав на Запорізьку Січ, як і модель українця-«фальшивого поляка» в образі підступного Вацлава, виявляли амбівалентність польської перцепції образу України: романтично-героїчний міт віддаленої у просторі козаччини протиставлявся «ближнему», небезпечному опришківському дискурсові, підкреслюючи амбівалентність польсько-української «любові на відстані» й «ненависті зблизька».

Подібні мотиви виникли у чародійській мелодрамі «*Ланороть*» Ю. Старкеля (Львів, 1862), показаній на сцені польського театру у Львові. Фольклорний мотив купальського перетворення бідного молодого гураля з бойківських Карпат Романа на багатого пана розвивав ідею неспроможності українця посідати вищі щаблі суспільства. За позірною хлопоманською риторикою представників польського табору ховались типово колоніальні стратегії маргіналізації автохтонного населення та закріплення його підпорядкованого статусу. Водночас твір уперше представляв топос Карпат як рекреаційно-відпочинковий, засвідчуючи перехід (під маскою романтичної поетизації життя мешканців гір) польської культури до прагматичного «привласнення» цього простору. Це зумовлювало бінарність імагологічного образу «аркадійських» Карпат, збудованого на протиставленні польського та українського світів як цивілізованого/природнього, міського/сільського, модерного/рустикального.

Комедія «*Прийблуда*» В. Лозинського (Львів, 1862) представляла на львівській сцені село у самбірському Передкарпатті та історію, збудовану на сюжетних та персонажних мотивах, запозичених зі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Попри гомогенний український дискурс, усі тексти діалогів та пісень були написані польською мовою, стилізовані під народні, персонажі були копіями стереотипних етнообразів українських селян. Вистава пройшла один раз на львівській (1865), кількаразово – на станіславській сценах, згодом перейшла до репертуару аматорів, що свідчило про втрату зацікавлення професійного театру та його глядача до такого типу вистав. Значно більшого успіху зазнала п'єса в українському перекладі на сцені Руського (українського) театру товариства «Руська бесіда». Обираючи для українського театру в Галичині цей твір, українські митці «приймали» й закладену в ньому чужомовну репрезентацію власного світу. Водночас варто зауважити, що такі вистави на свій спосіб сприяли формуванню національного репертуару вітчизняної сцени в Галичині.

У *підрозділі 5.2. «Українське селянство у мелодраматичному репертуарі польських театрів другої половини XIX ст.»* зосереджено увагу на драматичних творах та виставах «*Гриць*» А. К. Грози (Житомир, 1858), «*Українци*»

Л. Косцьцелецького (Варшава, 1880) та інсценізаціях повісті Ю. Крашевського «*Хата за селом*» (1880; 1884).

У контексті історії театрального життя в Житомирі ХІХ ст. розглянуто генезу появи п'єси (1858) та вистави «*Гриць*» (1866). Окреслено суспільно-історичні події кінця 50-х-початку 60-х років ХІХ ст., що становили ідеологічне запліччя твору; коротко простежено історію використання сюжету цієї пісні в українській та польській драматургії ХІХ ст.; розкрито структуру п'єси, її жанрову специфіку; підкреслено переваги та недоліки драматургічної конструкції. Зауважено вагомість використання прийому «театру в театрі», принципу травестії у вирішенні центрального образу (Гриць – переодягнений на селянина власник села Альфред), застосування фреймової конструкції, в якій «внутрішній» український сюжет про невірного Гриця й фатальні «чари» Юстини очуднювався «зовнішньою рамкою» – актуальною патріотичною темою воскресіння героя. Попри виразне авторське захоплення фольклором, обрядами, етичними нормами українського народу, у тексті й виставі образ України розгортався від Свого до Чужого, від аркадійського до пекельного.

Популярність у 1880-1890-ті роки «драматичної картини» (мелодрами за жанром) «*Українці*» Л. Косцьцелецького дозволяє говорити про значний попит на цю тему, властивий глядачеві не лише Східної Галичини, а й етнічних польських земель. З'ясовано генезу твору, що веде родовід від героїв та сюжетів найвідоміших українських п'єс: «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Наталки Полтавки» І. Котляревського, «Дай серцю волю...» М. Кропивницького. Якщо перші два українські твори були знані для польського театру, то увагу до драми М. Кропивницького пояснюємо перебуванням М. Кропивницького в Галичині 1875 р. і можливим знайомством польських митців з драматургом та його твором.

В «*Українцях*» польський автор змодельовав гомогенний український простір села, в якому розгорнуто конфлікт поміж деспотичним Війтом і сільською громадою. Ідейно-естетичні особливості твору сформовані на перетині комедійного, музичного та драматичного жанрів під впливом двох дискурсів: пізньоромантично-рустикального та позитивістично-критичного. Набір стереотипних картин українського села разом із елементами певної соціальної критики слугували успіху твору на сценах невеликих міст Східної Галичини та у центральній Польщі. Львівські критики вкрай негативно оцінили виставу як цілковито невідповідну реаліям життя, архаїчну за мовою та стереотипізованими етнообразами українців.

Інсценізації «*Хати за селом*», в якій український дискурс не був головним, мали надзвичайний успіх не лише у ХІХ ст., а й у наступному. Якщо версію Г. Запольської критики назвали «ілюстрованими картинками» повісті, а наміри інсценізаторки виказувало виконання нею головної ролі у виставі (Львів, 1884), то сценічний варіант повісті пера З. Меллер та Я. Галасевича мав кращі сценічні якості (компактність, динамічність, визначений музично-драматичний жанр тощо). Львівські рецензенти вважали виставу типовою продукцією для найширшої глядацької аудиторії, негативно оцінюючи її псевдонародність та

штучність. Львівський глядач врешті ігнорував виставу, проте «Хата за селом», як і «Українці», мала успіх на чисельних провінційних сценах.

У *підрозділі 5.3. «Формування критично-реалістичного дискурсу польсько-українських взаємин: хлопомани й громадівці, повстанці та селяни у польській драматургії 1860–1870-х рр.»* увагу зосереджено на розгляді двох практично невідомих в українському театрознавстві драматичних творів.

Розкрито генезу, історичні умови, зміст та ідейно-естетичні особливості п'єси «Ганка в муках» М. Гожковського (Рим, 1861), зокрема, унікальність змалювання соціокультурного та багатонаціонального портрета Києва кінця 1850-х рр. Неукраїнське місто (представлене польською інтелігенцією, російською поліційною владою, єврейським шинком) у п'єсі показано як вороже до української селянки. Окреслено специфіку наративу, побудованого на подіях-зустрічах Ганки з представниками різних соціальних, етнічних, релігійних прошарків. Зауважено значення тримовності, дотриманої драматургом для змалювання різних типів героїв.

Підкреслено особливу увагу автора до історій міських соціальних «низів», уперше уведених в польську драматургію як повноцінних персонажів. Виявлено як полоноцентрично-патерналістську, колоніальну стратегію відображення польсько-українських взаємин, так і прагнення автора наблизитись до актуальних міжетнічних та соціальних проблем.

Заакцентовано нетипові для часу створення п'єси ранньонатуралістичні та ранньоекспресіоністичні художні засоби виразності, вписані у критично-реалістичний та пізньоромантичний естетичні дискурси твору. Висловлено припущення, що поява п'єси могла бути викликана короткотривалим розвитком польського театру у Києві наприкінці 1850-х рр.

Епічна драма «На Україні» Л. Совінського (Краків, 1873), високо оцінена І. Франком, була присвячена відтворенню й аналізу передумов та ключових подій Січневого повстання 1863 р. Обравши центральними історії двох родин: аристократично-шляхетської польської та селянської української, драматург через життєписи трьох поколінь 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), громадівців, автобіографічні моменти 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 й селянства, ідеалістичне ставлення до повстання молоді за відсутності серйозного та відповідального лідера – усі ці теми Л. Совінський намагався висвітлити з максимальною об'єктивністю.

Події твору подано крізь подвійну жанрову оптику – романтичну та реалістичну. Обшир хронологічний, географічний, поколіннєвий дозволяє говорити про цю п'єсу як про драматизовану епічну поему-хроніку. Сам автор

не приховував головної мети – утвердження мартирологічного національного дискурсу та підживлення великої патріотичної ідеї в середовищі сучасників.

ВИСНОВКИ

Результати дослідження дозволяють здійснити низку узагальнень.

1. В огляді вітчизняної *історіографії* виявлено корпус досліджень, присвячених польсько-українським театральним стосункам, здійснено їхню періодизацію, доведено, що вони були невід’ємною складовою формування, утвердження та розвитку українського театрознавства. На кожному з етапів виявлено динаміку методологічних змін: від джерелознавчих, текстологічних, історико-генетичних, історико-порівняльних студій до контактологічних, мікроісторичних, культурологічних.

Дослідження українських істориків театру й драми беззаперечно вказували на входження українського ранньомодерного культурного простору у європейський шляхом присвоєння, адаптації та трансформації західноєвропейських мистецьких практик через посередника-ретранслятора, що його функції у вказаний період виконувала значною мірою польська культура, театр зокрема. Цей комплекс обставин слід вважати головною передумовою появи та розвитку образу України в польському професіональному театрі XIX ст.

2. Опрацювання *джерельної бази* дозволило виявити чисельний корпус польської драматургії XIX ст., пов’язаної із темою України та образами українців. Здійснено їхню класифікацію за такими ознаками:

- національно *герметичний* дискурс, скерований на репрезентацію лише польського світу, попри заявлені у назвах характерні топоніми, імена чи події;
- твори, що містили українську тематику, але були опубліковані лише *фрагментарно* або ж відомі лише з *назви*;
- *вистави-адаптації* іншомовних або польських поетичних та прозових творів, що мали тривалу сценічну історію та широку географію поширення;
- *оригінальні драматичні твори*, що мали значний успіх у глядача;
- п’єси, що *не отримали сценічного втілення* у межах XIX ст. або взагалі ніколи не виставлялись на сцені, але потребували окремої уваги у світлі обраної теми.

До розгляду у дисертації було залучено вистави трьох останніх груп, що дозволило охопити значну частку різних за мистецькою якістю, художньо-стилістичними прийомами, авторами, рівнем популярності, хронологією та географією поширення драматургічних і театральних «дискурсивних подій».

3. *Генезу* явища простежено від перших прикладів появи українців-персонажів у польській драматургії та на сцені, датованих початком XVII ст., присутніх далі у всіх видах ранньомодерного театру: шкільному, магнатському, вертепній драмі, творчості совіжджалів. 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 гетерообразів на польському

кону. Включення Українця як Іншого з одного боку, слугувало пізнанню його специфічних рис, формуванню стійкого етнообразу, і водночас забезпечувало впорядкування ієрархічних стосунків домінування та підпорядкування, що становили зміст польської політичної, релігійної та культурної експансії на схід.

Виокремлено основні типи та етапи розвитку: *ренесансний тип героя* (пройдисвіт, блазень, простак в інтермедіях); *героїчно-комедійний образ Козака* (різдвяна драма; ренесансна та барокова літературна комедія; придворна комедія, комедіоопера кінця XVIII ст.); *парна інтермедійна репрезентація Козак-Козачка* (різдвяна драма).

4. Систематизовано та проаналізовано провідні драматургічні й сценічні *образи України* у XIX ст.:

– *аркадійський* (продовження ранньомодерної імагологічної традиції; збудований на пасторальних наративах; представлений оригінальними творами та перекладами-адаптаціями європейських авторів з притаманними йому використанням українського фольклору та/або стилізацій, білінгвальністю, інтермедійністю, орнаментальністю) : сприяв творенню міту «золотої доби» Речі Посполитої, підтримував і розвивав польсько-українську міжкультурну комунікацію, сприяв уведенню українського фольклору на польську сцену;

– *пекельний* (наратив історичної травми, реалізований через переказ і програвання історичних подій Коліївщини; базувався на архетипах Еросу й Танатосу, топосах «пожежі», «пекельної учти», «пекельного весілля», інверсивному варіанті польсько-українського «колоніального жадання»): слугував формуванню дискурсу польської колективної історичної травми гайдамаччини, міту кресов'янки, національного дискурсу жертви, профетичним ідеям польсько-українського примирення;

– *козацький* (наративи охоплювали понад столітній період польсько-української або суто української історії від перших років XVII до початку XVIII ст.; представлений п'єсами та виставами про визначні події: морські походи козацтва, добу Хмельниччини, Руїни, гетьманування Мазепи; заснований спершу на сарматській та фронтірно-кресовій мітологіях, що поступились місцем критичному дистанціюванню та демонізації козацтва) : розгортався як складова великого національного історичного наративу, скерованого до аналізу історичних помилок, консолідації нації, формування історичної пам'яті, ідей відновлення Речі Посполитої;

– *селянський* (наративи базувались на українських народних переказах, легендах, піснях, запозиченні, компіляції мотивів, сюжетів, героїв вже існуючих літературних, драматичних та сценічних творів польських та українських авторів, інсценізація прози; підсумовували особистий досвід авторів-учасників та сучасників Січневого повстання 1863 р.) : був спробою конструювання критичного дискурсу актуальних польсько-українських взаємин, але насправді залишився в рамках романтично-патерналістської парадигми, підтримуючи на польській сцені стратегії «рустикалізації» та «антимодернізації» українського дискурсу.

5. *Періодизація*, здійснена в рамках кожної із моделей, доводить, що алгоритм їхнього розгортання був визначений ключовими подіями у житті польського суспільства XIX ст. – Листопадового (1830–1831) та Січневого (1863) повстань. У межах трьох, визначених цими датами періодів, відбувалися зміни суспільно-політичного та соціально-економічного характеру, що мали вплив на художньо-естетичні тенденції та мистецьку мову театру.

Під час *першого періоду* відбувся активний розвиток та завершення аркадійського, започаткування пекельного та козацького (історичного) образів України. У *другому періоді* актуалізовано героїчно-лицарський дискурс козацтва, запропоновано історіософську концепцію Коліївщини, започатковано селянський дискурс України. У рамках *третього періоду* набули популярності мелодрами й музично-драматичні вистави з життя українського села; в дискурсі козацтва увиразнилися одночасно процеси ідеалізації, дегероїзації й варваризації образів гетьманів і козаків; отримала «меморіальне» вшанування гайдамацька тема (1893); розвинулась антиросійська риторика.

6. Досліджено *ареал поширення* сценічних творів, що містили образи України, виявлено його залежність від історичних подій. До 1831 р. вистави з українською тематикою входили до репертуару мандрівних та стаціонарних польських труп на обширі: Львів-Краків-Каліш-Варшава-Вільно-Гродно-Мінськ-Київ-Кам'янець-Житомир. У період між 1831 та 1863 рр. територія їхнього поширення не зменшилась, проте посилились цензурні утиски та розпочалась конкуренція з театром російським. Після 1863 р. на підросійських етнічних українських територіях діяльність польських мандрівних та стаціонарних колективів була заборонена, поширення вистав з українською тематикою перенеслось на захід, зокрема, на польські етнічні території.

7. Підстави популярності значної кількості проаналізованих вистав розглянуто у контексті соціокультурного феномену польсько-українського *пограниччя*, територія якого, зокрема, була окреслена маршрутами гастролюючих труп К. Камінського, А. Змієвського, П. Рекановського, А. Ленкавського, С. Маліновського, Шитлерів, Лютомських, Шмітгофів, а також стаціонарними польськими сценами у Львові, Києві, Житомирі, Кам'янці. Історичним підґрунтям цієї «контактної зони» стали кількасотлітні міжкультурні польсько-українські взаємини, спільність політичного й культурного простору Речі Посполитої як «держави чотирьох народів», в межах якої сформувалась практика репрезентацій образів етнічно Іншого Сусіда.

Причетність до території польсько-українського пограниччя, пов'язану зі складним комплексом «подвійної ідентичності», слід вважати ключовим фактором формування *імагопозиції* (тобто внутрішньої настанови) переважаючої більшості авторів та театральних митців, які творили тексти та вистави про Україну. Одним із проявів театрального пограниччя та формування в його просторі популярної культури слід вважати формування й розвиток упродовж XIX ст. т.зв. «*кресового кітчу*», складовою якого були стереотипізовані образи українців та України.

8. Імагологічна поетика образу України у польському театрі визначалась динамікою жанрово-стилістичних змін театральної мови. У ранньомодерну добу доміантним був жанр *інтермедії*, відтак специфічними формами репрезентації українців як персонажів стали інтермедійні за своїм характером «*руські сцени*», що викристалізувались та набули популярності у польському театрі першої третини ХІХ ст., зокрема у жанрах «селянка» (пастораль), комедіоопера, чародійська опера, комедія. Осердям пекельного міту України були *топос пожежі й пекельного весілля* (учти), розгорнутий в *історичних драмах, військовій мелодрамі* або *історичних картинах* з часів Коліївщини. Козацький дискурс розгортався у *історичних драмах, мелодрамах, комедіооперах; трагедіях; народних картинах*. Селянський поставав у жанровому діапазоні: *драма, мелодрама, музично-драматична вистава, народні картини зі співами й танцями*. У цих формах проявлялись та утверджувались взаємно пов'язані між собою *типи наративів*: ідилічний, травматичний, історичний, рустикальний, урбаністичний.

Часопросторові форми репрезентації образу України на польській сцені можна каталогізувати як набір конкретних топосів (Лиса гора, замок у Кам'янці, Святоюрська гора та ін.), узагальнено-типових місць дії (козацький табір, гетьманська світлиця, карпатське село, дніпровські кручі, київська вулиця), зображених відповідно до тогочасних засад декораційного мистецтва. Семантика часопросторів зазвичай будувалася на опозиції польського та українського. Відверто негативні конотації українського простору були пов'язані з імагеомо лісу/печери як локусів Чужого. Позитивні конотації український простір отримував за умов гомогенності, тобто відсутності поруч польського.

На початку ХІХ ст. у виставах львівського польського театру було закладено початки урбаністичного багатостічного образу міста. У поєднанні ренесансного карнавального й ранньоромантичного хронотопів відбувалось формування міту Львова як полікультурного міста (перша третина ХІХ ст.), в останній третині ХІХ ст. мала місце виразна просторово-урбаністична стратегія етносегрегації, що по-своєму відображала міжнаціональну боротьбу за життєвий простір.

9. Найважливішою складовою та втіленням образу України залишались *персонажі*—репрезентанти «українського характеру». В основі чотирьох головних імагологічних образів України лежали архетипні для польського театального мистецтва образи (актанти, ампула, імагеми) українців-персонажів: Слуга, Розбійник (гайдамака, опришок), Воїн (козак), Селянин. З них найдавнішими були Слуга та Воїн. У гендерному контексті переважали маскулінні образи, поруч із ними існували фемінні (Козачка, Служниця, Селянка).

10. Моделювання українських образів відбувалось як *синтез* етностеріотипних рис персонажа із актуальним для того чи іншого періоду західно-європейським мистецьким напрямом. Часто постаті українських сценічних героїв на польській сцені виникали на початках «привласнення» та «засвоєння» польською культурою західно-європейських новацій. Так, образи гетьманів, козаків, гайдамаків, опришків ставали носіями «шіллерівського», «шекспірівського», «донжуанівського» дискурсів, що утверджувались у польському театрі ХІХ ст.

11. Польський сценічний дискурс про Україну перебував у постійному *діалозі з українською культурою*. У ставленні польських авторів та театрів до автохтонної української культури зауважено такі прийоми: використання української мови як засобу маркування національної ідентичності персонажів; цитування українського фольклору (пісня, танець, приказки); створення авторських стилізацій 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, М. Кропивницького; залучення акторів українського походження до виконання ролей українців.

Простежено й зустрічні явища, як-от перехід з польської на українську сцену низки драматичних творів. Образи українця як Іншого, створені польськими драматургами, у цих випадках перетворювались й сприймалися на українській сцені як власні імаго, гетерообрази перетворювались на автообрази, що збагачувало нечисельний на той час український національний репертуар, але водночас сприяло закріпленню театральних етностереотипів українців.

12. Виявлено динамічний зв'язок театральної практики із *літературним процесом*. Наголошено, що поява перших образів України у театральному ранньоромантичному дискурсі 1809–1819 рр. була каталізатором явища, що згодом отримало назву «українська школа» у польській літературі доби романтизму, хронологічно передувало йому. Проте у подальшому медитативна, споглядальна за природою творчість прозаїків та поетів «української школи» унеможливила адекватне перенесення їхніх творів на сцену. Вистави, безпосередньо пов'язані із творами та творчістю представників «української школи», були зазвичай малосценічними. Лише в оригінальних за світоглядно-художніми підходами творах Ю. Словацького та Ю. Коженювського було реалізовано самостійні творчі рішення. Водночас, простежуючи динаміку літературно-театральних стосунків XIX ст., пересвідчуємось, що образи України, репрезентовані у польському театрі й літературі, взаємопідсилювались, забезпечуючи їхню безперервну циркуляцію у культурному просторі.

13. *Імагологічні особливості, місце та значення образу України* на польській сцені XIX ст. можна розглядати і у світлі феномену зустрічі двох культур на східному рубезі християнської цивілізації, і як надання голосу «безголосому субалтерну» (Г. Ч. Співак), і як одночасне «привласнення» права говорити від його імені. Така амбівалентність стратегій пов'язана із зазначеною М. Яньон специфікою тогочасного польського суспільства: колонізатора й колонізованого одночасно.

Постійно повертаючи у своє коло образи України, польський театр у такий спосіб утримував право на просторове й часове, реальне та ментальне домінування над тими, чий іміджі творив. Водночас він сприяв спробам налагодження міжнаціонального діалогу за складних суспільно-історичних обставин, відповідаючи на запити не лише польського, а й українського глядача.

Враховуючи моделюючий та репрезентативний характер театральної діяльності, варто говорити про два взаємопов'язані явища окресленого періоду: романтично-захоплене віднайдення/відкриття України як образу етнічного Іншого – і водночас цілком прагматичне винайдення (Л. Вулф) та конструювання таких її імаго, які б продуктивно працювали задля розвитку польської культури й нації.

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ПРЕДСТАВЛЕНІ У ПУБЛІКАЦІЯХ:

Монографія

1. Гарбузюк М. Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації. Львів: Простір-М, 2018. 470 с.

Рецензія:

Сніцарчук Л. Українство в просторі «Речі Посполитої театральної». Гарбузюк Майя. Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації [монографія]. Львів, Простір-М. 2018. 470 с. *Кіно.Театр*. 2019. № 5 (145). С.44–45.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Гарбузюк М. Постаць Івана Мазепи: сучасні мистецтвознавчі дослідження. *Просценіум*. Львів, 2009/2010. № 3 (25) / 1 (26). С. 149–150.

3. Гарбузюк М. «(Zygmunt Trzeci) Ogińska! Czyli wojna tatarów z sarmatami» Яна–Непомучена 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.

4. 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. 153–163.

5. Гарбузюк М. Антоній Мальчевський бачив Богдана Хмельницького? *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*. Львів, 2016. Вип. 17. С. 210–218.

6. 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, 2018. Вип. 18. С. 15–22.

7. Гарбузюк М. Соціокультурне та поліетнічне портретування Києва середини ХІХ ст. у п'єсі «Галка в муках» М. Гожковського (1861): наративи, хронотопи, імагологічні стратегії. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 19. С. 115–126.

8. Гарбузюк М. П'єса «Українці» Люціана Косьцелецького у репертуарі польських театрів 1880–1887 років (до сценічної історії твору). *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 1. С. 80–89.

Публікації у закордонних виданнях та статті у наукових фахових виданнях України, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

9. Гарбузюк М. Комедіо-опера «Сирена з Дністра»: (До генези українських персонажів у польському театрі першої половини ХІХ ст.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ : [б. в.], 2013. Вип. 13. С. 8–36.

10. Гарбузюк М. Топос Львова як український дискурс у виставі «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфі» 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 : [б. в.], 2014. Вип. 15. С. 16–25.

11. Гарбузюк М. Ян Непомуцен Камінський: «Подільський слід» у житті й творчості. *Dialog dwóch kultur*. Warszawa ; Lublin : [s. n.], 2014. R. VIII. Z. 1–2. S. 268–274.

12. Гарбузюк М. Дискурс України у просторі польського театру (на прикладі репертуару польської сцени у Львові першої половини ХІХ ст. *Studia ucrainica Varsoviensia. Uniwersytet Warszawski*. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2015. T. 3. S. 251–269.

13. Гарбузюк М. Образ козака в польському театрі та драматургії (ранньоромантичний період). *Dialog dwóch kultur*. Warszawa ; Lublin : [s. n.], 2015. R. IX. Z. 1. S. 245–250.

14. Гарбузюк М. «Бунт Хмельницького» Алоїза Гонзаги Жулковського – перша драма про українського гетьмана на польській сцені ХІХ ст. *Pomiędzy. Między. Между. Between. Zwischen. Entre. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*. Wrocław, 2015. № 1. S. 109–122.

15. Гарбузюк М. Ростислав Пилипчук – дослідник українсько-польських літературних і театральних зв'язків. *Dialog dwóch kultur*. Warszawa, 2016. R. X. Z. 1. S. 375–380.

16. Гарбузюк М. Національна та іншомовні театральні культури у науковому доробку Ростислава Пилипчука. Причинки до інтелектуальної біографії ученого. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2016. Вип. 19. С. 65–72.

17. 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.

18. Harbuziuk M. Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twórcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim. *Trauma jako kulturowy palimpsest: (post)komunizm w kontekście porywnawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów.* *Misscellanea posttotalitariana Wratislaviensia.* Wrocław, 2017. № 6. S. 119–130.

19. 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.

20. Гарбузюк М. Іван Франко про українсько-польські театральні зв'язки. (До історії театральної компаративістики в Україні). *Мистецтвознавство України.* Київ : ПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. С. 17–32.

21. Гарбузюк М. Початки театральних імагологічних студій у працях Івана Франка. До історіографії дослідження польсько-українських мистецьких стосунків). *Художня культура. Актуальні проблеми.* Київ, 2017. Вип. 13. С. 136–154.

22. Гарбузюк М. Перша сценічна версія «Марії» А. Мальчевського на польському кону (1831): «українська поема» без України. *Dialog dwóch kultur.* Warszawa, 2017. R. XI. Z. 1. S. 245–251.

23. Гарбузюк М. Українсько-польське театральне пограниччя: географічне та історичне окреслення феномену. *Dialog dwóch kultur.* Warszawa, 2018. R. XII. Z. 1. S. 383–390.

24. Гарбузюк М. «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за Т. Кернером на польській сцені (перша пол. XIX ст.): географія й хронологія поширення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* Київ, 2019. Вип. 24. С. 7–15.

25. Гарбузюк М. Комедія «Приблуда» Владислава Лозинського (1862): автор, сценічна доля п'єси та питання міжнаціональної театральної комунікації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.* Серія: мистецтвознавство. 2019. Вип. 1 (40). С. 190–197.

Матеріали та тези доповідей на конференціях

26. Гарбузюк М. Ранньоромантичний дискурс України у творчості Яна-Непомучена Камінського (1777–1855). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей Міжнар. наук. конф. (Львів, 29 листопада 2013 р.) / НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові ; [ред.-упоряд.: О. Осадця, В. Пасічник ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук]. Львів : [б. в.], 2013. С. 102–105.

27. Гарбузюк М. Богдан Хмельницький – персонаж польської драматургії ранньоромантичної доби (1812–1823). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей Міжнар. наук. конф. (Львів, 28 листопада 2014 р.) / НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові ; [ред.-упоряд.: О. Осадця, В. Пасічник ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук]. Львів : [б. в.], 2014. С. 114–116.

28. Гарбузюк М. Козак Гараство: співак, танцюрист та музика у комедіоопері «Сирена Дністра, або Терере в клопотах» Я.-Н. Камінського за Ф. Кауером (Польський театр у Львові, 1814). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей Міжнар. наук. конф. (Львів, 28 листоп. 2015 р.) НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові ; [ред.-упоряд.: О. Осадця, В. Пасічник ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук]. Львів 2015. С. 44–47.

29. Гарбузюк М. Українські народні пісні на польській ранньоромантичній сцені (перша третина XIX століття). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей Міжнар. наук. конф. (Львів, 28 листоп. 2016 р.) / НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові ; [ред.-упоряд.: О. Осадця, В. Пасічник ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук]. Львів 2016. С. 45–48.

30. Гарбузюк М. Сценічні переробки іншомовних творів в добу Романтизму як предмет досліджень міжкультурної комунікації (на прикладі творчості Яна Непомуцена Камінського, 1777–1855). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей Міжнар. наук. конф. (Львів, 24 листоп. 2017 р.) / НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові ; [ред.-упоряд.: О. Осадця, В. Пасічник ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук]. Львів, 2017. С. 45–48.

31. Harbuziuk M. Tadeusz Pawlikowski i Teatr ukraiński towarzystwa «Ruska Besida»: przyczynek do polsko-ukraińskich stosunków teatralnych (1900–1906). *Tadeusz Pawlikowski. W stulecie śmierci*. Kraków, 2016. S. 22–30.

32. Гарбузюк М. Порівняльне театрознавство в Україні: ретроспективний огляд, актуальні виклики (на прикладі досліджень українсько-польських театральних стосунків). *IX Міжнародний конгрес україністів. Мистецтвознавство. Культурологія* : зб. наук. статей (До 100-річчя Національної академії наук України) / [голов. ред. С. Пирожков, А. Загородній, Г. Скрипник] ; НАН України ; МАУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 336–350.

Інші публікації

Розділи колективних монографій:

33. Гарбузюк М. Польський театр у Львові (1900–1945). *Нариси з*

історії інонаціонального театру в Україні ХХ–початку ХХІ століття / ред. М.Гринишина. Київ : Фенікс, 2017. С. 457–558.

34. Гарбузюк М. Аркадійські образи українців у польському театральному дискурсі першої половини ХІХ ст.: між «популярним романтизмом» та колоніальним кітчем. *Кітч у мистецтві, етосі та вихованні* / ред.: Г. Гжибек, Т. Дубровний. Львів; Ряшів, 2019. С. 9–20.

Енциклопедичні статті:

35. Гарбузюк М. Адвентович Кароль. *Енциклопедія Львова* : у 4 т. За ред. А. Козицького та І. Підкови. Львів: Літопис, 2007. Т. 1. А–Г. С. 37–38.

36. Гарбузюк М. Богуславський Войцех. *Енциклопедія Львова* : у 4 т. За ред. А. Козицького та І. Підкови. Львів: Літопис, 2007. Т. 1. А–Г. С. 255.

37. Гарбузюк М. Давісон Богуміл. *Енциклопедія Львова* : у 4 т. За ред. А. Козицького. Львів: Літопис, 2008. Т. 2.: Д–Й. С. 10.

38. Гарбузюк М. Камінський Ян Непомук. *Енциклопедія Львова* : у 4 т. За ред. А. Козицького. Львів : Літопис, 2010. Т. 3. : К. С. 64–65.

39. Гарбузюк М. Моджеєвська Гелена. *Енциклопедія Львова* : у 4 т. За ред. А. Козицького. Львів: Літопис, 2010. Т. 4: Л–М. С. 675–676.

Статті:

40. 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 Закоłodний], 2011. Т. 3. С. 123–138.

41. Гарбузюк М. Україна–Польща–Європа: науково-мистецька зустріч у Гардженицах. *Просценіум*. 2014. № 1/3 (38/40). С. 162–165.

42. Гарбузюк М. Бабусина скриня чи ящик Пандори? «Волинь» очима українця. *Інтернет-видання «Збруч»*. URL: <http://zbruc.eu/node/59657> (дата звернення: 06.05.2019)

АНОТАЦІЯ

Гарбузюк М. В. Образ України у польському театрі ХІХ століття: імагологічний аспект. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.02 – театральне мистецтво. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню імагологічної специфіки образу України у польському театрі ХІХ ст.

Проаналізовано історіографію українсько-польських театральних стосунків як невід'ємну складову утвердження й розвитку національного театрознавства, здійснено її періодизацію. Виявлено, що перші відомі приклади появи персонажів-українців на польському кону датовані початком ХVІІ ст. і присутні у всіх видах ранньомодерного польського театру.

На основі широкого кола опрацьованих рукописних джерел та друкваних видань систематизовано та проаналізовано провідні моделі образу України у XIX ст.: аркадійська, пекельна, козацька, селянська; визначено їхні засадничі характеристики, генезу, особливості конструювання. В основі вказаних чотирьох головних імагологічних образів України виявлено архетипові образи (актанти, ампула, імагеми) українців-персонажів: Слуга, Розбійник (гайдамака, опришок), Воїн (козак), Селянин.

Здійснена періодизація (1800–1831; 1831–1863; 1863–1900) дозволила підкреслити динаміку та закономірність змін імагологічних параметрів образу України залежно від ключових соціально-політичних подій у житті польського суспільства XIX ст.: Листопадового (1830–1831) та Січневого (1863) повстань.

На підставі джерельних матеріалів (афіш, рецензій, рукописів), монографій та статей польських і українських істориків театру досліджено ареал поширення вистав польського театру, що містили українські образи. Доведено, що такі вистави були популярні не лише на етнічних українських землях, а й на сценах далеких від українських земель територій. Причини цього успіху розглянуто у контексті функціонування й розвитку соціокультурного феномену польсько-українського театрального пограниччя.

Поетикальні, жанрово-стилістичні особливості образу України у польському театрі XIX ст. були визначені динамікою естетично-стильових змін польської сцени у процесі освоєння європейських мистецьких практик. Актуалізуючи ту чи іншу етнічну імагему або етносемантику України (просторову, наративну, персонажну, фольклорну, мовну, поведінкову тощо), польські театральні митці часто обирали українську Іншість як важливу змістову, стильову, жанрову прикмету.

Незмінною світоглядно-естетичною парадигмою, в яку були вписані так чи інакше усі вистави з українською складовою, залишалась парадигма романтизму від найбільш ранніх до найпізніших його проявів, що охоплювали все XIX століття. При цьому польський сценічний дискурс образу України формувався здебільшого як прояв «популярного романтизму», сприяючи розвитку й утвердженню етностереотипів, зокрема, кітчевих імаго українців.

Виявлено цілу низку прийомів, цитувань, запозичень та стилізацій з українського фольклору та літературних джерел у текстах польської драматургії XIX ст. Простежено також зворотній процес: перехід з польської на українську сцену низки драматичних творів – через переклади та адаптації.

Враховуючи моделюючий та репрезентативний характер театральної діяльності, виявлено два взаємопоєднані явища окресленого періоду: романтично-піднесене віднайдення/відкриття України як образу етнічного Іншого – і водночас цілком прагматичне винайдення та конструювання таких її імаго, які б продуктивно працювали задля розвитку польської культури й нації.

Ключові слова: українсько-польські театральні взаємини, польський театр XIX ст., театральна компаративістика, театральна імагологія, пограниччя культур

АННОТАЦИЯ

Гарбузюк М. В. Образ Украины в польском театре XIX столетия: имагологический аспект. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – театральное искусство. Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского НАН Украины, Киев, 2019.

Диссертация посвящена исследованию имагологической специфики образа Украины в польском театре XIX ст.

Проанализовано историографию украинско-польских театральных взаимоотношений как неотъемлемую часть утверждения и развития национального театроведения, проведено ее периодизацию. Выявлено, что первые известные примеры появления персонажей-украинцев на польской сцене датированы началом XVII ст. и присутствовали во всех видах раннеמודерного польского театра.

На основе широкого круга исследованных рукописных источников и печатных изданий систематизировано и проанализовано ключевые модели образа Украины в XIX ст.: аркадийская, адская, козацкая, крестьянская; определено их главные характеристики, генезис, особенности конструирования. В основе указанных четырех главных имагологических образов Украины выявлено архетипические образы (актанты, амплуа, имагеми) украинцев-персонажей: Слуга, Разбойник (гайдамака, опрышек), Воин (казак), Крестьянин.

Проведенная периодизация (1800–1831; 1831–1863; 1863–1900) позволила подчеркнуть динамику и закономерности смены имагологических параметров образа Украины в зависимости от ключевых социально-политических событий в жизни польского общества XIX ст.: Ноябрьского (1830-1831) и Январского (1863) восстаний.

На основе документальных источников (афиш, рецензий, рукописей), монографий и статей польских и украинских историков театра исследовано ареал распространения спектаклей польского театра, в которых присутствовали украинские образы. Доказано, что такие спектакли были популярны не только на этнических украинских землях, но и на сценах далеких от украинских земель территорий. Причины такого успеха рассмотрено в контексте функционирования и развития социокультурного феномена польско-украинского театрального пограничья.

Поэтикальные, жанрово-стилистические особенности образа Украины в польском театре XIX ст. определялись динамикой эстетически-стилистических изменений польской сцены в процессе освоения европейских художественных практик. Актуализируя ту или иную этническую имагему или этносемантику Украины (пространственную, нарративную, персонажную, фольклорную, языковую, поведенческую и т.д.) деятели польского театра часто выбирали украинскую Инакость как важную содержательную, стилевую, жанровую особенность.

Неизменной мировоззренчески-эстетической парадигмой, в которую были вписаны так или иначе спектакли с украинской составляющей, оставалась парадигма романтизма от наиболее ранних до самых поздних его проявлений, которые охватывали все XIX столетие. При этом польский сценический дискурс образа Украины формировался чаще всего как проявление «популярного романтизма», помогая развитию и утверждению этностереотипов, в том числе китчевых имаго украинцев.

Открыто широкий диапазон приемов, цитирований, заимствований и стилизаций украинского фольклора и литературных источников в текстах польской драматургии XIX ст. Прослежено также обратный процесс: переход с польской на украинскую сцену драматических произведений – через переводы и адаптации.

Учитывая моделирующий и репрезентационный характер театральной деятельности, раскрыто два взаимозависимые явления очерченного периода: романтически-возвышенное нахождение/открытие Украины как образа этнического Иного – и одновременно вполне прагматическое изобретение и конструирование таких ее имаго, которые продуктивно работали б для развития польской культуры и нации.

Ключевые слова: украинско-польские театральные взаимоотношения, польский театр XIX ст., театральная компаративистика, театральная имагология, пограничье культур

ANNOTATION

Harbuziuk M. V. The image of Ukraine in the nineteenth-century Polish theater: the imagological aspect. – Manuscript.

Doctoral dissertation for the degree of Doctor of Arts in specialty 17.00.02 – theater arts. M. Rylskiy Institute of Arts, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the study of the imagological specificity of the image of Ukraine in the Polish theater of the 19th century.

The absence of works of similar subjects in contemporary domestic theatrical science was indetified, in contrast to the active deployment of similar studies in other fields of humanities: literature, art, film, musicology, and cultural studies.

The historiography of Ukrainian-Polish theatrical relations has been analyzed as an integral part of the establishment and development of national theatrical studies, and its periodization has been carried out. Studies of Ukrainian theater and drama historians undoubtedly point to the mechanisms of the entry of the Ukrainian early-modern cultural space into Europe, in particular, by the appropriation, adaptation and transformation of Western European art practices through a mediator-relay, which functioned in the specified period, and Polish culture in particular. This circumstance is emphasized as the basic one for shaping the image of Ukraine in the Polish theater of the early modern era.

It is revealed that the first known examples of the appearance of Ukrainian characters on the Polish stage date from the beginning of the 17th century and are present in all kinds of early-modern Polish theater. The fragmentation of the Ukrainian world included in the Polish world, the renaissance genesis of heroes and plots, bilingualism, discretion as a structure and intermedia as a genre were the main marks of the beginnings of formation of Ukrainian images on the Polish stage.

The leading strategies for representing Ukraine's image in the 19th century have been systematized and analyzed: arcadian, hell, Cossack, peasant; their basic characteristics, genesis, design features are determined. On the basis of the four main imagological images of Ukraine, archetypal images (actants, roles, imaged) of Ukrainian characters were revealed: Servant, Robber (Haydamak, Opryshok), Warrior (Kozak), Peasant. The most ancient were the Servant and the Warrior, and within the 19th century two others arose. In the gender context, masculine images dominated and then feminine ones appeared: Kozak woman, Maidservant, and Peasant woman.

The periodization (1800–1831; 1831–1863; 1863–1900) made it possible to emphasize the dynamics and regularity of changes in the imagological parameters of Ukraine's image, depending on key socio-political events in the life of the nineteenth-century Polish society: November (1830–1831) and January (1863) uprisings.

Based on source materials (posters, reviews, manuscripts), monographs and articles by Polish and Ukrainian theater historians the area and spread of performances of Polish theater containing Ukrainian images are explored. It is proved that such performances were popular during the first two-thirds of the 19th century not only on ethnic Ukrainian lands, but also on stages far from Ukrainian lands. The reasons for this success are considered in the context of the functioning and development of the socio-cultural phenomenon of Polish-Ukrainian theatrical border.

Poetic, genre-stylistic features of Ukraine's image in 19th century Polish theater were determined by the dynamics of aesthetic and stylistic changes of the Polish stage in the process of mastering European artistic practices. Actualizing the ethnic imagies or ethosemantics of Ukraine (spatial, narrative, personal, folk, linguistic, behavioral, etc.), Polish theater artists often chose Ukrainian Otherness as an important content, style, genre trait. The genre range of representations of the image of Ukraine ranged from inter-media scenes in bilingual performances to large canvases of historical character, from comedy and melodrama to "scenes from folk life", drama and tragedy.

The paradigm of romanticism from its earliest to the most recent manifestations, covering all the nineteenth century, remained invariable in the ideological and aesthetic paradigm that included all the performances with the Ukrainian component in one way or another. At the same time, the Polish stage discourse of the image of Ukraine was formed, for the most part, as a manifestation of "popular romanticism", contributing to the development and affirmation of ethnic stereotypes, in particular, of the kitschy imago of Ukrainians.

In relation to Polish authors and theaters with autochthonous Ukrainian culture, the following techniques were noted, in particular: the use of the Ukrainian language as a means of marking the national identity of the characters; quoting Ukrainian

folklore (song, dance, proverbs); creation of author's stylings of Ukrainian folk songs; introduction of songs by Ukrainian authors; use of Ukrainian musical instruments; reproduction of Ukrainian male and female clothes; selection of appropriate, often authentic, props; creating scenery with images of spiritual Ukrainian shrines, typical Ukrainian landscapes, etc. ; writing dramatic works based on Ukrainian folk songs; creation of plays in Ukrainian in Latin alphabet; introduction of poetry by T. Shevchenko; use of plot motifs and characters in Ukrainian dramaturgy; involvement of Ukrainian-born actors in the role of Ukrainians.

The transition from the Polish to the Ukrainian stage of a number of dramatic works through translations and adaptations has been traced. The images of the Ukrainian as Other, created by Polish playwrights, in these cases were transformed and perceived on the Ukrainian stage as their own imago, which enriched Ukrainian stage repertoire, but at the same time contributed to the consolidation of stereotypical and storied theatrical ethno-types of Ukrainians.

The direct connection of theatrical practice with the literary process is revealed. It is proved that the first manifestations of the image of Ukraine in the 19th century were first articulated in the theatrical early-romance discourse of 1809–1819 and had an unconditional influence on Polish poets and writers, in particular, representatives of the “Ukrainian school” who lived or came from the Polish-Ukrainian border. It is researched that further transfer to the theater of techniques, motives, language and images from the works of the "Ukrainian school" revealed incompatibility of the lyric-epic, meditative nature of image creation with the laws of the stage.

Presentation of the image of Ukraine on the Polish stage of the 19th century can be seen as a phenomenon of the meeting of two cultures on the eastern frontier of Christian civilization, and as giving voice to the "voiceless subaltern" (H. Spivak), and at the same time as "appropriation" of the right to speak on its behalf. Considering the modeling and representative nature of theatrical activity, it is worth talking about two interconnected phenomena of the period: romantic-elevated finding / discovery of Ukraine as an image of ethnic Other- and at the same time quite pragmatic invention (L. Wolf) and construction of such imagoes that would work productively first of all for the development of Polish culture and nation.

Keywords: Ukrainian-Polish theatre relations, nineteenth-century Polish theater, theatre comparativism, theatrical imagology, the borders of cultures.