

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ІМ. І. КРИП'ЯКЕВИЧА

ЗА СВОБОДУ

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ ДІАЛОГ ТА СПРОБИ ПОРОЗУМІННЯ

після кількох десятиліть «найсильнішого економічного утиску» майже втратила «національну індивідуальність, мову та суспільний устрій»⁸⁹.

Тож коли в 1917–1920 рр. дійшло до відкритої конфронтації між українськими селами й польськими землевласницькими дворами, мешканці цих останніх опинилися, по суті, сам на сам з розбурханою «революційною»/грабіжницькою масою, одягненою в солдатські шинелі та селянські свитки. У цій ситуації жоден компроміс між світами багатства й бідності, а також українства й польськості вже не був можливим. Його треба було шукати значно швидше, щонайпізніше після революційних подій 1905–1907 рр., які, за словами Івана Франка, показали, що «так далі не можна, треба щось радити»⁹⁰. Однак польські дідичі з Київщини, Волині й Поділля з усіх сил чинили супротив урядовим планам навіть обмеженої аграрної реформи, щоб тільки зберегти тут «польський стан посідання», а радше не допустити посягання на свої маєтки. Як визнавали самі ж представники «українних» землевласницьких кіл, «цей скороминущий страх [перша російська революція 1905–1907 рр. – Б. Г.] ні на що їм не придався»⁹¹. Тому через десять років прийшла розплата за недалекогоглядність. Більшовицьке гасло «грабуї награвоване» стало для «гнаних і голодних» дороговказом і своєрідною «індульгенцією», що освячувала як вигнання господарів з їхніх родових «гнізд», так і фізичну ліквідацію «чужих-чужих».

Це був кінець не тільки поміщицької Аркадії, але й кількостілітньої «історичної Польщі» на Правобережній Україні. Більшовицькі репресії міжвоєнного періоду зробили строкату колись етнічну мапу регіону ще більш одноманітною. Про його колишнє багатство й велич нині нагадують лише занедбані, а раніше – чудові парки, руїни могутніх фортець, вишуканих магнатських резиденцій, кляшторів, костелів і надвірних капличок, знищених часом, людськими руками й байдужістю кількох поколінь.

Sic transit gloria mundi!

ОБРАЗ УКРАЇНИ В ПОЛЬСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Дослідження історії театральних українсько-польських відносин були започатковані ще в перші десятиліття розвитку українського театрознавства (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.) у працях Михайла Драгоманова⁹², Івана Франка⁹³,

⁸⁹ Див.: Dziennik Kijowski. 1906. 22 lutego. S. 4.

⁹⁰ Франко І. На нашій – не своїй землі. Уривок з записок правобічного шляхтича. *Літературно-науковий вістник*. 1907. Т. XXXVII. С. 25.

⁹¹ Żułtowska J. (z Puttkamerów). Inne czasy, inni ludzie. Londyn, 1959. S. 171–172.

⁹² Драгоманов М. Найстаріші руські драматичні сцени. *Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство*. Львів, 1899. Т. 1. С. 185–216; М. Т-в. [Драгоманов М.] Две южно-русские интермедии начала XVII века. *Киевская старина*. 1883. № 12. С. 652–664; П. Кузмичевский [Драгоманов М.]. Старейшие русские драматические сцены. *Киевская старина*. 1885. № 11. С. 371–407.

⁹³ Франко І. Взаємини польської та української літератур. *Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, 2008. Додаткові томи. Т. 53. С. 465–467; Франко І. До історії українського вертепа. *Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1992. Т. 36. С. 170–210; Франко І. Із чужих літератур. Сучасні польські поети. *Літературно-науковий вістник*. Львів, 1899. Т. 5. С. 176–199; Франко І. Нові матеріали до історії українського

Володимира Перетця⁹⁴, Василя Щурата⁹⁵, Михайла Возняка⁹⁶, Дмитра Антоновича⁹⁷, Костя Копержинського⁹⁸, Петра Руліна⁹⁹ та ін. У так званих театральних «фізіологічних нарисах», присвячених історії театрив у Києві та Харкові, їхні

- вертепа (з образом). *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. Львів, 1908. Т. 82. С. 30–52; Франко І. Нові матеріали до історії українського вертепа XVIII ст. *Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1983. Т. 38. С. 170–210; Франко І. Русько-український театр. Історичні обрис. *Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 293–336; Франко І. Хмельницький – неспризнаний польський патріот. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. Львів, 1898. Т. 23–24. С. 9–17.
- ⁹⁴ Перетц В. К истории польского и русского народного театра (Окончание). *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук*. Спг., [б. в.], 1911. Т. XVI, кн. 4. С. 39–66; Перетц В. К истории польского и русского народного театра, I–VII (Несколько интермедий XVII–XVIII ст. Посвящается памяти А. Н. Пыпина). *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук*. Спг., [б. в.], 1905. Т. X, кн. 1. С. 51–104; Перетц В. К истории польского и русского народного театра. XVIII–XIV. *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук*. 1907 [г.]. Санкт-Петербург, [б. в.], 1908. Т. XII, кн. 4. С. 52–86; Перетц В. К истории польского и русского народного театра столетий. *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук*. Санкт-Петербург, [б. в.], 1911. Т. XVI, кн. 3. С. 248–319; Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. Петроград: Академия, 1922. 164 с.; Перетц В. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. *Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894*. Санкт-Петербург: Типография Императорских Санкт-Петербургских театров, 1894. Приложение. Кн. 1. С. 85–185; Перетц В. Малорусские вирши и песни в записях XVI–XVII веков. Санкт-Петербург, 1899. 156 с.
- ⁹⁵ Щурат В. «Христос Пасхон». *Щурат В. Вибрані праці з історії України / упоряд., вступ. ст., прим. і ком.* С. Щурата. Київ: Вид-во Академії наук Української РСР, 1962. С. 84–100; Щурат В. Українські народні пісні в городських актах. *Щурат В. Вибрані праці з історії України / упоряд., вступ. ст., прим. і ком.* С. Щурата. Київ: Вид-во Академії наук Української РСР, 1962. С. 104–108; Щурат В. Діалог про смерть з 1629 р. *Вибрані праці з історії України / упоряд., вступ. ст., прим. і ком.* С. Щурата. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1962. С. 82–83; Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 року. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. Львів, 1910. Кн V, т. ХСVII. С. 86–104; Щурат В. Найближші жерела творчості М. Шашкевича. Передовілейні нотатки. *Літературні на черки*. Львів, 1913. С. 48–76; Щурат В. Шашкевичева «Олена». Фрагмент із студій над творчістю поета. *На досвітку нової доби. Статті й замітки до історії відродження галицької України*. Львів, 1919. С. 105–113.
- ⁹⁶ Возняк М. Початки української інтермедії. 1619–1919. Львів: Всесвітня бібліотека, 1919. 260 с.
- ⁹⁷ Антонович В. Б. Моя исповедь. Ответ пану Падалиц. *Антонович В. Б. Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори*. Київ, 1995. С. 78–90; Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
- ⁹⁸ Копержинський К. З історії театру на Чернігівщині (1750–1830). Чернігів і північне Лівобережжя. Огляди, розвідки, матеріали / під ред. акад. М. Грушевського. *Записки Українського наукового товариства в Києві*. 1928. Т. XXIII. С. 402–430; Копержинський К. Театральне та музичне життя на Поділлі. *Українська Академія Наук. Записки історично-філологічного відділу*. Київ, 1926. Кн. VII–VIII. С. 113–143.
- ⁹⁹ Рулін П. На шляхах до нового українського театру: Польський театр у Києві 1816 року. *Записки історично-філологічного відділу ВУАН*. 1926. Кн. 7–8. С. 86–112; Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924). *Записки історично-філологічного відділу*. Київ, 1925. Кн. 5. С. 207–228.

автори – Н. Николаєв¹⁰⁰ та Н. Черняєв¹⁰¹ – також висвітлювали ці питання. Від другої половини 1950-х років дослідницьку традицію перейняв Ростислав Пилипчук¹⁰², піднімаючи теми, пов'язані з українсько-польським театральним порубіжжям, у газетних публікаціях¹⁰³, дисертаційному дослідженні та чисельних наукових доповідях і статтях¹⁰⁴, енциклопедичних гаслах¹⁰⁵, академічних виданнях¹⁰⁶. У центрі його уваги перебували події та явища XIX ст. Так, його перу належить присвячений театрові розділ у колективній праці українських мистецтвознавців¹⁰⁷. Ще у статті «Про засади створення академічної історії українського театру» Р. Пилипчук порушив актуальну проблему розширення контексту історіописання з національно герметичної історії українського театру до історії театрів в Україні¹⁰⁸. З цього приводу він слушно наголосив: «Слід мати на увазі при цьому, що бездержавна

¹⁰⁰ Николаев Н. Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803–1893 гг.). Киев, 1898. 212 с.

¹⁰¹ Черняев Н. Харьковский театр во времена Млотковского. *Черняев Н. Из харьковской театральной старины*: сб. статей / сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Поляковой; науч. ред. Р. Я. Пилипчук. Харьков: Екограф, 2010. 656 с.

¹⁰² Див. про це: 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*: зб. наук. праць. Київ, 2016. Вип. 19. С. 65–72; Гарбузюк М. Ростислав Пилипчук – дослідник українсько-польських літературних і театральних зв'язків. *Dialog dwóch kultur*. Warszawa, 2016. R. X, z. 1. S. 375–380.

¹⁰³ Пилипчук Р. Я. Соломія Крушельницька в Заліщиках (5-річчя з дня смерті співачки). *Перемога*. (Заліщики, Тернопільська обл.). 1957. 15 листопада; Пилипчук Р. Я. Видатна українська співачка (85 років від дня народження Соломії Крушельницької). *Радянська Буковина*. (Чернівці) 1958. 23 вересня; Пилипчук Р. Я. Визначна українська співачка (Філомена Лопатинська). *Радянська Буковина*. 1960. 30 березня; Пилипчук Р. Я. Владислав-Казимир Плошевський. *Наша культура*. 1962. № 10. С. 12; Пилипчук Р. Я. Михайло Ольшанський – український актор. *Радянська Буковина*. 1963. 19 травня; та ін.

¹⁰⁴ Пилипчук Р. Перший професіональний театр в Одесі – польсько-російська трупа Яна-Непомуцена Камінського (1805–1809 рр.). *Поляки на Півдні України та в Криму*. Одеса; Ополе; Вроцлав, 2007. С. 187–205; Пилипчук Р. Т. Шевченко і польський театр на Наддніпрянській Україні 1830–1850-х років. *Київські полоністичні студії*: зб. наук. праць. 2014. Т. XXIV. С. 103–113; Пилипчук Р. Я. Відоме й невідоме про Адама Барцицького. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. Ч. 2. С. 12–26; Пилипчук Р. Я. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського. *Верховина*. Зб. наук. праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя. Дрогобич, 2003. С. 263–285; Пилипчук Р. Я. Польська драма на українській сцені в Галичині 40–60-х рр. XIX ст. *Слов'янське літературознавство та фольклористика*. Київ, 1971. Вип. 7. С. 44–65.

¹⁰⁵ Пилипчук Р. Я. Гроза Александр Кароль. *Українська літературна енциклопедія* / редкол.: Дзеверін І. О. (відп. секрет.) та ін. Київ, 1988. Т. 1. А – Г. С. 500; Пилипчук Р. Я. Крашевський (Kraszewski) Юзеф Ігнаці. *Шевченківський словник*: у 2 т. / ред. кол.: І. Я. Айзеншток, В. А. Афанасьєв, М. П. Бажан та ін. Київ, 1976. Т. 1: А–МОЛ С. 592–593; та ін.

¹⁰⁶ Ключові праці з історії театру було видано окремими книгами вже по смерті ученого: Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.) / упоряд. О. Є. Гулякіна; вступ. ст. О. Ю. Клековкіна. Київ: Криниця, 2015. 512 с.; Пилипчук Р. Історія українського театру (Від витоків до кінця XIX ст.) / передм. О. Клековкін. Львів: Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2019. 356 с.

¹⁰⁷ Загайкевич М., Пилипчук Р., Федорук О., Кашуба О. Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. Львів; Київ: Логос, 1998. 58 с.

¹⁰⁸ Пилипчук Р. Я. Про засади створення багатомовної «Історії українського драматичного театру». *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць. Київ, 2000. Вип. 1. С. 204.

упродовж століть Україна мала на своїй етнічній території не свої театри, а театри власне тих держав, яким підлягала, з їхніми мовами й ідеологіями»¹⁰⁹.

Продовжуючи думку вченого, наголосимо, що сьогодні говорити про історію становлення й розвитку українського театру ані в XVII–XVIII, ані в XIX ст. неможливо без урахування польського чинника. Саме цьому присвячена наша монографія, мета якої – системно дослідити один з виявів польсько-українського культурного діалогу, а саме форми та стратегії репрезентації на польській сцені образу України та українців у XIX ст.¹¹⁰. У межах дослідження було введено в український науковий обіг значну кількість польських драматичних текстів, що містили образи України та українців. Доведено, що варто говорити про повторювані та послідовні звернення польських драматургів та театрів до української тематики. Це особливо важливо в контексті існування у вказаний період такого культурно-художнього феномену, як «українська школа» в літературі польського романтизму, надзвичайно ґрунтовно дослідженого українськими та польськими літературознавцями¹¹¹. Подібні мистецькі явища українські та польські дослідники виявили в польському малярстві XIX ст.¹¹². Тож театр паралельно з іншими мистецькими та літературними практиками був складовою тривалого й складного міжетнічного діалогу, що розгортався в умовах пограниччя культур.

Ці явища, на нашу думку, доцільно розглядати у світлі теорії «контактних зон» М. Л. Пратт¹¹³. Уводячи цей термін, дослідниця пояснила, що під ним розуміє «...суспільний простір, де культури зустрічаються, зіштовхуються, борються одна з одною, часто в умовах надзвичайно асиметричних владних стосунків, таких як колоніалізм, рабство або їхні наслідки...»¹¹⁴. М. Л. Пратт вважає, що специфічними рисами творчості у контактній зоні є «автоетнографізм, транскulturація, критика, колаборація, білінгвізм, посередництво, пародійність, звинувачення,

¹⁰⁹ Пилипчук Р. Я. Про засади створення... С. 205.

¹¹⁰ Гарбузюк М. Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації: монографія. Львів: Простір-М, 2018. 470 с.

¹¹¹ «Українська школа» в польському романтизмі / за ред. С. Ткачова. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 208 с.; «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. *Київські полоністичні студії*: зб. наук. праць. Київ, 2005. Т. VII. 598 с.; Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи, 1997. 604 с.; Козак С. Польсько-український дискурс епохи романтизму. *Київські полоністичні студії*: зб. наук. праць. Київ, 2011. Вип. 18. С. 144–151; Козак С. Тарас Шевченко і Юліуш Словацький. *С. Козак. Шевченкознавчі і порівняльні студії. Статті, розвідки, лекції*. Київ, 2012. С. 66–75; Козак С. Християнство – романтичний месіанізм – сучасність. *Статті. Розвідки. Лекції*. Київ, 2011. 336 с.; Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки. *Київські полоністичні студії*: зб. наук. праць. 2010. Т. XVII. 620 с.; Радишевський Р. П. Юліуш Словацький: життя і творчість. Київ: Дніпро, 1985. 207 с.; Нахлік Є. К. Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. Львів, 2010. 288 с.

¹¹² Кривач Д., Стельмашук Г. Український народний одяг XVII–XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського. Київ: Наукова думка, 1988; Федорук О. Джерела культурних взаємин. Україна у творчості польських художників другої половини XIX – початку XX ст. Київ: Мистецтво, 1976. 126 с.; Наполеон Орда і Україна: мистецьке видання / авт. вступ. ст. та оп. літографій Я. Кравченко та П. Сачек. Львів: Оранта Арт Бук, 2014. 204 с.; Świątek A. «Łach serdeczny»: Jan Matejko a rusini. Kraków: Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. 204 s.

¹¹³ Pratt M. L. *Arts of the Contact Zone*. Profession. New York: MLA, 1991. P. 33–40.

¹¹⁴ *Ibid.* P. 38.

уявний діалог»¹¹⁵. Учена підкреслює також притаманну цим явищам абсолютну гетерогенність значень, тобто різне відчитання одних і тих самих текстів різними реципієнтами залежно від їхньої соціальної та етнічної належності¹¹⁶. Територію польсько-українського пограниччя цілком коректно можна назвати географічно великим та хронологічно тривалим прикладом такої «контактної зони», одним із виявів якої була театральна практика.

Генезу репрезентацій образів України та українців на польській сцені й у драмі вдалося простежити до перших прикладів ранньомодерної доби. Вони датуються початком XVII ст. і наявні в усіх видах тогочасного польського театру: шкільному, магнатському, вертепній драмі та літературній ренесансній комедії, творчості совіжджалів. Фрагментарність українського світу, включеного в польський, ренесансна генеза героїв та сюжетів, білінгвальність як поширена мовна практика, дискретність як структура та інтермедійність як жанр були характерними ознаками початків формування українських образів на польській сцені в XVII ст. Включення «українця» як «іншого» слугувало пізнанню його специфічних рис, формуванню стійкого етнообразу і водночас забезпечувало побудову ієрархічних стосунків двох культур, відображаючи зміст польської політичної, релігійної та культурної експансії на схід за доби Речі Посполитої.

Історично найпершим прикладом появи образу України у польській драмі вважаємо «Діалог про оборону України і побудка з осторогою» В. Кіцького (Доброміль, 1615 р.)¹¹⁷. Д. Антонович виокремив симптоматичну появу тут персонафікованого образу України¹¹⁸. Зокрема, в діалогах із Шляхтичем, Жовніром та Сатиром Україна скаржилась на відсутність захисників, а Жовнір відповідав на ці докори, називаючи її «матір'ю», «святою», просячи пробачення за невідплачені кривди¹¹⁹. Н. Яковенко віднесла цей діалог до творів польських та руських авторів кінця XVI – початку XVII ст., у яких уперше виник образ України – «скривдженої сироти»¹²⁰ – як реакція на численні у той період татарські напади на українські землі. Саме цей персонафікований образ і слугує вихідною хронологічною, географічною та ідеологічною точкою нашого дослідницького сценарію. І хоча в подальшій польській драмі подібних персонафікацій не зустрічаємо, подивуємо їх вже в українській драмі й театрі, зокрема у відомій виставі «Милість Божа», зіграній у Києво-Могилянській академії (1728). У цій першій українській виставі про події Визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького вагоме місце посідає

¹¹⁵ Pratt M. L. Arts of the Contact Zone... P. 38.

¹¹⁶ Ibid. P. 39.

¹¹⁷ Кіцький В. З книги «Діалог про оборону України і побудка з осторогою», 1615 р. / пер. з пол. Р. Радишевський і В. Шевчук. *Тисяча років української суспільно-політичної думки: у 9-ти т.* Київ: Дніпро, 2001. Т. 2, кн. 2. Перша половина XVII ст. / упоряд., прим. В. Шевчука. С. 184–189.

¹¹⁸ Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. С. 10.

¹¹⁹ Кіцький В. З книги... С. 184–185.

¹²⁰ Jakowenko N. Szlachcic «łaciński» czy «łatynizujący» (uwagi o polskojęzycznym poemacie z Wołynia z 1585 roku). *Łacina w Polsce. Zeszyty naukowe*. Warszawa, 1995. Z. 1–2: Między Slavia Latina i Slavia Orthodoxa / pod red. J. Axera. S. 59.

персонаж Україна. Свого часу М. Возняк наголошував на появі образу України на українській сцені як наслідку впливу польської єзуїтської драми¹²¹.

У польській ранньомодерній традиції виокремлюємо чотири типи (етапи) театральних репрезентацій українців. Найперший з них – *ренесансний тип героя* (пройдисвіт, блазень, простак в інтермедіях шкільного театру). Яскравим прикладом цього типу репрезентації слугує добре знама «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого» Я. Гаватовича (1619), показана на день Св. Яна на ярмарку у м. Кам'янка-Струмилова (нині – Кам'янка-Бузька Львівської обл.). Інтермедії, написані та зіграні українською мовою, були показані відповідно після другої та третьої дій «Трагедії...», усю ж виставу виконали польською мовою учні місцевої школи, де учителював сам автор, польсько-український драматург Я. Гаватович¹²².

Другим, дещо пізнішим за часом появи, став *геройно-комедійний образ Козака*, представлений у різдвяній драмі, ренесансній та бароковій літературній комедії. Іван Франко досліджував моделі поведінки «театрального Козака» в одній з вертепних драм, наголошуючи, що в його мотивах чути відгомін реальних подій кінця XVI–XVII ст.¹²³ До найбільш ранніх літературних прикладів такого «театрального козака» відносимо ренесансну комедію «З хлопа король» Пйотра Барики, написану з нагоди коронації польського короля Владислава IV 1633 р.¹²⁴ П'єса була тоді ж поставлена при дворі одного з вельмож у Кракові¹²⁵. Серед героїв у колі вояків, що розважалися за святковим столом після походу проти Пруссії, був Грицько (Hrusczo), представник козацького війська.

Пізніша поява у різдвяній шопці поряд із Козаком Козачки (*третій, парний спосіб* репрезентації) свідчить про збагачення кола сюжетів та імагологічних образів персонажів-українців: крім героїко-дієвих, виникли лірично-комедійні мотиви, посилились фольклорні елементи. Сформувалась типова структура українських інтермедійних сцен (комічний діалог – вокальний дует – парний танець), що перейшла у вистави театру XIX ст.

Образ козака-воїна змінився на *пасторального козака* наприкінці XVIII ст., яскравим прикладом цього був Козак Захаренко в пасторальній комедії «Потрійне весілля» Ф. Д. Князьніна (1783–1785)¹²⁶, написаній для придворного театру Адама Чарторийського в Пулавах. «Одомашнений», «приручений», «свій» Козак поєднував риси середньовічного трубадура, кмітливого ренесансного слуги, орієнтального екзотичного персонажа, аркадійського пасторального героя. Такого персонажа зустрічаємо в першому відомому сценічному виконанні фрагментів із пісні Марусі Чурай «Котилися вози з гори...» та народної «Тече річка невеличка».

¹²¹ Возняк М. С. Історія української літератури: 2 -х кн. 2-ге вид., випр. Львів: Світ, 1994. Кн. 2. С. 215.

¹²² Інтермедії до драми Якуба Гаватовича «Tragedia, albo Wizerunk śmierci przeświątego Jana Chrzciciela, przesłańca Bożego. Українські інтермедії XVII–XVIII ст. Пам'ятки давньої української літератури. Київ: Вид. Академії наук УРСР, 1960. С. 33–49.

¹²³ Франко І. До історії українського вертепа. *Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти т.* Київ: Наукова думка, 1992. Т. 36. С. 273–274.

¹²⁴ Baryka P. Z chłopca król. Komedia dworska (1637) / wyd. L. Bernacki. Kraków, 1904. 60 s.

¹²⁵ Ibid. S. 4.

¹²⁶ Kniiaznin F. D. Trzy годы. *Dziela Franciszka Dioniziego Kniiaznina wydane przez F. S. Dmochowskiego.* Warszawa, 1828. T. V. S. 71–149.

Найімовірніше, виконавцями цих ролей були українські музиканти та співаки при дворах польських магнатів.

Започаткований у XVII–XVIII ст., *аркадійський* образ України перейшов на польську сцену XIX ст. Він виявлявся насамперед у комедійному та музично-комедійному жанрах. Серед таких вистав були як оригінальні твори, так і переклади-адаптації європейських (німецьких, австрійських та французьких) авторів.

Одним із перших виявів аркадійського дискурсу України в польському театрі XIX ст. можна вважати комедійну оперу «Лешек Білий, або Чарівниця з Лисої гори» Л. Дмушевського (Національний театр, Варшава, 1809; повний текст не зберігся)¹²⁷. В основу твору лягли події з історії Польщі початку XIII ст., зокрема похід Лешка Білого на Київ. В особі українки-чарівниці Параски втілено енігматично-містичний образ України. Арії також містили відверті алюзії до актуальних подій. Так, останні рядки пісні Параски виявляли прихований патріотичний зміст твору, пов'язаний із подіями 1809 р.: «Можливо, вже згинула та страшна потвора, / Що так довго нас нещастями мучила?»¹²⁸.

Ключовими для формування та розвитку в XIX ст. на польській сцені аркадійського дискурсу України були вистави, зіграні у Львові в період керівництва театром Яна Непомуцена Камінського, тобто в 1809–1842 рр. Син управителя маєтку графів Лончинських у Куткорі (нині Золочівського р-ну Львівської обл.) Ян Непомуцен Камінський міг належати до відомої в Галичині родини Камінських, пов'язаних із Греко-Католицькою Церквою – принаймні так вважав І. Брик, спираючись, очевидно, на польські джерела¹²⁹. На жаль, документальних доказів цього (за браком метричних даних) не знайдено. Але непрямі вказівки дають змогу припускати це з великою імовірністю. Постійне звернення цього антрепренера до українських мотивів та тем слугує одним із таких свідчень.

Здійснивши переробку-адаптацію австрійської комічної опери «Діва Дунаю» Ф. Кауера, К. Генслера на польську сценічну діалогію «Сирени Дністра»¹³⁰ та «Сирена з Дністра, або Пригоди Терезе»¹³¹ (Львів, 1813–1814), Я. Н. Камінський увів у вистави український топос (Дністер), етнос (фінальна сцена I частини з селянами з-над Дністра) та окремих героїв, наприклад, Козака Гарастка. Ім'я персонажа, на нашу думку, походить від уже згаданих інтермедій до «Трагедії...» Я. Гаватовича, де неодноразово бачимо слово «гараст» (суч. «гаразд»). Я. Н. Камінському, ймовірно, був відомий друкований текст цієї «Трагедії...» або ж подібну лексику він міг чути з дитинства, живучи в Куткорі.

Надаючи австрійському мейстерзінгеру Мінневорту ім'я українського козака Гарастка та відповідно уводячи близьку до народної музику (автор – Кароль Ліпінський), руську мову та спів (автор українських текстів – Я. Н. Камінський),

¹²⁷Dmuszewski L. Z opery Leszek Biały. Śpiewy z rozmaitych Oper i innych Dzieł dramatycznych. Dmuszewski L. *Dzieła dramatyczne*. Wrocław, 1814. T. 4. S. 88–94.

¹²⁸Ibid. S. 90.

¹²⁹Брик І. Драма з Коліївщини на основі драми Кернера. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1920. Т. СХХХ. Кн. V. С. 121.

¹³⁰[Kamiński J. N.] Syreny Dniestru. Opera czarodziejska z tablami [?] i tańcami. Część I. *Biblioteka Szląska. Dział rękopisów*. Sygn. Nr 703. 53 s.

¹³¹[Kamiński J. N.] Syrena z Dniestru. Część II. *Biblioteka Szląska. Dział rękopisów*. Sygn. Nr 704. 83 s.

польський антрепренер на початку XIX ст. викристалізував у цьому імені ключові риси польського «театрального Козака»: його персонаж одночасно був «гараст» до співу, танцю, рішучих дій; був «гараст» у сенсі морально-етичних настанов і слугував своєрідним альтер-его свого господаря, скеровуючи його до правильних вчинків; був «гараст» служити при панському дворі, догоджати примхам господарів, розважати й забавляти їх піснями і танцями. Цей синтез життєрадісної завзятості, мистецької обдарованості та догідливості господарям став ключовою характеристикою слуги-українця в пасторальних жанрах, комедіях та комедійних операх.

У другій частині діалогії була наявна так звана «руська сцена» за участю Козака Гарастка (актор Ян Новаковський) та дівчини Параски (переодягнена на українку головна героїня вистави Мілона; актриса – Аполонія Камінська). Сцена мала інтермедійний характер та була укладена з чотирьох частин: комічного діалогу-суперечки героїв, сольних куплетів героїв, вокального дуету, фінального парного танцю. У дуеті, зокрема, було підкреслено аркадійський топос «україни, де доволі всього», «любі сторони», «дівки красні, як калини / багаті до того / і вірнії, і хороші / дотримують слова»¹³². Герої протиставляли щасливу Україну (Лівобережну, козацьку), звідки приходить Параска, «зрадливим» тутешнім місцям (вочевидь, йшлося про Правобережну Україну, гайдамацьку), де перебуває Гарастко. Відгомонам актуальних подій – ймовірно, наполеонівської кампанії 1812 р. – міг звучати фрагмент діалогу героїв:

Гарастко: Що там чувати у наших сторонах? Що ся там діє?

Параска: Не так як бувало; однак ліпше як у вас. – Добрих люди багато померло.

Гарастко: А злий?

Параска: А тих чорт не позабирав¹³³.

Я. Н. Камінський писав цю сцену як добрий знавець тогочасної розмовної української мови. «Руська сцена» мала неабияку популярність у львівського глядача, її обирали актори для виконання на бенефісні вечори, вводили в концертні програми «Хто що любить», де збирали найпопулярніші сцени з вистав театру за певний період. Про надзвичайний успіх вистави у львівського глядача свідчив сучасник А. Хлендовський у своїй статті 1818 р.: «Будь певен, що на виставах Вольтера, Шіллера, Іффланда глядачів порухуєш на пальцях, але коли величезна афіша проголосить «Сирен з Дністра» – сиди вдома, бо тебе в театрі задуть»¹³⁴. Прожила вистава на львівській сцені сорок років, про що свідчать афіші польського театру у Львові 1852–1854 рр.

Дует Гарастка й Параски увійшов також до відомої збірки «*Пісні польські й руські галицького люду*» Вацлава Залеського, надрукованої 1833 р. у Львові (ноти до пісень уклад Кароль Ліпінський)¹³⁵. Прикметною була заміна малої літери в рукописному тексті вистави на велику літеру в слові «Україна» у цьому збірнику.

¹³² [Kamiński J. N.] Syrena z Dniestru. Część II. S. 48.

¹³³ Ibid. S. 47.

¹³⁴ Chłędowski A. Teatr lwowski. Wystawienie Alżyry. Wyjętek z listu pisanego na wieś. *Pamiętnik Lwowski*. Lwów, 1818. T. 2. Nr 5. S. 42.

¹³⁵ Waclaw z Oleska [Zaleski W. M.]. Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. We Lwowie: Nakładem Franciszka Pillera, 1833. 530 s.

Географія поширення вистави була значною, що пов'язано і з гастрольними виступами львівського польського театру, і з діяльністю інших антрепренерів та труп (Вільно: 1821, 1830; Київ: 1822, 1823, 1827). У Львові востаннє її було показано 2 квітня 1854 р. на бенедіс актора Леона Рудкевича.

Вплив успіху «Сирени...» позначився на появі комічної опери «Українка, або Зачарований палац» Я. Мілевського, В. Сарнецького (Каліш, 1815), що дійшла до нас у двох рукописних варіантах¹³⁶. На підставі текстологічного й театрознавчого аналізу твору виявлено його зв'язок із романтично-готичною топікою (старий замок, загадкова поява й зникнення «привида», світлові й шумові ефекти, дія відбувається уночі тощо), сполученою з актуальними театральними прийомами: дивертисментністю, трагедійністю та фольклорною стилізацією. Сюжет перевдягання панни на служницю (українку) задля того, щоб знайти свого коханого та перевірити його на вірність, також користувався на той час великою популярністю. Типовими були й засоби представлення слуг-українців (сцени за участю Козака Гуляки й Параски). Їхній гумор у цій виставі був грубіший, ніж у «Сирені...», спілкування – простішим, якщо не примітивнішим. Цікаво, що в II дії вистави звучали дві строфи з української народної пісні «Ой, не ходи, Грицю», це дає підстави говорити про прецедент уведення цієї пісні в театральний дискурс.

Вистава «Зачарований замок, або Українка» увійшла до репертуару низки мандрівних та стаціонарних театральних колективів, що діяли на етнічних землях України, Білорусі, Литви та Польщі. Її грали, зокрема, у Києві (1827), Тульчині та Кам'янці (1832, нині Кам'янець-Подільський), Немирові (1840). Відомості про покази вистави у виступах польських труп у Вільні, Кобрині, Новогрудку, Свіслочу, Бресті, Високому Литовському подає також польський дослідник З. Єндріховський¹³⁷. По мірі її поширення видозмінювалась не лише назва, а й структура сцен, «впускаючи» у дивертисментну за характером виставу нових персонажів, популярних на тій чи тій території (напр., Цариця ночі, Російська дівчина).

У травні 1864 р. як одноразову акцію її виконав львівський польський театр на знак підтримки новоствореного українського (руського) театру товариства «Руська бесіда». На той час і так незначні естетичні якості твору цілковито втратили актуальність для глядача, проте українська мова, пісня, танок, українські персонажі, присутні у цій виставі, викликали надзвичайне захоплення серед глядачів-русинів¹³⁸.

Симптоматично, що рецензент визначив сенс образу Гуляки у виконанні Олександра Концевича (відомий український та польський актор) так: «Концевич був істинно той прислужний козак, що-то забавляє свого пана веселим співом і танцем, а для заохоти разом вип'є хоч би й цілу пляшку меду»¹³⁹. Ці враження критика 1864 р. акцентують не лише незмінність характеристик українського «пасторального Козака» на польській сцені, а й парадокс беззастережного сприйняття цього образу самою українською публікою. Цей та кілька інших прикладів дають

¹³⁶ [Milewski J.] Pałac zaczarowany czyli Ukrainka. *Biblioteka Uniwersytetu im A. Mickiewicza. Dział rękopisów*. Sygn. T-411. 24 s.; [Milewski J.] Ukrainka, czyli Pałac zaczarowany. *Biblioteka Jagiellońska. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego*. Sygn. 4488. 16 s.

¹³⁷ Jędrzychowski Z. *Teatra grodzieńskie 1784–1864*. Warszawa: Wyd-wo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. 504 s.

¹³⁸ Из театру Скарбка (Комедио-опера «Украинка»). *Слово*. 1864. 13 (25) мая. С. 151.

¹³⁹ Там само.

змогу простежити тенденцію: перші автообрази українців на рідній сцені (зокрема в Галичині) значною мірою формувались під впливом практики польської сцени, звідки українці запозичували не лише репертуар, якого бракувало у 1860-х роках, а й разом стереотипне бачення самих себе.

Востаннє окремі сцени з «Українки» прозвучали в польському театрі 11 серпня 1869 р., під час святкування 300-ліття Люблінської унії. У другій частині урочистого вечора в Театрі Скарбка відіграли навмисне адаптований фрагмент цього твору. Виконавцями були О. Концевич та Ф. Квецінська, руська вимова якої, за критичною оцінкою рецензента, могла б задовольнити Краків чи Познань, але не Львів¹⁴⁰. Відзначено загальне захоплення, з яким приймала переповнена щерсть зала руські пісні і танець у виконанні обох артистів, що його на побажання глядачів було повторено.

Ще одна чародійська опера «Твардовський на Киємьонках» Я. Н. Камінського (1825) була першою театральною версією популярної в добу романтизму історії про польського чорнокнижника¹⁴¹. І хоч дія вистави відбувалась у передмісті Кракова, у структурі персонажів твору виявлено присутність українця-слуги (Майоранек), а також типовий прийом переодягання головної героїні (Вісляна) на Козачку. У партію Вісляни-Козачки (А. Камінська) автор увів українську пісню «Козак коня напував», за кулісами хор виконував «Ой, не ходи, Грицю», що засвідчує подальше побутування цієї української пісні на польській сцені.

Не лише романтично-водні топоси (Дністер, Вісла) були для Я. Н. Камінського пов'язані з українським світом. Йому також належать вистави, що першими започаткували на сцені аркадійський театральний топос Львова, невід'ємною складовою якого були русини, руська (українська) мова та культура. Так, у кротохвилі на 1 дію «Падіння вежі на ратуші, або Коминяр і Млинар» Л. Рудкевича, Я. Н. Камінського (1827), де у комедійній формі йшлося про одну із сумних подій в житті міста (падіння вежі на ратуші 1826 р.), діяла метка й дотепна українка-служниця Парашка¹⁴². Вона допомагала закоханій парі побратися, долаючи заборони батьків, які ворогували між собою (представників двох цехів: коминярів та млинарів). Виставу завершував хор «Дай нам, Боже, в добрий час!» відомого українського галицького священника, 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, а звучання згаданого хору у фіналі вистави – символічним, завдяки якому театр стверджував міжетнічну злагоду й підкреслював аркадійський топос багатоетнічного міста.

Відома австрійська опера «Аліна, королева Голконди» у польській переробці Я. Н. Камінського отримала назву «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди

¹⁴⁰ Przedstawienie uroczyste w teatrze polskim. *Gazeta Narodowa*. 1869. 12 sierpnia. S. 2.

¹⁴¹ [Kamiński J. N.] Twardowski na Krzemionkach. Krotchwila czarodziejska we 3-ch Aktach z powieści gminnej dla Teatru Lwowskiego w kwietniu 1825 roku napisana, przez J. N. K. *Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Dział rękopisów*. Sygn 4666/III. 77 s.

¹⁴² Коминяр і Млинарз czyli Zawalenie się Wierzy Ratuszowej, krotchwila w 1 akcie podług Vodevil francuskiej PP St. Priest i Bartmanski przerobiona ze śpiewkami polskimi i ruskimi. *Zakład Narodowy imienia Ossollicskich. Dział rękopisów*. Sygn 4970/III. 19 s.

Фінфи» (1829)¹⁴³. Адаптуючи сюжет комедійної опери до місцевих реалій, львівський антрепренер у другій дії змінив простір з аркадійського Провансу на «обітований» Львів. У бурлескних діалогах Пана з перехожими «русинами» автор переробки ужив акцентовано сатиричних засобів для змалювання польського панства (скнарність, зверхність) та гумористичних – для українства. Закінчувала другу дію велика писана декорація із зображенням церкви Святого Юра та знаменитого святоюрського ярмарку (найпевніше, художником вистави був А. Лянге).

Отже, в межах романтизму використання у виставах української розмовної мови, народних та авторських пісень, зокрема, Марусі Чурай («Котилися вози», «Ой, не ходи, Грицю») та інших («Дзюба», «Тече річка невеличка», «У сусіда хата біла»), потрібно розглядати як вияви сталого інтересу польських митців до української культури, фольклору. Застосування прийомів цитування, стилізації, травестії свідчило про вільне володіння авторами українською мовою, знання народної музичної творчості. Створені у період між 1813 й 1828 рр., ці вистави слугували своєрідною предтечею майбутньої літературної «української школи» в польській літературі, принаймні становили те поживне середовище, в якому вона розвинулась.

У зв'язку з цим можемо говорити про репрезентацію на польському кону українця як етнічного «іншого», чия мова та культура була добре знайома польським глядачам, що забезпечувало умови для своєрідної естетичної гри з «іншим» як «своїм» в аркадійській візії світу. Не можна не зауважувати значення таких вистав у популяризації та поширенні української мови, пісні, культури серед широких верств глядачів. У цьому сенсі театр виконував місію розвитку «популярного романтизму» (М. Яньон), скерованого до найширшої аудиторії, часто неписьмений – адже порівняно з літературою мова театру була доступнішою, зрозумілішою, орієнтованою на пересічного глядача.

Географія поширення аналізованих творів обіймала терени польсько-литовсько-українського пограниччя та етнічні польські землі: від Кракова, Каліша, Львова до Вільна, Кисва, Кам'янця. Цей «ареал популярності» засвідчує тривання щонайменше до середини XIX ст. своєрідного «фантому» Речі Посполитої – культурної матриці держави, якої більше немає, незмінної «контактної зони», де культурні зв'язки польської й української етнічної спільнот залишалися й надалі актуальними. Зазначимо, що в цій близькості було й бажання поляків «утримувати» український світ у полі свого тяжіння, зокрема й у публічному просторі театру. Український театр у цей період розвивався спорадично (Полтава: 1818–1821 рр.; Коломия: 1848 р.). До того ж більшість мандрівних труп, які діяли в середині XIX ст. у межах «контактної зони», були дво- або тримовними, а вказані вистави слугували найкращим репертуаром для таких театральних колективів.

Поступове згортання української аркадії на польській сцені тривало до 1863 р. і відбувалось одночасно з розвитком та поширенням іншого, протилежного йому образу України.

Антиподом аркадійського став *некельний образ* України, що формувався на-самперед у виставах, присвячених подіям Гайдамаччини. Цей образ був цілком

¹⁴³[Kamiński J. N.] Lwowianka, królowa Golkondy, czyli Finfa w obrotach. Krotochwila ze śpiewkami i chorami w 3 aktach. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Dział rękopisów. Sygn. 5202. 363 s.

новим для польського театру XIX ст., своїм народженням він зобов'язаний світоглядній та мистецькій парадигмі романтизму. М. Мочульський підкреслив принципово політичні аспекти теми Гайдамачини для розвитку польського суспільства, що значною мірою пояснюють причину й логіку появи вистав цієї тематики: «...була, очевидно, ще інша причина в Польщі, більш реальна пекуча, що веліла одиницям, які стояли понад суспільством, призадуматися, чи кривавий, але яскравий епізод у найсвіжішій тоді історії польсько-українського спору може бути усувальною перешкодою до згоди й приятельського співжиття чи ні. Тією причиною була сильна воля поляків пірвати пута неволі й здобути собі оружжям політичну волю»¹⁴⁴.

Вистава-переробка «Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за Т. Кернером¹⁴⁵ (Львів, 1819) першою відкрила у польському театрі (і публічному просторі) тему Коліївщини. Саме ця вистава багато в чому визначила подальші форми репрезентації образів Гайдамачини у польській культурі й літературі. Підживлені конфліктами XX ст., її сталі схеми зберегли свою силу до сьогодні (свідченням чого став фільм «Волинь» В. Смажовського¹⁴⁶). Попри негативні оцінки українських літературознавців (В. Щурат¹⁴⁷, І. Брик¹⁴⁸, П. Рулін¹⁴⁹, Г. Хоткевич¹⁵⁰, Р. Пилипчук¹⁵¹) щодо тенденційності та неісторичності цього твору, варто все ж поставитися до «Гелени...» як до продукту свого часу і разом із М. Мочульським розглядати цей твір у контексті «шіллерівського розбійницького дискурсу»¹⁵², ключового для цього сценічного твору.

Чому саме Львів? Чому Камінський? Чому 1819 рік? Відповідаючи на ці питання з погляду логіки й причин появи твору на сцені польського театру, зауважимо, що Я. Н. Камінський мав знати про Гайдамачину ще з молодості, адже упродовж 1802–1806 рр. він працював разом зі своєю трупкою на Поділлі й Правобережній Україні. Тема Коліївщини не була чужою і для Львова, оскільки саме сюди після розгрому повстання 1768 р. привезли чотирьохсот засуджених гайдамаків. Того року, коли Я. Н. Камінський переробив драму німецького автора на історію з гайдамацького повстання, минало рівно пів століття від втрати гайдамаків у Львові. Можна припускати, що саме ці обставини вплинули на появу драми-переробки. Проте була ще одна, можливо, найголовніша причина: вистава уперше була показана на бенефіс А. Камінської, дружини керівника польської сцени. Аполонія Камінська виконувала головну жіночу роль, сам Я. Н. Камінський грав Гонту, складну роль Горейка-Тименка виконував провідний актор львівської сцени Віталіс Смоховський.

¹⁴⁴ Мочульський М. Гошинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. Львів, 1936. С. 5–6.

¹⁴⁵ Makowski S. Jana Nepomucena Kamińskiego «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie». *Miscellanea z lat 1800–1850*. Wrocław, 1967. S. 5–87.

¹⁴⁶ Гарбузюк М. Бабусяна скриня чи ящик Пандори? «Волинь» очима українця. *Zbruc*. 2016. 6 грудня. URL: <http://zbruc.eu/node/59657> (дата звернення: 06.05.2019).

¹⁴⁷ Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 року. С. 86–104.

¹⁴⁸ Брик І. Драма з Коліївщини на основі драми Кернера. С. 121–131.

¹⁴⁹ Рулін П. На шляхах до нового українського театру: Польський театр у Києві 1816 року. *Записки історично-філологічного відділу ВУАН*. Київ, 1926. Кн. 7–8. С. 86–112.

¹⁵⁰ Хоткевич Г. Театр 1848 року. Харків; Київ, 1932. 232 с.

¹⁵¹ Український драматичний театр. Нариси історії: у 2-х т. Київ: Наукова думка, 1967. Т. 1. Дожовтневий період /ред. кол. Ю. Бобшко та ін. 518 с.

¹⁵² Мочульський М. Гошинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. С. 5.

Благородний образ юної шляхтянки Гелени, яка безстрашно захищає своїх названих батьків та маєток від «розбійників-різунів», став одним з перших художніх прикладів польської героїні-кресов'янки, що згодом перетворився на стійкий польський міт.

Адаптуючи німецьку п'єсу до подій на Поділлі, Я. Н. Камінський переробив її лише частково. Він змінив місце дії (Поділля), імена героїв (Гелена, Староста, Горейко-Тименко), увів низку сцен із гайдамаками (Залізняк, Дорошенко, Харко на чолі з Гонтою), що вплинуло на композицію вистави, надавши їй більшої сценічності та видовищності. Водночас автор переробки залишив незмінним любовний трикутник (Гелена, вихованка в домі Старости, закохана в його сина, а в неї фатально закоханий ловчий Горейко) та подвійну структуру образу головного героя – Горейка-Тименка (прихованого гайдамаки, що з любові до Гелени найнявся на службу до її батька). Саме романтична генеза «розбійника-гайдамаки» сприяла його «олюдненню», показу широкого діапазону його почуттів – від любові до ненависті, розкриттю конфлікту героя із зовнішнім світом, його самотності, маргінальності, вилученості.

Від самого початку в репліках гайдамак оприявнювались головні топоси Коліївщини: страх (Харко: «Від часу, коли побачив дванадцять наших, посаджених на палі на гостинці під Білою Церквою, моя звичайна сміливість попрощалася зі мною...»¹⁵³); ненависть (Гонта: «Присягаю словом гайдамаки, що цієї ночі в замку Старости жодна душа не залишиться живою»¹⁵⁴), помста (Гонта: «Станемо пострахом усієї України»¹⁵⁵). Заключні слова Гонти у першій сцені вистави провіщали кінець «аркадійської доби»: «Досі тільки молоком і медом, як кажуть, плинула, нехай тепер нам про срібло і золото подбає, запліснявілі скрині багачів будуть нашим гаслом»¹⁵⁶.

Важливе місце у виставі посідала просторова семантика. Бінарна опозиція лісу (як екзотичного, стихійного, загрозливого простору гайдамацької ватаги) та маєтку Старости (як затишного, впорядкованого світу «шляхетської цивілізації») визначала життєві простори двох ворожих сторін. Топос пожежі був візуальним і смисловим лейтмотивом усієї вистави, мав два виміри: внутрішній (душевні муки Горейка-Тименка) й зовнішній (пожежа у самому маєтку Старости). У фіналі II акту Я. Н. Камінський увів сцену «освячення ножів», де вночі, при світлі місяця, гайдамаки із почуття помсти до «проклятого [шляхетського. – М. Г.] племені» проголошували: «Смерть і кров наше гасло!»¹⁵⁷. У фіналі вистави світлові та звукові ефекти підкреслювали апокаліптичну візію подій: «Палаючий будинок валиться з гуркотінням ... – якийсь час панує страхітлива тиша, котру перериває відлуння дзвонів у ближніх селах. Дзвони б'ють на сполох, усі предмети дедалі більше червоніють»¹⁵⁸. Фінальна сцена виглядала так: «залога наставляє палаші на двері льоху і формує групу. Падає завіса»¹⁵⁹. У льоху залишались ув'язнені Геленою гайдамаки – їхню долю автор полишив поза сюжетом вистави. До речі, цей фінал безпосередньо перегукувався з локальною львівською історією ув'язнених у підвалах міського арсеналу гайдамаків.

¹⁵³ Мочульський М. Гоцинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. С. 20.

¹⁵⁴ Там само.

¹⁵⁵ Там само. С. 21.

¹⁵⁶ Там само.

¹⁵⁷ Там само. С. 68.

¹⁵⁸ Мочульський М. Гоцинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. С. 85.

¹⁵⁹ Там само. С. 87.

Широка географія поширення «Гелени...» (Львів, Краків, Варшава, Вільно, Київ, Гродно та ін.) та феномен тривалого (до 1857 р.) успіху вистави свідчать про її неабияку популярність. Водночас травматична сила окремих сцен вистави відображена в листі до редакції «Литовського кур'єра» пана Старушкевича, у якому той скаржився на сцени пожежі, гвалту, грабежу, неприйнятні, на його думку, для театрального мистецтва¹⁶⁰. Після розлогого опису жахливих вражень від вистави (з якої він, до речі, разом із малим сином утік) дописувач підсумовував: «Хай панове актори вибирають твори гідні очей публіки, бо «Упириями» і «Гайдамаками» недбалі антрепренери розлякають усіх на театрі»¹⁶¹.

«Гелена...» неабияк вплинула на творчість польських (А. Клодзінський, С. Яшовський, М. Сухоровський, Ю. Словацький) та українських (М. Шашкевич, М. Куземський) авторів і культурних діячів. Цілком можливим було знайомство з цією виставою або ж відгуками про неї Т. Шевченка, адже його життєві шляхи не раз перетиналися з місцями виступів мандрівних польських труп (що дослідив Р. Пилипчук¹⁶²), юний Т. Шевченко міг бачити популярну на той час «Гелену...» у Варшаві та Вільному.

Про вплив «Гелени...» на українську галицьку інтелігенцію середини ХІХ ст. критично висловився І. Брик: «Польська суспільність довгий час вчилася в Кернера пізнавати коліївчину і ті погляди передавала з покоління в покоління. Що італійський розбишака Тименько був довгий час побіч Гонти популярним типовим представником коліїв, показує записка Михайла Куземського з 1860 року, де Тименько з Гонтою названі ватажками гайдамаків («Записки о выслаництве народа руского до Ведня, Укр. Нац. Муз. Львів»)»¹⁶³.

Ще одним прикладом впливу «Гелени...» стала п'єса Міхала Сухоровського, інший львівський автор, адвокат за фахом, створив першу оригінальну п'єсу про Гайдамаччину («Ванда Потоцька, або Сховок у лісі Св. Софії») та видав її у Львові 1832 р.¹⁶⁴. Акцентуючи на «історичності» описаних у творі подій (наближення до Львова загонів під орудою Швачки) та героїв (Швачка, Ян Яблоновський, Ванда Потоцька, князь Чарторийський, гетьман Браніцький), М. Сухоровський насправді послуговувався свідомо чи випадково перекрученими фактами.

Проте авторові йшлося не так про історію, як про атракційність. Жанр вистави – «велика воєнна мелодрама зі співами і танцями»¹⁶⁵ – визначав його малодійну й громіздку структуру, дивертисментність, ідеологічну розмитість. Попри спробу показати етнічну й соціальну строкатість складу гайдамацьких загонів, соціальну мотивацію їхніх дій, М. Сухоровський врешті зійшов до схематичного образу гайдамаки-різуна. В уста українця Миколи М. Сухоровський вкладав жорстокі й нещадні слова, що актуалізували топос пожежі: «Ото буде купіль! Кривавовогнисті кольори, блакить з пурпурним; пречудовий буде красвид – дивитись в нічну

¹⁶⁰ Staruszkiewicz. Teatr Wileński. *Kurier Litewski*. (Wilno). 1821. Nr 111. S. 4.

¹⁶¹ Там само.

¹⁶² Пилипчук Р. Т. Шевченко і польський театр на Наддніпрянській Україні 1830–1850-х років. *Київські полоністичні студії*: зб. наук. праць. Київ, 2014. Т. XXIV. С. 103–113.

¹⁶³ Брик І. Драма з Коліївщини на основі драми Кернера. С. 131.

¹⁶⁴ Suchorowski M. Wanda Potocka, czyli Schronienie w lasku Sw. Zofii. Lwów, 1832. 82 s.

¹⁶⁵ Suchorowski M. Wanda Potocka, czyli Schronienie w lasku Sw. Zofii. Lwów, 1832. S. 1.

пору на місто у вогненнім вінку! Давно вже ми не мали такої забавоньки! Єдина розривка! То, певне, бачу, буде краща різанина за Уманську?»¹⁶⁶.

У текст твору М. Сухоровський увів низку українських народних та авторських пісень: створений ще на замовлення декабристів К. Рилєєва та С. Муравйова-Апостола козацький марш «Рухавка» Т. Падурри; лірико-драматичну пісню того ж автора «Закотився місяць в хмари...»; козацький марш, що був, як стверджує Р. Кирчів¹⁶⁷, оригінальною піснею невідомого автора (за І. Франком, ймовірно, із дворацьких пісень): «Слава наша козацькая...»¹⁶⁸.

Позначений еkleктизмом у жанровому вирішенні, ідеологічною розмитістю, низькою драматургічною якістю, домінуванням інтермедійності над розвитком сценічної дії, цей твір не отримав схвалення керівництва тодішньої польської сцени у Львові і був поставлений лише раз силами аматорів того ж 1832 р. Згодом він отримав короткочасне сценічне життя у Краківському театрі під видозміненою назвою «Гайдамаки у Львові» (1851), але без успіху.

Справді новим етапом в осмисленні Коліївщини й польсько-українських стосунків стала п'єса «Срібний сон Саломеї» Юліуша Словацького (1844)¹⁶⁹. Автор запропонував історіософську та містичну концепцію Гайдамаччини як містерії переходу польсько-українського світу від Золотої до Срібної та Мідної доби, містерію втрати Аркадії. Оригінальність авторського бачення полягала в синтезі всіх основних драматургічних технік та жанрів з історії європейського театру (від містерії до трагедії, комедії дель арте, мелодрами); руйнуванні стереотипу Козака-Слуги та формуванні образу гайдамаки як нового, трагічного героя історії; включенні в дію українського вертепу як мікромоделі світу; реалізації концептів світобудови й історичного поступу через образи Театру, Актора, Завіси. Уперше в польській драматургічній дискусії було введено постать пророка Вернигори, відтак акцентовано профетичну ідею можливого майбутнього міжетнічного примирення. Г. Грабович визначив міт України ключовим для цього твору, а також з позиції психоаналізу дослідив відображення у п'єсі складних процесів «змужніння», «доростання» модерних польської та української націй¹⁷⁰. Твір до 1900 р. не отримав сценічного втілення, тож упродовж XIX ст. залишався впливовим, але літературним фактом.

Поряд із «Срібним сном Саломеї» Ю. Словацького «колекцію» польської емігрантської драматургії на тему Коліївщини доповнює історична драма «Гонта» Генрика Красінського, написана й видрукувана у Лондоні 1848 р.¹⁷¹. На відміну від твору Ю. Словацького, ця п'єса взагалі не отримала сценічного життя і до сьогодні відома лише в оригіналі. Цікаво, що цей твір був першою спробою сценічної адаптації роману М. Чайковського «Вернигора» (також написаного на еміграції у Парижі, 1838).

¹⁶⁶ Ibid. S. 50.

¹⁶⁷ Кирчів Р. Ф. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ: Наукова думка, 1971. С. 253.

¹⁶⁸ Suchorowski M. Wanda Potocka, czyli Schronienie... S. 51.

¹⁶⁹ Словацький Ю. Срібний сон Саломеї. Перекл. Р. Лубківського. *Срібний міф України. Поезії. Поєми. Драми*. Львів: Світ, 2005. С. 206–193.

¹⁷⁰ Grabowicz G. G. Mit Ukrainy w «Snie srebrnym Salomei» / przekł. E. Jamrozik. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. Warszawa, 1987. T. 2. S. 23–60.

¹⁷¹ Krasinski H. Gonta, historical drama in 5 acts. London, 1848.

Тож до середини ХІХ ст. «Гелена...» залишалась фактично єдиним сценічним втіленням подій Коліївщини на польській сцені. По тому тривала пауза в кілька десятиліть, причиною якої були насамперед цензурні утиски, надто на території Польщі, що перебувала у складі Російської імперії. Зміни настали лише на початку 1890-х років, коли одна за одною на польській сцені виникли кілька вистав про Гайдамаччину.

Інсценізація відомого роману М. Чайковського «Вернигора» (Р. Левицький, Краків, 1893) була вирішена у жанрі «народних картин», містила вісім масштабних сцен, сюжетно об'єднаних довкола популярної в польській літературі й мистецтві постаті Вернигори¹⁷². 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 вражав емоційно та візуально, був збудований 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.

В оригінальній історичній драмі «Ватажок» А. Урбанського¹⁷³ (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 слугували відтворенню стереотипної моделі Українця-Ворога. Протилежністю до неї був образ Свого Українця, втілений у постаті Кирила – греко-католицького священника і батька Омелька. Використані драматургом мелодраматичні прийоми, зокрема, жорстокі сцени нападу Омелька на Полковникову, непримиренний конфлікт батька й сина, запізніле і невмотиване батьківське прощення, смерть головного героя та його нареченої Насті – усі ці складові забезпечували напругу дії, заснованої на пекельному дискурсі Гайдамаччини.

При цьому автор «Ватажка» надзвичайно ґрунтовно підійшов до прийомів зображення українців. Так, створюючи мовні портрети героїв, А. Урбанський використав у репліках персонажів впізнавані лексичні маркери українського світу. Слова, записані латинською абеткою, як-от: *bajdak*, *batko*, *czumaky*, *diwky*, *dytyna*, *hromada*, *kurin*, *majdan*, *mandriwka* та ін. виокремлювались у тексті типографським курсивом. З не меншою вправністю драматург увів у репліки персонажів-українців народні приказки та прислів'я, посиливши цим фольклорну складову твору. Смісловим центром українського світу слугувала поема «Гайдамаки» Т. Шевченка, цитати й художні образи з якої містила п'єса («Задзвонили в усі дзвони / По всій Україні...»¹⁷⁴; «Загрібай мати жар, жар. / А вже ж твоєї дочки жаль, жаль»¹⁷⁵). Ремінісценції шевченкової поезії відлунували у зверненні гайдамаки Омелька до свого батька, Кирила: «Вам, батьку – до церкви, мені – в степ... Вражою кров'ю просякнуть дикі поля і зродять

¹⁷² Barbiton [W. R. Lewicki], Wernyhora. Dramat na tle historycznym w 7 obrazach. Biblioteka Śląska. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego. Sygn. 1505. Rkp. 170 s.

¹⁷³ Urbański A. Watażka. Lwów, 1888. 94 s.

¹⁷⁴ Urbański A. Watażka. Lwów, 1888. S. 20.

¹⁷⁵ Ibid. S. 36.

високе – по пояс жниво – а могили покотом – від Бугу до Дніпра будуть шепотіти: тут колись ляхи панували. В тій добі одинак повернеться отаманом»¹⁷⁶.

Варто припускати, що 1893 р. як рік прем'єри «Ватажка» та «Вернигори» мав символічне значення для польського суспільства й театру. Адже саме тоді минало тридцять років від Січневого повстання, виповнювалось сторіччя від другого поділу Речі Посполитої та були двадцятип'ятирічні роковини гайдамацького повстання. Недаремно «хвиля» прем'єр «Ватажка» у 1893–1894 рр. покотилась Львовом, Познанем, Краковом, Гнєзно, Іновроцлавом¹⁷⁷. Щоправда, аналіз критичної рецепції цих вистав доводить, що згасання зацікавленості глядачів і критиків темою твору та несприйняття жорстоких сцен виявлялося в міру віддаленості глядача від етнічних українських земель.

Отже, підкреслюючи значення театральних образів Коліївщини для формування дискурсу колективної історичної травми (Д. Ла Капра), зауважимо, що ключовими механізмами конструювання травматичного дискурсу були «пекельний міт», «топос пожежі»; міт кресов'янки; міт Польщі як жінки-жертви (М. Яньон). Травматичний дискурс будувався на архетипних образах Ероса й Танатоса, трансформованих в образи «історичного пекла» Коліївщини. Архетипні мотиви любовної пристрасті та смерті втілювались у повторюваному сюжеті фатального кохання гайдамаки (розбійника) до красуні-польки (жертви), що був інверсивним варіантом «колоніального пожадання» (К. Глінянович) з типово маніпулятивною підміною характеристик: фемінністю колонізатора та маскулітністю колонізованого.

Принципи роботи театру з історичною травмою полягали у програванні, відтворенні, ілюструванні травматичних образів, а не їхньому пропрацюванні, вивільненні. Це сприяло консервації образу українця-ворога-гайдамаки та підтримувало механізми віктимізації польського історичного минулого.

Водночас у сценічних роботах кінця XIX ст. виявлено симптоматичну появу нових персонажів – представників російської влади, що провокували польсько-українські конфлікти.

Третім важливим образом України у польському театрі XIX ст. був *козацький*. Наративи цього типу охоплювали понад столітній період польсько-української або суто української історії від перших років XVII до початку XVIII ст. Він розгортався як складова польського історичного гранд-наративу, скерованого до консолідації нації, аналізу історичних помилок, формування історичної пам'яті, ідей відновлення державності. Був представлений п'єсами та виставами про визначні події: морські походи козацтва, добу Хмельниччини, Руїни, гетьманування Мазепи та ін. Заснований спершу на сарматській та фронтірно-кресовій ідеологіях, театральний козацький дискурс врешті прийшов до демонізації козацтва під кінець XIX ст.

Перший приклад козака-персонажа у польському театрі XIX ст. знаходимо в малодослідженій героїчній драмі «Зигмунт Третій (Огінська), або Війна татарів з сарматами» Я. Н. Камінського¹⁷⁸ (Львів, 1809). Образ козака Івана, який служить Королю та допомагає його звільненню з турецького полону, було збудовано на

¹⁷⁶Ibid. S. 79.

¹⁷⁷Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia / ed.: St. Hałabuda, J. Michalik, A. Stafiej; przy współpr. B. Maresz i A. Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T. 2. K–W. S. 955.

¹⁷⁸Ogińska (Zygmunt trzeci)! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami. Heroiczna dramma w 2 aktach Pana S. Z niemieckiego przez Jana Nepo[mucena]. Kamińskiego przerobiona; z muzyką JP

поєднанні імагем Слуги й Воїна, ідеологія сарматизму та норми класицистичної поетики визначали зміст та форму п'єси.

Надзвичайно цікавим є текст і коротка сценічна історія вистави «Бунт Хмельницького» А. Г. Жолковського¹⁷⁹ (Варшава, 1812). У п'єсі паралельно розвивались дві сюжетні лінії: політична (укладення Зборівського миру) і лірична (любовні стосунки Меланії та Вишневецького). Уперше в історії театру центральним героєм польської історичної драми став український гетьман.

Постать українського гетьмана було написано з великою часткою авторської симпатії, про що свідчила шляхетність його сценічної поведінки, багатогранність персонажа і те, що драматург «довірив» цьому персонажеві гостро актуальні тези про свободу, рівність станів, людську гідність¹⁸⁰. Сила політичного діяча, турботливість батька та глибока людська самотність виказували у цьому герої вияви тих ознак романтизму, які ширились європейськими сценами на початку XIX ст. На тлі інших, типово класицистичних, схематичних та однозначних персонажів вистави роль Богдана Хмельницького вирізнялась багатством почуттів, масштабом переживань, індивідуалізмом, підкресленою непересічністю героя.

Прем'єра вистави відбулась у напружений для Варшави момент, коли в ході наполеонівського походу на Росію у травні-червні 1812 р. на території Польщі відбувалося короткотривале відновлення польської державності. «Бунт Хмельницького» вийшов до глядачів за тиждень до проголошення Акту Генеральної Конфедерації (Akt Konfederacji Generalnej), яке відбулося 28 червня 1812 р. Серед глядачів вистави у ці дні, найпевніше, був Антоній Мальчевський – майбутній яскравий представник «української школи» в польській літературі доби романтизму¹⁸¹, а також офіцери польських полків, що вирушали у складі наполеонівської кампанії на схід.

Наступні ранньоромантичні образи Богдана Хмельницького постали як центральні персонажі двох однойменних трагедій: «Богдан Хмельницький» Ю. У. Немцевича (Варшава, 1817) та «Богдан Хмельницький» Т. Заборовського (Личківці, Поділля, 1823). Обидві з різних причини не мали сценічного життя. Перша – через посилення тиску російської цензури, друга, ймовірно, з художніх міркувань.

У середині XIX ст. козацький дискурс отримав розвиток в інсценізаціях за відомою поемою «Марія» вже згаданого А. Мальчевського. Упродовж 1827–1828 рр., перебуваючи на посаді професора Кременецького ліцею, Ю. Коженювський написав романтичну трагедію «Димітр і Марія, або Ворожба й помста», що стала першою спробою театрального прочитання відомої поеми¹⁸². Проте Ю. Коженювський цілковито позбавив твір українськості, перетворивши його на камерну та національно герметичну любовну історію.

Hermana Direktora Orkiestry Lwowskiej, w Lwowie 1809. *Biblioteka Śląska. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego*. Sygn. 821 a. Rkp. 25 s.

¹⁷⁹ Zołkowski A. Bunt Chmielnickiego. Drama w 3 aktach. *Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne Muzeum Narodowe w Warszawie*. Sygn. 884. 107 s.

¹⁸⁰ Ibid. S. 120.

¹⁸¹ Гарбузюк М. Антоній Мальчевський бачив Богдана Хмельницького. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*: зб. наук. праць. Львів, 2016. Вип. 17. С. 210–218.

¹⁸² Korzeniowski J. Dymitr i Marya, czyli Wróżba i zemsta. *Biblioteka Warszawska*. Warszawa, 1847. T. 1. Z. 3 (marzec). S. 544–582, T. 2. Z. 4 (kwiecień). S. 79–123.

Другою з черги сценічною версією поеми А. Мальчевського стала драма «Польські родини XVIII ст., або Дочка Мечника» («Domy polskie z XVII wieku, czyli Córka Miecznika») ¹⁸³ Конstantи Майєрановського (1787–1851) – польського драматурга, публіциста, редактора, багатолітнього цензора краківської сцени.

Адаптуючи поему до сцени, К. Майєрановський увів до переліку дійових осіб кількох нових героїв, зокрема Козака Дорошенка – вірного слугу та побратима Мечника. У тісному зв'язку цих чоловіків неодноразово звучала тема спільного військового минулого – відлуння міту польсько-українського фронтального братерства. Щодо місця дії, то драматург, зберігши топонім України, такий важливий для автора поеми, наголосив у ремарці: «Відбувається над Дніпром, в Україні, в замку Князя Воєводи та у дворі Мечника, віддаленими поміж собою на 6 миль, почергово, наприкінці XVII ст.» ¹⁸⁴.

Обидві інсценізації, попри їхні відмінності, здобули велику популярність на польській сцені і перейшли в репертуар ХХ ст. Звісно, своїм успіхом вони були зобов'язані самому літературному творові, що мав для значної кількості поляків майже сакральний характер.

У середині ХІХ ст. прийшов час на вистави, авторами яких були поети-представники «української школи». Вистави з героїко-історичним наративом, присвячені морським походам козацтва («Повернення запорожців із Трапезунду» К. Гейнча, Київ, 1842; «Конашевич в Білгороді» З. Фіша, Житомир, 1845) можна назвати драматургічними виявами ідеологічних та поетикальних засад «української школи», що їх дослідили у своїх працях літературознавці В. Гнатюк ¹⁸⁵, М. Марковський ¹⁸⁶, Р. Кирчів ¹⁸⁷, М. Брацка ¹⁸⁸ та ін. Водночас ці твори продемонстрували несумісність медитативної, споглядальної, лірично-описової природи, притаманних літературній практиці, із вимогами сцени, що передбачали конкретну дію, динаміку конфлікту, видовищний ряд. Автори п'єс загалом не змогли подолати ці проблеми.

Історичну комедійну оперу в двох актах «Повернення запорожців із Трапезунда» житомирський драматург Кароль Гейнч (Гінч) написав українською мовою у записі латиницею. П'єсу підготували у друкарні Університету св. Володимира у Києві 1842 р. за дозволом цензора А. Федотова-Чеховського. Цю та багато іншої інформації вмістив у своїй розлогій розвідці про автора та його твір історик театру Р. Пилипчук ¹⁸⁹.

¹⁸³ Majeranowski K. *Córka Miecznika czyli Domy polskie XVII wieku. Dramat i teatr romantyczny. Studia. Roprawy. Artykuły* / pod red.: J. Włońskiego, J. Deglera, J. Popela, D. Ratajczak. Wrocław, 1992. S. 131–270.

¹⁸⁴ Ibid. S. 131.

¹⁸⁵ Гнатюк В. Нариси з історії польського романтизму. Розвиток і занепад однієї романтичної течії. *Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці* / відп. ред., упоряд. та авт. передм. Р. П. Радишевський. Київ: МП «Леся», 2008. С. 358–619.

¹⁸⁶ Марковський М. «Powrót zaporożców z Trebizundu» К. Гейнча, маловідомий твір польсько-української романтики. *Україна*. Київ, 1926. Кн. 5. С. 75–80.

¹⁸⁷ Кирчів Р. Ф. Український фольклор... 276 с.

¹⁸⁸ Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму: навч. посіб. Київ: Університет «Україна», 2010. 122 с.

¹⁸⁹ Пилипчук Р. Український професійний театр в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) / упоряд. О. Є. Гулякіна; вступ. ст. О. Ю. Клековкіна. Київ: Криниця, 2015. С. 264–269.

Історична комедійна опера К. Гейнча як текст була компромісним поєднанням популярних на той час театральних жанрів – комедії та псевдоісторичної драми, що й вплинуло на її еклектичність, низьку драматургічну вартість. П'єсу укладено як набір мальовничих картин з життя та побуту українців (дічата й старі козаки очікують повернення козацтва з походу). Козаки репрезентовані тут як романтично-героїчні персонажі, оповідність домінує над дієвим началом, картинність та зображальність визначає естетичне вирішення сцен, їхню статику та малодієвість. По суті, йшлося про «живі ілюстрації» з піснями, танцями, варінням кулеші, заграванням хлопців та дівчат. Водночас це був перший драматичний твір польського автора, героями якого були лише українці, а гомогенний український світ зображали на засадах романтичної героїки, мальовничої екзотики, з елементами сентименталізму й лірики¹⁹⁰.

Це значною мірою вплинуло на його подальше сценічне життя, пов'язане з історією українського театру в Галичині. О. Бачинський, що його із Житомира запросили до Львова на посаду керівника першого професіонального українського театру в Галичині, привіз із собою цю п'єсу з-посеред інших десятків драматичних творів. І оскільки твір К. Гейнча не потребував перекладу, у першому ж театральному сезоні, 4 листопада (27 жовтня), відбулась прем'єра під назвою «Запорожці» К. Гейнча.

У ретельній розвідці Р. Пилипчук наголосив на вкрай негативній оцінці рецензента цієї першої вистави¹⁹¹. Найбільшим докором авторові (вже на той час покійному) була «описовість» п'єси, її слабкі драматургічні якості. Щоб порятувати ситуацію, О. Бачинський допрацьовував виставу, зокрема, запросивши до співпраці композитора М. Вербицького. Показана вдруге вистава також не змогла задовольнити критика та глядачів своїми художніми якостями. Але її окрасою став хор «Ще не згибло Запороже», який звучав у фіналі і на вимогу публіки був повторений двічі¹⁹². Р. Пилипчук довів, що саме цей музичний твір, який за кілька років стане гімном українців Галичини, а згодом державним Гімном України, було вперше виконано публічно на другій виставі «Запорожців» у Львові 8 (20) грудня 1864 р.¹⁹³ Так, другорядна за своїми драматургічними якостями історична комедійна опера К. Гейнча виявилась вписаною в історію не лише польського та українського театру, а й в історію державної символіки сучасної України.

У центрі п'єси «Конашевич в Білгороді»¹⁹⁴ оповідь про один із походів козаків на Білгород (Аккерман), що справді під орудою Петра Конашевича-Сагайдачного відбувся у 1608–1609 рр. П'єса З. Фіша стала своєрідним продовженням розпочатого К. Гейнчем театального «морського козацького апофеозу». Твір має піднесено-героїчний характер, містить багато поетичних рядків, в яких оспівується сила та слава козаків. Дуже часто драматург звертається до слів «Україна», «українець», «українка», українське/українські у глорифікаційному контексті, підкреслено мітологізуючи Україну як простір такої бажаної для героїв свободи. У романтизації козацького нарративу драматург йшов за традиціями представників «української

¹⁹⁰ Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму. С. 106.

¹⁹¹ Пилипчук Р. Український професіональний театр... С. 268.

¹⁹² Там само.

¹⁹³ Там само.

¹⁹⁴ Fisz Z. Konaszewicz w Białogrodzie. Trajedia z dziejów Ukrainy. Warszawa, 1845. 104 s.

школи», зокрема Ю. Б. Залеського, Т. Падури. М. Квапішевський наголошує водночас і на помітних впливах поезії Ю. Словацького та прози М. Чайковського¹⁹⁵.

Щодо сценічної історії твору, то у 1851 р. на сцені львівського польського театру відбулась його прапрем'єра. На свій бенефіс трагедію обрав львівський актор Л. Рудкевич, зігравши в ній епізодичну роль Першого козака. З цензурних міркувань справжнє ім'я драматурга було приховане і як автора зазначено Іполіта Скімборовича (1815–1880), відомого на той час письменника, публіциста, редактора, охоронця фондів Музею старожитностей Варшавського університету. Саме це ім'я повторив єдиний рецензент вистави К. Відманн, знаний польський історик, директор Міського архіву у Львові, редактор і видавець часопису «Літературний щоденник»¹⁹⁶. Оцінюючи виставу, критик вкрай негативно поставився до драматургічних якостей твору, що їх не порятувала гра улюбленців публіки, талановитих акторів А. Ашпергер та В. Смоховського¹⁹⁷. Прикметно, що нарікання торкалися лише драматургічної та виконавської теми, у той час як питання вибору матеріалу та сюжету не викликало жодних зауваг з боку критика.

І знову – як у випадку з «пекельним» – якісно новим етапом у розвитку козацького дискурсу став твір Ю. Словацького «Мазепа» (1840). З. Рашевський, досліджуючи генезу драматичного твору, підкреслив, що юний Ю. Словацький під час відвідування Англії 1831 р. був глядачем напівциркового, напівдраматичного видовища під назвою «Мазепа, або Дикий кінь», створеного за поемою Дж. Байрона і показаного 28 разів без перерви у театрі Естлі під орудою Е. Дюкру¹⁹⁸. Кульмінацією вистави була сцена, в якій на передньому плані Мазепу прив'язували до коня, і він рушав «уздовж Дніпра», при цьому зображення на заднику змінювалось, творячи ілюзію бігу «Тартарією». У цьому «істерні взірця 1831-го року», як його назвав З. Рашевський, акцентувалась «польсько-українсько-татарська екзотика»¹⁹⁹. Згодом для Ю. Словацького-драматурга важливим джерелом стали надруковані 1836 р. «Спогади Яна Христоса Паска з часів панування Яна Казимира, Міхала Корибути і Яна III», що містили опис любовних пригод юного Мазепи.

У «Мазепі», одному з перших своїх драматичних творів, Ю. Словацький поєднав європейську рецепцію образу Мазепи, вже сформовану на той час у літературі та мистецтві, з напрацьованими в польській літературі першої половини XIX ст. мотивами «козацької вольниці». Убравши Мазепу в костюм королівського пажа, Ю. Словацький – першим із польських драматургів – не описав, не змалював, не відрефлексував, а змодельовав та послідовно простежив поведінкові форми «козацького характеру». Саме розглядаючи в категоріях дієвого аналізу вчинки персонажа, виявляючи його участь у драматургічному конфлікті, в розвитку інтриги, можна окреслити сутність Мазепи як театрального героя. Драматург протиставив двом польським світам – королівському та шляхетському – світ «козацького кодексу» (лицарськість, захист слабшого, мужність, сміливість, рішучість, вірність).

¹⁹⁵Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie / ed.: U. Makowska, S. Makowski, M. Nesteruk. Warszawa: Wyd-wo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013. S. 474.

¹⁹⁶W. [Karol Widmann] Teatr. *Dziennik literacki*. Lwów, 1852. Nr 6. S. 48.

¹⁹⁷Ibid.

¹⁹⁸Raszewski Z. *Starośćwieccyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. S. 231.

¹⁹⁹Ibid.

Залишивши Мазепу «одним із» шереги польської знаті, Ю. Словацький завдяки цьому образу віддзеркалив та відкрив власне середовище, під поверховим шаром любовної інтриги демаскуючи аморальність двору, зятятість давньої шляхти, «смертельну блідість» її нащадків. У цьому сенсі образ Мазепи можна назвати функцією, своєрідним «ключем» до «польського світу», оскільки одночасно він і був (королівський паж), і не був (козацький син) його частиною. «Свій/чужий» з погляду польського світу, такий Мазепа виявився справді «найбільш лабільним та амбівалентним серед героїв Словацького»²⁰⁰. Ця амбівалентність образу була і залишається загадкою, що донині примушує дискутувати учених та продовжувати по-різному інтерпретувати на перший погляд не надто складний твір.

Деякі сучасні польські дослідники переконані в тому, що Ю. Словацький цілком свідомо «вибілів» постать Мазепи, заперечуючи східноєвропейську (насамперед російську) традицію та полемізуючи із «Записками Паска»²⁰¹. Ба більше, Г. Бабінський вважає, що цю постать, як і всю трагедію, треба відчитувати не як любовну історію, а як історичний твір, але в розумній історичності, властивій Ю. Словацькому, тобто пов'язаний із метафізикою та містикою. Тому Мазепу, що проходить ініціацію смертю в замуrowаному алькові, варто трактувати як образ героя, який проходить посвячення, стає «іншим»²⁰². Не варто забувати і про глибоке переконання Ю. Словацького в тому, що не зовнішні атрибути чи конкретні історичні події є сутністю національного, а внутрішній, захований, духовний світ²⁰³. У цьому сенсі «козацька душа» Мазепи, прикрита розкішною позолотою придворного костюму, має, ймовірно, більшу вагу та значення, ніж впізнавані, зовнішні атрибути причетності до королівського двору; її найвищим випробуванням стає межовий стан героя поміж життям та смертю; порятунком, а не покаранням – мітологізований лет на коні степом. І українські²⁰⁴, і польські дослідники підкреслюють вагомість для Словацького-романтика цього фінального образу трагедії, пов'язаного з Мазепою. На думку сучасної польської театрознавиці М. Сутери, лише одна фраза Воеводи про те, що відбулось за сценою з приреченим на загибель Мазепою, «... була для тогочасного глядача знаком того, що Мазепа уникнув смерті. Далеко, за Дніпром, його звільнять козаки і проголосять своїм гетьманом. Прив'язаний до спини коня, Мазепа переноситься з простору трагедії у романтичний міт»²⁰⁵.

Прапрем'єра «Мазепи» відбулась поза межами Польщі – в угорському театрі 1847 р., і, вочевидь, її слід вписувати у контекст «весни народів». Лише від прем'єри у краківському театрі 1851 р. твір почав свою історію на польській сцені. Однак запропонована Ю. Словацьким у «Мазепі» нова модель романтичного українського героя, заснована на синтезі ампула героя-коханця, королівського слуги та національно свідомого лицаря-воїна, залишалась не поміченою у перші

²⁰⁰Ziemia K. «Mazepa» Juliusza Slowackiego jako dramat mimetycznego pragnienia. *Pamiętnik literacki*. Warszawa, 2009. Z. 3. S. 61–85.

²⁰¹Babinski H. F. Nowe spojrzenie na «Mazepę» Slowackiego. *Pamiętnik Literacki*. Warszawa, 1973. Nr 64/2. S. 48.

²⁰²Ibid. S. 53.

²⁰³Slowacki J. *Dzieła wszystkie*. Wrocław: Zakład im. Ossoliczskich, 1952. T. 2. S. 253.

²⁰⁴Рихлік Є. Українські мотиви у поезії Юліуша Словацького. Ніжин, 1929. С. 45.

²⁰⁵Sugiera M. «Mazepa»: z przestrzeni tragedji w romantyczny mit. *Dramat i teatr romantyczny*. Wrocław, 1992. S. 70.

десятиліття сценічної історії цього твору. На підставі низки рецензій у часописах Львова, Кракова, Варшави, Познані та ін. виявлено, що для глядачів та критиків образ Короля залишався центральним, набував позитивних конотацій, у той час як Мазепу було потрактовано як «чужого», «ворога».

Позірна простота, любовна інтрига, яскраві сценічні ролі забезпечили успіх твору в період так званого «театру зірок» останньої третини ХІХ ст., а згодом сприяли незмінній увазі режисерів ХХ ст. Відомості в «Польській драматургії» дають змогу стверджувати, що від 1851 р. до кінця ХІХ ст. на польській сцені «Мазепу» показали понад тридцять разів у більш як двадцяти містах²⁰⁶.

Козацький театральний дискурс було продовжено у другій половині ХІХ ст. низкою вистав з історії Хмельниччини. Вистави за п'єсами Л. Стаженського («Син Богдана», Львів, 1868; «Перо чаплі», Львів, 1876), В. Дзедушицького «Богдан Хмельницький», Львів, 1873), К. Бжозовського («Облога Львова 1654 р.», Львів, 1884) та інсценізації відомого роману Г. Сенкевича («Вогнем і мечем», Краків, 1884) виявляли спільні тенденції у зображенні історичних подій, а саме: посилення поляризації українських персонажів, позитивно або негативно маркованих залежно від їхнього стосунку до Польщі та Росії; конструювання образу слабкої, втомленої, безсилої гетьманської влади; показ відверто ворожого та жорстокого козацтва; моделювання антиукраїнського простору міста, витіснення українського світу за межі польського міського топосу.

Твір Л. Стаженського «Син Богдана» першим у польському театрі сигналізував про перехід від романтичних образів героїчних, бунтівних, волелюбних козаків та гетьманів, присутніх у літературі, драматургії та театрі першої половини – середини ХІХ ст., до пізньоромантичних втомлених, істеричних, слабких, самолюбних героїв.

Концепт влади був ключовим у цьому творі. Йшлося, власне, про вибір українською козацькою верхівкою майбутнього України: під протекторатом Польщі або ж Росії. Усі інтриги оберталися довкола постаті сина Хмельницького Єжи (Юрія), найпершого претендента на гетьманську булаву. З того, як виразно й послідовно Л. Стаженський зображав механізми впливів московських посланців на розбрат в середовищі української старшини, шляхи розбурхування в ній владних амбіцій та матеріального зиску, що врешті призводили до панування російських імперських владців на українських землях – з усього цього зрозуміло, наскільки важливими для польської сторони були проблеми російського втручання в польсько-українські стосунки, надто після поразки повстання 1863 р.

Специфіку сприйняття цього сценічного твору виявляє, зокрема, рецензія В. Лозинського на львівську прем'єру²⁰⁷. Критик підкреслив вагомість теми Хмельниччини для польського суспільства, але водночас вважав недоцільним вибір саме цього періоду польсько-української історії для показу на сцені. На його думку, центральним персонажем такого твору мав би бути сам Б. Хмельницький, також герой не повинен був вже від першої сцени постати як «відкритий ворог та убивця своєї батьківщини; перед очима глядача має відбутися той весь фатальний драматичний процес, в якому характер Богдана розвивається і дозріває у внутрішній боротьбі, через пристрасті і

²⁰⁶ *Dramat polski 1765–2005...* Т. 2. К–W. S. 839–840.

²⁰⁷ *Loziński W. Kronika teatralna. Dziennik literacki.* 1868. Nr 41. 13 października. S. 657–660.

врешті під трагічним тиском обставин»²⁰⁸. Драматурга критикували і за домінування ліричної лінії над історичною, і за жанрову невиразність, і за те, що він був надзвичайно далеким від історичного розуміння тих подій, які змалював у п'єсі.

У другій п'єсі, «Перо чаплі» (1876) Л. Стаженський замість складного і слабого Юрія Хмельницького обрав набагато потужнішу й сильнішу постать – Івана Виговського²⁰⁹. Драматург усвідомлював основні параметри історичної конфліктної ситуації, що її відобразив у своїй драмі, – протистояння Іванові Виговському значної частини козацької верхівки, безперервна боротьба за гетьманську владу (її символ у цьому творі – перо чаплі), участь та вплив у цьому таємних московських агентів. Урешті, спирався він і на певну фактологію, як-от перемогу українського війська над російським під Конотопом 1659 р., смерть І. Виговського 1664 р. та ін.

У моделюванні ж самого сюжету Л. Стаженський, як у попередній драмі, виходив за межі історичної правди, фактично підпорядковуючи реалії своїй фантазії, відходячи у бік довільного поєднання мотивів, стосунків персонажів тощо. Так, І. Виговський у його баченні – ідеальний герой, наділений найвищими чеснотами. Виговський виголошував дві важливі для п'єси політичні теми: про силу союзу Польщі і України супроти «Білого царя» (російського) та надійність козацького війська як союзника польської корони у боротьбі з татарами та турками.

Беззастережним прихильником Виговського введено у п'єсі торбаніста Наума²¹⁰. Пісня Наума з її образами «орла», «кургану», «пера чаплі» повертала до стереотипних образів з арсеналу польських поетів «української школи» доби романтизму. Прикметно, що Виговський та Наум – обидва ідеалізовані образи козаків «з польським серцем», були найбільш позитивні та любі авторові з-поміж усіх героїв твору. Цілоком у душі козакофільської риторики збудовано монолог Брюховецького, звернений до Тетері: «Кінь, степ і шабля – козаچه кохання...»²¹¹.

Вистава увійшла до репертуару польського театру у Львові, Кракові, Познані. Рецензенти одностайно зазначали вдалий вибір теми п'єси: «...стан козаччини під пануванням Яна Казимира, її розділення по смерті Хмельницького на два табори і видатна постать Виговського наче створені для драматичної поеми»²¹². Краківський рецензент звернув увагу на масштабність та емоційну вагу теми²¹³. Анонімний познанський критик знайшов певну типологічну подібність поміж творчістю В. Шекспіра та Л. Стаженського у царині історичних хронік, підкресливши, що драматург, «...висновуючи свої драми на тлі нашої історичної минувшини, спричинився до розвіювання упереджень і показав, що наше давнє політичне життя містить багато моментів справді драматичних, і що з хронік та історичних сюжетів, які спочивають спокійно на полицях, вибухнути може новий стрій життя і зникле минуле заясніє блиском краси»²¹⁴.

²⁰⁸ Loziński W. Kronika teatralna... S. 657.

²⁰⁹ Starzeński L. Czaple pióro. *Biblioteka Śląska. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego*. Sygn. BTLw 1035. 140 s.

²¹⁰ Ibid. S. 8.

²¹¹ Ibid. S. 24.

²¹² Spausta B. Przegląd teatralny. Czaple pióro. *Gazeta Narodowa*. 1876. 26 kwietnia. S. 1.

²¹³ A. Kł. [Antoni Adam Kłobukowski] Teatr. *Czas*. 1877. 16 grudnia. S. 1.

²¹⁴ Teatr. *Kuryer Poznański* 1878. 26 lutego. S. 4.

Однак і з приводу цієї вистави звучало багато дорікань авторів у мелодраматизмі, картинності, поверховості, зокрема, у зображенні українського світу: «У цій картині, де виступають по черзі отамани, кошові осавули, вожді татарської орди, знахар і т. д., є все, зрештою, що зовнішньо характеризує козачину... окрім духа епохи; є багато (можливо, занадто багато), поезії, бо хоча уявляємо собі люд український архіпоетичним, однак цей розлитий в драмі ліризм надто в ньому переважає, аби можна було отримати уявлення про різкі контури звичаїв цього переважно войовничого народу»²¹⁵.

Яскравим прикладом дії етнічних стереотипів слугували оцінки ролі Наума та її виконавця у прем'єрній львівській виставі: «...це правдивий, але узагальнений тип українця, в якому щирість поєднана з підозріливістю, і який у прив'язаності до свого пана і в сліпому послуху йому не знає меж. Роль ця потрапила до добрих рук. П. Замоїський створив з неї завершений тип; він зумів вдало поєднати дику зухвалість зі сліпою підлеглистю, покорою і послухом, типовими для Козака [підкреслення моє – М. Г.]»²¹⁶. Акцентували на типовості козацьких образів і краківський рецензент «Часу»²¹⁷, і познанський критик²¹⁸.

У двох інших виставах образ Богдана Хмельницького був центральним («Богдан Хмельницький» В. Дідушицького, 1873) або майже центральним («Облога Львова» К. Бжозовського, 1884). Про першу з них нам відомо вкрай мало (відбулася на бенефіс актриси Теофілії Новаковської 7 лютого 1873 р.)²¹⁹.

Історичну драму «Облога Львова в 1654 р.» Кароль Бжозовський написав на основі подій періоду Визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького²²⁰. У п'яти діях він розгорнув розлогий сюжет: від першої звістки про наближення козацьких військ і до щасливої розв'язки, коли ворожі сторони доходять згоди про викуп. Історія, побачена тут наче «зсередини» самими львів'янами, мала, без сумніву, виразний політичний відтінок.

Драматург, створюючи велелюдне монументальне історичне полотно, відобразив багатосторонню й багатоетнічну соціальну структуру міста: бургомістр Грозавер, князь Ярема Вишневецький, міські радники, офіцери, шляхтичі, бідний люд, представники різних цехів, ремісники, ченці, міщани й міщанки, селяни. Окреме місце посідали жіночі героїчні образи польських шляхтянок – данина міту кресов'янки.

Моделюючи систему персонажів та конфлікт, К. Бжозовський використав плакатні схеми, засновані, з одного боку, на біблійних мотивах (розкаяння Остаповича за зраду як навернення блудного сина, тема братовбивчих польсько-українських стосунків як мотив Каїна й Авеля тощо), з іншого – на національних стереотипах, зокрема, стереотипи «підступного, хитрого, злочинного русина/українця». Учасники міської спільноти були поділені на «своїх» і «чужих», «героїв», «лицарів» та «зрадників», «убивць», «злочинців». У цьому сенсі постать Хмельницького була цілком

²¹⁵ А. Кł. [Antoni Adam Kłobukowski] Teatr. Czas. 1877. 16 grudnia. S. 1.

²¹⁶ Spausta B. Przegląd teatralny... S. 1.

²¹⁷ А. Кł. [Antoni Adam Kłobukowski] Teatr. S. 1.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia / ed.: St. Hałabuda, J. Michalik, A. Stafiej; przy współpr. B. Maresz i A. Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T. 1. A–J. C. 200.

²²⁰ Brzozowski K. Oblężenie Lwowa w r. 1654. Lwów, 1894. 111 s.

сподівана й передбачувана: характер та вчинки гетьмана тут потрактовано через комплекс усіх можливих вад підступного й жадібного до влади й багатства ворога.

Вистава викликала одностайну підтримку критиків, які підкреслювали її ідеологічну та виховну цінність²²¹. Рецензенти підхоплювали й розвивали її полоноцентричний дискурс: «Сумні то були часи, коли чернь козацька під керівництвом Хмельницького, підтримана завжди охочими до грабунків татарами, вдарила з силою розбурхані стихії на виснажену внутрішніми чварами Річ Посполиту...»²²². Звучали й самокритичні пасажи, адресовані, вочевидь, не так в минуле, як до сучасників: «Здеградована шляхта, а радше натовп під орудою кількох десятків магнатів, з котрих кожний провадив політику на свій розсуд, тобто на власну руку ширив анархію, – шляхта ця вирушила супроти козацтва гучно й бундючно, в золотій зброї, рисячих і тигрячих шкурах, тягнучи за собою збиткові табори ... тим часом майже без бою утекла з-під Пилявець і Жовтих Вод, залишивши козацтву дорогу до серця Польщі»²²³. Жанр «історичних картин», як це точніше визначили рецензенти, дає змогу пов'язувати цю виставу із творчістю польських художників того часу, зокрема Яна Матейка, який 1885 р. написав одне зі своїх найвідоміших полотен на цю ж тему: «Богдан Хмельницький з Тугай-беєм під Львовом».

У середині 1880-х років набуває величезної популярності творчість Генрика Сенкевича, осторонь якої не залишився і театр. Перша інсценізація роману «Вогнем і мечем» (автор інсценізації – випускник Львівського університету Бенедикт Побуг) відбулась 1885 р. – за рік після виходу книжки у світ. Прем'єри поставили одразу на трьох сценах: у Кракові й Познані (17 жовтня 1885) та Львові (21 жовтня 1885). У наступні роки вистава йшла в репертуарі театрів м. Гнєзна (1886); Жешува (1887), Гданська (1894), Познані (1894). А 23 жовтня 1913 р. «Вогнем і мечем» поставив колектив польського театру в Києві.

Молодий інсценізатор надзвичайно уважно поставився до літературного оригіналу й змонтував виставу як низку камерних сцен, пов'язаних в одне ціле любовною лінією Скшетуського-Гелени. Доречність такого способу інсценування роману, на думку одного з критиків, полягала ще й в тому, що тогочасний театр не міг відтворювати на сцені гонитви, битви, облоги, які «...вимагають захоплюючої постановки та досконалого, роками вимуштруваного хору статистів, а таким хором ані Краків, ані Львів, ані Познань – для котрих драма була укладена – не розпоряджаються»²²⁴. І хоч для іншого критика перетворення епічного роману на любовну історію було недоречним²²⁵, вже сам факт появи роману на сцені виконував свою просвітницьку, патріотичну місію.

Говорячи про причини появи й розвитку козацького дискурсу на польській сцені XIX ст., підкреслимо, що вони були викликані потребами конструювання в національній культурі великих національних історичних наративів, процесами формування колективної пам'яті, прагненням «працювати» над аналізом помилок польсько-українського минулого, необхідністю формувати образи «спільника» та

²²¹ Teatr. *Gazeta Lwowska*. 1884. 23 kwietnia. S. 4; (b.) [Władysław Bełza?] Teatr. *Gazeta Narodowa*. 1884. 23 kwietnia. S. 2.

²²² (b.) [Władysław Bełza?] Teatr. *Gazeta Narodowa*. 1884. 23 kwietnia. S. 2.

²²³ Ibid.

²²⁴ Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe. Teatr. *Czas*. 1885. 20 października.

²²⁵ Teatr, literatura i muzyka. *Gazeta Narodowa*. 1885. 23 października. S. 3.

«ворога» – від «козака з польським серцем» до «козака-дикуна». Ці вистави належали дискурсу «театралізованого патріотизму» (Д. Ратайчакова) і виконували насамперед ідеологічно-дидактичну функцію.

Формування *селянського образу* України на польській сцені у 1840-х роках свідчило про виникнення запиту на нові сценічні типи українського світу, пов'язані як із актуальними суспільними й соціальними процесами, так і з художньо-естетичними змінами в театральній мові, зокрема поступовим переходом від романтизму до реалістичних засад.

«Селянський» наратив ґрунтувався здебільшого на українських народних переказах, легендах, піснях, компіляції мотивів, сюжетів, героїв вже наявних літературних, драматичних та сценічних творів польських та українських авторів, інсценізаціях прози. Окремі твори підсумовували особистий досвід авторів-учасників та сучасників Січневого повстання 1863 р. В певному сенсі це була спроба конструювання критичного дискурсу актуальних польсько-українських взаємин, але насправді усе залишилось в межах романтично-патерналістської парадигми з домінуванням консервативних стратегій «рустикалізації» та «антимодернізації» українського світу.

Автори таких драматичних творів здебільшого походили з території польсько-українського пограниччя (Східна Галичина, Поділля, Волинь, Київщина), що визначило їхній зв'язок з життям українського села. Виразно помітним був прихід в польську драматургію на початку 1860-х років покоління молодих драматургів, які актуалізували українську селянську тематику: М. Гожковський, Л. Стаженський, В. Лозінський, Ю. Старкель, пізніше – Л. Совінський, Л. Косьцелецький.

«Карпатські верховинці» Ю. Коженювського були синтезом шіллерівського розбійницького дискурсу та екзотично-романтичного гуцульського наративу²²⁶. Тривалу сценічну історію твору на польській сцені можемо пов'язувати з кількома чинниками: вона виявила особливе значення Гуцульщини як нової формули «польського Сходу», символічним було заміщення образом гураля постаті козака/гайдамаки, образом Гуцульщини – хронотопу Козацького Запоріжжя; особливості рецепції вистави свідчили про сприйняття польським глядачем гуцульських селян як «своїх інших» (концепт екзотики), що було також важливо у добу романтизму й пізньоромантичний період; окрім цього, п'єса посіла вагоме місце в репертуарі «театру зірок» (зокрема у творчості Г. Моджеєвської). «Карпатські верховинці» з польської перейшли на сцену українську, збагативши репертуар українського театру в Галичині.

Найбільшу після «Карпатських верховинців» популярність у глядача здобули вистави 1880-х років «Хата за селом»²²⁷ та «Українці»²²⁸ (де перша була інсценівкою відомої повісті Ю. Крашевського, друга – написана Л. Косьцелецьким за мотивами популярних українських п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького). Стратегія успіху цих творів ґрунтувалась на поєднанні помірковано гострої соціальної проблематики, привабливості музично-драматичного жанру,

²²⁶Korzeniowski J. *Dzieła*. Wydanie zupełne. Warszawa, 1872. T. VIII.

²²⁷Dramat polski 1765–2005... T. 1. A–J. S. 245.

²²⁸Українці. Sztuka ludowa w 4 aktach ze śpiewami i tańcami przez Kościeleckiego Juciana Alfonsa muzyką z tematów ruskich ułożył Stefan Kryczkowski. *Biblioteka Jagellońska. Dział rękopisów*. № 4531.

мелодраматичних прийомах, стереотипних народних образах українських селян. Ці вистави поповнили популярний репертуар, орієнтований на найширші верстви глядача, здебільшого провінційного.

Окрему групу становили менш популярні й відомі драматичні твори та вистави періоду кінця 1850 – середини 1870-х років, поява яких була викликана впливом «Карпатських верховинців», підйомом суспільних та громадських рухів напередодні Січневого повстання, рефлексіями над пережитим травматичним досвідом, розвитком «критичного реалізму» тощо. Тексти «вторинної переробки» карпатської теми («Староста велюньський» Л. Стаженського²²⁹, «Папороть» Ю. Старкеля²³⁰, «Приблуда» В. Лозинського²³¹) були позначені нижчими художніми якостями і хоч пройшли апробування львівською сценою, не набули поширення. Драматичні тексти гострого суспільно-політичного та соціального змісту з оригінальними ідейно-художніми авторськими вирішеннями («Гапка у нещасті» М. Гожковського²³², «На Україні» Л. Совінського²³³) взагалі не вийшли на сцену у XIX ст. через естетичну новизну, виразний критичний дискурс, антиросійську риторіку. Так, спроби модернізувати, вивести український селянський дискурс на польській сцені поза межі романтичного не отримали розвитку.

Образ українського селянина та села в польському театрі здебільшого конструювали за сформованими в першій половині XIX ст. схемами опису та репрезентації. Перша з них мала шіллерівсько-розбійницьку генезу («Карпатські верховинці», «Велюньський староста»), друга – пасторально-аркадійську («Гриць» А. К. Грози²³⁴, «Папороть», «Приблуда»). У більшості творів домінував аркадійський спосіб зображення селянина як героя, близького до природи, взірця моральних чеснот, працелюбного, тихого, смиренного («Приблуда», «Українці», «Гриць»). Найяскравішим виявом цього типу образу стала перша в історії польського театру головна героїня твору – українська селянка Гапка («Гапка в нещасті»). Найбільш реалістично були зображені персонажі-українці в драмі-епопеї «На Україні».

У багатьох виставах можна простежити протиставлення українського рустикального й польського урбаністичного просторів. Конструювання концептів «неукраїнського» Києва («Гапка в нещасті»), «польського» карпатського містечка Сколе («Папороть») віддзеркалювало стратегію вилучення українського простору з міста, утвердження антимодернізаційного проекту «романтизації» та «рустикалізації» українського нарративу в польському мистецькому дискурсі.

Географія поширення вказаних вистав залежала від умов функціонування польського театру в другій половині XIX ст. За винятком «Гриця» (Житомир), всі прем'єри

²²⁹Starzeński L. E. *Starosta Wieluński, czyli Obce ziarno. Dzieła dramatyczne*. Lwów, 1869. T. 1. S. 1–89.

²³⁰Starkel J. *Paproć. Starkel J. Terenia w kłopotcie. Paproć. Próby dramatyczne*. Lwów, 1868. S. 41–137.

²³¹Loziński W. *Przybłęda, obrazek dramat / lud. muz. układu S. Dunieckiego*. Lwów, 1864. 52 s.

²³²[Marian Gorzkowski] *Hapka w utrapieniu. Komedja w 3-ch częściach. Dwa sceniczne obrazy na tle życia w Ukrainie. I. Hapka w utrapieniu w 3-ch aktach. II. Za Spas w 3-ch aktach*. Rzym, 1861. S. 9–180.

²³³[Leonard Sowiński] *Na Ukrainie. Tragedia w pieciu aktach z prologiem i epilogiem*. Poznań, 1873. 179 s.

²³⁴Groza A. K. *Hryc. Dramat ukraiński w pięciu aktach: z podań ludu i z wydarzenia pod koniec ósmnastego wieku*. Wilno, 1858. 200 s.

вказаних вистав відбувались у Львові та на захід від нього: Краків, Познань, Іновроцлав, Варшава, що суттєво відрізнялось від мапи попередніх періодів. Симптоматичною вважаємо увагу до української тематики глядачів у нових індустріальних осередках Центральної Польщі (Лодзь та ін.), що може бути опосередкованим свідченням про наявність у цих містах перших еміграційних хвиль робітників-українців.

Отже, підстави популярності значної кількості проаналізованих вистав розглянуто в контексті соціокультурного феномену польсько-українського *пограниччя* (контактної зони), територія якого, зокрема, була окреслена маршрутами гастрольних труп К. Камінського, А. Змієвського, П. Рекановського, А. Ленкавського, С. Маліновського, Шитлерів, Лютомських, Шмідтгофів, а також стаціонарними сценами у Львові, Києві, Житомирі, Кам'янці. Історичним підґрунтям цієї «контактної зони» стали кількасотлітні міжкультурні польсько-українські взаємини, а також спільність політичного й культурного простору Речі Посполитої як «держави чотирьох народів», в межах якого сформувалась практика репрезентацій образів етнічного «іншого», «сусіда». Цей запит на міжнаціональну театральну комунікацію в такій формі значною мірою впливав на формування репертуару та імагологічних стратегій професійного польського театру у ХІХ ст.

Польський сценічний дискурс про Україну перебував у постійному діалозі з українською культурою. До головних прийомів належали, зокрема: використання української мови; цитування українського фольклору; створення п'єс українською мовою в записі латинською абеткою; авторські стилізації українських народних пісень; уведення пісень українських авторів; використання українських музичних інструментів; відтворення чоловічого та жіночого українського строю; добір відповідного, часто автентичного, реквізиту; створення декорацій із зображеннями духовних українських святинь, типових українських краєвидів тощо; написання драматичних творів за мотивами українських народних пісень; цитування 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.

Місце та значення образу України на польській сцені ХІХ ст. потрібно розглядати в кількох вимірах: як феномен зустрічі двох культур на східному рубежі християнської цивілізації; як надання голосу в театральному сенсі майже «безголосому субалтерну» (Г. Ч. Співак); як засіб «привласнення» права говорити від його імені; як складову формування засобами театру історичної пам'яті польського суспільства; утвердження стереотипних образів етнічного «іншого» – «свого» та «чужого». Така неоднорідність та 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 на рівні культури утримував право на просторове й часове, реальне та ментальне домінування над тими, чиї 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 моделювальний та репрезентативний характер театральної діяльності, варто говорити про два взаємопов'язані явища окресленого періоду:

романтично-захоплене віднайдення/відкриття України і водночас цілком прагматичне конструювання її ворожих образів, пов'язане з процесами національного й політичного самоствердження польського суспільства.

ЗНАЧЕННЯ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ УГОДИ 1890–1894 РОКІВ*

*Ще не вмерла Україна, ні слава, ні воля,
Ще нам, браття баденчуки, усміхнется доля,
Оклеведем всіх кацапів, набрешем не в міру,
Подорвем ми над Дунаєм ко ним всяку віру,
Честь і совість ми положим за наші мандати
І покажем, як умієм народ заступати.
Граф Станіслав увірял нас, ми єму вірим,
Що дорогу аж по Київ разом с ним смірим,
Отоб'єм ми у кацапов Україну славу
І привернем на Дніпрі ми Січ і волю давну.*

Так виспівували львівські москвофіли на Різдво 1891 р. у зв'язку з проголошенням 25 листопада 1890 р. у Галицькому сеймі польсько-української угоди²³⁵.

Так звана «нова ера» має детективний сюжет. Не менш дивовижні її оцінки пізнішого часу. Вже близько 1900 р. галичани перейняли естафету від москвофілів виставляти її організаторів у карикатурному світлі. Навіть М. Грушевський, який переїхав до Львова на створену внаслідок цієї угоди кафедру історії України і розгорнув у Львові бурхливу пропаганду ідей українського націоналізму коштом «нової ери», неодноразово використовував її карикатурний образ у своїх полемічних статтях (термін «нова ера» теж набув карикатурного відтінку з подачі москвофілів²³⁶). Ще 1997 р. львівський белетрист Роман Горак опублікував у «Літературній Україні» текст, у якому кваліфікував угоду 1890–1894 рр. «як одну з найганебніших сторінок нашої історії, політику запроданства і зради інтересів українського народу заради кількох приватних вигод для себе»²³⁷. Такий погляд загалом відображає ставлення до угоди 1890–1894 рр. й носіїв польського націоналізму. Ян Поплавський назвав політику братів Бадені стосовно українців «легковажною, справді шляхетською політикою, в якій широка фантазія йшла в парі з буденністю, навіть тривіальністю засобів і способів діяльності» і закликав вживати в українській політиці замість тактики Люблінської унії аргументи завойовника Львова Казимира III Великого²³⁸. А Мар'ян Роско-Богданович у спогадах стверджував, що до 1890 р. «ані про Україну,

* Praca powstała w ramach Stypendium im. Konstytucji 3 Maja Fundacji Wolność i Demokracja w roku 2021. Stypendium Naukowe jest realizowane w ramach projektu «Spotkania Klubu Galicyjskiego. Jaremcze 2021» wspieranego ze środków Kancelarii Prezesa Rady Ministrów w ramach konkursu Polonia i Polacy za Granicą 2021.

²³⁵ Страхопуд. 1890. № 23–24.

²³⁶ Номери москвофільського сатиричного часопису «Страхопуд» 22 і спарений 23–24 за 1890 р. повністю заповнені жартами на тему «нової ери».

²³⁷ Горак Р. Неміфотворний Франко. *Літературна Україна*. 1997. № 31.

²³⁸ Popławski J. Sprawa ruska. *Pisma polityczne*. Kraków; Warszawa, 1910. T. 2. S. 307.