

**Майя ГАРБУЗЮК**

Львівський національний університет імені Івана Франка

## **Дискурс України у просторі польського театру (на прикладі репертуару польської сцени у Львові першої половини XIX ст.)**

У сучасному українському театрознавстві досі залишається нерозкритим уповні багатоманіття міжнаціонального українсько-польського театрального діалогу XIX ст. Його невід'ємним складником, зокрема, були п'єси та вистави польських митців, частково або повністю присвячені українським темам та персонажам. У той час, як феномен „української школи” в польській літературі доби Романтизму отримав належне висвітлення та оцінку в широкій низці праць польських (А. Тишинський, М. Грабовський, М. Белянка-Люфтова, В. Ган, М. Гергелевич, С. Маковський, М. Яньон, С. Козак, Я. Кольбушевський, Д. Сосновська, С. Степень, С. Ульяш та ін.) та українських (І. Франко, Г. Хоткевич, В. Щурат, І. Брик, В. Гнатюк, О. Колесса, Г. Вервес, С. Баженова, Г. Грабович, Р. Кирчів, Є. Нахлік, Р. Радишевський та ін.) учених упродовж XIX-XX ст., а найновіші дослідження з кола цих питань свідчать про високий ступінь зацікавлення ними сучасних істориків літератури та культури (М. Брацка, Ю. Вавжинська та ін.), у царині вітчизняної та польської театрології названа тема залишається практично не вивченою.

Окреме місце у дослідженнях українсько-польських взаємин належить С. Козакові, котрий присвятив цілу низку своїх наукових праць проблемам пограниччя культур, особливостям міжнаціональних стосунків, феномену „української школи”, зокрема. У вступі до книжки *Поляки і українці. В колі думки і культури пограниччя. Епоха романтизму* С. Козак характеризує цей період як надзвичайно плідний у дослідницькому сенсі, називаючи його „копальною цікавого матеріалу”, „моделлю” для вивчення багатовимірного діалогу двох культур<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Kozak, *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu*, Warszawa 2005, s. 8. (Тут і далі переклад з польської автора статті – М. Г.)

Широке коло питань українсько-польських театральних стосунків порушував в українському театрознавстві другої половини ХХ ст. наш сучасник, історик театру, джерелознавець професор Ростислав Пилипчук (Київ, Україна). Його перу належить єдина до сьогодні ґрунтовна стаття, присвячена історії цих стосунків від найдавніших часів до ХХ ст.<sup>2</sup> У ній учений наголошує: „Вивчення історії польського театру на Україні в кінці ХVІІІ ст. – на початку ХХ ст. – справа не тільки польських дослідників, а й українських, бо польський театр у нас, як і російський театр у нас, – це явища нашої національної культури, оскільки, якщо брати один із складників театру – глядача, театральні смаки українського глядача формували значною мірою ці театри”<sup>3</sup>.

У запропонованій статті розглянемо інший аспект українсько-польського театального діалогу, пов’язаний із виявленням на польській сцені першої половини ХІХ ст. української тематики, українців як персонажів. Його можна здійснити ґрунтовно тільки шляхом аналізу тогочасних драматургічних текстів, за якими йшли вистави, надто зважаючи на те, що театр ХІХ ст. – це театр „тексту”. Першим, хто розпочав вивчення української теми в польській драматургії доби Романтизму був відомий український фольклорист та історик літератури Р. Кирчів (Львів). У праці *Український фольклор у польській літературі (період романтизму)* учений наголосив на особливій потребі та вагомості вивчення цього питання: „Майже зовсім не дослідженою й досі залишається проблема „Україна і польський театр епохи романтизму”. Це вдячна тема окремої спеціальної праці, яка ще чекає свого автора”<sup>4</sup>. На сторінках своєї монографії учений довів присутність українських фольклорних елементів у польській драматургії періоду романтизму, що для нас є вкрай важливим. Але обрані для розгляду п’єси, за винятком двох творів К. Гінча та Ю. Коженювського, залишилися лише літературними артефактами і не мали сценічного життя, себто не були „лігітимізовані” у публічному просторі. У книжці Р. Кирчіва їх проаналізовано з літературознавчих, фольклористичних позицій.

Питання українського дискурсу у польському театральному просторі першої половини ХІХ ст. для національного театрознавства та історії української культури важливе ще й тим, що стосується періоду, коли професійний український театр лише розпочав свою історію короткотривалою діяльністю театру у Полтаві (1818–1821). Далі упродовж усієї першої половини ХІХ ст. на території Правобережної та значної частини Лівобережної України діяли

<sup>2</sup> Р. Пилипчук, *Українсько-польські театральні зв’язки (від давнини до початку ХХ ст.)* [в:] „Варшавські українськознавчі записки. Польсько-українські зустрічі», вип. 6-7, Варшава 1998, с. 77–89; Іде м, *Ukraino-polski związek teatralny (od czasów najdawniejszych do początku ХХ w.)* [в:] Польща. Культура. Україна: лекції про театр, упор. В. Собіянський, Київ – Вроцлав 2010, с. 11–34.

<sup>3</sup> Р. Пилипчук, *Українсько-польські театральні зв’язки ...*, оп. cit., с. 83.

<sup>4</sup> Р. Кирчів, *Український фольклор у польській літературі (період романтизму)*, Київ 1974, с. 251.

польськомовні та російськомовні, а ближче до середини XIX ст. – двомовні та тримовні (українсько-польські, польсько-російські, російсько-українські, українсько-польсько-російські) мандрівні театральні колективи. Про їхнє значення пише у вищезгаданій праці Р. Пилипчук, підкреслюючи услід за іншим відомим українським театрознавцем П. Рупіним вагомість діяльності цих труп як плідного середовища для формування нового українського театру<sup>5</sup>.

Отож, зважаючи на тогочасний колоніальний статус української культури, беручи до уваги гострі соціальні протиріччя, що із попередніх століть українсько-польського простистояння перейшли у XIX століття та отримали нові форми вияву, варто поставити питання: у той час, коли український театр ще не мав професійного поширення на питомих українських землях, коли українська нова драматургія налічувала доволі нечисленну низку творів і формування національного репертуару тільки було розпочато, чи були присутні українці як персонажі, Україна як певний образ на сценах іншомовних театрів, зокрема, польського? Тобто, користуючись лексикою постколоніальних студій, „чи міг поневолений говорити”? Чи були в театральній практиці явища, подібні до феномену „української школи” в польській літературі?

Шукати відповіді на ці питання слід безпосередньо у практиці польських театрів, що діяли на питомих українських територіях. З них найпершим об’єктом для вивчення має слугувати польський театр у Львові. Установа ця, єдина з-посеред схожих на українських землях, протривала неперервно від 1809 р. до 1941 р. (хоча початки польської професійної сцени у Львові сягають 80-рр. XVIII ст.). Інші ж польські театри – у Кам’янці, Житомирі, Києві, Луцьку, працювали не так стабільно, підлягали частим змінам керівників, плинності творчого складу, перервам у роботі тощо.

Здійснити перший крок до аналізу репертуару польського театру у Львові вказаного періоду сьогодні можна, спираючись на його реконструкцію, здійснену відомим польським ученим-театрологом Б. Лясоцькою у монографії *Польський театр у Львові 1800-1842 рр.*<sup>6</sup>, що в свою чергу постала на основі ґрунтовних бібліографічних та біобібліографічних праць, зокрема, К. Естрайхера<sup>7</sup>, Л. Бернацького<sup>8</sup>. Другим важливим кроком є вивчення джерельної бази, а саме текстів драматичних творів, здебільшого – рукописних, збережених у різних архівних збірках: відділі рукописів Національної бібліотеки ім. Оссолінських (Вроцлав, Польща), колекції „Рукописи Львівського театру” у Сілезійській бібліотеці (м. Катовіце, Польща), відділі рукописів Львівської національної

<sup>5</sup> Р. Пилипчук, *Українсько-польські театральні зв’язки ...*, *op. cit.*, с. 84.

<sup>6</sup> B. Lasocka, *Teatr Lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967.

<sup>7</sup> K. Estreicher, *Repertuar sceny polskiej od 1750 do 1871. Pisarze i tłumacze sceniczni zestawieni abecedowo*, Kraków 1871.

<sup>8</sup> L. Bernacki, *Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dziełw teatru polskiego we Lwowie* [w:] *Stulecie Gazety Lwowskiej (1811–1911)*, t. 1., cz. II. *Życiorysy*, Lwów 1936, s. 14–70.

наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (Україна), фондах Центрального державного історичного архіву України у Львові (Україна) тощо.

Отож, спираючись на низку виявлених та опрацьованих драматичних текстів, можемо представити попередні результати пошуків, що дозволяють увиразнити деякі аспекти заявленої теми та переконатися у доцільності її подальшого вивчення. Наша мета – виявити та довести присутність вистав з українською тематикою та за участю персонажів-українців на сцені львівського польського театру першої половини XIX ст. В межах статті неможливо розкрити всі аспекти цієї теми, тож залишаючи на маргінесах питання суто театрознавчого характеру – ідейно-естетичні розв'язання вистав, візуальні та музичні компоненти сценічної дії, особливості виконавського стилю, рецепція глядацької аудиторії, зосередимо нашу увагу насамперед на текстах, що допомагають констатувати присутність тих чи інших персонажів та тем у творах, що увійшли до репертуару театру.

Попередньо слід зазначити, що деякі із названих нижче текстів не належали до оригінальних п'єс, а були переробками, здійсненими для потреб театру з творів інших авторів – австрійських, німецьких та французьких. Мусимо з цього приводу висловити кілька застережень: насамперед таку практику вважали нормою для тогочасного театру і до неї слід ставитися як до самостійного творчого акту; автори переробок часто піддавали оригінали таким трансформаціям, що переробки виявлялись цікавішими та яскравішими за оригінал, принаймні для тієї аудиторії, для якої творив драматург-адаптатор; зазвичай авторами цих переробок були практики театру – керівники-антрепренери або ж провідні актори театрів, котрі чудово розуміли потреби своєї публіки та володіли тогочасними законами побудови сценічного видовища.

Отже, звертаючись безпосередньо до діяльності польського театру у Львові, що розпочав свою постійну працю 1809 р. під керівництвом Я.-Н. Камінського, слід згадати п'єсу, яка, на жаль, не мала сценічної історії, але присутність якої дозволяє нам зазначити нижню хронологічну межу досліджуваної теми. Йдеться про невідомий (і польським історикам театру також) твір-переробку під назвою (*Zygmunt Trzeci*) *Ogińska! Abo Wiina Tatarów z Sarmatami* ((*Zygmunt trzeci*) *Ogińska! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami*)<sup>9</sup>. Цю адаптацію твору невідомого німецького автора здійснив Я.-Н. Камінський 1809 р., одразу по поверненню до Львова з Одеси, де на запрошення графа Рішельє упродовж 1805–1809 рр. провадив театр. Я.-Н. Камінський зазначає жанр переробки – героїчна драма. Рукопису цього твору, що зберігається сьогодні у Сілезійській бібліотеці (м. Катовіце), автор цих рядків присвятила окрему публікацію, зосередивши

<sup>9</sup> (*Zygmunt Trzeci*) *Ogińska! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami*. *Heroiczna dramma w 2 aktach podług Pana S. z niemieckiego przez Jana Nepo[mucena] Kamińskiego przerobiona; z muzyką JP: Hermana Direktora Orkiestry Lwowskiej, w Lwowie 1809*, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadat?id=24969&from=pubinde&dirids=20&lp=1561>, [30.01.2014].

увагу на місці, характері та значенні персонажа Івана, „придворного козака Зигмунта”<sup>10</sup>. Не маючи змоги ідентифікувати німецький оригінал, з якого здійснена переробка, можна тим не менш констатувати в ній цілковито адаптовані до польської історії час і місце дії: 1602 рік, устя Дністра, а також систему персонажів, на вершині ієрархії яких стоїть король Зигмунт III, котрий очолює боротьбу із татарським військом. Його вірний козак Іван не полишає його у біді, коли король потрапляє у полон до ворожого війська, а, переборюючи перешкоди, виявляє усі прикметні ознаки козака: сміливість, дотепність, віськову хитрість, силу духу, відданість королю. „Козацька ідентичність” Івана заявлена автором у поданій вище ремарці до переліку дійових осіб („придворний козак”), і в самому характері дій та вчинків героя. Можна із впевненістю сказати, що поява цього образу – одного з перших, якщо не першого у польській драматургії XIX ст., – була симптоматичною. У подальшій творчості поетів та письменників „української школи” козак „із польським серцем” стане одним із основних персонажів. Тож зважаючи на ці обставини, можемо датувати перші вияви „української теми” в польській драматургічній творчості XIX ст. щонайменше від 1809 р.

Перший відомий нам власне сценічний твір, у якому було представлено образи українців, постав через декілька років по тому. Йдеться про „чародійську оперу”, переробку Я.-Н. Камінського під назвою *Сирена з Дністра* (*Syrena z Dniestru*) у двох частинах, яку він здійснив у 1813-1814 роках із фантастичної опери *Діва Дунаю* австрійського композитора Ф. Кауера на лібрето К. Генслера. Рукописи цих текстів, як і попереднього, зберігаються у колекції львівських театральних рукописів Сілезійської бібліотеки і доступні в рамках інтернет-проекту „Сілезійська цифрова бібліотека”.

*Діва Дунаю*, створена в Австрії наприкінці XVIII ст., у перших роках XIX ст. уже йшла на сцені австрійського театру у Львові. Твір австрійських авторів здобув надзвичайну популярність в Європі і покликав за собою наслідування у низці інших національних театрів. Прем’єра першої частини переробки Я.-Н. Камінського відбулась не пізніше кінця 1813 р.<sup>11</sup>, прем’єра другої частини – 21 березня 1814 р.<sup>12</sup>. У своїй версії Я.-Н. Камінський переніс дію з берегів Дунаю до берегів Дністра. Це призвело до появи не лише польських персонажів, володарів замків на дністровських берегах, а й до появи

<sup>10</sup> М. Гарбузюк, „(Zygmunt Trzeci) Ogińska! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami” Яна-Непомуцена Камінського (1809): до генези „української теми” в польській драматургії та театрі XIX ст. [в:] “Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство”, вип. 12, Львів 2013, с. 193–207.

<sup>11</sup> *Syreny z Dniestru. Opera czarodziejska z tablami [?] i tańcami. Część pierwsza*, <http://dlibra.bs.katowice.pl/dlibra/docmetadata?id=4512&from=publication> [30.01.2014]; *Syrena z Dniestru. Część II.*, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=4511&from=publication>, [30.01.2014].

<sup>12</sup> *Syrena z Dniestru. Część II.*, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=4511&from=publication>, [30.01.2014].

автентичних мешканців Поділля – українців. У тексті першої частини вистави знаходимо масову фінальну сцену у замку Судді за участю українців: вони вітають свого господаря із весіллям його дочки. Діалог поміж паном та селянами має підкреслено ввічливий та взаємно поважний характер, хоч і відтворено його тільки польською мовою. У першій частині твору присутні інші персонажі, за іменами яких можна здогадуватися про їхнє українське походження: Богданко, Борислав, Гарастко. Це – слуги при дворі Судді та нареченого його доньки, рицаря Гримислава. Однак ані в мові, ані в будь-який інший, опосередкований, спосіб, виявити їхню національну ідентичність неможливо. Проте у другій частині комедіоопери під назвою *Сирена з Дністра, або Пригоди Терефере*, помітним є посилення українського первня. Козак Гарастко із епізодичного персонажа стає одним із активних героїв, він безпосередньо бере участь у перипетіях, пов'язаних із центральними персонажами. При цьому він отримує „козацькі” характеристики від інших дійових осіб, постає в образі козака-бандуриста, що співає українською мовою (музичний номер „Хто мою бандурку ганить”). Окрім цього, Я.-Н. Камінський у другій дії створює окрему сцену, що увійшла до історії музики та театру як „руська сцена”.

У цій сцені козак Гарастко зустрічає дівчину Параску (насправді це – переодягнена головна героїня твору, Сирена). Сцена містить діалог та вокальний дует, що звучали українською мовою. Текст було записано латиницею. Автором „народної” української пісні, що слугувала кульмінацією всієї сцени, був автор переробки, Я.-Н. Камінський. Він виявив добре знання та відчуття української мови:

„Woźmiem sia teper za ruki  
Budem żyly bez rozłuki  
Nechay szczastie z namy bude  
Zyimo iak poctywi lude”<sup>13</sup>.

У окремій статті, присвяченій аналізу цього твору, автор цих рядків здійснила розгорнутий аналіз українського складика у цій диалогії<sup>14</sup>. Також виявлено, що текст дуету як анонімний твір увійшов до відомої збірки В. Залеського *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego*<sup>15</sup>, що вийшла друком у Львові 1833 р. Це не єдине свідчення неабиякої популярності цієї сцени: її виконання регулярно включали до своїх бенефісних та святкових збірних вечорів актори польської

<sup>13</sup> *Syrena z Dniestru. Część II...*, s. 93.

<sup>14</sup> М. Гарбузюк, *Комедіо-опера „Сирена з Дністра”: до генези українських персонажів у польському театрі першої половини XIX ст.* [в:] „Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого”, вип. 12, Київ 2013, с. 8–35.

<sup>15</sup> Wacław z Oleska [Zaleski W.], *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego*, Lwów 1833, s. 202.

сцени у Львові аж до середини XIX ст. Сама ж вистава прожила на польському кону майже тридцять років, до 1851 р.

За три роки, у 1817 р., відбулися дві прем'єри на львівській сцені, пов'язані з українською тематикою. П'ятнадцятого червня 1817 р. відбулася прем'єра опери Тадеуш Хвалібуг (*Tadeusz Chwalibóg*) відомого польського драматурга з Варшави Людвіка Дмушевського. Текст п'єси був надрукований 1821 р. у першому томі Творів Л. Дмушевського<sup>16</sup>. З титульного аркуша п'єси довідуємося, що уперше вона була зіграна у Варшаві (на сцені Національного театру) у вересні 1813 р., а сюжет запозичено з французького твору. Насправді, як це подає у своїй книжці А. Папєжова, це була переробка з французької комедії *Козацький офіцер*<sup>17</sup>.

Дія п'єси відбувається у Теребовлі, 1675 р., а саме в часі історично відомої облоги міста. Серед п'яти дійових осіб: коронного хорунжого Миколая Сенявського, Теребовлянського старости Доброгоста Хвалібуга, його племінника, поручника Тадеуша Хвалібуга, вихованки старости Катажини Кавінської, є такий собі Міхал Кулеша, слуга старости<sup>18</sup>. Його прізвище свідчить про українське походження, він на рівних бере участь у дії твору, але ніяк не виявляє своєї національної ідентичності. В цьому сенсі образ національно невиразний, нейтральний. Чи мав він якісь суто театральні національні „маркери”? За відсутності рецензій встановити сьогодні поки що неможливо. До речі, сам твір А. Папєжова критикує лібретиста за надто вільний підхід до історичних подій, фактів та імен<sup>19</sup>.

А ось прем'єра, що відбулась на сцені польського театру у Львові 20 грудня 1819 р. під назвою *Гелена, або Гайдамаки на Україні* (*Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie*)<sup>20</sup>, як переконуємось із самої назви, мала виразну українську складову. Автором переробки драми німецького автора К.-Т. Кернера *Ядвига – наречена бандита* був Я.-Н. Камінський. Переробляючи, а точніше наслідуючи сюжет оригіналу, Я.-Н. Камінський переніс дію драми на територію України, на береги Дністра, і „застосував до подій 1768 року”, тобто до періоду Коліївщини. Цю виставу, яка мала надзвичайну популярність у львівського глядача та отримала сценічне прочитання в інших польських театральних колективів, можна вважати першою у польському театрі п'єсою та виставою, де складні українсько-польські стосунки доби Коліївщини отримали своє яскраве відображення. Саме тому цей текст привернув увагу українських учених, зокрема

<sup>16</sup> L. Dmowski, *Tadeusz Chwalibóg. Komedya opera w 1-nym akcie. Wzięta z francuzkiego. Grano pierwszy raz w Warszawie 1813 w wrześniu* [w:] L. Dmowski, *Dziela dramatyczne*, t. 1, Wrocław 1821, s. 43–96.

<sup>17</sup> A. Papierzowa, *Libretta oper polskich z lat 1800-1830*, Kraków 1959, s. 90.

<sup>18</sup> L. Dmowski, *op. cit.*, s. 77.

<sup>19</sup> A. Papierzowa, *op. cit.*, s. 90.

<sup>20</sup> J.-N. Kaminski, *Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie. Dramat w 5 aktach*, ЦДІА України у Львові, ф. 309/3 с., оп. 1, спр. 96, од. зб. 1402, архів Наукового товариства Шевченка.

В. Щурата<sup>21</sup> та І. Брика<sup>22</sup>. Згадував про цей твір і Г. Хоткевич у своїй розвідці *Театр 1848 р.*, надрукованій 1932 р. у Харкові.

У центрі твору – Горейко (насправді це козак Тименко, що під виглядом ловчого перебуває на дворі Старости), закоханий у вихованку Старости Гелену, сама Гелена та її наречений, син Старости Вацлав. Дія розпочинається з появою гайдамацької ватаги, що планує напад на маєток старости, а закінчується кривавим завершенням цього нападу, ув'язненням гайдамаків та вбивством Горейка, що його здійснює Гелена, боронячи свою родину. Образи козаків – а це Гонта, Залізник, Харко, Данилко – попри певні аналогії із історичними постатями, цілком вигадані. Але не зважаючи на те, що у творі їх неодноразово названо розбійниками, драматург від самого початку вкладає в уста гайдамаків мотивації їхніх вчинків: жорстокі утиски польських панів та прагнення помсти за закатованих побратимів. Образ самого Горейка-Тименка також неоднозначний. У ньому багато від самотнього романтичного героя, котрий страждає від глибоких внутрішніх протиріч.

Сьогодні цей твір потребує докладного аналізу та переосмислення в українському театрознавстві, оскільки оцінки В. Щурата та І. Брика здійснені з позицій суто літературознавчих та не беруть до уваги історичний контекст появи твору, а також його сценічні характеристики. Насправді появу та ідейно-естетичні засади цього твору слід розглядати насамперед в контексті формування засад Романтизму, впливів драматургії Ф. Шіллера, чиїм великим прихильником та перекладачем на польську мову був сам Я.-Н. Камінський. На цьому аспекті наголошують польські учені, зокрема В. Ган та С. Маковський. Перший з них переконливо довів генезу вершинного твору польської драматургії доби Романтизму – *Срібного сну Саломеї* Ю. Словацького – від *Гелени...* Я.-Н. Камінського<sup>23</sup>. Другий у передмові до друку тексту цієї драми підкреслив вагомість саме романтичного контексту для розуміння поетики та філософії твору<sup>24</sup>. С. Маковський піддав сумніву категорично негативні оцінки українських учених, наголосивши на виразному романтичному трагічному дискурсі головного героя, Горейка, порівнявши цей образ із шіллеровим Карлом Моором, підкресливши спорідненість з Романтизмом як автора оригінальної німецької драми Т. Кернера, так і його польського інтерпретатора Я.-Н. Камінського. За умов докладнішого аналізу цього твору і вистави, мабуть, можна буде говорити, що в образі Горейка-Тименка (роль якого, до речі виконував на сцені

<sup>21</sup> В. Щурат, *Коліївщина в польській літературі до 1841 р.* [в:] „Записки НТШ”, т. 97, кн. V, Львів 1910, с. 87–104; І д е м, *Літературні начерки*, Львів 1913, с. 55.

<sup>22</sup> І. Брик, *Драма з Коліївщини на основі драми Кернера* [в:] „Записки НТШ”, т. 130, Львів 1920, с. 121–131.

<sup>23</sup> W. H a h n, „*Sen srebrny Salomei*” Juliusza Słowackiego i „*Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie*” J. N. Kamińskiego [w:] „Pamiętnik literacki”, 1930, s. 483.

<sup>24</sup> S. M a k o w s k i, *Jana Nepomucena Kamińskiego „Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie”* [w:] *Miscellanea z lat 1800–1850*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1967, s. 11.



сам Я.-Н. Камінський) мала місце перша поява козака-українця як виразно романтичного героя.

Двадцять другого червня 1825 р. на польській сцені у Львові відбулась прем'єра оригінального твору Я.-Н. Камінського *Твардовський на Кшемьонках* (*Twardowski na Krzemionkach*)<sup>25</sup>. За жанром це – чародійська кротохвиля на 3 дії з сільської повісті. Звернувшись до надзвичайно популярного сюжету про „польського Фауста”, Я.-Н. Камінський створив власну версію. В основній сюжетній лінії, пов'язаний із коханням Злотомира та Любвіди, окрім реальних персонажів, діють Вісяня – королева річок, представниця „добрих сил”, та сам Твардовський – відомий чорнокнижник. Імена низки інших персонажів також напівказкові та жартівливі: Черемере (товариш Злотомира), Гечепече (господар маєтку в Кшемьонках), Майоранек (слуга Гечепече). Хоча дія відбувається у гірській місцевості під Краковом та географічно ніяк не пов'язана з Україною, але в контексті нашої теми увагу привертає персонаж на ім'я Майоранек. Він має виразні українські прикмети, зокрема, у його виконанні звучить пісня українською мовою „А хто любить гарбуз, гарбуз / а я люблю диню”. Окрім цього, очевидно, врахувавши успіх „руської сцени” з *Сирени з Дністра*, у другій дії *Твардовського*... Я.-Н. Камінський вводить яскраву українську сцену інтермедійного характеру: це дуєт Вісяни, вбраної „на козачку”, та Гечепече. У цьому дуєті Вісяня співає українською, її партнер веде сцену польською. Тексти її пісні, як і пісні Майоранка, написані коломийковим розміром та записані латинкою, наприклад:

„Kozak konia napuwaw  
Dziuba wodu brała  
Kozak sobi zaspiewaw  
Dziuba zapłakała.

Ne płacz luba, moja dziuba  
Jeszcze ja z toboju  
Koły wyjdu z Ukrainy,  
Zapłaczesz za mnoju”<sup>26</sup>.

Детальніший аналіз цього твору – попереду, але вже сьогодні можна стверджувати, що і тут, в одному з найпопулярніших театральних творів першої половини XIX ст., сценічна історія якого вийшла за межі Львова, наявні окремі „українські елементи”.

Того ж року, 12 вересня 1825 р. відбулась прем'єра ще одного оригінального твору Я.-Н. Камінського під назвою *Чиншова шляхта, або Сунеречка за вітер*

<sup>25</sup> J.-N. K a m i ń s k i, *Twardowski na Krzemionkach*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 4666/III.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 60.

(*Szlachta czynszowa, czyli Kłótnia o wiatr*)<sup>27</sup>. Рукопис комедії існує в кількох списках, один з яких зберігається у відділі рукописів Національної бібліотеки ім. Оссолінських (Вроцлав). Комедія збудована на суперечці двох сімей – Печериці та Дятла, діти яких, Фелюся та Валюся, закохані один в одного та хочуть одружитися. Один з наскрізних персонажів твору – Бонаventura Кулеша, старий приятель Марціна Печериці. Як і інші персонажі, він розмовляє польською мовою, але за низкою характерних ознак, із прізвиськом включно, видається можливим трактувати його як українця, козака. Обороняючи цнотливість дочки свого приятеля, Кулеша робить усе, аби завадити зустрічам Фелюсі й Валюся. При цьому він застосовує військову термінологію: фортеця неприятеля, взяти ворога в полон, відступити на позиції тощо. Він навіть бере до рук карабін. Але його дієвість – за законами комедійного жанру – несподівано поєднана із позірною байдужістю (чи лінивством?). Найкомічнішим „пристосуванням” цього персонажа є незмінна фраза, якою Кулеша реагує на ті чи інші перипетії: „а мені все одно!”, виявляючи у такий спосіб найрізноманітніші почуття та ставлення до подій, що відбуваються. Той добрий гумор, з яким виведено цього персонажа, співмірний із комізмом персонажів комедій І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Сценічне життя цієї комедії було довгим – на примірнику з архіву рукописів львівського театру у Сілезійській бібліотеці стоїть дата 18 лютого 1913 р.

За три роки після цих двох вистав, 17 березня 1828 р. на польський кін львівського театру вийшла вистава *Коминяр та млинар, або Завалення вежі на ратуші* (*Komyniarz i młynarz, czyli Zawalenie się weży rzatuszowej*) – кротохвиля на 1 дію зі співами<sup>28</sup>. Другий примірник рукопису, що має всі ознаки театрального примірника – тобто того, за яким безпосередньо йшли вистави, на титульній сторінці містить вагоме уточнення: „...кротохвиля на 1 дію зі співами польськими і руськими перероблена з французького водевілю Ст. Приєста і Бартманського”<sup>29</sup>. Довший час авторство комедії приписували Я.-Н. Камінському, хоча на титульній сторінці одного з рукописів, що зберігається в Оссолінеумі, стоять ініціали Л. Р. – найімовірніше, Леона Рудкевича, актора польського театру у Львові, котрий із дружиною брав участь у цій виставі.

Вплив Я.-Н. Камінського виразно позначився на цьому творі, якщо не був взагалі визначальним. Драматургічна конструкція подібна до *Чиншової шляхти...* – хлопець та дівчина з сусідніх родин кохають один одного, але побратися не можуть. Млинар, удівець Боніфаций Питль, категорично проти одруження своєї єдиної доньки Фелюсі з Франусем, сином коминяря Щепана Граци, оскільки

<sup>27</sup> J.-N. Kamiński. *Szlachta czynszowa, czyli Kłótnia o wiatr. Komedioopera w 1 akcie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 10472/I.

<sup>28</sup> L[eon] R[udkewicz]?, *Komyniarz i młynarz, czyli Zawalenie się weży rzatuszowej. Krotochwilia w 1 akcie. 1827 r.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 3266.

<sup>29</sup> *Komyniarz i młynarz, czyli Zawalenie się Wieży. Krotochwilia w 1 akcie podług wodewil francuskiej PP St. Priest i Bartmański przerobiona z pieśnkami polskimi i ruskimi*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, 4970/III.

не пробачив останньому „гріхи молодості”, коли обидвоє упали за однією кралею. Тож єдина відповідь закоханим така: „поберетесь, коли вежа на ратуші завалиться”. Таку ж відповідь чує й інша пара закоханих – молодий сажотрус Собек та служниця Параска. Несподівана подія – завалення вежі на міській ратуші (що справді мала місце у Львові 14 липня 1826 р.) – приносить щасливе розв’язання конфлікту для обох пар закоханих. У цьому творі увагу привертає образ служниці Параски – української дівчини, яка і спілкується, і співає рідною мовою. Тексти українських пісень, як і діалогів за участю Параски, написані латинкою, і пронизують собою увесь твір. Прикметно, що саме ця комедія була обрана для прощальної бенефісної вистави відомої львівської актриси і дружини автора п’єси пані Рудкевичевої, який відбувся 21 листопада 1828 р. Збережена в комплекті із рукописом твору афіша засвідчує і те, що бенефіціантка грала саме роль Параски, а це дозволяє говорити про особливе ставлення до цієї ролі і актриси, і театру в цілому. На закінчення вистави, у фінальному хорі, що його виконували усі герої вистави, український текст звучав із уст інших героїв, зокрема, Щепана Граци (актор, він же автор, Л. Рудкевич):

Daj nam boże dobry czas  
Jak u ludy tak i w nas  
I szczęśliwu hodynu  
Poweselym rodynu<sup>30</sup>.

Закінчувався фінальний хор коломийками. Формально дотримуючись жанру та ритму коломийки, польськомовні персонажі співали тут польською, окрім Параски, яка мала свою строфу українською:

„Hejże, hejże, ne zartujże  
Koły lubysz to całujże”<sup>31</sup>.

Показово, що дія вистави відбувалась у передмісті (на рогатці, тобто роздоріжжі), отже драматург відтворює життя львівських околиць як багатонаціональне середовище, де органічно співіснують польська та українська культури. Додамо до цього, що ця вистава, як і попередні, мала довге сценічне життя – підпис цензора у м. Чернівці, датований 12 березня 1859 р., стоїть на титульній сторінці театрального рукопису.

Наступного, 1829 року, Я.-Н. Камінський збагатив репертуар польського театру у Львові ще однією власною переробкою. Вистава під назвою *Львів’янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи* (*Lwowianka, królowa Golkondy, czyli Finfa w obrotach*) була адаптацією відомого на той час сюжету „Аліна, королева

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>31</sup> L[eon] R[udkewicz]?, *Komyniarz i młynarz...*, *op. cit.*, s. 115.

*Голконди*” французького письменника С.-Ж. де Буфлера, що отримав різножанрові втілення на сценах європейських театрів у низці оперних та балетних вистав. Австрійська опера *Аліна, королева Голконди* (*Aline, Königin von Golkonda*), найімовірніше, – однойменна переробка Р. Трейчке відомої французької опери Г.-М. Бертоне – йшла у Львові на австрійській сцені у перші десятиліття XIX ст. З її тексту у 1822 р. невідомий автор здійснив польський переклад, а вже спираючись на нього у 1829 р. була написана адаптована, львівська версія пера Я.-Н. Камінського<sup>32</sup>.

У ній польський драматург, принципово не відходячи від оригінального сюжету, водночас помітно змінив і назву твору, й імена майже всіх дійових осіб на „спольщені”, і місце дії у другій частині комедіоопери. В оригінальному сюжеті головна героїня, уроджена французька селянка, що тепер править далеким східним царством Голконда, хоче перевірити почуття прибулого сюди з Франції посла, у якому впізнала свого давнього коханого. Для цього вона підмовляє усю челядь „зіграти” пасторальну картину рідного Провансу, щоб Філіп, прокинувшись після снодійного, „дивом” перенісся на батьківщину, знову зустрів свою кохану і згадав колишні почуття.

Власне, у львівській виставі місце французького райського Провансу посів Львів, але не просто Львів, а його мальовнича околиця – Цетнерівка. Водночас із топосом львівського передмістя у виставі виник і пов’язаний з ним етнос, зазвучала українська мова та пісня. Перебрана на українських селян з львівського передмістя челядь Королеви співає, танцює та веде діалоги українською мовою: це такі персонажі як Чалапайло – перукар з Личакова (район Львова поруч Цетнерівки), його син Мацьо та дівчина Заїра. Спілкуючись із Філіпом, котрий не може повірити власним очам, вони сміються з нього, називаючи то дурним, то ляхом, то панком. Тексти цих діалогів та пісень також записані латинкою. Ось як звучав, до прикладу, хор з другої дії, під музику якого засинав Філіп:

„Siem den mołotyła  
Czech czech zarobyła  
Sama sobie dywowała  
Szczoz z Laszeńkom prohulała

Deń nycz Dońku była  
Dońka odnak nezawyla  
I do korczmy utikała  
Z huzarymi tańcowała

<sup>32</sup> *Lwowianka, królowa Golkondy, czyli Finfa w obrotach Krotochwila ze śpiewkami i chorami w 3 aktach dla sceny Lwowskiej przez J.N. Kamińskiego napisana 1829, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 5202.*

Nie zal myni hroszy  
Bo Laszok horoszy  
Ruiczka ruczku potyskaie  
Serce z Serciom promawlaie”.<sup>33</sup>

Для нас важливим у цьому контексті є те, що українці знову були представниками не стільки сільської, як передміської території, а в наголошеному у репліках персонажів топосі Львова були присутні і виразні українські маркери – як-от ярмарок під Церквою Святого Юрія. У ремарці автор переробки наголошував і на інших деталях – зокрема, точному дотриманні костюмів мешканців передміських сіл Львова.

Для порівняння звернімо увагу на ще одну львівську прем'єру того часу. Дія вистави *Гануся з Погулянки* (*Hanusia z Pohulanki*) М. Сухоровського<sup>34</sup> відбувається практично в тій же місцевості, що й *Львів'янка, королева Голконди*.... Можна б було припустити наявність українського складника і в цьому творі. Але серед персонажів вистави не знаходимо жодної підказки, не містить текст і жодного українського слова чи пісні. Показово, що для М. Сухоровського у цьому творі простір Львова та передмістя залишився національно герметичним, суто польським, автор не намагався відтворити багатоманітну національну картину життя міста, як це зазвичай робив Я.-Н. Камінський. Можливо тому вистава М. Сухоровського пройшла лише один раз на львівській сцені і зникла? Відповіді на це питання, вочевидь, слід присвятити окреме дослідження. Цікаво, що в іншому своєму драматичному творі, мелодрамі *Ванда Потоцька, або Сховок в лісі св. Софії* (*Wanda Potocka, czyli Schronienie w lasu s. Sofii*), надрукованому у Львові 1832 р. і не втіленому на сцені, той же автор „піднімається до соціального розуміння причини гайдамаччини”, як підкреслює це Р. Кирчів<sup>35</sup>.

На межі 20-30-х років XIX ст., тобто водночас із подіями Листопадового постання 1830 р., відбулися і певні якісні зміни в розвитку української теми на польському кону у Львові. Доба переробок та здебільшого розважальної за характером драматургії за участю українців-персонажів поступилася місцем періоду менш чисельних, але значно глибших романтичних драм та трагедій. Львівський глядач знайомиться із творчістю видатного, а тоді ще молодого письменника Юзефа Коженювського та його драматургією, що прокладає собі шлях на сцену саме через кін львівського театру.

Так, 4 лютого 1831 р. тут вперше була поставлена трагедія Ю. Коженювського *Димітр і Марія* (*Dymitr i Marya*), що мала в назві додаток *Ворожба і помста*

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 169.

<sup>34</sup> *Hanusia z Pohulanki. Sielanka z muzyk przez Michała Suchorowskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 4583.

<sup>35</sup> Р. Кирчів, *op. cit.*, с. 252.

(*Wróżba i zemsta*). На жаль, вистава не мала жодних рецензентських відгуків. Детально зупинився на обставинах постановки вистави Б. Чарнік у своїй праці *Коженъовський і львівський театр (1822-1844)*<sup>36</sup>. З тексту твору відомо, що була це сценічна адаптація відомого твору Марія А. Мальчевського. Поетична повість А. Мальчевського, створена 1825 р., була визнана в польському літературознавстві як провідний твір „української школи” у польській літературі. Тому не зупиняючись тут на її особливостях, зазначимо лише, що львівський польський театр був першим, хто запропонував свій кін для сценічного прочитання цього твору. Згодом, 21 червня 1844 р. у Львові відбулась прাপрем'єра іншого, вершинного для творчості автора твору – трагедії *Карпатські гуралі* (*Karpaccy górale*). Цьому твору приділено багато уваги і в польському, і в українському літературознавстві та театрознавстві. У польському театрі вона стала однією із найрепертуарніших п'єс цього автора. Уже за чотири роки М. Устиянович здійснив переклад цієї п'єси українською під назвою *Верховинці Бєськидів* (1848). На сцені новоствореного у Львові професіонального Руського народного театру товариства „Руська бесіда” драма Ю. Коженъовського йшла у переробці К. Климковича під назвою *Верховинці* (прем'єра 29 травня 1864 р.). Сценічну історію цього твору на українській галицькій сцені ґрунтовно досліджено у статтях Р. Пилипчука<sup>37</sup>.

Зазначені вистави за участю українців-персонажів, вочевидь, не вичерпують увесь корпус подібної драматургії. Адже частина текстів нам досьогодні невідома, хоча з назв вистав можна припускати із великою долею ймовірності про присутність в них української тематики. Так, невідомий нам автор переробив п'єсу Г. Цшокке на трагедію *Гінолім і Розвіда* (*Hipollit i Rozwida*), що мала прем'єру у Львові 12 вересня 1817 р. До речі, у репертуарі Російської імператорської сцени вистава під тією ж назвою йшла в 1808 р. у перекладі з німецької М. Греча<sup>38</sup>. Кому могло належати авторство польського тексту? Був це переклад чи переробка? Невідомо. Аж ніяк цим автором не міг бути Станіслав Яшовський, відомий львівський літератор, котрому також належить драматична повість *Розвіда*, але написана дещо пізніше, 1823 р. і видрукувана у другому томі його *Римотворчих розваг* у Львові 1826 р. (сценічного життя не мала). Можна радше припустити, що саме названа вистава могла інспірувати появу твору С. Яшовського, оскільки на час прем'єри, 1817 р. йому було чотирнадцять років, і він міг бути її глядачем. Так чи інакше, але назва вистави красномовно промовляє, що її дійовими особами мали бути історичні особи

<sup>36</sup> В. Czarnik, *Korzeniowski i teatr lwowski (1822-1844)*, Lwów 1896, s. 12.

<sup>37</sup> Р. Пилипчук, *Польська драма на українській сцені в Галичині (40–60-і роки XIX ст.)* [в:] „Слов'янське літературознавство і фольклористика”, вип. 7, 1971, с. 44–65; І д е м, *Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.)* [в:] „Просценіум”, № 2–3 (27–28), Львів 2010, с. 3–18.

<sup>38</sup> *История русского драматического театра*, т. 2., ред. коллегия Е. Холодов (гл. ред.) и др., Москва 1977, с. 480.

княжої доби. Йдеться про князівську лінію давніх русичів Ростиславичів, а саме Рюрика Ростиславича, князя Перемиського, що жив у XI ст.

Не менш цікавими у світлі заявленої теми можуть бути тексти таких вистав, як *Облога Теребовлі* А. Радовського (*Oblężenie Trembowli*, прем'єра 25 жовтня 1819 р.), *Ярослав, князь Київський* (*Jarosław, książ Kijowski*, прем'єра 20 травня 1822), *Облога Львова* (*Oblężenie Lwowa*, прем'єра 5 липня 1822) невідомих авторів. Ймовірно, мав би бути присутнім Мазепа як сценічний герой у виставі *Битва під Полтавою* у перекладі Щ. Стажевського (*Bitwa pod Poltawą*, прем'єра 4 червня 1827). Можливо, хтось із персонажів-українців діяв у виставі невідомого автора *Дивак з Коломиї* (*Dziwak z Kolomyi*, прем'єра 20 березня 1831), а також *Ярмарок під Святим Юрієм, або Авантюра* (*Jarmark pod świętym Jurem, czyli Awantura*, 20 лютого 1832). *Карл, або Злочин на Україні* теж незнамого автора (*Karol, czyli Zbrodnia na Ukrainie*, прем'єра 10 лютого 1836) мав би також передбачати у складі дійових осіб Мазепу, козаків та їхніх ватажків.

Оглядаючи укладений уперше в українському театрознавстві (і далеко не повний) „каталог” маловідомих а то й зовсім невідомих сценічних текстів з репертуару польського театру у Львові першої половини XIX ст., переконусь, що українці як персонажі були присутні у низці вистав щонайменше від 1813 р. (у драматургії – від 1809 р.). Це дозволяє говорити про потребу детального вивчення кожного з наведених вище фактів та пошуку нових. Оскільки стаття містить проміжні результати дослідження, передчасно робити ґрунтовні висновки та узагальнення. Але певні тенденції та закономірності можна підсумувати.

На підставі викладених матеріалів можна хронологічно окреслити два відтинки: до та після 1831 року, „долистопадовий” та „полистопадовий”. У першому періоді домінували п'єси-переробки та вистави комедійних музичних жанрів. У найзагальніших рисах можна сказати, що характер репрезентації українців та України тут був близький до рис „аркадійського міфу” України, утверджуваного у той же час в творчості представників „української школи” в польській літературі. Ідилічні картини польсько-української єдності будувались головним чином на музично-поетичному матеріалі, з опертям на українську народну мову та мелодику. У той же час у драмі *Гелена...* ще до виходу у світ *Канівського замку* С. Гошинського було репрезентовано інший – „пекельний”, „грозовий” міф України, що згодом став також одним із трьох основних напрямків інтерпретацій міфу України в літературі кресів. У полистопадовий період до цих вистав, що продовжували утримуватись в репертуарі львівської сцени у трицяті-сорокові роки XIX ст., доєдналися романтичні трагедії Ю. Коженювського, що стало свідченням якісно нового етапу у розвитку „української теми” на польському кону у Львові, пов'язаного із поглибленням соціально-національної проблематики творів.

Прикметно, що майже всі названі вистави мали велику популярність у глядача, що забезпечувало їм довге сценічне життя. „*Сирена з Дністра*”, „*Гелена або*

*Гайдамаки на Україні*”, „*Коминар і млинар...*”, „*Львів'янка, королева Голконди...*” тримались в репертуарі ще у 50-ті роки XIX ст. „*Чинишова шляхта...*” йшла на кону польського театру у Львові на початку XX ст., „*Карпатські гуралі*” стали одним з найпопулярніших творів Ю. Коженювського на польській та українській сцені до наших часів.

Український дискурс у виставах того періоду виявлявся різноманітно: через систему персонажів, через мовні характеристики, спів і танець. У системі персонажів українці-сценічні герої посідали підпорядковане головним дійовим особам місце, що відповідало тогочасним історичним реаліям. При цьому зазвичай мало місце типове для системи сценічних амплуа тлумачення ролей слуг як вагомих рушіїв дії та активних її учасників, персонажів кмітливих і життєрадісних, часто – носіїв моральних чеснот. Театральний актант „розумного слуги” тут часто втілювався в образі козака або української дівчини. Як і в тогочасній літературі, так і в комедійному та драматичному жанрах на сцені розгортався дискурс козацтва – майже всі з наведених вище випадків ролі чоловіків-українців передбачали саме козацьку генезу. Відрізнявся вік та соціальний статус такого козака: придворний козак короля Зигмунта, бандурист і слуга рицаря Гарацко, зазвичай немолодий слуга Кулеша. Наприкінці 20-х рр. XIX ст. у творчості Я.-Н. Камінського на сцені виник новий тип українця – мешканця міста та передміських околиць.

Важливою особливістю була присутність у виставах і жіночої теми, менш розвинутої в поетичному та прозовому доробку письменників „української школи”. Цю гендерну симетрію, вочевидь, слід пояснювати специфікою саме театру: його діалогічною природою, обов'язковою присутністю на сцені привабливих для публіки жіночих образів. „Руська сцена” з другої частини *Сирени Дністра*, сцени Вісляни й Гечепече у *Твардовському на Кшемьонках*, дуети Параски й Собка у *Коминар і Млинар...*, дуети та тріо з *Львів'янки, королеви Голконди...* засвідчують вагомість жіночого начала в українському дискурсі на польському кону. Це водночас означало, що актрисам, та й акторам – виконавцям українських ролей, необхідні були принаймні елементарні навички та знання української мови, і вони ними володіли. Чи були серед глядачів цих вистав українці? Це питання потребує окремого дослідження, адже український сегмент в міській культурі Львова першої половини XIX ст. був невеликим, а окремих досліджень національного складу тогочасної глядацької аудиторії не існує.

Зважаючи на те, що з невеликими перервами польською львівською сценою у Львові від 1809 до 1842 р. керував Я.-Н. Камінський, що його перу належить переважна більшість сценічних творів за участю українців-персонажів у 1810-1820-х рр., можна стверджувати, що саме його особистим поглядам та пріоритетам завдячують своєю появою на польському кону образи українців. У своїй творчості драматург виявив добре знання та відчуття української мови, зацікавленість у впровадженні на польський кін українства. Врешті, саме йому



за невеликим винятком, належить авторство українських пісень до комічних та чародійських опер, уривки з яких процитовані у статті. Пояснювати це слід низкою життєвих обставин, зокрема, перебуванням молодого митця на Поділлі у 1802 – 1805 рр., особистим знайомством із представниками „української школи”, родоводом та іншими чинниками, розгляд яких заслуговує на окреме дослідження.

Названі вистави сприяли формуванню унікального багатонаціонального середовища Львова. Акцентуючи на низці музичних вистав львівського репертуару, зокрема *Коминар і млинар...*, *Львів'янка*, *королева Голконди*, відомий театрознавець Д. Ратайчакова підкреслила вагомість музичних вистав цього періоду у формуванні образу „ідеального Львова” як місця любові, гармонії, краси<sup>39</sup>. Важливо при цьому зазначити, що присутність у цих виставах „української складової” дозволяє говорити не лише про „ідеальну”, а й водночас багатонаціональну картину світу, що лежала у підґрунті цих творів, а відтак про їхній внесок у формування феномену мультикультурності Львова ще на початку XIX ст.

Запропонована до розгляду тема містить неабиякий потенціал пошуку не лише для театрознавців, а й культурологів, фольклористів, мовознавців, літературознавців. Театральна практика львівської сцени дозволяє говорити про наявність споріднених процесів та явищ в літературі та сценічному мистецтві досліджуваного періоду, про можливість та потребу у зіставленні окремих подій, творів та індивідуальних мистецьких стратегій авторів „української школи” в польській літературі та діяльності митців сцени першої половини XIX ст.

Обов'язковим є подальше розширення географічних рамок дослідження із аналізом репертуару інших театрів, що значно б доповнило наші уявлення про особливості польсько-українських театральних стосунків першої половини XIX ст., допомогло у створенні повноцінної картини міжнаціонального мистецького діалогу.

## ЛІТЕРАТУРА

- Брик І., *Драма з Коліївщини на основі драми Кернера* [в:] „Записки НТШ”, т. 130, Львів 1920, с. 121–131.
- Гарбузюк М., *(Zygmunt Trzeci) Ogińska! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami» Яна-Неномуцена Камінського (1809): до генези „української теми” в польській драматургії та театрі XIX ст.* [в:] „Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство”, вип. 12, Львів 2013, с. 193–207.
- Гарбузюк М., *Комедіо-опера „Сирена з Дністра”: до генези українських персонажів у польському театрі першої половини XIX ст.* [в:] „Науковий вісник Київського

<sup>39</sup> D. Ratajczakowa, *Lwów w dramacie polskim XVIII, XIX i XX wieku* [w:] *Teatr polski we Lwowie. Studia i materiały do dziejów teatru polskiego*, Warszawa 1997, s. 104–121.

- національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого”, вип. 12, Київ 2013, с. 8–35.
- История русского драматического театра*, т. 2., ред. коллегия Е. Холодов (гл. ред.) и др., Москва 1977.
- Кирчів Р., *Український фольклор у польській літературі (період романтизму)*, Київ 1974.
- Пилипчук Р., *Польська драма на українській сцені в Галичині (40–60 –і роки XIX ст.)* [в:] „Слов’янське літературознавство і фольклористика”, вип. 7, Київ 1971, с. 44–65.
- Пилипчук Р., *Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.)* [в:] „Просценіум”, №2–3 (27–28), Львів 2010, с. 3–18.
- Пилипчук Р., *Українсько-польські театральні зв’язки (від давнини до початку XX ст.)* [в:] „Варшавські українськознавчі записки. Польсько-українські зустрічі”, вип. 6-7, Варшава 1998, с. 77–89.
- Пилипчук Р., *Ukraińsko-polski związki teatralne (od czasów najdawniejszych do początku XX w.)* [в:] *Польща. Культура. Україна: лекції про театр*, упор. В. Собіянський, Київ–Вроцлав 2010, с. 11–34.
- Щурат В., *Коліївщина в польській літературі до 1841 р.* [в:] „Записки НТШ”, т. 97, кн. V, Львів 1910, с. 87–104; *Idem, Літературні начерки*, Львів 1913.
- Bernacki L., *Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dzieł teatru polskiego we Lwowie* [w:] *Stulecie Gazety Lwowskiej (1811–1911)*, t. 1., cz. II. Życiorysy, Lwów 1936, s. 14–70.
- Czarnik B., *Korzeniowski i teatr lwowski (1822–1844)*, Lwów 1896.
- Dmuszewski L., *Tadeusz Chwałibóg. Komedia opera w 1-nym akcie. Wzięta z francuzkiego. Grano pierwszy raz w Warszawie 1813 w wrześniu* [w:] L. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Wrocław 1821, s. 43–96.
- Estrejcher K., *Repertuar sceny polskiej od 1750 do 1871. Pisarze i tłumacze sceniczni zestawieni abecedowo*, Kraków 1871.
- Hahn W., „*Sen srebrny Salomei*” Juliusza Słowackiego i „*Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie*” J. N. Kamińskiego [w:] „Pamiętnik literacki”, 1930, s. 483.
- Hanusia z Pohulanki. Sielanka z muzyk przez Michała Suchorowskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 4583.
- Kaminski J. N., *Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie. Dramat w 5 aktach*, ЦДІА України у Львові, ф. 309/3 с., оп. 1, спр. 96, од. зб. 1402, архів Наукового товариства Шевченка.
- Kamiński J. N., *Szlachta czynszowa, czyli Kłótnia o wiatr. Komedioopera w 1 akcie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 10472/I.
- Kamiński J. N., *Twardowski na Krzemionkach*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 4666/III.
- Komyniarz i młynarz, czyli Zawalenie się Wieży. Krotochwilia w 1 akcie podług wodewil francuskiej PP St. Priest i Bartmański przerobiona z pieśnkami polskimi i ruskimi*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, 4970/III.
- Kozak S., *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu*, Warszawa 2005.
- Lasocka B., *Teatr Lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967.

- L[eon] R[udkewicz]?, *Komyniarz i młynarz, czyli Zawalenie się wezy rzatuszowej. Krotoczwila w 1 akcie. 1827 r.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 3266.
- Lwowianka, królowa Golkondy, czyli Finfa w obrotach Krotoczwila ze śpiewkami i chorami w 3 aktach dla sceny Lwowskiej przez J.N. Kamińskiego napisana 1829*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, dział rękopisów, sygn. 5202.
- Makowski S., *Jana Nepomucena Kamińskiego „Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie”* [w:] *Miscellanea z lat 1800–1850*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1967.
- Papierzowa A., *Libretta oper polskich z lat 1800-1830*, Kraków 1959.
- Ratajczakowa D., *Lwów w dramacie polskim XVIII, XIX i XX wieku* [w:] *Teatr polski we Lwowie. Studia i materiały do dziejów teatru polskiego*, Warszawa 1997, s. 104–121.
- Syreny z Dniestru. Opera czarodziejska z tablami [?] i tańcami. Część pierwsza*, <http://dlibra.bs.katowice.pl/dlibra/docmetadata?id=4512&from=publication> [30.01.2014].
- Syrena z Dniestru. Część II.*, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=4511&from=publication>, [30.01.2014].
- (Zygmunt Trzeci) *Ogińska! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami. Heroiczna драма w 2 aktach podług Pana S. z niemieckiego przez Jana Nepo[mucena] Kamińskiego przerobiona; z muzyką JP: Hermana Direktora Orkiestry Lwowskiej, w Lwowie 1809*, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=24969&from=pubindex&dirids=20&lp=1561>, [30.01.2014].
- Wacław z Oleska [Zaleski W.], *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego*, Lwów 1833.

## UKRAINIAN DISCOURSE IN THE FIELD OF POLISH THEATRE (THE CASE OF THE LVIV POLISH THEATRE'S REPERTOIRE IN THE 1<sup>ST</sup> HALF OF THE 19TH CENTURY.)

An overview of play scripts with a Ukrainian component from the repertoire of the Polish Theatre in Lviv in the first half of the 19th century was conducted for the first time in Ukrainian theatre studies. The content of various works was analysed and the presence of Ukrainian people as characters in musical and dramatic plays was revealed. The presence of Ukrainian discourse in Polish theatre of that period is proved and a short outline of its special features and the way it represented Ukrainian people on a foreign theatre stage is presented. The article pays special attention to the presence of Ukrainian women and their image as «gender symmetry» in Ukrainian discourse in the above mentioned plays. The continuous history of performances that include Ukrainian characters on Lviv's Polish stage in the given period is emphasized.

**Key words:** Polish Theatre in Lviv, Ukrainian-Polish theatre relationships in C19, Y. N. Kaminsky, the phenomenon of multicultural Lviv.