

ТЕАТРОЗНАВСТВО, ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 821.162.1-2.09"186"М.Гожковського:7.044:792(477-25)"195"
orcid.org/0000-0002-6215-9477; doi

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ТА ПОЛІЕТНІЧНЕ ПОРТРЕТУВАННЯ КИСВА У П'ЄСІ “ТАПКА В МУКАХ” М. ГОЖКОВСЬКОГО (1861): ІМАГОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ

Майя ГАРБУЗЮК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: +38 06682981650, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

Мета роботи полягає у розкритті особливостей представлення поліетнічного образу Києва середини XIX ст. у п'єсі польського автора. шляхом аналізу часопросторових моделей, нарративу та імагологічних стратегій. У процесі аналізу застосовано текстологічний, імагологічний, герменевтичний методи, метод аналізу ремарок, засади наратології та постколоніальних студій, що допомогло провести комплексне дослідження твору. Уперше в українському театрознавстві розкрито генезу, історичні умови, зміст та ідейно-естетичні особливості п'єси М. Гожковського. Наголошено на унікальності та важливості спроби автора портретувати соціокультурне та поліетнічне обличчя Києва кінця 1850-х років. Проаналізовано сконструйований автором конфлікт хронотопів: антиукраїнського (польсько-російсько-єврейського) урбаністичного з українським рустикальним. Окреслено специфіку нарративу, побудованого на подіях-зустрічах головної героїні твору з мешканцями Києва – представниками різних соціальних, етнічних, релігійних прошарків. Зауважено значення тримовності, дотриманої драматургом для змалювання різних національних типів героїв. Підкреслено уособливу увагу автора до історій міських соціальних “низів”, уперше уведених у польську драматургію цього періоду як повноцінних персонажів. Виявлено як ідеологічно заангажовану, полоноцентрично-патерналістську, колоніальну стратегію відображення польсько-українських взаємин, так і прагнення автора наблизитись до актуальних, об'єктивних соціальних та національних проблем. Зауважено нетипові для часу створення п'єси ранньонатуралістичні та ранньоекспресіоністичні художні засоби виразності, вписані водночас у критично-реалістичний та пізньоромантичний мистецькі дискурси.

Ключові слова: польська драматургія, українсько-польські театральні взаємини XIX століття, театральна імагологія, постколоніальні студії.

Постановка проблеми. Дослідження польської драматургії XIX століття, присвяченої українським темам, сьогодні відкриває нові можливості для вивчення як самого феномену міжнаціонального літературно-сценічного діалогу, так і для вагомого уточнення історичного контексту, в якому формувався, розвивався, функціонував театр український. Такі студії цікаві й тим, що оприявнюють ті чи

інші погляди Іншого на український етнічний простір, культуру, історію, мешканців. У цьому сенсі комедія польського драматурга М. Гожковського “Гапка в муках” становить унікальний об’єкт дослідження, оскільки дає змогу подивитися з кута зору автора на особливості життя Києва кінця 50-х–початку 60-х років. XIX століття. Це тим важливіше, що п’єс із принципово урбаністичною тематикою в українському театрі – за відомих цензурних заборон на підросійській території – не могло виникнути фактично до кінця XIX століття. Не менш важливим є й те, що для українського театрознавства цей твір цілковито незнаний: він був надрукований невеликим накладом польською мовою у Римі 1861 року, його не перевидавали та не перекладали.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. “Гапка в муках” (“Нарка w utrapieniu”) [6] достатньо відома сучасним українським полоністам та літературознавцям. Здебільшого це оцінки із переважанням критичного ставлення до художніх якостей твору та наголошенням лише окремих його чеснот. В окремій розвідці, присвяченій цій п’єсі, історик літератури В. Данілов наголошував, що чи не єдину цінність п’єси становили ужита польським автором українська мова та етнографізм [3]. Р. Кирчів, високо оцінивши широке соціальне тло змальованих драматургом картин, тим не менш визнав її драматургічні якості “дуже кволими, позбавленими сценічності” [4, 260]. Належну данину оригінальним складовим задуму та його реалізації віддала наша сучасниця, М. Брацка [2, 108]. Зокрема, учена акцентувала яскравість та емпатичність у змалюванні автором центрального образу української селянки Гапки, її близькість до героїнь повістей І. Нечуя-Левицького.

Виокремлення раніше не з’ясованих частин загальної проблеми. Ставлення літературознавців до п’єси “Гапка в муках” М. Гожковського як твору українофільського спрямування визначене контекстом відомого явища під назвою “українська школа” в польській літературі доби романтизму. Справді, з погляду літературно-драматургічних особливостей та якостей твір належить до пізніх проявів цього феномену. Проте п’єсу жодного разу не аналізували під театрознавчим кутом зору, зокрема, з погляду на специфіку пропонованого драматургом сценічного хронотопу, структури персонажів, а також у контексті репрезентації образу України в польській драматургії та на польському кону як проблеми імагологічного характеру.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета статті – розкрити особливості представлення Києва середини XIX ст. мовою драми польського автора через аналіз часопросторових моделей, наративу та імагологічних стратегій.

Виклад основного матеріалу. Зважаючи на те, що ані твір, ані постать автора майже невідомі в українському театрознавстві, а також беручи до уваги автобіографічні елементи п’єси, спершу мусимо бодай побіжно окреслити життєвий та творчий шлях М. Гожковського.

Польський письменник, колекціонер, дослідник фольклору Мар’ян Гожковський (Magian Gorzkowski; варіант написання прізвища Гожковський-Тарнава, 1830–1911) народжений у м. Ладижин (нині місто Вінницької обл.) або (за іншими даними) – у Білій Церкві (нині – місто в Київській обл.) [9, с. 335]. Рано втративши батьків, він закінчив школи в Умані та Житомирі, навчався в Університеті ім. Св. Володимира, а в 1856–1859 роках жив і працював у Чернігові учителем чоловічої гімназії та жіночого пансіону. Був відомим колекціонером історичних знахідок, книжкових та мистецьких раритетів, коштовностей. Про сумнівність

цього “колекціонування” негативно висловився його сучасник та ідеологічний опонент Володимир Антонович, звинувачуючи польського знавця старожитностей у банальних крадіжках [1]. Сучасні вітчизняні історики підтверджують негативні оцінки діяльності М. Гожковського, що завдала українській архівістиці подекуди непоправних втрат [5, с. 148].

Після відвідин Афін та Риму, де М. Гожковський вивчав теологію і мав намір присвятити себе чернецтву, він ненадовго повернувся до України, від 1870 року до кінця життя жив і працював у Кракові. Саме там М. Гожковський продовжив свою дослідницько-публіцистичну працю, зокрема в архівах колекційної збірки Чарторійських, дописував у газету “Час” (“Czas”), став найближчим повіреним у справах живописця Яна Матейка. Відомий художник, зокрема, символічно увічнив постать свого друга у відомій картині “Вернигора”, зобразивши М. Гожковського як героя, що записує у книжку пророцтва Вернигори (1883). Ставлення, однак, сучасників до його праць, зокрема, з історії Русі, було часто вкрай негативне, його наукову та дослідницьку діяльність оцінювали як вкрай наївну та неакадемічну. Говорячи ж про драматургічний доробок, “Гапку...” – перший твір – взагалі не згадували [10]. З п’яти п’єс, створених та виданих упродовж 1861–1888 років, жодна не отримала сценічного життя [8, с. 286].

Достеменно невідомі причини, що спонукали молодого автора до написання свого першого драматичного твору “Гапка в муках” та його анонімної публікації у Римі. Найімовірніше припустити, що М. Гожковський міг розпочати роботу над п’єсою ще у Чернігові. Велика за обсягом та доволі ретельно, без ознак поспіху, написана п’єса повинна була зайняти чимало часу для створення та підготовки до друку. Мабуть, не останню роль могла відіграти діяльність польського театру у Києві (до 1863 року), мистецький рівень якого зріс після того, як 1858 року театр очолив Теофіл Борковський [6, с. 43]. Принаймні, саме цей театр, його вистави та окремі актори й актриси (п. Фабіянська) змогли вразити молодого М. Кропивницького та надихнути на створення першої його п’єси “Микита Старостенко” (1863), що з’явилася лише на кілька років пізніше за драматичний твір М. Гожковського. У цьому сенсі перспективним, на нашу думку, має бути компаративне дослідження особливостей ранньої творчості обох – українського та польського – драматургів.

Відносячи драматурга до першої хвилі українофілів, що формувалася власне наприкінці 1850-х років, М. Брацка наголосила спорідненість світогляду М. Гожковського та відомих представників “української школи” – Т. Падури та Б. Залеського [2, с. 107]. Романтична генеза світовідчуття автора яскраво виявилась у його ж передмові до друкованого видання, де він розлого писав про спорідненість польської та української мов, культур, історій. Природно, що Україна була для нього краєм, з якого брали початок дві стихії: польська й українська, глибоко споріднені духовно та водночас відмінні у звуках, образах, мові, культурі, звичаях, літературі [7, с. III].

Авторська передмова до п’єси заслуговує на окрему увагу як один із ранніх текстів про психологію творчості. М. Гожковський ввів тут читача у таємниці пошуку своїх майбутніх героїв, їхньої мови, поведінки. Обґрунтовуючи двомовність (польсько-українську) тексту, М. Гожковський пояснював це “документальністю”, реалістичними засадами змалювання життя: “...постановив я відтворити замальовку із суспільного життя України, обравши за форму ті звуки, що їх

на щодень використовують у цій провінції” [7, с. IV]¹. При цьому автор подав розлогий і глибокий екскурс в історію української літератури, акцентувавши двомовність як буденну практику в українській літературі від кінця XVI до кінця XVIII століття, згадавши Л. Барановича, а також низку інших письменників, поетів, державних діячів: від М. Смотрицького і П. Беринди до універсалів Б. Хмельницького та документів братств – Львівського, Віленського, Київського, Кутаїського, Чернігівського, Почаївського та ін. – як прикладів двомовної творчості та документоведення [7, с. IV].

Відчуття спільності та нерозривності життєвого простору поляків та українців, повагу до звучання української мови як середовища, в якому з дитинства виростають покоління поляків на кресах, М. Гожковський передав такими словами: “Слухаючи народ, що розмовляє на Україні своїм багатим, прекрасним наріччям, дивлячись від дитинства щодня на його обличчя, ми, поляки, можливо, більшу частину свого життя, від першої молодості, провадимо життя серед звучання української мови, а в часі власних клопотів у буденному житті і самі видобуваємо з наших грудей також українські звуки, серед поштивих ньюк-доглядальниць, що оповідають нам про дива, казки, або співають біля колиски предовгою, смутною, довготривалою нотою... тонкі... чарівливі... й одразу присипляючі нас колискові” [7, с. IV]. Попри ідеалізацію та сентиментальний настрій автора водночас не можна не зауважити, що у цих рядках містився й прихований колоніальний дискурс: українські ньюки-годувальниці були відірваними від власних родин служницями, котрі виконували панські повинності, часто втрачаючи при цьому своїх дітей. Про це згодом інший польський драматург, Леонард Совінський, написав у драмі “На Україні” (1873). Тим часом ідилічний, сповнений інфантильного замилювання образ української ньюки-годувальниці у М. Гожковського можна розглядати з погляду психоаналізу у контексті прояву едіпового комплексу (який, до речі, часто поєднується з колоніальним прагненням домінувати й володіти), але це тема окремої статті. Про романтичну генезу філософських та естетичних поглядів автора свідчить момент, що його він подає як народження задуму твору [7, с. V]. Наголосивши, що старі кургани, могили – одне з улюблених його місць, та згадавши не лише українські кургани, а й Краківський копець, і пагорби Рима, де йому доводилося бувати, М. Гожковський зазначив, що перебування на таких вершинах викликало в ньому думки про протистояння “верху й низу” як певної життєвої парадигми, коли доводилося бувати “... і в цноті, і в болоті...” [7, с. V]. Власне, думка написати п’єсу з’явилася якоїсь подібної миті: “Лежу, лежу на могилі... з півтори години... в очах тоді стала переді мною вся Україна... стали переді мною ті золоті літа, мальовані літа... вже їх немає... хіба що в гробі повернуться...” [7, с. V]. Типово романтичний зв’язок особистих спогадів автора про Україну як “золоті літа” свого життя, відчутний мотив “аркадійського”, ностальгійного дискурсу України, однак, відійшов на другий план у процесі творчості. Географічне дистанціювання від подій, і водночас, глибоке знання “матеріалу”, опертя на реаліях життя продиктували драматургові творчі стратегії, що відходили від традиційного романтичного бачення польсько-українського світу.

Початок написання твору драматург позначив як спуск з гори до низин. Комедія у його розумінні – це жанр самого “життя”, котре складається з несподіваних змін, неочікуваних випадків, непогамованих бажань, нездійснених мрій. Наголосив також

¹ Тут і далі переклад з польської авторки статті.

М. Гожковський особливе місце комедії в Польщі, комедії саме двомовної [7, с. VI]. Однак жанр самого твору виявився складнішим, адже в ньому поєднані елементи реалістичної драми, народної комедії типів, риси натуралізму й експресіонізму, що власне й стало свідченням спроби драматурга віднайти нову формулу сценічного відображення актуальної реальності.

Отже, сценічний образ “Гапка у клопотах” на 3 дії була написана на основі реальних життєвих вражень драматурга. Місцем дії слугував Київ, де М. Гожковський перебував студентом і куди мав навідуватися згодом під час учительської праці у Чернигові. У репліках персонажів містяться цілком коректні топоніми та згадки: Київ, Печерськ, Лавра, Поділ, Борщагівка. Місце дії дуже локальне – це фрагмент міської вулиці з будинками (лише в одній зі сцен, при закритій завісі, герої перебувають у шинку): “Театр представляє місто. В ширину театру йде міська вулиця, будинки в ряд” [7, с. 11]. Ця просторова “розгортка” міської вулиці – панорамна, лінійна – розмикала сценічний простір, створюючи виразну магістраль, що визначала рисунок та динаміку мізансцен.

Головну сюжетну лінію складає історія бідної, неграмотної сільської баби Гапки, яка прийшла до міста шукати безневинно ув’язненого три роки тому чоловіка, Максима. Усі персонажі, котрих вона зустрічає у місті, розкриваються через спілкування та ставлення до головної героїні. Гапка у структурі п’єси фактично виконує функцію дзеркала тогочасного київського життя, даючи змогу авторові опосередковано змалювати різні верстви, прошарки міської спільноти, їхні погляди, моделі поведінки, та найголовніше – стосунок до самої селянки та її проблем. Важливим засобом характеристики персонажів була мова (текст записано латинською абеткою): герої розмовляють польською, українською та російською. При цьому мова маркує і соціальний статус героїв: поляки – представники інтелігенції; українці – це студентство та селянство; російською розмовляють тюремники, поліцейний десятник й урядник, гімназисти, злодій. Відтворена драматургом різнобічно й точно, багатомовна картина слугувала важливим аспектом соціокультурного портрету міського середовища.

Коментуючи ім’я головної героїні твору, М. Гожковський наголосив, що, окрім конкретного імені, що має давньогрецьку генезу і може перекладатись як “добра”, це ім’я загальникове, воно може уособлювати людину недалеко, незарадну, примітивну, розгублену [7, с. 11]. Власне, такою виводить М. Гожковський свою героїню на кін вже у першій сцені, зазначаючи в ремарці: “Гапка, стара баба, трохи згорблена, у брудній намітці, запорошена, тримаючи в руках вузлик, ходить бруківкою, розглядається” [7, с. 11]. Зауважимо, що це – перший приклад появи немолодої сільської жінки-українки у польській драматургії як головної героїні твору. Першим їй стрічається безногий каліка й жебрак Памфіл, за ним – київські студенти: малорос (українець) та поляк. Далі йдуть Попада, Пономар, жебрак на милицях Януарій Кульбака, Пенсіонерка (Дівчина з пансіону), дівчина з відрами, два гицлі. Окрім цих персонажів, що безпосередньо вступають у діалог із Гапкою, є інші епізодичні персонажі: Урядник, Адвокат, Доктор професор, Офіцер у в’язниці, Майорова, Учень гімназії, а також арештанти, гімназисти, солдати, різні пани. Щодо особливостей моделювання кожного з персонажів, то у п’єсі обрано єдиний принцип – розкриття образів, коли кожен так чи інакше оповідає про себе.

Про історію Гапки довідуємося від початку з її власних оповідей, які вона переказує зустрічним мешканцям Києва. У межах усього твору, врешті, розкрито типову долю безправної селянки, у якої маленькою померла дитина, чоловіка було

запроторено до в'язниці. Її руки чорні від роботи, ніготь на руці здертий до крові, вона цілком безпорадна й розгублена у місті, якого дісталась. Драматург вдається до нового як на той час прийому, організовуючи вже у перших ремарках до першої сцени сценічні моменти, надзвичайно близькі за характером до експресіоністичних: кількість перехожих на вулиці поступово збільшується, вони безперервно проходять з однієї куліси в іншу, створюючи невинний потік перехожих. Вступає в силу авторська режисура: героїня підбігає до перехожих, шукає способу заговорити, ніхто не звертає на неї уваги, що посилює її відчуття самотності, розгубленості, безпорадності. Тричі драматург "проводив" сценою потік перехожих, визначаючи серед них окремих персонажів: Німого, Пана з Панею, Панну, Дівчину, що несе щось, Пекаря із кошиком, Служницю, Молодого Пана, Міщанку, Урядника. Драматург акцентував, що, звертаючись до них, Гапка постійно мала залишатися позаду. Вже в останній третині твору М. Гожковський зазначав, що загальною особливістю цієї ролі є те, що Гапка завжди, упродовж усієї вистави зупиняється й стоїть на одному й тому самому місці [7, с. 121].

Врешті, до жінки підбивається каліка Памфіл, спершу сподіваючись отримати від неї милостиню, далі (сцена у шинку) залицяючись та прагнучи схилити її до кохання, поводячись доволі цинічно й брутально. Опісля Гапку зауважує Студент-малорос. М. Гожковський змальовував його лише кількома рисами: повторюваною фразою "переїжджай з-за Дніпра до нас, у нас краще", проказаною зазвичай недоречно й невпадат, відсутністю будь-якого справжнього інтересу до долі жінки, бахвальством та бездієвістю. Герой не тільки засвідчував власне безсилля та нездатність допомогти загубленій у місті селянці, а й відмовляв її саму від будь-яких зусиль, мовляв, усі вони – марні.

Усю силу любові до української селянки вклав драматург у постать польського Студента, вочевидь, автобіографічну. Це виявилася єдина людина у Києві, хто справді переймався долею жінки, і, попри її неосвіченість та затурканість, робив усе можливе, аби допомогти їй побачитись із ув'язненим чоловіком. Саме відповідаючи на запитання студента, Гапка розгортала довгі монологи-оповіді про свою долю, про хвороби чоловіка, порядки на селі тощо. Польський студент був єдиним, хто вірив, що доля усміхнеться жінці, що Бог змилостивиться і пошле гармонію в її злиденне життя [7, с. 56].

Оселяючи Гапку на вулиці, посеред жебраків, М. Гожковський яскраво й точно змальовував світ соціальних низів: його маргінальні персонажі чітко знають, де, коли й у кого роздають милостиню, коли й де – їжу, не гребують по-зłodійськи вкрасти щось навіть один у одного, обманути когось принагідно бодай на копійку. У цьому сенсі коло персонажів п'єси цілком нове – адже таке міське середовище ще не виходило на сцену тогочасного театру. Фактично, у чомусь твір М. Гожковського передбачив пізніший "На дні" М. Горького з його героями соціальних низів. Надзвичайно влучно показував драматург нездорове зацікавлення жебрацького кола долею Гапки, коли вони розпитували її про дитинку: адже наявність "дитинки" могла б значно допомогти їм у жебракуванні. Врешті, оповідь Гапки про смерть її дитинки, яку "Та, що дітей забирає", тобто Смерть, відібрала, тільки акцентувала забобонність та крайню неосвіченість жінки. Прикметно, що драматургові вдалося розгорнути цілком неоднозначні характеристики персонажів "міського дна": у своєму монолозі з першої дії, зверненому до Гапки, Памфіл оповідав про свої маленькі радощі не лише як жебрак, а й як чоловік, котрий має найбільше мрій,

пов'язаних із еротичним жаданням жінки [7, с. 26]. Його погляд на жінку – це погляд знизу вгору, він пам'ятає, коли якась із них нахилилася до нього, переконує, що існує якась закохана в нього пані, а найбільше прагне жіночого поцілунку, до чого й пробує схилити Гапку. Увесь складний психологічний комплекс травмованої, неповносправної людини, виключеної із життя, М. Гожковський передавав послідовно, переконливо, немовби стаючи на позицію самого героя. Ймовірно, це один із перших у польській драматургії прикладів уведення особи з інвалідністю у коло драматичних персонажів – особливий за рівнем авторської емпатії.

У творі знайшлося місце і для інших представників “соціального низу”. У фіналі першої дії у шинку з'являвся жебрак Кацап, і, виманивши останній гріш у Гапки, зникав, залишивши жінку взагалі без будь-яких засобів до існування. Як у цьому випадку, так і в багатьох інших, М. Гожковський у коротких діалогах відтворював типові, надзвичайно впізнавані мотиви й характеристики, як-от у репліках учня, котрий ніс шевцеві сорок товстих різок бити іншого хлопчика за те, що той зламав шило, шиючи чобіт [7, с. 37].

Діалогам гицлів драматург приділив ще більше місця й уваги – у розмовах про собачі шкури, полювання на бездомних тварин, розкрито сторінку життя ще однієї соціальної групи [7, с. 67–70]. Згідно з ремаркою драматурга, один із гицлів мав виходити на сцену зі собакою, котру вів до Урядника, врешті собака вже “за кулісами” утікав від гицля – усе разом із розмовами двох чоловіків про своїх маленьких дітей, що приносили їм обіди “на місце праці”, творило справді майже документальний “зріз” невідомої досі і табуованої, “незручної” для сцени частини міського життя. Промовистою була й сцена Надії та Варки із третьої дії, де брудні, обшарпані жінки виходили з мішками назбираних костей за спиною та розповідали Гапці про своє життя, пошуки їжі, способи виживання у місті [7, с. 144–150].

Демократичний світогляд та переконання автора проявились як у співчутливому, виrozumілому змалюванні “низів”, так і в критичному, хоча без надсади чи перебільшення, показі представників влади: в'язничного офіцера, Урядника, Адвоката тощо. Урядник та Адвокат, йдучи вулицею, домовлялися про “вартість” чергової справи, набиваючи кожен собі ціну. Щодо Офіцера, до якого приходив Студент із проханням Гапки про побачення із ув'язненим чоловіком, то з ним Студент був змушений провадити довгі розмови, граючи на самолюбстві тюремника, підлаштовуючись під нього, аби досягти бажаної мети. Не менш негативно були змальовані у п'єсі Попадя та Паламар. У сцені з університетським Професором теж підкреслено його зневагу до Гапки.

“Розмова” на рівних відбувалася хіба що при випадковій зустрічі Гапки із Дівчиною, що несла щось вулицею. Така сама, як і Гапка, принижена, Дівчина розпитувала селянку про те, що могло справді цікавити юну служницю, позбавлену зв'язку із домом та батьківщиною: які прикраси носять дівчата у гапчиному селі, якого кольору мають чоботи, які запаски й сорочки. У цій жанровій замальовці була відчутна різниця життєвих ритмів та світовідчуттів – радісного, цікавого до життя дівочого, та втомленого, байдужого до будь-яких розваг зрілого.

Структуру твору симетрично врівноважували сцени з “листами”. Польський студент зачитував листа від коханої з Риму, а через кілька сцен Студент-малорос читав уголос листа від коханої з українського села. Дзеркально протилежними у цих двох листах є і мова (відповідно польська і російська), і зміст (захоплення Римом, його культурою – розповідь про продажі селян, неволю, приниження, бідкування).

Ці “документальні” номери розширювали уявний простір тексту та підкреслювали антагонізм середовищ: українського, селянського, та польського – європейського, цивілізованого.

В одній із реплік Гапки (у сцені в шинку), впізнаємо ледь не дослівну “цитату” пізнішого, надзвичайно відомого українського драматичного твору. Згадуючи вкотре свого чоловіка, Гапка каже: “Ай, Боже ж мій! Що я тепер нещасна сама пічну в світі!” [7, с. 49]. Подібну фразу, як пам’ятаємо, вклав в уста Ганни у фінальній сцені “Украденого щастя” І. Франко. Фрази такого характеру повторювалися у мові селянки упродовж усього твору: “Ай, лишенько! Ай, матінка моя ріднесенька, святий отче Миколаю, що я в світі? Де ж це Максим голубочок? Де ж соколик мій біленький?” [7, с. 55].

Окремою темою у творі звучала проблема просторової орієнтації Гапки. Упродовж кількох сцен, із кількома персонажами – від учнів гімназії до Студентів – Гапка намагалася пояснити, звідки вона прийшла, і куди, зрештою, їй потрібно повернутися. Майже як у детективі, “освічені” герої, що переймалися долею Гапки, поступово “реконструювали” адресу її помешкання: село Рогізна Свірського повіту (цілком реальне село на мапі тодішньої Російської імперії, розташоване за майже сто кілометрів від Києва на межі Київської та Житомирської областей, нині – с. Рогізна Сквирського р-ну Київської обл.). Цей момент повного забуття й втрати орієнтації у просторі – соціальному, географічному, життєвому – драматург акцентував як ознаку цілковитої закритості, маргіальності, “виключеності” героїні із сучасного плину життя. У такий спосіб він наголосив “селянську”, “хуторянську” свідомість героїні, яка, приносячи в місто свій архаїчний хронотоп буття, опинялась у цілком бадужому, ворожому й небезпечному для неї світі.

Вилучена зі звичного середовища, Гапка М. Гожковського, однак, не протиставляла себе і свій світ міському, не озлоблювалася, не помічала власної Інакшості. Її смиренність перед випробуваннями, людською несправедливістю, її любов до чоловіка, заради якої була готова витерпіти усі лиха, слугували тими константами, що задавали героїні непохитну духовну систему координат, сформовану глибинною народною мораллю всепрощення та всеприйняття.

Саме тому палкою публіцистичною кульмінацією твору слугував великий монолог Студента-поляка з другої дії, в якому автор висловлював власне ставлення до героїні, а насправді – до українського селянства загалом [7, с. 80–83]. Спершу розгніваний на чергове зникнення Гапки, Студент поза очі лаяв її за глупоту, неосвіченість, неможливість про будь-що домовитися. Та швидко герой опанував свою нестриманість і починав міркувати про її долю, становище, минуле та майбутнє, переводячи побутові питання у вимір екзистенційний: “Де вона?... у нещасті... у злиднях, може навіть у розпачі... у смутку без кінця і житті без надії?” [7, с. 80]. Молодий герой захоплено, екзальтовано говорив про її дивовижну силу й здатність розливати гармонію у просторі – сприймав її як нерозгадану таємницю, що невідомо звідки бере сили для життя. Вочевидь, драматург прагнув створити новий тип героїні: “Бідна жінко! Але водночас славна, потужна і велика жінка!.. Це людина! І велич жіноцтва... Покишена усіма... зневажена... забута світом... в останній, найнижчій низині... позбавлена підтримки... надії... ах, підтримки сил... без чого людина падає... зникне без сліду... стоїть однак посеред світового

простору... знайшла Київ, не знаючи чи є такий Київ на світі...” [7, с. 81]. У цій запропонованій просторовій моделі героїня – українська селянка, опинившись у центрі світового простору, набуває в уяві драматурга епічних рис, і водночас загрозливо губиться посеред його безмежжя й невідомості. Автор прагне вивести її з розряду побутових персонажів, піднімаючи до певного архетипного образу України, українки-матері. Амбівалентність імагалогічної стратегії драматурга полягала у тому, що одночасно із романтичним захопленням, епічним спогляданням та емпатичним співпереживанням цьому образу, автор виявляв і патерналізм, “месіанство”, зведення імаго українця до дискурсу інфантильного, відсталого, слабкого, маргінального. Саме така форма представлення України виправдовувала хлопоманську ідеологію “допомоги”, порятунку, спасіння українського селянства, що, власне, було головною ідеєю і “Гапки в муках”. Власне, фінал цього монологу виразно проявляв політичні тенденції героя й самого автора: “Єднаймося, спільними кроками біжимо нести поміч, давати життя зболеному серцю... [...] хай би й кров’ю, власною кров’ю викупити жертву і хоч би голову скласти біля її ніг, і хоч би стерти в порох свою голову! [...] як бракує людської сторонньої допомоги... нам потрібні братства... потрібно чернечого ордену не в мурах, не в тісних закритих клаузулах, оточених без міри валом, але орденів серед людей... монастирів посеред людей і світу!” [7, с. 82].

Кульмінаційною подією п’єси є процесія арештантів, котрих виводить Офіцер, і серед котрих Гапка намагається упізнати Максима. Ця фінальна сцена мізансценічно “римувалась” із першою, коли Гапка пробувала знайти серед перехожих “людське обличчя”. Тільки тепер повз неї проходили одні за одними арештанти: “Арештанти проходять парами в строю вулицею; вбрані в однакові куртки з чорними латками на плечах, голови напіввиголені, на ногах залізні кайдани; йдуть партіями, біля кожної – по солдату; партії проходять сценою через певні зупинки” [7, с. 159]. Уся подальша довга сцена – це пошуки Гапки свого Максима, коли вона кидається до кожної нової партії арештантів та намагається його впізнати, хапаючи в’язнів за сорочки, за руки, за коліна, за куртки, вдивляючись в очі. Солдати командують російською, арештанти розмовляють хто російською, хто – українською, Гапка розпачливо пробує впізнати свого чоловіка... Лише під кінець хтось каже їй, що у першій партії був якийсь Максим зі Сквирського повіту.

Неважко помітити у структурі цієї сцени відлуння Шевченкової “Катерини” – принаймні, поведінка арештантів близька до шевченкової моделі поведінки москалів у відомій поемі: вони вкрай зневажливо та зверхньо ставляться до жінки, сприймаючи її то як жебрачку, то як напівбожевільну. Власне, ідея знищення людяності у казематах тюрем та поза ними знаходить тут свій найвищий прояв. Фінал п’єси не розв’язував, а знімав конфлікт: Студент дарував Гапці на згадку золотий хрестик і обіцяв завезти на конях додому; безногий каліка Памфіл кликав шарманщика, а той готувався грати...

У драматургічному сенсі, п’єса мала чисельні вади, зокрема, занадто довгі монологи, відкриті публіцистичні фрагменти, розлогу, багатоперсонажну структуру. Але водночас містила вона й багато нових, несподіваних прийомів. Сьогодні важко збагнути, на кого взорувався молодий автор, пишучи свій перший драматичний твір. Відчутний вплив сучасної авторів української літератури, зокрема в створенні

образу Гапки, подібного мовними характеристиками до героїнь І. Нечуя-Левицького, що зауважила М. Брацка [2, с. 108]. Але багато в чому драматург випередив свій час і застосував цілком реалістичні і навіть натуралістичні прийоми письма. Саме ця неординарність твору, як і полоноцентричний та українофільський дискурси унеможлилювали його появу на сцені на території Російської імперії. З'явившись у переддень Січневого повстання, п'єса М. Гожковського вже за короткий час виявилася неактуальною, ба навіть тенденційною та шкідливою у контексті дедалі більшого посилення міжнародного протистояння. Так і залишилася вона документом свого часу, в якому сьогодні, через понад півтора століття, важливо оцінити спроби автора у формуванні нових героїв, нових виражальних сценічних засобів, оприявлення актуальних для того часу ідей.

Висновки. У статті доведено, що п'єса М. Гожковського є вартісним предметом досліджень для літературознавців, театрознавців, мовознавців, соціологів, культурологів, оскільки у ній відображено важливі та актуальні для того часу соціальні, політичні, національні теми й проблеми.

Уперше в польській драматургії головної героїнею твору стала українська жінка-селянка, на історії якої збудовано наратив. Зауважено спроби драматурга змодельювати в її образі не лише реалістично-впізнаваний тип, а й певний архетип України, українки-Матері, стосовно яких драматург висловлював глибоко особисті переживання, наміри та ідеї, пов'язані, вочевидь, як із автобіографічними моментами, так і актуальними тогочасними позиціями представників першої хвилі українофілів.

Часопростір Києва уперше представлено тут як зіткнення двох хронотопів: урбаністичного (неукраїнського) та рустикального (українського). Саме перетин сільського (внутрішнього, ментального простору головної героїні) й міського – зовнішнього – просторів створювали головний конфлікт, що був покликаний розкривати соціальну, етнічну, психологічну неоднорідність міста, виявляти його “стратифікацію”, демонструючи певні механізми взаємодії між цими різними прошарками суспільства. Зауважено значення тримовності, дотриманої драматургом для змалювання різних національних типів та соціальних прошарків. Підкреслено собливу увагу автора до історій міських соціальних “низів”, уперше уведених у польську драматургію цього періоду як повноцінних персонажів.

Виявлено як ідеологічно заангажовану, полоноцентрично-патерналістську, колоніальну стратегію відображення польсько-українських взаємин, так і прагнення автора наблизитися до актуальних, об'єктивних соціальних та національних проблем. Заакцентовано нетипові для часу створення п'єси ранньонатуралістичні та ранньоеспресіоністичні художні засоби виразності, вписані у пізньоромантичний та позитивістський (критично-реалістичний) мистецькі дискурси водночас.

Безумовно, твір потребує подальших досліджень генези, історії створення, специфіки імагологічних образів. Не менш важливо контекстуалізувати цей твір щодо історії українського театру й драматургії, на засадах порівняльного аналізу, наприклад, зіставивши ранні періоди творчості М. Гожковського та М. Кропивницького. Є очевидна потреба у поверненні цього твору у польський та український літературознавчий і театрознавчий наукові дискурси задля глибшого усвідомлення та розкриття міжнародних взаємин у царині драматургії й театру.

Список використаної літератури

1. Антонович В. Б. Моя исповедь. Ответ пану Падалице. Антонович В. Б. *Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори*. Київ, 1995. С. 78–90.
2. Брацка М. Перепрочитання “української школи” польського романтизму. Київ : Університет “Україна”, 2010. 122 с.
3. Данілов В. “Напка в utrapieniu” Маріана Гожковського. *Мистецтво. Фольклор. Етнографія. Наукові записки*. Т. 1. Київ, 1947. С. 275–285.
4. Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ : Наукова думка, 1971. 276 с.
5. Коваленко О. Гожковський Маріан. Українські архівісти (XIX–XX ст.): Біобібліогр. довідник. Київ, 2007. С. 147–148.
6. Николаев Н. Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803–1893 гг.). Киев, 1898. 212 с.
7. [Gorzowski M.] Napka w utrapieniu. Komedja w 3-ch częściach. Dwa sceniczne obrazy na tle życia w Ukrainie. I. Napka w utrapieniu w 3-ch aktach. II. Za Spas w 3-ch aktach. Rzym, 1861. S. 9-180.
8. *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T 1. A–Ł. 550 s.
9. Łepkowski E. Gorzowski Marian. *Polski Słownik Biograficzny*. T. VIII/3. Z. 38, Wrocław-Kraków-Warszawa, 1960. S. 335-336.
10. Z. Z. Nekrologia. Wspomnienie o śp. Maryanie Gorzkowskim. Czas. Kraków, 1911. N 122. 15 marca. S. 3

References

1. Antonovich, V. B. (1995). The answer to Mr. Padalica. Antonovy`ch V. B. *My confession. Selected historical and publicistic works*. Kyiv: Lybid`, 78–90 [in Ukrainian].
2. Braczka, M. (2010). *Re-reading of the “Ukrainian school” of Polish romanticism*. Kyiv : Universytet “Ukrayina”, 107–108 [in Ukrainian].
3. Danilov, V. (1947). “*Napka w utrapieniu*” *Mariana Gozhkovs`kogo. Mystecztvo. Fol`klor. Etnografiya. Naukovi zapysky*. T. 1. Kyiv, 275–285 [in Ukrainian].
4. Kyrchiv, R. (1971). *Ukrainian folklore in the Polish literature (time of romanticism)*. Kyiv: Naukova dumka, [in Ukrainian].
5. Kovalenko, O. (2007). *Gozhkovsky Marian. Ukrainian archivists (19-20th centuries): Biobibliographical reference*. Kyiv, 147–148 [in Ukrainian].
6. Nikolaev, N. (1898). *Drama theatre in the city of Kyiv. Historical outline (1803–1893)*. Kiev [in Russia].
7. [Gorzowski, M.] (1871). *Napka w utrapieniu. Komedja w 3-ch częściach. Dwa sceniczne obrazy na tle życia w Ukrainie. I. Napka w utrapieniu w 3-ch aktach. II. Za Spas w 3-ch aktach*. Rzym, 9–180 [in Poland].
8. Hałabuda, S., Michalik J., Stafiej A. (Eds). (2014). *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*. Warszawa, 1. A–Ł, 286 [in Poland].
9. Łepkowski, E. (1960). *Gorzowski Marian. Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław–Kraków–Warszawa, VIII/3, 38, 335–336 [in Poland].

10. Z. Z. (1911). *Nekrologia. Wspomnienie o śp. Maryanie Gorzkowskim. Czas.* Kraków, 122, p. 3 [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 05.09.2018

Прийнята до друку 10.10.2018

SOCIO-CULTURAL AND MULTI-ETHNIC PORTRAITURE OF KYIV IN THE PLAY “GAPKA IN TORMENT” BY M. GOZHKOVSKY (1861): IMAGOLOGIC STRATEGIES

Maiia HARBUZIUK

*Ivan Franko Lviv National University
Theatre Studies and Actor's Art Department,
18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,
phone: +38 06682981650; e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

The study of Polish drama of the nineteenth century devoted to Ukrainian themes is relevant in terms of new possibilities for studying the phenomenon of interethnic literary-stage dialogue. Studies of this nature are also interesting by the fact that they discover certain views of the Other on the Ukrainian ethnic space, culture, history, and inhabitants. M. Gozhkovskyi's play “Gapka in torments” is practically unknown in the Ukrainian theater studies, which increases its interest as a subject of scientific research. The article considers the peculiarities of the representation of Kyiv in the middle of the nineteenth century. The language of the Polish author drama through the analysis of time-spatial models, narrative and imagological strategies.

Methods used for analysis: textual – for the translation and analysis of the textual features of the play; principles of naratology – to clarify the specifics of the organization of the event series; hermeneutic – for interpreting the hidden contents of a work; method of analysis of remarks – for accurate reproduction of time-spatial characteristics of scenes; imagological – for the disclosure of strategies for representing the images of a Ukrainian as an Other; The basis of postcolonial criticism was used to deconstruct colonial narratives and images. For the first time in the Ukrainian theater studies the genesis, historical conditions, content and ideological and aesthetic peculiarities of M. Gozhkovsky's play are revealed.

The uniqueness of the author's attempt to portray the socio-cultural and multi-ethnic face of Kyiv in the late 1850's was emphasized. The author analyzes the conflict of chronotops: anti-Ukrainian (Polish-Russian-Jewish) urbanistic with Ukrainian rustic chronotops. The specifics of the narrative based on the events of meetings with the inhabitants of Kiev, representatives of various social, ethnic, religious classes are outlined. The significance of the triviality observed by the playwright for depicting different national hero types was noted. Underlined the special attention of the author to the history of urban social “lower classes”, first introduced in the Polish drama of this period as a full-fledged character. It was revealed as ideologically intertwined, polonocentric-paternalistic, colonial strategy of reflection of Polish-Ukrainian relations, as well as the author's desire to get closer to actual, objective social and national problems. The early-naturalistic and early-impressionistic artistic expressions of the time, which are embodied in critically realistic and late romantic artistic discourses at the same time, are atypical for the time of creation of the play.

Keywords: Polish drama of the nineteenth century, Ukrainian-Polish theatre relations, theatrical imagology, postcolonial studies in theater studies.