

УДК 792.027.2=162.1(477.83-25)''1819'':82-2.09

## **ДОШЕВЧЕНКІВСЬКІ “ГАЙДАМАКИ...” НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ У ЛЬВОВІ (1819 р.): ПЕРШИЙ ТВІР ПРО КОЛІВЩИНУ В ОЦІНЦІ УКРАЇНСЬКИХ ТА ПОЛЬСЬКИХ УЧЕНИХ**

**Майя ГАРБУЗЮК**

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,  
Львівського національного університету імені Івана Франка,  
вул. Валова, 18, к. 22, Львов, Україна, 71008  
тел.: (032)239 42 96, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

Розглянуто оцінки, дані драмі “Гелена, або Гайдамаки на Україні” Я.-Н. Камінського – переробці драматичного твору “Ядвіга, наречена розбійника” К.-Т. Кернера. Виявлено основні думки з приводу особливостей цього твору у працях В. Щурата, І. Брика, Г. Хоткевича, В. Гана та С. Маковського. Доведено необхідність формування сучасного театрознавчого погляду на цей твір та його місце у розвитку театру й літератури Галичини XIX століття, де б були враховані “позиції” обидвох сторін, а також запропоновано нові підходи до осмислення проблем українсько-польських мистецьких стосунків доби Романтизму.

*Ключові слова:* польський театр у Львові, Коліївщина у польській літературі та театрі, Я.-Н. Камінський, В. Щурат, І. Брик, Г. Хоткевич, В. Ган, С. Маковський.

Грунтовне дослідження польсько-українських театральних стосунків доби романтизму неминуче приведе дослідника до однієї з важливих мистецьких подій першої чверті XIX століття – прем’єри вистави “Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie”, що відбулась на сцені польського театру у Львові 19 грудня 1819 року. Цей, найперший у літературі та на сцені твір, присвячений подіям Коліївщини, котрий передував і відомим “Канівському замку” (1828) поляка Северина Гошинського, і Шевченковим “Гайдамакам” (1841) сьогодні потребує пильної уваги дослідників. Його “помітили” наприкінці XIX – на початку XX століть українські та польські літературознавці і дали переробці Яна-Непомуцена Камінського свої оцінки. Ці думки, сформовані в українському та польському літературознавстві упродовж XX ст. представляють різні погляди на один твір. На відміну від історичних, культурологічних, літературознавчих досліджень, представники яких з української та польської сторін за останні десятиліття плідно працювали над виробленням об’єктивних підходів щодо низки складних питань спільного національного минулого, названий твір та вистава польського театру у Львові як артефакт культурного життя був позбавлений такої дослідницької уваги та залишається сьогодні до певної міри “каменем спотикання” у польсько-українському міжкультурному та міжнаціональному діалозі.

Сучасне українське театрознавство [3] та літературознавство [2] послуговуються думками, сформованими у статтях відомих українських літературознавців початку кінця XIX – першої третини XX століть Василя Щурата [5], Івана Брика [1], Гната

Хоткевича [4]. У польському літературознавстві увагу цій виставі та її тексту приділили Віктор Ган [7], Станіслав Маковський [10]. Тож нині існує потреба в ознайомленні із позиціями обидвох сторін, зіставленні думок польських та українських учених та пошуку можливих об'єктивних оцінок цього вочевидь непересічного мистецького явища, яким була означена вистава.

Першим з українських учених згадав про “Гелену...” відомий дослідник українсько-польських літературних стосунків В. Щурат. Його статтю “Коліївщина в польській літературі до 1841 р.” було надруковано у 130 томі Записок Наукового товариства імени Шевченка 1910 року. Стаття В. Щурата – це розлогий огляд теми Коліївщини у польській літературі до 1841 року, що й зазначено у її назві. Крайня хронологічна дата дослідження – 1841 рік – визначена роком появи Шевченкових “Гайдамаків”. У своїй статті учений прагне звернути увагу на період “дошевченківських гайдамаків”, але не так на відомі твори С. Гошинського і Міхала Чайковського, чи навіть майже забутого Александра Грози, як на практично невідомі загалові твори та імена. “Не дивниця, – пише на початку своєї статті учений, – що зістають ся незнані для нас подібні писання інших авторів тої-ж ранги, що Гроза, а ранших від Грози і від його попередника в літературі коліївщини, Гошинського. Вони, забуті нині навіть істориками польської літератури, заслуговують на нашу увагу тим більше, що між ними стрічаєть ся й авторів з поглядами на коліївщину, відмінними від погляду Гошинського, а зовсім близькими до погляду Шевченка” [5, с. 86]. Важливо, що В. Щурат контекстуалізував переробку та виставу Я.-Н. Камінського як “найраніший твір з подій коліївщини в польській літературі, котрий майже десятком літ випередив поему Гошинського” [5, с. 87]. До авторів цього ж покоління авторів він долучив Стефана Вітвіцького та Станіслава Яшовського, щоправда, творчість усіх трьох В. Щурат назвав “погноєм того ґрунту, що з нього виріс “Zamek Kaniowski” Гошинського” [5, с. 87].

На жаль, не маючи змоги ознайомитися із самим текстом, що на той час вважався втраченим, В. Щурат міг говорити про особливості твору лише на підставі змісту німецького оригіналу: “Та вже на основі кернерової драми можна зміркувати, який може бути зміст драми Камінського. В ній *spiritus movens* – любов” [5, с. 87]. Відомий ученому був і використаний у переробці Я.-Н. Камінським прийом перенесення подій, що діються в Італії, на Україну часів Коліївщини та заміна імен героїв: “Героєм зробив Гонту” [5, с. 87]. Власне, саме це і викликає застереження та критику літературознавця. В. Щурат звинувачував Я.-Н. Камінського за послуговування чужою драмою, за вторинність теми гайдамаччини як історичного тла; за те, що любовна інтрига була головною сюжетною лінією; за “касовий” розрахунок, орієнтацію на смаки публіки; врешті, за захоплення “модою на історизм”, погонею за “сензацією”, вбраною в “народні шати”.

Звісно, найбільша вразливість цієї вкрай критичної оцінки В. Щурата полягає у тому, що з самим текстом учений не був знайомий. З іншого – позиція, з якої піддає критиці твір-переробку В. Щурат, є суто літературоцентричною. Те, що з погляду літературознавства вважалося і вважається вторинним, а саме – використання запозиченого сюжету, у світлі діяльності театру початку ХІХ століття було явищем цілковито природнім. Надто – у практиці очільника львівської сцени у 1809–1842 років. Я.-Н. Камінського, котрий у конкурентній боротьбі за виживання поруч із австрійською сценою був покликаний безупинно збагачувати репертуар власної сцени. Його перу належали десятки переробок, значна частина яких мала

яскраве сценічне життя. Мабуть, найдовше на польській сцені прожили дві його переробки: комедіоопера “Сирена з Дністра” та “Гелена...”. Можна сказати, що в жанрі переробок (та перекладів з німецької) Я.-Н. Камінський зажив собі більшої слави, аніж у галузі оригінальної драматичної та поетичної творчості, про це писали і його прихильники, і недоброзичливці. Перелицьовуючи (з німецької або французької) драматичні твори, Я.-Н. Камінський неодноразово змінював місце та час дії, персонажі, і навіть доповнював музичний матеріал (як-от у комедіооперах “Сирена з Дністра” чи “Львів’янка, королева Голконди”). При цьому він неодноразово уживав українських топонімів (Дністер, Чигирин, Львів, Личаків), неодноразово перетворював тих чи інших персонажів з оригінального – німецького чи французького твору – на українців, виказуючи зазвичай симпатію до них.

Зрештою, зверхнє ставлення В. Щурата до “пристосованої” “Гелени...” пера Я.-Н. Камінського цілком зрозуміле і з погляду літературознавчої, і часової: на початок ХХ століття такий спосіб драматургічної праці вважався анахронізмом. Хоча упродовж усього ХІХ століття, наприклад, в історії українського театру, зустрічаємо подібну практику: достатньо згадати “перелицьовання” “Наталки Полтавки” Івана Котляревського на “Дівка на виданню, або На милування нема силування” Івана Озаркевича, його ж переробку “Москаля-чарівника” на “Жовнір-чарівник, або Що не pomoже наука, то pomoже батіг” 1848 року для потреб новоствореного коломийського аматорського театру. Згадаємо і трохи пізніші за часом переробку “Гриць Мазниця” Івана Наумовича за “Жоржем Данденом” Жана-Батиста Мольєра, і переробку Юрія Федьковича з “Приборкання норавливої” Вільяма Шекспіра, і славетну “За двома зайцями” Михайла Старицького чи “Мати-наймичку” Марка Кропивницького за Т. Шевченком. Показово, що український театр, як перед тим польський, на початках своєї діяльності свідомо звертався до переробок задля збагачення репертуарної афіші, а в процесі утвердження професійного театру та розвитку національної драматургії така потреба поступово відпадала. Тож польський театр у Львові перших десятиліть ХІХ століття також перебував на стадії становлення й утвердження, що й викликало потребу запозичення іншомовних сюжетів та пристосування їх до потреб власної сцени.

У цьому сенсі не випадковим є саме ім’я автора оригінального твору – Карла-Теодора Кернера. Мабуть, захопленням Я.-Н. Камінського творчістю німецьких романтиків, зокрема, Фрідріха Шіллера, можна пояснити вибір драми драми К.-Т. Кернера “Ядвіга, наречена розбійника” [9] для перекладу-переробки. Адже самого К.-Т. Кернера, як і всю його короткотривалу творчість, у Європі розглядали як продовження творчості Ф. Шіллера (батько К.-Т. Кернера був близьким другом Ф. Шіллера). Символ боротьби за національну незалежність Пруссії, К.-Т. Кернер, котрий загинув у 24 роки у битві з наполеонівською армією 1813 року, був вочевидь не випадковим автором для Я.-Н. Камінського. У його імені без сумніву вбачались такі важливі для польської нації, на той час позбавленої державності, знаки боротьби та жертвовності в ім’я своєї батьківщини. І те, що драму К.-Т. Кернера “Ядвіга, наречена бандита” Я.-Н. Камінський переніс на польсько-український ґрунт було не лише пошуком “сензації” і каси, як стверджує В. Щурат, а й, вочевидь, чимось істотнішим для польського керівника театру.

Те, що В. Щурат зверхньо називає модою на “сензацію”, на нібито історичну тематику, на “народність” – ці тенденції, притаманні романтизмові, тільки починали пускати своє коріння у театральному мистецтві Польщі. Феномен же

Я. -Н. Камінського полягав якраз у тому, що в певних напрямках діяльності він серед своїх співвітчизників був першопрохідцем, котрий під впливом новітніх тогочасних європейських ідей опановував нові теми й естетичні горизонти. Недаремно відомий критик доби Романтизму Маурицій Мохнацький свою рецензію на переклад Я. -Н. Камінського драми Педро Кальдерона “Лікар своєї честі” 1827 року перетворив на один з маніфестів романтизму. Тож і в питанні щодо постанови “Гелени...” внесок Я.-Н. Камінського полягав у тому, що він ще до появи перших творів “української школи” першим, публічно, для широкого глядача, підняв надзвичайно складні питання Коліївщини, і цілком в дусі романтичного світогляду здійснив спробу представити козацьких ватажків за законами “романтичного дискурсу”.

Про це ж, але з відтінком негативу, писав В. Щурат: “Треба було вбрати сензацію в історичну шату, по можності в людovu, відповідно тим новим поглядам, котрі зневолювали вже не в історії одної шляхти бачити історію народа. Ось чому й Камінський, хоч і шукає передовсім сензації, все таки починає вже оглядатись за сензаціями ближшими, з польської історії, людovими” [5, с. 88]. У висновках своєї статті В. Щурат завершив: “Реасумуючи наші спостереження, можемо сказати, що коліївщина в польську літературу входить наперед як сензаційне явище під впливом сильного звороту до історії людy (в Камінського і його наслідувача Яшовського)” [5, с. 03].

Загалом, проаналізувавши кілька творів польських авторів про події Коліївщини, В. Щурат називає оповідання “Канівський замок” Гошинського “в найбільшій мірі плодом романтично-артистичної інспірації” [5, с. 104], протиставляючи йому недовершений плід творчості Я.-Н. Камінського.

Мусимо наголосити, що свої оцінки щодо драми-переробки Я. Камінського, В. Щурат висловлював, не володіючи текстом, спираючись лише на рецензію 1820 року, у той час, коли твори інших польських авторів – поетів та письменників – міг аналізувати предметно. Дуже значуща та об’ємна праця В. Щурата була найвразливішою з наукового погляду саме в місці аналізу “Гелени...” Я. -Н. Камінського.

А проте, якби не це дослідження В. Щурата, текст переробки міг би залишитися невідомим і досі. Інший відомий український літературознавець, Іван Брик, знаючи працю В. Щурата і з неї про “літературний куріоз” п[ід]. з[аголовком]. “Гелена, або Гайдамаки на Україні”, упізнав “незнану ближше польську драму в анонімнім і незатитулованім рукописі бібліотеки „Просвіта” у Львові” [1, с. 121]. Стаття І. Брика, що побачила світ через 10 років після праці В. Щурата, присвячена аналізу власне цього рукопису.

В окремому коментарі на першій сторінці статті І. Брик дає коротку інформацію про самого Я.-Н. Камінського, зазначаючи вагомість його діяльності на ґрунті польської літератури, театру та окремо – виховання молодих письменників. Ця висока оцінка сформована без сумніву, на підставі тих джерел, що їх подає наприкінці коментаря І. Брик. З цього переліку український учений, очевидно, скористав із розлогої статті у “Tygodniku Ilustrowanym” авторства якогось К. Е. [8]. Без тіні сумніву можна стверджувати, що під цим криптонімом ховався один з найвідоміших істориків театру та бібліографів ХІХ століття – Кароль Естрайхер. Тож перші кілька речень вищезазначеної публікації переказував і сам І. Брик. Важливим є і останнє зауваження І. Брика в коментарі, що стосується біографії

Я.-Н. Камінського: “Варта зазначити, що Камінські, шляхтичі гербу “Топір”, походженням Українці та мали між собою немало гр. кат. священників” [1, с. 121]. Цю інформацію очевидно, український учений почерпнув з двох томів “Materialów do monografii i historii rodzin Kamieńskich i Kamińskich”, виданих з ініціативи та за редакцією відомого львівського архівіста Юліана-Александра Камінського у Львові у 1854–1856 роках, де справді містяться дані про кілька гілок українських греко-католицьких священників Камінських, котрі мешкали на території Галичини [11]. Однак достеменно довести кровні зв’язки з ними Я.-Н. Камінського поки що не видається можливим за браком документів. Хоча саме припущення причетності Я.-Н. Камінського до тих чи інших гілок родин українських греко-католицьких священників допомагає по-іншому ставитися до наскрізної присутності українських тем та мотивів у його творчості.

Переходячи до аналізу твору, І. Брик визначив дві мети своєї праці: порівняння польського тексту з німецьким оригіналом та характеристика коліїв у творі Я.-Н. Камінського.

Дуже ретельне порівняння оригіналу та польської переробки здійснив І. Брик, виклавши сюжет останньої детально і послідовно. І. Брик помітив лише невеликі – непринципові на його думку – відмінності між німецьким оригіналом п’єси та текстом переробки Я.-Н. Камінського. Це дає йому підстави назвати працю Я.-Н. Камінського не переробкою, не наслідуванням, а “незугарним перекладом німецького оригіналу, ще й поповненого й розширеного сценами, які не зраджують літературного таланту в їх автора” [1, с. 126]. Чи варто цілковито приймати цю думку ученого? Скориставшись проведеним аналізом І. Брика та власними спостереженнями можемо наважитись продискутувати деякі положення українського ученого.

Доказом того, що Я.-Н. Камінський свідомо ставився до “пристосування” запозиченого сюжету драми є те, що він ґрунтовно переробив першу дію. І. Брик з цього приводу зазначив, що “зміни, пороблені Камінським незначні і мають більше сценічне значіння, або викликані пристосуванням німецької драми до коліївщини” [1, с. 126]. Проте цю тезу дослідник не розвивав, полишаючи сценічні якості твору поза своєю увагою.

Придивившись до них уважніше, помічаємо принципи зі сценічного погляду моменти переробки. Працюючи над перекомпонуванням твору, ті зміни, що їх здійснив Я.-Н. Камінський, стосувалися, говорячи мовою теорії драми, експозиції та зав’язки. Відомо, яке важливе місце посідають ці композиційні складові у посиленні сценічності драматичного твору, а також впливають на репрезентацію ідеї твору. У драмі К.-Т. Кернера дія розпочиналася з ліричного тужливого монологу Ядвіги, в якому вона виявляє своє кохання до ротміста Юлія, сина того шляхетного старости, котрий взяв її сиротою на виховання. Ядвіга говорить про боротьбу кохання й вдячності, підкреслюючи, що ніколи почуття до коханого не стануть вищими за її вдячність до його батька. У “Гелені...” ця сцена – експозиція головної героїні – перенесена аж на середину I дії, за рахунком вона 7-ма з 14-сцен першої дії. І якщо молодий та малодосвідчений драматург К.-Т. Кернер у своїй п’єсі одразу за першим монологом героїні виводить на сцену самого героя і пише далі мелодраматичну сцену зустрічі закоханих, то Я.-Н. Камінський у переробці відтерміновує цю зустріч, уводячи перед нею дописану ним сцену Гелені і старого шляхтича Борути. Ця невелика сцена затримує дію, створюючи певну напругу,

водночас через діалог з Борутою Я.-Н. Камінський додатково наголошує позитивні якості образу Гелени як яскравої представниці “старосвітського” шляхетного виховання.

Тож польська вистава, на відміну від німецької, розпочиналася не в милій кімнатці дівчини, а в густому лісі, “найжаченому скелями”, де в печері облаштували свій сховок гайдамаки. Перші дві “гайдамацькі сцени” перероблено зі сцени 10-ї оригінального твору: в них експоновано табір гайдамаків, ужито самохарактеристик персонажів (сміливість, рішучість, ненависть до поляків, жорстокість), та виявлено їхні наміри: ближчі – напасти на замок Старости, дальші – “Стати пострахом для всієї України” [1, с. 21]. Перед глядачами постають усі гайдамаки – Харко, Залізник, Данилко та інші на чолі з Гонтою. Тут подано й головні мотиви дій гайдамаків – помста ненависним ляхам, котрі “не люблять з нами жартувати” [1, с. 20] та боротьба із соціальною нерівністю: “Досі тільки молоком і медом, як кажуть, плинула, нехай нам тепер про срібло і золото постараяється, запліснявілі скрині багатіїв будуть нашим гаслом” [1; 21]. Звертає на себе увагу вислів “молоком і медом плинула”, оскільки цей відомий польський фразеологізм, що означає “землю обітовану”, “рай на землі”, міг бути ужитий як репліка до іншого відомого польського твору: поеми “Софіївка” Станіслава Трембецького (1806). Я.-Н. Камінський мав знати і цей твір, і, ймовірно, самого її автора, адже під час перебування на Поділлі у 1802-1805 роках міг відвідати його у Тульчині, у маєтку Станіслава Щенни Потоцького.

Отже, можна говорити, що у першій сцені “Гелени...” Я.-Н. Камінський репрезентував усі основні характеристики “козацького дискурсу”, та підкреслив конфронтацію створюваного у виставі “пекельного міфу” України до “аркадійського”, репрезентованого, зокрема фразеологізмом “Молоком і медом плінуча” ще у класицистичній поемі С. Трембецького.

У наступних двох сценах, що відбуваються на тому ж місці, ми знайомимося із “польським табором”: Старостою, Горейком та Вацлавом та дізнаємося, що під час полювання ловчий Горейко врятував життя Старості, убивши пораненого вепра, що напав на господаря. На знак вдячності Староста обіцяє на прохання Горейка віддати йому в дружини Гелену – за її згодою (але після втручання сина Вацлава, котрий любить Гелену, Староста відмовляється від своїх слів). Після цього Я.-Н. Камінський дописав ще дві “гайдамацькі сцени”, – 5 та 6, в яких гайдамаки впізнають у Горейкові свого побратима Тименка, що зник безслідно понад рік тому, характеризують його як сміливого й відважного гайдамаку, а також уточнюють свій план нападу на маєток Старости. Тільки після цього відбувається зміна декорацій на кімнату у замку Старости і наступні сцени першої дії, до останньої, чотирнадцятої відбуваються тут. Тож навіть за такого поверхового огляду можна переконатись у тому, що зміни, які вніс Я.-Н. Камінський, не можна назвати незначними, тим більше, що стосуються вони табору гайдамак. Доречно сказати, що завдяки переробленій першій дії вистава набула виразного “чоловічого дискурсу”. За порядком репрезентації першими представлені гайдамаки, другими – їхні противники, польська шляхта, і лише потім вступала “жіноча тема” в особі Гелени.

Послугуючись термінами з теорії драми, можемо сказати, що Гелена тут постає як предмет конфлікту поміж двома чоловіками: Вацлавом та Горейком-Тименком. У змалюванні цієї – основної – сюжетної лінії Я.-Н. Камінський практично йде за драмою К.-Т. Кернера. У цьому й полягають головні звинувачення І. Брика на адресу польського митця. І. Брик порівнює образи драми з історичними фактами та подіями,

і наголосив абсолютну подібність образу козака Тименка до Кернерового Рудольфа, підкреслюючи неісторичність цієї козацької постаті. Дорікав І. Брик авторові польської переробки за те, що “Гонта Камінського з історичним Гонтою має дуже мало спільного” [1, с. 128]. Образи інших гайдамаків також, на думку дослідника, не відповідали історичній правді. За спостереженням І. Брика, Я.-Н. Камінський створив їх безпосередньо як “акліматизацію” італійських розбійників у драмі К.-Т. Кернера. Всі зауваження І. Брика до переробки Я.-Н. Камінського стосуються викривленого трактування гайдамачини, що була насправді верстовим (тобто соціальним), релігійним та політичним протестом, а не справою особистої помсти, як це виведено у “Гелені...”. Після цілої низки порівнянь, І. Брик підсумовує: “Гадаю, що сього досить, щоби побачити усю неісторичність історичної драми й найраншого твору із подій коліївщини в польській літературі” [1; 129].

Якщо дотримуватися думки про історизм початку ХХ століття – то очевидно, в драмі-переробці Я.-Н. Камінського такого історизму немає. Але чи міг він бути їй взагалі притаманний, якщо розглядати мистецький артефакт у контексті свого часу – перехідного періоду від просвітницької драми до романтичної? З цього погляду твір “Гелена...” є якраз наочним прикладом твору, в якому присутні характерні прикмети просвітницької драми і водночас перші паростки майбутньої драматургії романтизму. Просвітництво проявляється в загальній ідейній тенденції твору, в дидактизмі, в системі образів, де польські персонажі є втіленням чеснот: вони “правильні”, але водночас й пласкі, схематичні, менш цікаві. Романтична тенденція представлена насамперед образами гайдамаків та Тименка-Горейка. Закиди В. Щурата та І. Брика слушні щодо звучання “горілчаної” теми в характеристиці гайдамак. Тим не менш, слід звернути увагу на інше: на надзвичайно ускладнений, психологічно розгорнутий та неоднозначний, цікавий характер Тименка-Горейка, а також не менш потужну своєю силою, згуртованістю, рішучістю гайдамацьку ватагу. Нагадаємо, що роль Гонти у виставі виконував сам Я.-Н. Камінський, а отже, це у будь-якому випадку надавало особливої ваги цій ролі.

Не провина, а радше заслуга Я.-Н. Камінського полягала саме в цьому, першому ним зробленому кроці започаткування романтичного дискурсу гайдамачини на польській сцені. Це був початок утвердження так званого “пекельного” міфу України, що вже через десятиліття постане на повну силу у творчості С. Гоцинського та інших представників “української школи” в польській літературі.

Гостро критикуючи діяльність Я.-Н. Камінського, український учений оцінив її як загравання зі смаками публіки, спираючись на познанську анонімну публікацію 1842 року: “Камінський знав львівську колтунську публіку і її вимоги. Він мусів корчити ся й плазувати перед мольохом, що мав бути його грошевим якорем. Він, що гидився тривіальним, ярким блиском, мусів його ще позичати й повними пригорщами сипати перед очі партеру й галерії, розвивати правду сцени у фантастичні оргії дешевих ефектів, у яркі калейдоскопи слів не пов’язаних ні думкою ні артизмом. Він приманював до театру львівську публіку страшною жорстокістю або блазенськими сценами, щоби потім після цілої серії дурниць виставити остаточно Шекспіра або Шілера та переконати ся ще раз, що ніхто на такі поважні штуки не піде. Псував смак публіки, щоб дорогою зіпсуття піднести її до висоти правдивої штуки” [1, с. 131]. Прикметно, що при цьому оцінки перших рецензентів вистави, чії статті були вміщені у львівських часописах невдовзі після прем’єри, І. Брик назвав некритичними, хоча й цитує їх. Своє

негативне ставлення І. Брик підтвердив думкою іншого – значно пізнішого і в часі, і в географічному сенсі анонімного автора “Літературного тижневика”, друкованого у Познані 1842 року. Саме про цю статтю Кароль Естрайхер у своїй статті, присвяченій творчості Я. -Н. Камінського, говорить: “не пошкодували уїдливого образ”[8]. Йдеться насправді про об’ємну працю Л. Дуніна-Борковського “Uwagi nad literaturą w Galicyi”, видрукувану у кількох номерах “Pamiętnika literackiego” в Познані 1842 року (в номері 51 міститься власна гостра критика на творчість та особистість Я. -Н. Камінського – його названо бездарним, здатним тільки на переклади і т. д.) [6]. То хто ж насправді мав рацію в оцінці праці Я.-Н. Камінського і “Телени...” зокрема? Сучасники прем’єри? Критики пізнішого періоду? “Біда” цього, як і деяких інших сценічних творів-довгожителів пера Я.-Н. Камінського якраз полягала у тому, що вони протрималися на театрі надто довго, не маючи собі заміни. Мусимо зауважити: поміж датою прем’єри (1819) та зацитованою вище оцінкою в познанському часописі 1842 року пролягло не тільки двадцять років, а й відбулася зміна естетичних парадигм: відійшли в минуле канони класицизму і просвітництва, не до кінця утвердив себе романтичний світогляд, а вже крізь нього проростали перші паростки реалістичних тенденцій. Тому твір 1819 року, котрий продовжував жити на львівській сцені рік за роком, у 1840-х роках, виглядав справді архаїчно. Вистава, що у перші роки свого сценічного життя, була несподіванкою, “сензацією”, через двадцять років втратила свою свіжість та новизну. Проблема її довгожителства полягала не лише у якихось її особливих якостях, а й у тому, що після Я.-Н. Камінського ніхто з драматургів не створив сценічного твору подібного за тематикою, але кращого за мистецькими якостями. Драми Юліуша Словацького та Адама Міцкевича були написані, але сценічного втілення не мали. Тому й жила “Телена...” так довго, впливаючи на свідомість не лише мешканців 1820-х, а й 1830 -х та 1840-х років.

Тож цілком зрозумілим було обурення І. Брика з приводу того, що саме на цьому, псевдоісторичному творі виховувалися наступні покоління не лише поляків, а й українців. Зокрема, І. Брик зазначає, що аж у 1860 (!) р. відомий галицький український громадський діяч Михайло Куземський писав про Тименка й Гонту як ватажків гайдамаків, очевидно, перебуваючи під впливом “Телени...” [1, с. 131]. Тож гострі критичні висловлювання І. Брика стосуються насамперед останніх літ сценічного життя “Телени...”, коли вистава фактично пережила себе, але продовжувала впливати на уми не лише польської, а й української публіки – за умов, коли український глядач в Галичині (та й на всій території сучасної України) був позбавлений можливості мати власний національний театр.

Третій український учений, Гнат Хоткевич, друкуючи 1932 року у Харкові свою ґрунтовну працю “Театр 1848 року”, присвячену історії українського театру в Галичині, також не оминув своєю увагою “Телену...”. Чи був він ознайомлений із самим текстом? Мабуть, так, оскільки віднайдений І. Бриком рукопис вже був відомий у наукових колах. Здійснюючи широкий екскурс у суміжні театральні культури – австрійську та польську на теренах Галичини, Г. Хоткевич окремо розгорнув тему польських друкованих та недрукованих драматичних творів з “української теми”. В коло його уваги потрапляє і невивставлений на кону “Богдан Хмельницький” Тимона Заборовського, і довгожителка львівського польського театру “Телена...”. Автор праці коротко переказав її зміст за актами і також – услід за своїми попередниками – висунув до Я.-Н. Камінського низку



критичних зауважень. В оцінці цього твору Г. Хоткевич йде за І. Бриком (як в аналізі вищезгаданого “Богдана Хмельницького” – за І. Франком) настільки, що читаючи працю Г. Хоткевича, помічаєш постійну присутність тез І. Брика, переказаних у хоткевичевій версії. Критикуючи неісторичність, просяхетську ідеологію та сумнівний вплив на свідомість тогочасного глядача, Г. Хоткевич, щоправда, ще гостріший та однозначніший у ставленні до польського автора: “Отака оця продукція. Типово польсько-шляхетська, бо так само писалося безліч інших шовіністичних польських творів, де поляк – завжди символ благородства, а українець – символ великих гидот, полька – символ вірності і чистоти, а все на купу мусить завжди виходити тільки на добро і щастя улюбленій самим богом клясі – шляхті...” [4, с. 19–20].

Важко заперечувати Г. Хоткевичу щодо просяхетського скерування театру Я.-Н. Камінського, бо це було справді так. Але ретельне вивчення польського тексту дає підстави говорити про певну упередженість українських авторів, викликану часовою дистанцією та загостренням у першій половині ХХ століття польсько-українських відносин. Наростання критичності в оцінках українських учених В. Щурата – І. Брика – Г. Хоткевича наче відтворює зростання градусу міжнаціональної ворожнечі, надто у міжвоєнний період. Тому висловлену щодо переробки 1819 року тезу можна беззастережно застосувати і до оцінок самого Г. Хоткевича: “Це все сліди певної епохи й певних національно-класових поглядів” [4, с. 20].

Погляди польських учених на львівську “Телену...” відрізнялися від українських. У 1930 р., у “Літературному щоденнику”, В. Ган, розвинувши спостереження Фердинанда Хоеціка, біографа Ю. Словацького, розкрив беззаперечний зв’язок “Телени...” Я.-Н. Камінського та вершинного твору драматургії польського романтизму: “Срібного сну Саломеї” Ю. Словацького [7]. Однак рукописні примірники, з якими він працював, зникли в часі війни. Тож залишилися лише рукопис з архіву “Просвіти” та ще один, знайдений у повоєнний час рукопис на території Польщі. Враховуючи те, що довгий час історики літератури і театру не мали прямого доступу до цього тексту, С. Маковський, відомий дослідник доби Романтизму, видрукував повний текст п’єси 1967 р. у “MISCELLANEA Z LAT 1800–1850) із власною розлогою передмовою. У цій передмові С. Маковський докладно проаналізував твір і багато в чому спростував негативні оцінки українських учених.

Розглядаючи твір у контексті ідейно-естетичних змін, що починали відбуватись у польському театрі і драмі, С. Маковський виокремив у “Телені...” і канони просвітницької драми, і елементи новочасного романтизму: “Ця драма Камінського – типовий твір свого часу. В ній переплітаються первні просвітницько-сентиментальні з романтичними” [10; 10]. Щодо першого, то стосується це насамперед табору польської шляхти і головної героїні зокрема: “Елементи просвітницького дидактизму особливо увиразнені в конструванні долі головної героїні” [10, с. 10]. Водночас, стверджує далі С. Маковський, покликаючись на В. Щурата, “... тут даються взнаки розмаїті елементи, що невдовзі увійдуть до романтичної літератури. Насамперед слід зарахувати до них уперше вдало запроваджену широким засягом тему Колівщини, котра в період романтизму підніметься на вершини популярності” [10, с. 11].

До певної міри С. Маковський підтримав тезу українських учених про екзотичність, сенсаційність виведених на кону постатей гайдамаків: “Поставивши знак рівності поміж Козаком і гайдамакою, автор розглядав цю тему з боку її

екзотично-сенсаційної атракційності” [10, с. 11]. При цьому С. Маковський погодився з тим, що “суспільно-політична проблематика, яку при таких випадках піднімали романтики починаючи від Гошинського, була чужою для Камінського” [10, с. 11].

Але польський літературознавець наголошує на загальному контексті цього твору, підкреслюючи його перехідний “статус”: “Поруч з повістю драма була тим жанром, в якому успішно торували собі шлях паростки романтизму. ”Гелена...” є чудовим прикладом цього. Одночасно вона є свідченням того, що германоманія і романтичні уподобання огортали у той час не тільки філомацьке Вільно, а й театральний Львів” [10, с. 11].

Окрему увагу приділяє учений образу Тименка-Горейка як “новому типу героя” [10, с. 11]. “Горейко-Тименко, – стверджував С. Маковський, – є прямим нащадком Шіллерівського Карла Моора. Своім родоводом він завдячує як пишучому під впливом Шіллера Кернерові, так і літературному досвіду самого Камінського, першого перекладача “Розбійників” польською мовою” [10, с. 11]. Історик літератури, С. Маковський, мабуть, не звернув уваги на такий промовистий факт на підтримку власної тези: прем’єра “Розбійників” Ф. Шіллера у перекладі Я.-Н. Камінського на сцені польського театру у Львові відбулась за місяць до прем’єри “Гелени...” С. Маковський – 5 листопада 1819 року. Якщо до цього додати читання на сцені польського театру поем Ф. Шіллера у перекладах Я.-Н. Камінського, що відбувалися тут у 1816–1817 роках, то загальний поступ романтизму у надрах просвітницького театру на львівському кону увиразнюється надзвичайно переконливо.

Тож ким у цьому процесі були українські сценічні герої – ватажки та учасники Коліївщини з вистави “Гелена, або ж Гайдамаки на Україні”? Свідомо створеним польським драматургом-переробником “пасквілем” на українську історію, як в цілому вважали українські учені першої третини ХХ ст., передаючи цю оцінку у спадок нам? Чи сміливим кроком митця – першого інтерпретатора однієї з найкривавіших сторінок в історії польсько-українських стосунків? Сенсацією та екзотикою? Чи спробою прищепити польській сцені новий тип героя – романтичного, екзальтованого, самотнього, доведеного до стихійного бунту трагічністю буття? Як ми переконалися, на ці питання по-різному відповідали українські та польські учені, а отже є потреба сьогодні переглянути та зважити позиції обох сторін. Це потребує насамперед ретельного та неквапного аналізу самого першоджерела – тобто тексту, що тепер, завдяки публікації С. Маковського, став доступний.

Отже, у підсумку слід зазначити, що п’єсу-переробку “Гелена, або Гайдамаки на Україні” проаналізували троє українських учених. Першим у контекст дошевченкових творів про Коліївщину цей текст увів В. Щурат. Послідовний аналіз твору та порівняння його з німецьким оригіналом провів І. Брик. Спираючись на дослідження В. Щурата та І. Брика, Г. Хоткевич загострив та підкреслив певні критичні зауваження до твору.

Головними закидами з їхнього боку були: “вторинність” п’єси як переробки чужоземної драми; псевдоісторичність твору; тенденційно-негативне виведення гайдамаків на противагу позитивному представленню польських персонажів; орієнтація на смаки публіки; тривалий і помітний вплив, що його здійснила вистава на театральну публіку Галичини: не лише польську, а й українську, сформувавши викривлене уявлення про важливі події з історії України.

Підсумовуючи в найзагальніших рисах, можемо сьогодні зауважити, що критика “Гелени...” в працях українських учених зроблена з позицій літературознавства,

без належного врахування театральної практики; при цьому до твору висувають ті вимоги історизму, які не були притаманні часу написання переробки та її постанови на сцені. Більше того, можемо стверджувати, що оцінки української сторони своєю чергою самі сформовані під впливом актуальних історичних подій, а саме – загостреного українсько-польського протистояння, що посилювалося від початку до середини ХХ століття.

У частині зауважень щодо тривалого впливу “Гелени...” на свідомість польського та українського глядача українські літературознавці вочевидь мають рацію, але говорять лише про негативну складову цього впливу, не розрізняючи відмінності поміж часом прем’єри, тобто “ранньою” “Геленою...” 1819 року та її понад двадцятилітньою сценічною історією твору, наприкінці котрої цей твір очевидно вже втратив свою мистецьку та ідеологічну новизну й “екзотику”.

Серед польських дослідників “Гелени...” хоч і не бачимо імен театрознавців, а проте польські історики літератури пропонують ставитися до цього твору насамперед з позицій історизму – тобто зі застосуванням критеріїв, властивих часу постання твору (перехідному періоду від просвітництва до романтизму). Акцентуючи саме на значущості цієї вистави як першої спроби уведення Коліївщини в коло українсько-польських мистецьких та літературних тем, що передвіщала майбутню діяльність авторів “української школи” у польській літературі, С. Маковський запропонував розглядати й образи гайдамаків, і центральний персонаж Горейка-Тименка як одних із перших на польській сцені героїв – представників романтизму. У цьому сенсі польські учені наголошують на позитивних сторонах впливу “Гелени...”, зокрема на творчість Ю. Словацького, чий “Срібний сон Саломеї” постав під безпосереднім впливом львівської вистави. Питання впливу “Гелени...” на творчість інших, зокрема українських літераторів, потребує ще окремого вивчення.

Підсумовуючи в цілому позиції обох сторін, мусимо визнати, що оцінки українських учених не позбавлені раціональних підходів, точних спостережень та критики, тим не менш сьогодні потребують переосмислення, перегляду, коригування. При цьому, на наше переконання, значною мірою корисними будуть наведені вище думки та спостереження польських дослідників цього твору, засновані не так на ідеологічній парадигматиці, як на аналізі поетики драми та вистави, історичному та культурно-мистецькому контекстах.

Окремим питанням залишається розгляд впливів цієї вистави на польське та українське літературне і театральне середовища середини – другої половини ХІХ століття.

Отже, дослідження історико-мистецького феномену “Гелени...” потребує від сучасного вітчизняного театрознавства оновлення світоглядної та наукової “оптики” задля об’єктивнішого та глибшого аналізу цього драматургічного та театрального тексту.

#### Список використаної літератури

1. *Брик І.* Драма з коліївщини на основі драми Кернера / Іван Брик. – Записки НТШ. – Т. СХХ. – К. V. – С. 121–131.

2. *Кирчів Р.* Український фольклор у польській літературі (період романтизму) / Роман Кирчів. – К.: Наукова думка, 1974. – 226 с.

3. Український драматичний театр. Нариси історії: у 2 т. – Т. 1 / Редакційна колегія: М. Т. Рильський та ін. – К.: Наукова думка, 1967. – С. 113.
4. Хоткевич Г. Театр 1848 року / Гнат Хоткевич. – Харків – Київ, 1932. – 232 с.
5. Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 року / В. Щурат // Записки НТШ. – Т. ХСVII. – С. 86–104.
6. [Dunin-Borkowski L.?] Uwagi nad literaturą w Galicyi // Pamiętnik literacki. – Poznan, 1842. – № 51.
7. Hahn W. “Sen srebrny Salomei” Juliusza Słowackiego i “Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie” J. N. Kamińskiego / Wiktor Hahn // Pamiętnik Literacki. – 1930. – Т. 27. – № 1/4 – s. 483–485.
8. K.[arol] E.[straicher] Jan Nepomucen Kaminski / K.[arol] E.[straicher] // Tygodnik Ilustrowany. – Warszawa, 1863. – № 182. – 21 mar. – S. 110.
9. Kerner T. Hedwig die Banditenbraut / Teodor Kerner. – Liepzig, 1812.
10. Makowski S. Jana Nepomucena Kamińskiego „Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie” / Stanisław Makowski // Miscellanea z lat 1800–1850. – Wrocław, 1967. – S. 5–87.
11. Materiały do monografii i historii rodzin Kamińskich przez Juliana Aleksandra Kamińskiego. – Lwów, 1854-1856. – Т. 1.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.2014

Прийнята до друку 22.05.2014

## **PRE-SHEVCHENKO “HAYDAMAKY...” ON THE POLISH STAGE IN LVIV (1819): THE FIRST WORK ON KOLIYIVSHCHYNA IN THE EVALUATION OF UKRAINIAN AND POLISH SCHOLARS**

**Mayja HARBUZJUK**

*Theatre Studies and actor craftsmanship department  
Lviv Ivan Franko National University  
Valova str./, 18/22, Lviv, Ukraine, 71008  
tel.: 0322 39 42 96, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

The evaluation of drama “Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie” written by Y. N. Kaminsky that was an adaptation of dramatic work “Hedwig die Banditenbraut” written by K. T. Kerner is studied in this article. Main thoughts regarding special features of this drama are found in the works of V. Shchurat, I. Bryk, H. Khotkevych, W. Hahn and S. Makovski. The necessity of formation of modern theatrical view on this work and its place in Halychyna theatre and literature development in XIX century with positions of both sides taken into account is proved. Moreover, problems of Ukrainian-Polish relations of the Romantic period should be analyzed with new methods.

*Key words:* Polish theatre in Lviv, Koliyivshchyna in Polish literature and theatre, Y. N. Kaminsky, V. Shchurat, I. Bryk, H. Khotkevych, W. Hahn, S. Makovski.