В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ. ПОЛЬСЬКИЙ ТЕАТР НА ВОЛИНІ, ПОДІЛЛІ ТА КИЇВЩИНІ В ХІХ І НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Ярослав Коморовський

Театр уплутаний в історію…[1] Важко було б в історії польського театру знайти час і місце, однаково специфічні, як східні землі Речі Посполитої під російською окупацією, тобто після 1793 року. Тож варто приділити їм певну увагу, зосередившись не на мистецьких питаннях, а на стосунках підросійських польських театрів із владою, на нав'язуваних ззовні змінних умовах діяльності та реакції на таку ситуацію. Висвітлені тут події та документи стосуються головним чином Волині, Поділля та Київщини, тобто південно-східних «загарбаних земель» (як їх повсюди називали поляки), або, за офіційною російською термінологією, – південно-західних губерній [2]*. Однак становище польського театру – залежного від загальної політичної ситуації та регульованого розпорядженнями, що йшли зі столиці, – на всій території Речі Посполитої, інкорпорованої до Російської імперії, було подібним.

Більшість професійних театральних труп на цих теренах розпочала свою діяльність уже після поділів, тобто формально в межах російської держави (хоч поляки ніколи поділів не визнавали). Спочатку стосунки з владою загалом були коректними. Російські чиновники різних щаблів дозволяли відкривати постійні театри й виступати численним мандрівним трупам. Звичайно, репертуар підлягав цензурі на загальнообов'язкових засадах, а в повідомленнях подекуди фігурує поліціянт або «вусатий сержант», який наглядав за виставою – але до конфліктів не доходило. Деякі російські губернатори явно сприяли польським трупам, а ті їм так само явно відповідали взаємністю. У листопаді 1809 року в Житомирі директор Антоній Жмійовський святковою виставою драми Рене де Піксеркура «Іспанські маври» вшанував іменини волинського губернатора Михайла Комбурлея. Не шкодуючи коштів, спорядили нові декорації, що на той час було рідкісним явищем. У першій дії мавританські діти розмахували білими прапорцями із вписаним (по-польськи) прізвищем губернатора. «Кожна сцена отримувала рясні оплески, і публіка пішла задоволена» [3], – писав захоплений кореспондент «Литовського кур'єра», що виходив у Вільні.

Складність і неоднозначність ситуації добре ілюструють дві нетипові події. Близько 1825 року в Кременці на кілька років були заборонені виступи мандрівних театральних труп – але це сталося під тиском польського керівництва славетного Волинського ліцею, яке було переконане, що «не надто сувора моральність актрис справляє шкідливий вплив на поведінку […] молоді» [4]. Раніше дирекція школи, згідно з порадами її співзасновника Тадеуша Чацького, задовольнялася цензуруванням репертуару постановок і обмеженням участі своїх учнів у них [5]. У 1828 році в Кам'янці-Подільському єпископ Францишек-Боргіаш Мацкевич не згодився скасувати заборону вистав під час Великого Посту (що могло допомогти театрові, який вкрай потребував грошей), а кафедральний проповідник Францишек Замбжицький раптом розкритикував трупу з амвона й наклав прокляття на неї. Актори написали скаргу російському міністрові освіти Олександрові Семеновичу

---

* Волинь, Поділля, Київщина є, як відомо, споконвічними українськими (руськими) етнічними землями. Польський етнокультурний, переважно міський, елемент на зазначеній території постав унаслідок тривалого перебування її під владою Польської держави (*ред.*).

http://www.etnolog.org.ua

Шишкову, і хоча не надіслали її, бо дійшло до перемир'я, сам такий намір багато значить [6]. Зрештою, конфлікт не вичерпався, бо невдовзі кам'янецькі ксьондзи призвели до відмови у виданні трупі паспортів на літній об'їзд по околиці. Директор Северин Малиновський звернувся до губернатора…

Водночас варто підкреслити, що вже у перших десятиліттях XIX ст. на окупованих землях усвідомлювали національну, патріотичну роль театру. Тут перше місце посідало Вільно, де у 1812 році, після входу військ Наполеона, актори мали змогу грати не для, а проти загарбника. Через чотири роки гастрольні виступи Войцеха Богуславського, «батька польського театру», проходили там в атмосфері національного свята. Подібне було, коли В. Богуславський у 1819 році приїхав до Кременця. Під час тостів (також за здоров'я царя…) оркестр зіграв улюблені арії з його «Краків'ян та гуралів». Антоній Анджейовський згадував: «Сльози втіхи облили шановне обличчя посивілого на рідній сцені старця, усі встали й двісті голосів повторило: Хай живе! Хай живе!» [7]

Тут, як і всюди, пам'ятали, що власний театр, який постійно зазнавав фінансових труднощів, слід підтримувати. У Кам'янці 1820 року мешканці Поділля зібрали значну суму «на побудову й допомогу національному театрові» [8]. У 1824 році директор мандрівної трупи Гієронім Камінський, котрий мав значні борги, на ярмарку в Умані показував трагедії з історії Польщі: «Людгарду» Людвика Кропінського і «Барбару Радзівіллівну» Алоїзія Фелінського. На афіші, звертаючись до публіки, аби вона була щедрою, директор написав: «Із пошани до найкращих творів рідною мовою, врешті, з пошани до нашого народу, я не шкодував видатків, щоб твори великих мужів були виставлені пристойно» [9].

Роль театру, значення польського слова, що йшло зі сцени, розуміло багато поважних дідичів, які, певно, не через бажання розважитися всебічно опікувалися мандрівними трупами, що виступали в їхніх володіннях. У Рівному 1823 року князь Фридерик Любомирський безплатно надав акторам Юзефа Мілевського будинок театру, помешкання, позичив власний оркестр, гардероб, реквізити і навіть видавав платню. Через рік подібно вчинив в Острозі князь Кароль Яблоновський. Трупою Антонія Фелінського у 1852 році в Ямполі опікувався граф Олізар. Улітку 1860 року, виступаючи в Дубні, трупа житомирського театру, завдяки Ядвізі та Юзефу Любомирським, мала у своєму розпорядженні не лише залу й помешкання, а й коней та екіпажі. Княжна – а за її прикладом інші громадяни – відвідала майже всі вистави, щедро платячи за ложу.

Період добрих стосунків із російською владою закінчився разом із вибухом Листопадового повстання 1830 року. У Кам'янці-Подільському цей злам набув особливо виразних форм – у театрі дійшло до патріотичної маніфестації. 6 (18) грудня 1830 року, в день іменин царя Миколи I, на завершення якоїсь малозначущої п'єси мали бути показані т. зв. «транспаранти» – підсвітлені картини, на яких зображені сцени з історії Польщі, а після них – «цифра», тобто монограма царя Миколи разом із картиною його перемоги над турками. Учасник повстання Александр Голинський згадував:

«Ложі й партер були заповнені глядачами. Надзвичайно гучні оплески лунали в залі під час появи перших транспарантів, але коли почала з'являтися цифра Миколи, зі свистом, гуком і криком майже уся публіка вийшла з театру, де залишилися тільки генерали, різних чинів московські військові й чиновники зі своїми дружинами, які так остовпіли через раптовий вихід публіки, що жоден із них не смів підняти руки для похвальних оплесків цифрі свого найяснішого пана» [10]. У результаті «здійнялася велика паніка в поліції, збиралися провести гучне слідство», але, на щастя, справа «пішла в забуття» [11].

Після поразки повстання, серед різноманітних антипольських заходів, театрам на окупованих землях наказали додавати до спектаклів одноактні п'єси, що виконувалися російською мовою. Це мав бути замінник неіснуючого там російського театру. Цей наказ у різних місцевостях впроваджували не з однаковою інтенсивністю – багато залежало від місцевої влади. Однак поступово наказ виконувався дедалі жорсткіше.

http://www.etnolog.org.ua

Нечисленні збережені подільські й волинські афіші (з цього моменту щораз частіше двомовні) не дозволяють точно визначити обсяг і динаміку цього явища. Проте найважливішим є безпрецедентний факт в історії нашого театру – польські актори були змушені грати чужою мовою. Зрештою, російські твори, «дочіплювані» на початку чи наприкінці вистави, зазвичай виконувалися при майже порожній залі. Неросійська публіка їх узгоджено бойкотувала, приходячи пізніше або виходячи раніше, а росіянам не подобалися виступи, в яких їхню мову найчастіше немилосердно калічили.

У Кам'янці-Подільському трупа Яна Мілевського грала з травня 1832 року до січня 1833 року винятково польською, репрезентуючи видатний репертуар, зокрема сцену з четвертої частини «Дзядів» Адама Міцкевича [12]. Однак невдовзі мали з'явитися російські одноактні п'єси, оскільки губернатор Федір Луб'яновський, усе ще доброзичливий до поляків, виплачував на такі п'єси «невелику допомогу», зменшуючи витрати театру. Проте сам він їх не відвідував. Отже, тоді можна було побачити пристава, який, коли його запитали, куди мчить, відповідав: «Біжу повідомити пану губернатору, що він уже може їхати до театру. Закінчується російська п'єса» [13]. Губернаторський палац розташовувався майже навпроти театру, тому неважко було прийти вчасно. Тож не дивно, що в листопаді 1833 року, коли Ф. Луб'яновський, відкликаний начальством, виїздив із Кам'янця, в театрі проспівали на його честь кантату. Її текст було надруковано і роздано публіці на пам'ять. Однак це вже був останній прояв такої взаємної доброзичливості.

Деякі польські директори намагалися обходити накази, виставляючи замість російських п'єс українські, які, на відміну від перших, мали значний успіх. Це було можливе, бо росіяни офіційно не визнавали національну окремішність українців, називаючи їх «малоросами», а українську мову – «малоросійською». Український репертуар також з'являвся незалежно від цих подій. Найбільшу популярність мала «Наталка Полтавка» Івана Котляревського (зрештою, швидко перекладена польською мовою). 1834 року її показала у Бердичеві трупа Антонія Жмійовського, у сезоні 1836/1837 років – невідома трупа у Немирові, а 1840 року – театр у Кам'янці-Подільському. В Немирові «Наталкою Полтавкою» був захоплений дванадцятирічний хлопець, майбутній польський романіст Теодор-Томаш Єж, який через багато років згадував: «Я мріяв, снив про неї, і був момент, коли нічого не хотів так палко, як у ролі Петруся виступити на сцені» [14]. Житомирська трупа Павліни Зелінської під час виступів в Умані 1853 року грала російсько-українську п'єсу О. Шаховського «Козак-стихотворец». Театр у Житомирі 1858 року навіть спеціально ангажував акторів, які вільно володіли українською мовою [15].

Явно русифікаційний наказ мав цілковито протилежні наслідки: він зміцнив усвідомлення значення національної сцени і збудив нехіть до російського театру. У цьому переконався Пйотр Рекановський, польський актор, який на початку 30-х років XIX ст. заснував у Києві трупу, що грала переважно російські, а також українські та польські п'єси. Коли 1839 року цей колектив прибув до Житомира і виступав попеременно з місцевим театром, то натрапив на цілковиту незацікавленість польської публіки. Подібне було у 1843 році, тим більше, що цього разу П. Рекановський показував тільки російські п'єси. Щоб заповнити зал, дирекція місцевої гімназії дозволяла і навіть рекомендувала учням, здебільшого полякам, ходити до театру, хоча вистави – переважно невибагливі водевілі – були для них цілком невідповідні. Невдовзі, на масницю 1844 року, житомирські гімназисти вирішили організувати власний театр. Вони хотіли виставити польською мовою «Абелліна, великого венеційського розбійника» Цшокке, але директор не дав згоди. Тому учні зіграли у шкільному залі український фарс «Маруся» [16].

Навіть у Києві, де польський театр існував поряд із російським, а глядачі були різних національностей, з 1831 року поляки почали бойкотувати чужомовні спектаклі. Щоб залагодити антагонізми, генерал-губернатор Василь Левашов запросив із Парижа «нейтральну» французьку трупу. Він умовив російську й польську аристократію органі-

http://www.etnolog.org.ua

зувати спільні, виконувані французькою мовою аматорські вистави. Ймовірно, ці дії дещо виправили ситуацію, хоча більшість поляків осуджувала будь-які неофіційні контакти з росіянами. Польсько-російський франкомовний «théâtre de societé» також існував у 1848–1849 роках у Житомирі під патронатом дружини волинського губернатора, княжни Васильчикової [17]. Цю особливу посередницьку роль французька мова виконувала в той час повсюди на загарбаних землях.

Значення польського слова, сказаного публічно зі сцени, звичайно, розуміла і протилежна сторона. За таких умов найвищою похвалою для театру та його ролі був донос владі. Улітку 1839 року до Немирова приїхала трупа Доната Грунвальда. Спочатку її справи йшли кепсько, але потім допоміг місцевий землевласник граф Болеслав Потоцький. Він сплатив борги трупи, дозволив виступати у власному будинку, надав свій оркестр і слуг. Театр почав процвітати, до чого уважно придивлявся директор немирівської гімназії Іван Кулжинський. Цього завзятого русифікатора саме тоді прислали замість поляка Яна Міладовського, якого усунули після викриття «змови» учнів, що читали заборонені вірші. Коли надії на банкрутство і швидкий від'їзд трупи виявилися марними, 29 грудня 1839 року І. Кулжинський надіслав до київського шкільного округу тривожного листа. На його початку – найвища похвала патріотичній функції польського театру:

«Ваша Високодостойність! Шановний Пане! Здобуті від Польщі губернії доти не з'єднаються з Росією, доки не викорінить-ся в них окрема польська національність. Найактивнішим, чи не основним, носієм національності є театр. По Волині й Поділлі подорожують численні трупи мандрівних акторів і своїми виставами всюди поширюють дух польської національності».

Подальша частина листа – це донос на трупу Грунвальда:

«Одна з таких труп [...] зупинилася в серпні у місті Немирові. [...] кунтуші, вуса, конфедератки, запальна шляхта, польські фарси – усе це було показане на сцені у вкрай безглуздий спосіб; але тутешня публіка захоплена! "Наше, кажуть, рідне!" Учні гімназії нині, слава Богу, роз'їхалися по домах на свята, а після свят я їм рішуче не дозволю бувати в театрі; однак, зважаючи на особисті прохання самих батьків, це мені буде дуже важко зробити».

Донощик, який побоюється батьків, перекладає відповідальність на вище начальство:

«Доповідаючи про це Вашій Високодостойності, найпокірніше прошу, для мого полегшення, порозумітися з ким належить, щоб у місті Немирові театр був негайно закритий, оскільки тут немає жодної поліції, крім сотника й десятника, а також прошу видати суворий наказ, аби я під жодним приводом не дозволяв учням ходити до театру. Цим наказом я захищатимуся від нападів мамок і татків» [18].

Реакція влади виправдала очікування І. Кулжинського. Куратор передав листа генерал-губернатору Дмитрію Бібікову, після чого зав'язалося жваве листування у справі «шкідливого впливу, який справляють на погляди мешканців мандрівні актори». І виявилося, що театр діє легально, має цензурований репертуар, Б. Потоцький, відповідно до закону, дозволив йому виступати у власному маєтку, а місцева поліція не висловлює застережень. Попри це, без будь-яких формальних підстав, у лютому 1840 року «акторській трупі, що перебуває у місті Немирові», заборонили давати вистави. Крім того, як випливає з афіш, Грунвальд у січні поїхав, а його місце зайняв інший колектив під керуванням Юзефа Лютомського. Тому заборона торкнулася не того, з кого почали справу, але, як видно, такі дрібниці російських чиновників не цікавили.

Немирівська справа (у той час ще винятко-ва), спричинена доносом надзавзятого директора гімназії, віщувала близьке загострення курсу щодо непокірного польського театру. Архівні матеріали, які документують це загострення, були знайдені в Мінську [19], але, вочевидь, це стосується усіх загарбаних земель. У листопаді 1842 році Олександр Бенкендорф, начальник Третього відділу особистої канцелярії Його імператорської величності (таємної поліції), звернувся до міністра внутрішніх справ Льва Перовського із пропозицією вжити заходів для зменшення

http://www.etnolog.org.ua

зловживань, яких припускаються провінційні театри внаслідок досі надмірно ліберальних і нескоординованих дій цензури. 9 (21) листопада 1842 року міністр розіслав до всіх губернських центрів циркуляр у цій справі, далі переданий поліцмейстерам і земським судам окремих міст. Директори театрів були змушені передусім укласти списки п'єс актуального репертуару для нового розгляду цензурою в Петербурзі.

У 1843 році директор театру в Кам'янці-Подільському, згідно з розпорядженням, подав список із 145 драматичних творів, серед яких цензори заборонили грати 20. Серед заборонених були: «Макбет» В. Шекспіра, «Весілля Фігаро» П.-О. Бомарше, «Клятва Фієско в Генуї» та «Смерть Валленштайна» Й.-Ф. Шиллера, «Ернані» В. Гюго й опера «Марино Фальєро» Г. Доніцетті, а також твори Яна-Непомуцена Камінського: «Гелена, або Гайдамаки на Україні», «Забобон, або Краків'яни та гуралі» та «Весілля в Ойцові» [20]. Однак росіянам, попри усі намагання, не вдалося створити щільної, послідовної системи цензури. Наприклад, «Весілля в Ойцові» через два роки показали у Житомирі, й воно ще багато разів з'являлося на афішах у різних місцевостях, як і «Краків'яни та гуралі». Шекспірівського «Макбета» польські театри грали 1845 року в Гродні, 1855 – у Вільні, а 1858 – в Житомирі, хоча в самій Росії, у Петербурзі та Москві, цю п'єсу тоді не можна було грати [21].

Чергові дії, скеровані проти польських акторів, походили з найвищого указу: 4 (16) вересня 1845 року цар Микола I видав декрет, згідно з яким дозволи на заснування театрів у західних губерніях залежали від здобуття їхніми директорами посвідчень про благонадійність. Уповноважені видавати ці посвідчення генерал-губернатори таким чином отримували зручне знаряддя контролю польських труп (інших, окрім як у Києві, на цій території не було). Також дедалі сильніше наголошувалося на введенні та утриманні в репертуарі російськомовних п'єс. Попри всі ускладнення постійні театри продовжували свою діяльність, а кількість мандрівних труп у 1840–50-х роках значно зросла. Модель театру як бастіону свідомої польськості, центру патріотичного виховання і скарбниці національної мови найбільш послідовно намагався запровадити письменник Юзеф-Ігнацій Крашевський. У 1857–1859 роках він був мистецьким керівником житомирського театру, який під своє управління взяла волинська шляхта. Так само, передусім до шляхти, Ю.-І. Крашевський звернувся за опікою й підтримкою, які забезпечили б театрові фінансову незалежність:

«Мені здається, що цей театр, у якому грають п'єси переважно польською мовою, повинен нас цікавити і що ми усі зобов'язані активно прийти йому на допомогу. [...] Правда, часи важкі, але обов'язки великі. [...] Коли йдеться про мову, про виховання, ефективними засобами якого є [...] театр і мистецтво, то не розумію, як ми можемо тут зректися своєї участі. [...] Зрікаючись її, ми зречемося й власної мови, яка лише через жертви з нашого боку може втриматися на сцені. [...]

Не треба говорити, що нас цей театр не стосується, що ми у ньому не буваємо, сидячи в селі [...] Узятий шляхтою, підтриманий із її допомогою, він стане тим, чим бути повинен і чим прагнемо його бачити – корисною, освітньою сценою, яка навчає нас мови [...], місцем, у якому ми зможемо почути прекрасні твори наших поетів і письменників. Волинь зможе пишатися тим, що осягнула цінність мови, значення театру і з наснагою підняла польську сцену» [22].

Ставши співзасновником Театру волинської шляхти у Житомирі, Ю.-І. Крашевський особливу увагу приділив репертуарові, домагаючись виставлення якнайбільше польських, мистецьки цінних драм. Він писав до драматурга Юзефа Коженьовського: «Я обстоюю наші [п'єси] й не пускаю чужі, наскільки є змога». Хоча численні труднощі – недотримання шляхтою фінансових зобов'язань, байдужість великої частини громадськості й безкомпромісність Ю.-І. Крашевського, що викликала конфлікти, – не дозволили вповні реалізувати цю амбітну програму, протягом двох сезонів у столиці Волині існував непересічний театр, свідомий свого призначення у боротьбі за збереження польськості [23].

Загострена на початку 60-х років XIX ст. передреволюційна атмосфера погіршила становище польських акторів, які наража-

http://www.etnolog.org.ua

лися на щораз гострішу реакцію окупаційної влади. Коли під час масниці 1861 року на ярмарку в Дубні актор із Житомира Ян Стисінський виконав популярну пісню «Наші квіти», то піднесене реагування публіки витлумачили як патріотичну маніфестацію. У рапорті волинського губернатора до київського генерал-губернатора читаємо: «Захоплення було викликане не лише музикою, [...] підтексту надав пісні виконавець, який мав чудову міміку, і це спричинило голосні «браво» і вигуки, особливо при згадках про Краків та Польщу». Можна було б привітати актора із такою чудовою рецензією, коли б не факт, що в результаті начальник житомирської поліції отримав розпорядження «організувати суворий таємний нагляд за Стисінським та інформувати про його заняття, зустрічі й контакти» [24].

Вибух і поразка Січневого повстання 1863 року вирішили долю театру на Поділлі, Волині, Київщині – і не тільки на цих землях. У 1864 році, у руслі російських репресій, будь-які польські вистави, як професійні, так і аматорські, були повністю заборонені на усіх загарбаних землях. Отже, «західні губернії» стали єдиним тереном колишньої Речі Посполитої, де польський театр понад сорок років не мав права на існування. Частина акторів ліквідованих труп виїхала до Конгресового королівства та Галичини, багато полишило цю професію, а деякі вирішили грати російською чи українською мовою.

Замість польських театрів були створені російські, які, з політичних міркувань і всупереч усталеній практиці, отримували урядові субвенції. Роками вони світили пустками, що підтверджують також російські джерела. У Житомирі, як повідомляє репортер видання «Русская сцена», «і стогін, і сміх, і танці акторів здебільшого лунали в пустелі» [25]. У Кам'янці-Подільському до театру ходили переважно чиновники та військові, а зважаючи на постійний брак публіки, актори грали мало й погано; низькооплачувані трупи швидко розпадалися. Після пожежі театру 1875 року російський директор утік із коштами на побудову тимчасової сцени. Проте, коли близько 1880 року влада несподівано дозволила кілька виступів польського балету з Варшави, то вони відбувалися в атмосфері національного свята: «Мазур у кунтушах і конфедератках чи краков'як викликали захоплення, шквал оплесків і навіть – сльози в очах» [26].

Відповіддю на репресивну заборону стало явище, яке пізніше в історії польського театру ще двічі постане, під час Другої світової війни та у воєнному стані після 1981 року, – конспіраційний театр, відомий від 1864 року на значному обширі загарбаних земель. Найінтенсивніше він розвивався у Вільні, де його називали «летючим». Організовувані у приватних оселях аматорські спектаклі збирали усі соціальні кола: грали як одноактні комедії, так і фрагменти «Дзядів» Міцкевича [27]. У 1866 році в Красносілці, на Південному Бузі (нині Вінницька обл.), у палаці Генрика Липковського зіграли комедію Александра Фредра «Перша-ліпша» [28]. Г. Липковський, повстанець 1830 року, був особою всіма шанованою, його тричі обирали маршалком подільської шляхти. У Рівному, на Волині, діяли дві трупи, що складалися з учнів гімназії; вони виступали у домі пані Дýнін та у сімейства Братковських. Учасник цих конспіраційних вечорів підкреслював, що «крім бажання [...] розважитися театром, існувало усвідомлення національної потреби у таких видовищах» [29].

У Житомирі близько 1900 року польська молодь грала й рецитувала на імпрезах, що влаштовувалися під виглядом родинних свят. Доходи переповнювали касу таємної Учнівської корпорації самоосвіти. У Білій Церкві близько 1903 року гімназисти, які належали до цієї організації, влаштували літературні вечори, зокрема у помешканні сім'ї Карпінських [30]. Домашній театр для найближчого кола знайомих існував на початку XX ст. у Івашкевичів у Кальнику. В липні 1902 року тут виставлено першу дитячу п'єсу восьмилітнього Ярослава Івашкевича, майбутнього видатного польського письменника [31]. Необхідно підкреслити, що навіть вистава у виконанні дітей з нагоди іменин батька, якщо її виконували польською, могла, в разі доносу, загрожувати серйозними наслідками.

Кардинальні зміни ситуації принесли лише драматичні події 1905 року і пов'язане

http://www.etnolog.org.ua

з ними зменшення русифікаційного тиску. Повернення польського театру відбулося найраніше у Вільні й Києві, причому спостерігалася послідовність подій. Передусім влада дозволила співакам виступати польською мовою з російськими партнерами. Потім, улітку, дали згоду на гастрольні виступи польських труп із сусідніх регіонів: до Вільна приїхали актори з Варшави, а до Києва – трупа львівського театру. Ці перші дозволи ще сприймалися як виняткові. Однак невдовзі відродження польського театрального життя на усій території загарбаних земель уможливив маніфест Миколи II, проголошений 17 (30) листопада 1905 року. Документ гарантував «непорушні основи громадянських свобод з огляду на очевидну непорушність свободи совісті, слова, зібрань і товариств». Хоча більшість надій, пов'язаних із маніфестом, швидко згасла, скасування заборони польських вистав чи, радше, польської культурної діяльності виявилося результативним.

Коли наприкінці 1905 року відкрилися кордони Росії, раніше щільно закриті для польського театру, численні трупи з Конгресового королівства та Галичини рушили на загарбані землі з почуттям своєї національної місії. Маючи переважно польський репертуар, вони доїжджали як до головних міст, так і до віддалених сіл. Їхні виступи нерідко були першим, але скрізь найголовнішим доказом поразки русифікаційної політики, тому їх приймали з величезним ентузіазмом. Виступаючи у Кам'янці-Подільському, трупа Юзефіни й Болеслава Болеславських одержала, крім інших подарунків, також пам'ятний вірш, написаний місцевою поетесою Яніною Гурською:

Kiedy zza morza wraca ptaszyna
To końca zimy niechybny znak:
Może artystów polskich drużyna
Wiosnę zwiastuje jako ten ptak? [...]
Przyjmcie artyści dziś dziękczynienie
Ze szczerych, ciepłych, serdecznych słów:
Po latach wielu na naszej scenie
Pierwsi – po polsku graliście znów! [32]

Треба визнати, що після першого запалу виникали проблеми з відвідуванням театру. Коли наприкінці квітня 1908 року до Кам'янця приїхав видатний варшавський актор Казимеж Камінський, щоправда, у невигідну пору великодніх свят, глядачів було мало, а «росіяни сміялися й глузували з поляків, що ті не підтримують власного театру». Однак зазвичай мандрівні трупи мали достатньо публіки, щоб подорож компенсувалася не лише в патріотичному сенсі, але й фінансовому. Їхню жваву діяльність перервала 1914 року Перша світова війна.

Поряд із гастрольними виступами оживало також місцеве театральне життя. Постійні професійні сцени виникли у Вільні та Києві, але найбільшого поширення набули різноманітні аматорські спектаклі. Грали скрізь – від губернських центрів до малих промислових поселень, розважаючись, але й розуміючи глибинне значення такої розваги. Водночас надалі бойкотували російський театр, за винятком опери. У спогадах Ернеста-Єжи Покшивницького, пересічного польського шляхтича з Поділля, знаходимо характерні ремарки на цю тему. Згадуючи гімназійні роки у Кам'янці (близько 1910 року), Покшивницький занотував: «Приїхала […] якась оперна трупа. Насправді поляки в основному не ходили на російські вистави, але для опери мати зробила виняток. Узяли ложу […] Давали "Демона" Рубінштейна». Потім, коли 1912 року він розпочав навчання у Київському університеті, то дотримувався цих домашніх принципів: «Я часто бував в опері. […] Натомість до російського драматичного театру не ходив із патріотичних мотивів» [33].

Ознакою певної зміни позицій були спорадичні аматорські вистави спільно з росіянами, коли в один вечір грали твори і польською, і російською. Однак вони все ще натрапляли на осуд, навіть на шпальтах офіційної польської преси. У травні 1907 року в газеті «Dziennik Kijowski» обурений кореспондент із Луцька писав: «Останнім часом входять у моду […] змішані видовища, де польські прізвища, нерідко історичні, стоять в одному ряду з ненависною навіть власному суспільству російською бюрократією. […] Скромні початки доводять до великих результатів, і нам тут, на Кресах, тим більше не можна

http://www.etnolog.org.ua

про це забувати. Спочатку спільні виступи на концертній естраді, потім візити, близьке спілкування вдома, симпатії, зрештою – мішані шлюби... Із російською бюрократією ми маємо спільно працювати на багатьох ділянках суспільної діяльності, але […] ми повинні тримати її подалі від наших домашніх вогнищ» [34].

Професійний театр стикався з цією бюрократією найчастіше у сфері цензури, і надалі дуже обтяжливої, попри певну лібералізацію. Наприклад, можна було грати «Варшав'янку» Станіслава Виспянського, але під назвою «Пісня», із вилученням половини тексту й інформацією на афіші, що дія відбувається не під час Листопадового повстання (як в оригіналі), а «у 1809 році в Галичині під час війни з Австрією». Коли 1912 року в Польському театрі у Києві директор Францишек Рихловський показав цю драму в дещо посиленій версії, це викликало підозру присутнього в залі помічника поліцмейстера. На щастя, один доктор, приятель театру, пояснив чиновникові, що «бюст на сцені відтворює не Наполеона, а Миколу I, від якого поляки очікують визволення і просять узяти владу над ними». Так само викликав застереження і врешті заборону поліції «Польський Віфлеєм» Л. Риделя, проте цю виставу встигло подивитися багато глядачів. Серед них були і найбідніші; «робітники і дрібні купці, діти і старці, які багато років не були у театрі, потроху забували рідну мову, їх вабила до театру перспектива побачити польського улана […], почути "Мазурку" Домбровського». Іншим разом Ф. Рихловський, котрий постійно порушував урядові заборони, мусив поспішно тікати вночі з Кам'янця-Подільського після виконання там без дозволу цензури «Дзядів» А. Міцкевича [35].

Війна, а потім революція і жовтневий переворот у Росії спричинили швидку дезактуалізацію питання стосунків театру з окупаційною владою, натомість наростала зовсім інша проблема – витримати вкрай несприятливі умови, наприклад, у Києві, який переходив із рук у руки багато разів. Однак це вже інша історія. А стосовно описаних подій, треба ще раз підкреслити, що польський театр на давніх східних землях Речі Посполитої, навіть опонентами визнаний «чи не найголовнішим носієм національності», більше, ніж деінде, був пов'язаний і залежний від переломних дат: 1830–1831, 1863–1864, 1905, 1914, урешті 1917–1918 роки становлять основні віхи його минулого. Отже, театр у стосунках із загарбником був, посутньо, театром у стосунках із історією.

[1] Першу версію статті опубліковано у збірнику: «Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik przyjaciele, koledzy, uczniowie. – Warszawa, 1998.

[2] Див.: *Komorowski J.* Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 r. – Wrocław, 1985; *Komorowski J.* Z dziejów teatru na Kijowszczyźnie // Pamiętnik Teatralny. – 1984. – Z. 3–4.

[3] Kurier Litewski. – 1809. – Nr 95.

[4] *Kozieradzki A.* Wspomnienie z lat szkolnych 1820–1831. – Wrocław, 1962. – S. 176.

[5] Див.: *Komorowski J.* Polskie życie teatralne... – S. 131, 135; *Piotrowski W.* Życie umysłowe Krzemieńca w latach 1805–1832. – Piotrków Trybunalski, 2005. – S. 72.

[6] Див.: *Mężyński A.* Seweryna Malinowskiego odpowiedź biskupowi czyli spór o principia teatralne w Kamieńcu Podolskim w roku 1828 // Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej. – 1973. – S. 11.

[7] *Andrzejowski A.* Ramoty Starego Detiuka o Wołyniu. – Wilno, 1861. – T. III. – S. 218.

[8] Kurier Litewski. – 1820. – Nr 153.

[9] Kurier Warszawski. – 1824. – Nr 193.

[10] *Gołyński A.* Pamiętnik podolskiego powstania 1830–1831 roku. – Warszawa, 1979. – S. 31.

[11] *Wrotnowski F.* Powstanie na Wołyniu, Podolu i Ukrainie w roku 1831. – Lipsk, 1875. – S. 79, 80.

[12] Див.: *Jędrychowski Z.* Pastor i Nieznajomy czyli «Dziady» w Kamieńcu Podolskim (1832) // Notatnik Teatralny. – 1998. – Nr 16–17.

[13] *Rolle M.* Piotr Jaksa-Bykowski w życiu i w listach // Gazeta Lwowska. – 1918. – Nr 125.

[14] *Jeż T. T.* Od kolebki przez życie. Wspomnienia. – Kraków, 1936. – T. I. – S. 111.

[15] Див.: *Пилипчук Р.* Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.) // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – Warszawa, 1998. – T. 6–7. – S. 85.

[16] *Sowiński L.* Wspomnienia szkolne. – Warszawa, 1885. – S. 205, 206, 210, 242–244, 253, 254.

[17] *Olechnowicz-Stecki H.* Wspomnienia mojej młodości. – Lwów, 1895. – S. 129, 130.

[18] *Левицкий О.* Из жизни учебных заведений Юго-Западного края в 1840-х годах // Киев. старина. – 1906. – Т. XCIII. – С. 80–82.

[19] Див.: *Jędrychowski Z.* Witebsk 1845–1849 // Notatnik Teatralny. – 1991. – Nr 2; *Jędrychowski Z.* Mohylew 1842–1847 // Notatnik Teatralny. – 1992. – Nr 3; *Jędrychowski Z.* Antrepryza Jana Chełmikowskiego w Mińsku Litewskim // Notatnik Teatralny. – 1996. – Nr 11, 12.

[20] Spisy utworów dramatycznych zawierające decyzje cenzury 1842–1844 // Archiwum Główne Akt Dawnych w

http://www.etnolog.org.ua

Warszawie. – Warszawski Komitet Cenzury. – Sygn. 107.

[21] Російська прапрем'єра «Макбета» відбулася у Петербурзі лише 21.XI.1861 р. Див.: *Komorowski J.* Piramida zbrodni. «Makbet» w kulturze polskiej 1790–1989. – Warszawa, 2002.

[22] *Kraszewski J. I.* Listy do redakcji // Gazeta Warszawska. – 1857. – Nr 68.

[23] Див.: *Bar A.* Teatr szlachty wołyńskiej. – Łuck, 1939; *Komorowski J.* Polskie życie teatralne... – S. 96–108.

[24] *Szamajewa K.* Muzycy polscy w Żytomierzu // Muzyka. – 1978. – Z. 1. – S. 62, 63.

[25] Русская сцена. – 1865. – № 6–7.

[26] *Rolle K.* [Wspomnienia z lat 1870–1932]. – T. XIV: Teatr. – S. 3, 4 (машинопис із приватної колекції у Варшаві).

[27] Див.: *Kuligowska A.* Powrót teatru polskiego (5–7 lipca 1905) // Pamiętnik Teatralny. – 1986. – Z. 2, 3.

[28] *Estreicher K.* Teatra w Polsce. – Kraków, 1879. – T. III. – S. 50.

[29] *Szczepkowski M.* Wspomnienia // Rocznik Wołyński. – Równe, 1937. – T. V–VI. – S. 157.

[30] *Wojciechowska-Żywultowa J.* Biała Cerkiew. Książka pamiątkowa białocerkiewian. – Warszawa, 1939. – S. 34, 48.

[31] *Iwaszkiewicz J.* Podróże do Polski. – Warszawa, 1977. – S. 30; *Iwaszkiewicz J.* Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr «Studya». Wspomnienie. – Warszawa, 1963. – S. 38.

[32] Dziennik Kijowski. – 1906. – Nr 5. Див.: *Komorowski J.* Teatr polski w Kamieńcu Podolskim // Pamiętnik Teatralny. – 1979. – Z. 3, 4.

[33] *Pokrzywnicki E. J.* Żywot i sprawy urodzonego Ernesta Jerzego Grzymały Pokrzywnickiego i jego rodziny // Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. – Sygn. 15415 II.

[34] H. Łuck, gub. Wołyńska d. 21 maja // Dziennik Kijowski. – 1907. – Nr 117. Вистава у Луцьку відбулася 13(26).V.1907 р. Невдовзі, у серпні того ж року, «Dziennik Kijowski» відзначив ще дві польсько-російські аматорські вистави: у бессарабських Сороках (№ 149) та в Яришеві (№ 167).

[35] *Rychłowski F.* Kartki z pamiętnika // Wieniec jubileuszowy Franciszka Rychłowskiego. – Wilno, 1928. – S. 108–114.

SUMMARY

Polish theatre active on the territories that at the end of the 18th century were incorporated into Russia in the result of the partitions, was forced to compulsory dependence on alien authorities, remaining entangled in the current political situation. The initially correct relations with the Russian officials drastically deteriorated with the outbreak and suppression of the 1830–1831 Insurgence. The Russians tightened control of permanent theatres and strolling players, intensifying repressive actions. Polish actors, in turn, supported by Polish society, often shared the conviction of the national and patriotic mission of the theatre, aware of the impact of Polish words spoken on stage amidst the growing Russification of the country.

After the defeat of the 1863–1864 Insurgence any Polish shows were strictly banned by the Russian authorities. By the same token the Taken Lands officially called "western provinces" turned into the only area from the pre-partition Poland's territory in which for over 40 years Polish theatre had no right to exist. The situation changed only in 1905 with Tsar Nikolai II garanting civil rights. Guest performances of Polish theatres from beyond the border posts inspired the revival of the local theatre, which ended only with the outbreak of World War I and the Bolshevik revolution in Russia.

Polish theatre within the Russian partition was more than elsewhere related to and dependant on historical facts and turning points. The following dates: 1830–1831, 1863–1864, 1905, 1914, and finally 1917–1918 constitute basic, though extra-theatrical caesurae in its history. Therefore, theatre in the face of the invader was, in fact, theatre in the face of history.