

Lidia Zielińska

Riwne

Проблема розрізнення категорій Свій і Чужий у трагедіях Юзефа Коженювського та Юрія Федьковича: постколоніальний підхід

Сучасна епоха сприяє діалогу не тільки між Заходом і Сходом, але й всередині слов'янської спільноти, зокрема, поляків, українців та росіян. Постколоніальна критика, розгортаючи бінарні опозиції Свій–Чужий, Маргінес–Центр і т.под., складені російським колоніалізмом XIX віку і по-різному перевернуті польським та українським антиколоніалізмом, дозволяє проникнути в корінь розхитаних стереотипів і осмислити, зокрема, моделювання романтичного маскулінного типу втікача-месника.

Чому для даного дослідження обрано метод постколоніальної критики, а не мультикультуралізму? Ще не всі аспекти ксенофобії у тоталітарному мисленні пострадянського і постсоціалістичного простору є глибоко проаналізованими, щоб на їх основі застосувати категорії культури постіндустріального суспільства. Зазор надто великий і дослідження в його межах буде розгортатися під емоційним пресингом. О. Пахльовська¹, як здається, під впливом подій помаранчевої революції схильна була нейтралізувати проблеми між колишніми домінованими перед обличчям домінуючого. З точки зору історичної актуальності ці пориви зрозумілі, але сутність механізму прийняття чи неприйняття взаємних цінностей від того не стає яснішою.

З іншого боку, драматургія і театр традиційно впродовж XX ст. випадають навіть із синтетичних оглядів „української школи в польській літературі”. Українські учені² у студіях над польсько-українськими літературними взаєминами виняткову увагу приділяли переважно ліриці, менше

¹ О. Пахлевская, *Категория „иного” в мессианской парадигме польской, украинской и русской культур*, [online] <www.utoronto.ca/tsq/12/pachlowska12.shtml>.

² М. Зеров, *Українська школа в польській літературі*, [в:] іdem, *Твори в двох томах*, „Дніпро”, Київ 1990, т. 2, с. 112-120; Г. Грабович, *Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи*, [online] <<http://litopys.org.ua/hrabo/hr05.htm>>, та інші.

прозі, і практично не торкалися драматургії. Їх спостереження становлять суттєвий аспект порівняльних польсько-українських студій і для нашого дослідження.

Передусім враховуємо думку Г. Грабовича, котрий вважає, що „[...] зв'язок Польщі з українською культурою або українською сферою (наприклад фольклором, історією, ландшафтом) **не був опосередкований українською літературою** [шрифт – Л.З.], українською версією цієї культури. Якщо література є кодом, »мовою«, якою культура виражає і пізнає себе й свою версію реальності, тоді »кодом дана правда« (вживаючи точне визначення Якобсона будь-якої перцепції реальності) не була знайдена і не була засвоєна. І це, певна річ, природна консеквенція об'єктивного політичного й соціального розподілу сил між обома сторонами”³. Відсутність інтертекстуальних зв'язків між польською та українською драматургією до епохи модернізму очевидно вказують на специфіку „даної правди”, а звідси – формотворення.

Спільні за гуцульською тематикою трагедії Ю. Коженювського *Karpaccy Górale* (1840) та Ю. Федьковича *Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест* (1861–1875) як об'єкт нашого дослідження ілюструють виявлену проблему. Польський письменник, оскільки був першовідкривачем теми, „оформляв”, як пише Г. Грабович у цитованій статті *Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи*, український „сирий матеріал” – фольклор, місцевий колорит, легенди тощо, які вживалися й перелицьовувалися відповідно до узвичаєних норм і конвенцій.

Ю. Федькович писав трагедію пізніше, протягом 15 років, постійно втрачаючи та відновлюючи натхнення. Фольклорні матеріали теж були основним джерелом п'єси. Можна припустити, що він знав драму Ю. Коженювського, переклад якої на українську мову в 1864 році зробив К. Климович – адресат буковинця. Але знову ж таки вести мову про інтертекстуальність не можна: поляк не вплинув на українця, а той у свою чергу не заволодів своєю рідною публікою, щоб міг відбутися зворотний вплив на польських діячів мистецтва. (На маргінесах статті побіжно вкажемо на перспективу дослідження: наскільки, наприклад, драма Г. Хоткевича про Довбуша разом із гуцульським театром, що викликали ажіотаж у Кракові, були сприйняті польською літературою. Не відбулося розпізнавання і прийняття коду чи мотиви дій Довбуша неспівпадали з напрямом визвольних дій поляків початку ХХ століття?)

³ Г. Грабович, *op. cit.*

З якого ж погляду зіставлення трагедій Ю. Федьковича та Ю. Коженювського є цікавим і як встановити контактне поле? На наше переконання, засобами постколоніальної критики, що витягує бінарну опозицію Свій–Чужий, розвинуту обома авторами із зовнішньої та внутрішньої точок зору.

Треба врахувати, що колонії взаємодіють із метрополією, тому для повного контексту не вистачає ще і її драматургії. Науковий пошук, одначе, веде недалеко: російська драматургія XIX віку не вивела на театральний кін образ, хоча б на зразок козака Омеляна Пугачова з *Капітанської дочки* О. Пушкіна. Власне, що перешкодило О. Пушкіну представити російського опришка перед театральною публікою? Ясна річ, цей маскулітний тип є ферментом нової суспільної структури і в живому контакті актор-глядач діє політично.

Проявляється методологічна проблема дослідження. На думку О. Еткінда, постколоніальну критику застосувати до Російської імперії не можна тому, що вона географічно приєднувала країни, канонізуючи єдину священну територію. „Где границы российской метрополии, откуда начинаются российские колонии и как различать их? Понятно, что ответы зависят от временной точки отсчета; но их трудно давать даже и в синхронных срезах. Когда началась российская колонизация – при оккупации этнически чуждой Казани или этнически близкого Новгорода? Где были русские колонии – в чуждских землях, на Урале и в Сибири, где шел классический процесс смешения мигрантов и туземцев, или в Малороссии, где все было наоборот и население, этнически сходное с метрополией, формировало культурно-политические различия, которые окажутся решающими?”⁴.

О. Еткінд не враховує того, що внутрішні межі метрополії втримують колонізовані, а не колонізатори. Думку про малоросійську схожість і відмінність у даному випадку не можна продискутувати, оскільки російський учений підтримує тільки внутрішню точку зору на колонізацію. З українського погляду вказана „схожість” стоїть поруч метрополітального гасла „единой и неделимой”, а „вирішальні відмінності” лише натякають на перспективу дослідження Іншого.

„Священна територія”, як стає зрозуміло, формувала в російській культурі відповідну поведінку маскулітного типу: ізгой виїжджав на маргінеси з почуттям не втраченого дому, а з намірами здобування нового.

⁴ А. Эткинд, *Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации*, [online] <www.iicas.org/2003rus/18_04_ks.htm>.

Не було в цьому вигнанні складових драматичного конфлікту, а радше азарт і екзотика, в якій О. Еткінд побачив найскладнішу проблему, названу – „самоколонізація Росії” (поняття, укладене Августом фон Гакстгаузенем в 1856 р., яке пізніше в різні часи розвивали С. Соловійов, Б. Гройс). „Миссионерство, етнографія и экзотические путешествия, характерные феномены колониализма, в России были обращены внутрь собственного народа. Известия о русских шаманах, былинах, мощах, общинах, сектах и, наконец, народниках не уступали сенсациям из экзотических заморских колоний. В российских столицах эти известия воспринимались так же, как в европейских, с важной разницей: этот народ был своим, он говорил на нашем языке и был источником нашего благополучия — и при этом все равно был экзотическим. Россия колонизовала саму себя, осваивала собственный народ. То была внутренняя колонизация, самоколонизация, вторичная колонизация собственной территории”⁵. Інакше кажучи, ефект відчуження у суспільстві наступив внаслідок ефекту дивування з незвичного чужого, тобто екзотики. Тавтологія очевидна. Чи можна розірвати замкнене коло в осмисленні проблеми?

Щоб увійти в діалог з О. Еткіндом, треба насамперед вказати, що в Україні етнографію вважали (зокрема, М. Драгоманов, Т. Рильський, І. Франко, Г. Грабович) засобом тривання суспільності в стані колонії, збереження національної ідентичності. У 1889 році І.Франко рецензував з таких позицій, наприклад, етнографічну працю польської експедиції проф. І. Коперницького у Карпатах. Шкодував, що професор розділяє українських горян на п’ять груп: лемків, полонинців, бойків, тухольців і гуцулів, – з метою точнішої інвентаризації. На думку І. Франка, „надзвичайно важливим було б ближче дослідити ті місцевості, де збереглась ще давня родинна »задруга«, тобто патріархальна сім’я, яка після смерті батька не ділиться, а живе разом”⁶. Побажання зраджують у І. Франкові письменника, котрого цікавить насамперед середовище, що формує ментальність людської особистості, і занепокоєного політика, який хоче бачити свій народ монолітним і свідомим, а не екзотичним. На цій підставі він не захоче аналізувати художню концепцію у драмі Ю. Федьковича – розпад роду Довбушів, подану в екзотичній формі.

В епоху романтизму, як пише О. Пахльовська у своїй російськомовній статті, очевидно розраховуючи притягнути до дискурсу московську

⁵ Ibidem.

⁶ І. Франко, *O góralach ruskich w Galicji*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка”, Київ 1980, т. 27, с. 354.

інтелігенцію, – „для Польши Украина – моральное, эстетическое и политическое обогащение нации через открытие специфики соседнего суверенного мира, равного польскому миру и обогащающего этот мир. А для России «малороссийская Авзония» (alias»русская Италия») – это «племя поющее и пляшущее» (Пушкин), некая «олеография», спектакль а la Шаховской, дабы потешить скучающую респектабельную публику на провинции, – словом, фольклорная реальность, являющаяся неотъемлемой, хоть и экзотической частью российского культурного континуума»⁷. Отже, О. Еткінд та О. Пахльовська бачать проблему в одній площині, але не викладають ширших міркувань стосовно екзотики, яку розуміють по-різному: він – як відчуження, вона – як розвагу.

Для початку обговорення сформулюємо запитання: чи гуцули як персонажі трагедій Ю. Коженівського і Ю. Федьковича представлені екзотичним плем'ям? Що відчужує і що розважає? В обох п'єсах автори будують магічне світосприймання; в різній мірі – містицизм; принаймні декларують, якщо не можуть відтворити, - інстинктивність персонажів; їх природну мораль і природну справедливість; протягом всього сюжету – наївність мислення і внутрішню статичність (іконографічність). Обидва автори класифікують ці атрибути не як екзотизми, а як втрачені цінності, котрі бажано відновити. Тобто, роблять підхід радше з точки зору руссоїстської концепції епохи Просвітництва, аніж романтизму.

Мета культуртрегера колонізації за принципом „споріднення” – протилежна. „Тягар гетерогенної ваги існування, - розмірковує І. Онужик, – перевантажує без ніякої міри маловажну істоту. Необхідність скинути зайвий або гнітючий тягар, відважити, виважити його з місця і часу особи – уможливиться розвагою. Роз-важитись (-роз-важитись по координатах роз-ваги, своєрідного світського чистилища), семантично означає розкинути (по координаті »роз-«) від себе та з себе важку вагу чужородної надбавки, прибавленої супроти власної волі та власної ваги»⁸. Яким знанням володіє культуртрегер, якщо він розважається екзотичним племенем? Очевидно, знанням, що обтяжує. Знаходимо, таким чином, відповідь на запитання про відсутність російського опришка (“від-важної особи”) в російському театрі, іншими словами, відсутність особистості, котра відважиться скинути тягар очуженої ідеї.

⁷ О. Пахлевская, *op. cit.*

⁸ І. Онужик, *Міркування між долею та відвагою*, „Світо-вид.” квітень-червень 1993, число II (11), с. 46.

Цю ідею Т. Шевченко оголосив прямо – християнство у сполучі з самодержавієм. О. Пахльовська дефініює висловом – „омологаційна влада”. Якщо нейтралізувати шевченківську іронію і сарказм, то на передній план виступить трагічна фатальність культуртрегерства Росії. Саме це, на нашу думку, повинно стати предметом уже мультикультурного дослідження.

Ю. Коженювський – підданий Росії (жив тоді у Харкові, з театральних міркувань переклав п'єсу російською мовою) намагався уникнути політичної неблагоннадійності, пишучи про сучасників з Австро-Угорської імперії. У Карпатах, до речі підкреслити, був лише двічі. Не допущена на сцени центральної Росії, трагедія здобула масову популярність на південно-західних окраїнах імперії, у різних перекладах українською мовою. В Коломиї, наприклад, вистава під назвою „Верховинці” не сходила з репертуару більше, ніж півстоліття⁹. Польські „узвичаєні норми і конвенції”, що ґрунтувалися на західноєвропейських, очевидно співпадали з уявленнями коломийської публіки.

Щоправда, у 1887 році І. Франко різко протиставляв суспільні моделі, зображені у творах польських письменників. Був переконаний, що „Крашевський, Коженювський і Захар'яевич схильні захищати, а часом навіть ідеалізувати давні патріархальні взаємини, Держковський стоїть на зовсім інших позиціях і викриває зловживання шляхти, яка ці взаємини зіпсувала і зробила надалі неможливими”¹⁰. До ідеалізації патріархальних взаємин, що також проявилися у трагедії Ю. Коженювського, годилося б додати міркування щодо причин тривалої популярності твору серед українців.

Натомість, оцінюючи 25-літню літературну діяльність Ю. Федьковича, І. Франко пише про нього нарис в стилі етнологічної розвідки. „Природа гуцульської землі і гуцульської породи, – висловлюється критик, граючись омофонами, – зложила в ньому, що мала найніжнішого і найсердечнішого: чаруючу простоту і мелодійність слова, теплоту чуття і той погідний, сердечний та неколючий гумор [...] і їдко́го сарказму наших підгірських та долинянських селян”¹¹.

⁹ S. Kawyn, *Wstęp*, [в:] idem, *Karpaccy Górale*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, с. III-LVIII.

¹⁰ І. Франко, *Польський селянин в освітленні польської літератури („Placówka”, powieść Bolesława Prusa, Warszawa 1886)*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка”, Київ 1980, т. 27, с. 68.

¹¹ І. Франко, *Осип-Юрій Федькович (кілька слів по поводу 25-літнього ювілею його літературної діяльності)*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка”, Київ 1980, т. 27, с. 37.

Однак, цей, так би мовити, ландшафтний сентимент є вступом до різкої критики, котру спровокував лише один твір Ю. Федьковича – трагедія *Довбуш*... „Типовий гуцул, Федькович і в літературній своїй діяльності відзначається всіма добрими і слабими прикметами гуцульської вдачі. До слабих сторін його таланту мусимо зачислити поперед всього його невеликий обшир, [...] властивий трохи чи не всім гуцулам нахил до містики. Нахил той найвиразніше проявився в першій опрацюванні його драми *Довбуш*, в котру він вплив багато міфологічних осіб і дійшов навіть до того, що й образи, висячі на стіні, почали було говорити. Драма *Довбуш* в другій переробці (в *Руській хаті*) найнаглядніше являє нам іменно слабі сторони таланту Федьковича, помімо многих, безперечно, гарних і з талантом написаних уступів”¹².

Треба зазначити, що драматург, названий гуцулом у літературі, написав трагедію німецькою мовою. Розраховував очевидно на театральну публіку, знайому з трагедією Ф. Шіллера *Розбійники*. Доречно згадати, що сучасники Ю. Коженювського і Ю. Федьковича говорили загалом про сюжетну спільність вказаних п'єс та шіллерівської трагедії, але не доводили здатності гуцулів та Карла Моора з товаришами реструктуризувати себе як особистість і відтак – все суспільство. Проблема трансгресії молодих людей, відсунувши аналіз соціопсихологічних чинників, стала винятковим об'єктом для драматургів та театральних критиків.

В авторизованому перекладі на українську мову і після кількох редакцій трагедія *Довбуш*... не отримала резонансу від одноплемінників з обох імперій. Притому, що прототип став героєм безлічі народних легенд. У чому ж полягав парадокс драматургічної обробки гуцульської тематики між Своїми?

Систематизуючи легенди під кутом зору мотивів дії, можна твердити, що фольклор змодельовала радше образ спасителя, аніж „демократичний ідеал месника” (мовою радянської ідеології). Народний Довбуш – це казкова структура персонажа, дії якого інтригують, захоплюють, компенсують меншовартість бідних (перемога, мудрість і багатство завжди за ним). Натомість Ю. Федькович драматизував легендарний образ сумнівами, наділив інстинктивними реакціями, силою агресії, що спричинювала багато смертей, - і це вимагало радикальної переоцінки.

У трагедії перехрещуються кілька любовних векторів – Довбуш є рятівником лише коханої княгині, котра, до того ж, була його невідомою

¹² Ibidem.

сестрою по батькові. Соціальні та політичні вектори персонажа зведені до двох-трьох патетичних фраз. Цю диспропорцію зауважив І. Франко: „Фантазія Федьковича раз у раз уперто повертає до сюжету: циганки, котру гуцул любить і легкодушно зраджує і котра через те гине. Мотив сей, ще не вповні вироблений, бачимо і віршованому оповіданні *Воля не бранка* (1862), далі в поемі *Циганка* (1867), в драмі *Довбуш*. [...] Висказую яко догадку, оперту на таких міцних основах, як п о е т и ч н і признання, то ми могли б сказати, що та перша любов мала на вразливий і вчасно дозрівший ум поета великий вплив; що мусила бути глибока і сильна, коли він так довго і так часто опісля вертав до сієї теми”¹³. Ускладнена психоаналітичними нюансами художня концепція трагедії *Довбуш*... так чи інакше підштовхнула б до песимістичних висновків про розпад роду. А щоб усвідомити його в категорії народу, потрібен був серйозний дискурс. Легше сконструювати образ Чужого як причини неволі, аніж проводити критичний аналіз ментальності Своїх.

В обох трагедіях представлення Чужого відбулося різним чином. Ю. Коженювський відтворив історію сина-одинака, незаконно забраного до війська, дезертира, месника і жертву. Остання іпостась притягує симпатії всіх персонажів і стає рупором самого автора, який прагнув змодельовати доброзичливі стосунки між гуцулами та поляками. Негуючи цісарську владу, вони попередили молодого чоловіка про рекрутування війська. Цей сюжетний хід є важливим у розвитку бінарної опозиції Свій–Чужий. Поляки виявилися Своїми, а Свої – Чужими. Подібна переполюсація є типовою схемою спілкування між колонізованими. Від драматурга, з іншого боку, логічно було чекати цілковито негативного образу унтер-офіцера цісарської армії, в підрозділі якого служив Антось. Епізодична роль фельдфебеля, проте, виявилася позитивною. Завдяки йому події розвивалися у бажаному для головних персонажів руслі.

Визначаючи фабулу з позиції антагоніста, можна деконструювати сентиментальність образу сина-одинака і висунути наперед суспільний план: гуцул-урядовець Прокіп пішов проти гуцула-односельчанина Антося Ревізорчука, тому що виконавець влади завжди буде нейтралізувати стихійного лідера. Порядок – проти хаосу. У рамках будь-якої держави це є нормою, отже, схема дії антагоніста також у її межах.

Розпочинаються „Верховинці” картиною гри гуцулів. Етнографізму уникнуто, на авансцені – змагальність персонажів, їх імпульси до дії – в приро-

¹³ І. Франко, *Молодий вік Осипа Федьковича*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка, Київ 1980, т. 27, с. 163.

дному стані. Щоб розгорнути сюжет, драматург по суті моделює „нетрагічну зав'язку” трагедії: протагоніст і його кохана кілька разів дошкульно іронізують з антагоніста.

Prakseda. Strzelec! Zausznik mandatariusza!
Prokop występuje
Ach, to wy, Prokopie?
*Wszyscy śmieją się, Prokop rzuca topór*¹⁴ [14,14].

Галузку Прокіп струснув, не відтявши, бо у відповідальний момент його спантеличила Пракседа, яка вела гру. Так само Антось різко змінив умови вже встановленої гри. Цю явно „неграйливу” провокацію трагічної пари пізніше автор забуде під впливом соціально-моральних мотивацій і „відновлення справедливості”. Представника влади, котрий, однак, не відчужувався від громади, Антось і Пракседа сприймали як „безумовного подразника”. Проявляється атмосфера общини села, у межах якої молоді мали захист, вольницю. Закон метрополії діяв тільки поза її общиною.

А чи драматург відкриває внутрішні закони общини? Композиція твору складається з двох кіл: 1) меншого, у якому Антось змінив умови гри і Прокіп програв; Прокіп, оскільки є людиною влади, змінив закон, - Антон програв; і 2) більшого – зневажили урядовця, наступила реакція всієї державної влади, наступна контракція інстинкту помсти Антоса і прийняття кари під впливом контролю свідомості. Ю. Коженювський таким чином творить бінарну опозицію інстинкт–культура, яка у трагедії вирішується на користь останньої. Мотив чоловічої конкуренції без традиційного трикутника, але з проблемою пошанування влади, у трагедії, однак, не поглиблений. Його усунула потужніша ідея дитячої невинності Антоса і його природного права.

Тут можна сформулювати відповідь стосовно інституалізації общини села. Що розумів Ю. Коженювський, симпатизуючи гуцулам у їх суспільному співжитті, і яким чином це моделював? Те, що ряд понять: закон – влада – держава в українській ментальності перебувають у дуже складній взаємодії, визнають історики і філологи з обох сторін. О. Пахльовська, наприклад, пише: „Украинская культура питала врожденную »идиосинкразию« к любой власти, поскольку в Украине »центральная« власть была всегда »чужой« и неприкрыто узурпаторской по отношению к стране»¹⁵. Пояснювати, чому від Київської Русі до СРСР

¹⁴ J. Korzeniowski, *Karpaccy Górale*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, с. 14.

¹⁵ О. Пахлевская, *op. cit.*

влада була не своя,- це констатувати антиколоніальні гасла. Складніше підняти питання, чому поляки і росіяни пояснювали українську ментальність як таку, що руйнує державність.

Непокора головних і другорядних чоловічих персонажів обох трагедій стає синонімом свободи. Але тотальна непокора (непідпорядкування) Своїх між Своїми, – чи є проявом свободи, чи обумовлює захист всіх і території проживання? У якій залежності в обох творах непокора, інстинкти героїв з їх, дослівно, ностальгією (за домом як державою і державою як домом)?

Ще Б. Спіноза¹⁶ писав про важливість у державотворенні віддавання кожним членом общини свого природного права (що складається з інстинктів та бажань) на спільну користь більшості задля безпеки життя всіх. Якщо віддають і підпорядковуються більшості, то входять у жорстко обумовлений процес самоусвідомлення і з цього починає творити „-ся” (тобто себе) демократична держава, навіть в умовах окупації. Персонажі-гуцули Ю. Коженъовського і, в ще більшій мірі, Ю. Федьковича не готові делегувати своє природне право на користь своїх же одноплемінників, але готові до небезпеки, страждань, руїни і тотальної смерті. Уточнимо, не чинити руїну, а існувати в руїні.

Ю. Коженъовський у нарисі *Про гуцулів* писав: „З натури поривчастий, незалежний на підставі громадських відносин та обмежених потреб, він любить до шаленства свої гори, не забуває образи і сильно відчуває кожну несправедливість”¹⁷. Так діють інстинкти – „гарячковості сліпих, але зовсім не низьких, пристрастей. Ті самі пристрасті вроджені у кожної людини,- підкреслює письменник,- але ми знаємо, що вони повинні уступити перед вимогами порядку і сили права. Цього ж, у більшій мірі, не розуміють ті напівдикі діти природи, внаслідок чого гинуть”¹⁸. Якщо порівняти бачення гуцулів І. Франком у згаданому нарисі про Ю. Федьковича, то треба відзначити, що український критик висуває рису м’якості як головний чинник поведінки.

Відомий російський психолог П. Гальперін доводить, що моральна оцінка проводиться не тільки після, але і до здійснення вчинку, а це означає затримку імпульсивного збудження і можливість його заборони¹⁹. Інстинктивна дія є особливим предметом вивчення на прикладі саме драми:

¹⁶ Б. Спіноза, *Богословско-политический трактат*, Литература, Минск 1998, 527 с.

¹⁷ J. Korzeniowski, *O Huculach*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, с. 106.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ П.Я. Гальперин, *Психология как объективная наука*, [в:] *Избранные психологические труды*, под ред. А.И. Подольского, Москва – Воронеж 1998, с. 399–414.

як показати спонтанну дію спонтанно, не обумовлюючи і не пояснюючи. Якщо піти вслід схеми дії інстинкту за П.Гальперінім: актуальність потреби – стан потреби – подразник потреби (специфічна чуттєвість до подразника) = прояв інстинкту, то можна простежити ступінь відповідності конструювання дії в трагедіях. Але на неї накладається гуцульська специфіка – стан ейфорії людини в горах, який можна прирівняти до трансценденції. Якщо гуцули могли себе добровільно обмежувати в побуті, про що згадував Ю. Коженювський у нарисі, то не могли обмежити свій стан ейфорії. І на найменше приневолення (особливо переміщення у просторі) – стихійна реакція.

Головне питання в тому, як підкреслює П. Гальперін, чи „сумісні інстинкти з суспільною організацією життя людей, з суспільною природою людини, з моральною оцінкою поведінки і відповідальності за вчинки. І суть справи полягає в тому, що **вони несумісні** [шрифт – Л.З.]. Це – вирішальна обставина”²⁰. З цієї позиції зав’язку трагедії Ю. Коженювського можна розглядати як неусвідомлену дію Антося проти держави – інституту обмеження, а з другого боку, підсвідомий зачин чоловічої конкуренції – органічного прагнення влади, підтримуваного старійшими общини села. Антось оцінює перебування Прокопа при владі етичною категорією зла, поширюючи її на будь-який вид володіння. У репліках, що відкривають передсюжет п’єси, не представлено жодних злочинів Прокопа стосовно односельчан. Навіть у конкретному випадку рекрутації він звітує мандатаріушу правдиво: хлопці розбіглися по горах, звідки їх ніхто не витягне, бо Антось попередив про таємне розпорядження. Тому не зовсім зрозумілими є підстави моральної опозиції: Прокіп при владі – це зло, Антось при владі – добро, - оскільки останній схильний до анархії.

Прокіп – теж гуцул, але не реагує інстинктивно. Навіть на зневагу від Антося. Внутрішнє розшарування між гуцулами під впливом присутності чужої влади? Тоді проблему було б варто розвернути так: чужа влада проти інстинкту колонізованих.

Автор, однак, не використав шанс розвинути конфлікт, як вже було сказано, у сфері чоловічої конкуренції, про що свідчить наступний фрагмент монологу Прокопа: „Wychowaj razem psa z wilkiem; jak poczują siły, pogryzą się. Tylu tu jest chłopców żwawych, młodych, którzy mnie, starszego, uważają [...]. Ten przekłety młokos jak tylko przyjdzie, podniesie głowę, nos zadrze i z góry na mnie popatrzy, zaraz mi się tak robi, jak gdyby nam dwóm

²⁰ Ibidem, с. 402.

na świecie Bożym było ciasno. I diabli go wiedzą, za co go wszyscy tak uważają?”²¹.

Інстинкт оборони і нападу, поданого спочатку у вигляді гри, переходить в морально-соціальну схему конфлікту. І в цьому теж є своя логіка: якщо члени спільноти не передають власне природне право більшості, то підпадають під жорсткі нормативи моралі та соціальну стратифікацію меншості. Основним засобом втримування насильної влади і будь-якої маніпуляції є комплекс провини, який пригнічує вітальну силу персонажів. Можна простежити, як кульмінаційно напружені яви колоподібно поширюють провину і наступна дія ламається попередніми хвилями. Але найсильніша точка деконструкції полягає в тому, що драматург передає саме Антосю цей засіб. Наприклад, сцена його арешту як епіцентр. Перша хвиля: син звинувачує матір у тому, що вона приспала його. Виливає жалі у стилі похоронних ламентаций: „Matko! Jam cię tak kochał, a tyś mi odebrała broń i topór, tyś mię ukotysała na kolanach i śpiącego w ręce ich oddała”²².

У свою чергу мати звинувачує наречену свого сина ще важче: „Wtenczas trzeba było przyjsć, kiedy go brali, i nie dać, trzeba było zębami przegryźć jego sznury, podać mu w ręce topór, żeby im łby rozplatał...”²³. Перебуваючи під провинною, Пракседа вирішує визволити коханого з війська, як з в'язниці. Те, що вони обоє на початку сюжету наражали себе на елімінацію, автор не враховує у трагічних наслідках. За прикладом античної трагедії Ю. Коженъовський шукав виправдання інстинктивної природи людини, викликаючи до персонажа співчуття.

Як громадянин Австро-Угорської імперії, вже якісно оновленої після 1848 року, Ю. Федькович відтворював історичну постать з XVIII віку, опришка, котрий конфліктував з Польщею-метрополією. Сюжетний час – 1745 рік для персонажів-поляків автор подавав як пророчий. Фінальні дії трагедії відбуваються 24 серпня – день загибелі історичного прототипа. У католицькому календарі відзначають дату святого Варфоломія, житіє якого жодним чином не стосується історичних подій у Парижі, як і смерті Олекси Довбуша. У час створення трагедії Польща більше як півстоліття існувала вже в статусі колонії Російської імперії. Отже, і тут політичного ризику для драматурга не було, натомість – безпечна позиція для повчання колишнього колонізатора, виправдання колонізованого і – їх взаємне погодження (!) перед обличчям спільного, проте не присутнього у трагедії ворога.

²¹ J. Korzeniowski, *Karpaccy Górale...*, с. 20.

²² Ibidem, с. 32.

²³ Ibidem.

Бінарна опозиція розгорнута у часовому континуумі: колись – Свій, тепер – Чужий. Пам'ять історії значно ускладнює емоційний стан теперішнього. Питання території постало на самому початку п'єси – Олекса Довбуш скаржиться Воеводі, що поляки без права заволоділи Карпатами і відібрали волю в гуцулів. Протистояння драматург розглядає в режимі від піку напруги до її спадання – волю дарують, але і здобувають, тому благословляють. Відповідно цій наскрізній дії з початку сюжету і до вбивства головного інтригана – секретаря воеводи трагедія розгорталася в душі Т.Шевченка, з дослівними ремінісценціями вірша *Ще як були ми козаками*; пізніше ідей Кирило-Мефодіївського панславізму та братолюбія. Завершальна ідея проектувала нову унію:

Воевода. А ми з шабель серпи бих поробили!
Лиш з Русев враз святої Польщі сила!
Лиш руська грудь нам може валом стати –
/.../ нам любитися, як браття,
І нашу силу у одну злучити:
Хто ж годен нас в союзі побідити?²⁴

Хоча декларація унії в монолозі, звичайно, характеризується поєрховістю на противагу від її можливого пластичного втілення у дії, але політична тенденція зрозуміла. Підкреслимо, що закликає Воевода, а не Довбуш. Головний персонаж Ю.Федьковича сам вказує на „норови” як на причину трагедії гуцулів, в той же час дійові особи-поляки схильні до самокритики:

Воевода. ...Ті гуцули!
Одну лиш хибу має:
Що легкодумно кожному він вірить,
І так ся попадає мимохіть
У сіть обмани.
Старий староста. Се, звичайно, так.
Бо кожний добродушний чоловік
Усіх по собі судить²⁵.

У фінальному монолозі Довбуша драматург не тільки констатує „норови”/інстинкти як причину бездержавності, а й вводить персонажа у стан

²⁴ Ю. Федькович, *Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест*, [в:] *idem, Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи*, „Наукова думка”, Київ 1985, с. 347.

²⁵ *Ibidem*, с. 343.

каяття: „[...] божественне оружје – не нам, // не грішним людям, в руки, – що в грудях їх // норови ще кип’я і грає кров!”²⁶.

Свої могли об’єднатися тільки ритуалом Варфоломійвської ночі. Солідарність на основі ритуалу була хисткою – кожна наступна репліка пробивала перемир’я Своїх, короткочасно встановленого перед Чужими. Не було ні психологічного, ні історичного опертя. Віра в міф про гуцульського короля на узбережжі Чорного моря, який отримав від бога Сонця громовий топір, – символічно представляє ідеологічний тип політичної культури в українському суспільстві, втіленого в образі брата Івана Довбуша. Він вірить в міф більше, ніж може аналізувати реальність і довіряти брату Олексі. Внутрішня інтеграція і національної ідентифікація в гуцулів є слабкими²⁷.

Франкове несприйняття трагедії в цілому можна пояснити з точки зору постколоніальної критики опозицією персон: Довбуш versus Мойсей. Образ останнього в середині 1880-х критик і письменник, мабуть, ще не мав у творчих планах, але свою ідеалізовану позицію щодо провідника нації склав з 19-річного віку і спілкування з М. Драгомановим. Незважаючи на те, що пережив різкі перепади світогляду і політичних доктрин, визнати інстинктивну структуру фєдьковичівського образу Довбуша: „[...] Я в шумі, // У божевільному шумі моего // Норову...”²⁸, – для позитивіста-соціаліста було святотатством. Щоб не бачити дилему Довбуша: „схочу” – поведу гуцулів, а „схочу” – буду просто любити жінок, – і не зупинитися на ній як на поворотному пункті, треба було очевидно абсолютно надавати перевагу монументальному стилю, за ідейною природою дуже близького до авторитаризму.

Театральна рецензія на виставу, надрукована польською мовою в газеті „Kurier Lwowski” 1888 року 11 жовтня під рубрикою *Teatr ruski* І. Франком, зіграла роль остаточного присуду на вигнання зі сцени: „Хто знає повісті і вірші Фєдьковича, які звичайно відзначаються простотою і природністю задуму та виконання, тому важко повірити, що *Довбуш* міг бути твором того самого автора. Концепція наскрізь неприродна і перекручена, історичне тло зовсім фантастичне. Незважаючи на те, що події відбуваються в середині XVIII віку, всі дійові особи, з першої появи їх на сцені, перебувають в якомусь гарячковому запальному стані – вся драма являє собою єдиний заплутаний клубок найпотворніших інтриг, неправдоподібної плутанини, збігів обставин, убивств і жорстокостей, а все це, зрештою, нічого не виражає, нічого не характеризує, за винятком хіба хворобливого настрою автора”²⁹.

²⁶ Ibidem, с. 426.

²⁷ Б. Цимбалістий, *Політична культура українців*, „Сучасність” 1994, № 3, с. 94–105.

²⁸ Ю. Фєдькович, *Довбуш...*, с. 414

²⁹ І. Франко, „*Довбуш*” Ю.Фєдьковича, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка”, Київ 1980, т. 27, с. 231.

„Донжуанівська” проблема Довбуша: „Якби мені самому ся любило!..”³⁰ – радше стосується його безбатьківства, аніж коханок, чи, загалом кажучи, бажання автора інтригувати. Олекса, Чора, княгиня руська у Варфоломійську ніч дізнаються, що вони рідні по батькові. „Родовід вироджується” – це ідея, що лежить між старим романтизмом, націотворчі ідеї якого не зреалізувалися, і модерністським катастрофізмом кінця XIX віку.

Підсумовуючи, потрібно підкреслити, що в трагедії Ю. Коженівського була спроба представити „природну” людину, яка спонтанно реагує на відчуження Свого засобом влади. Але в сюжеті відбувся перехід від гри інстинктів до соціальної та етичної проблематики. П'єса *Karpaccy Górale* більш піддана під дію культурних стереотипів, важливих для самого автора і таких, що знаходяться на горизонті сподівання українців. У цьому можна вбачати популярність театральних постановок – код розшифровується і розпізнається.

Романтичний код Ю. Федьковича, загалом кажучи, спізнився. І. Франко як шанувальник Е. Золя і знавець західноєвропейської „нової” драматургії з цим спізненням не міг змиритися: очікував розвитку натуралістичного театру. Не приймаючи форми, у критиці відкинув разом з тим нагальну проблему, до якої буде звертатися не раз: Свій серед Своїх як Чужий. У трагедії *Довбуш...* спрацьовує психоаналітичний код – пошук героєм почуттів, не розбуджених в дитинстві; пошук свого батька. Пекло, кров, ніж/топір, кулі із золота – найчастотніші образи драми з архетипним генезисом. Вони психологічно важче розпізнаються та ідентифікуються. І в цьому одна з причин відсутності трагедії в українському дискурсі.

Streszczenie

Problem rozróżnienia kategorii Swoj i Obcy w tragediach Józefa Korzeniowskiego i Jurija Fedkowycza – podejście postkolonialne

Artykuł poświęcony dekonstrukcji utworów J. Korzeniowskiego *Karpaccy Górale* i J. Fedkowycza *Dowbusz* pod względem odzwierciedlenia specyfiki psychologii Huculów w aspekcie wielokulturowości, tożsamości etnicznej, inności, obcości, postkolonialnego spojrzenia.

Summary

The problem of differentiating between the categories of „Own” and „Alien” in Joseph Kozheniovski's and Yuri Fedkovych's tragedies: post-colonial approach

The article deals with deconstruction of tragedies by J. Kozheniovski *The Carpathians Mountaineers* and by J. Fedkovych *Dovbush* in the reflection of peculiarity of Hucul's psychology, multiculturalism, identity, different, strange, postcolonialism studies. The comparison of works by J. Kozheniovski and J. Fedkovych is presented.

³⁰ Ю. Федькович, *Довбуш...*, с. 367.