

ТЕАТРАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ У КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ЮЗЕФА КОЖЕНЬОВСЬКОГО

У статті на тлі історії театральної культури України другої половини XVIII — середини XIX ст. проаналізовано проблеми подолання естетики класицизму і розвиток реалізму в драматургії Ю. Коженьовського під час його перебування в Києві.

Ключові слова: релігійний театр, кріпосницький театр, світський театр, цензура, культура міщан, класицизм, реалізм.

Artykuł naświetla kwestię przelamania estetyki klasycystycznej i rozwój realizmu w dramatach J.Korzeniowskiego z okresu jego pobytu w Kijowie na tle historii kultury teatralnej Ukrainy od drugiej połowy XVIII do pierwszej połowy wieku XIX.

Słowa kluczowe: teatr religijny, teatr niewolniczy, teatr sekularny, cenzura, kultura mieszczańska, klasycyzm, realizm.

The article analyzes problems of overcoming the aesthetics of classicism and development of the realism on the background of the theatrical culture of Ukraine from the second half of the eighteenth century to the middle of the nineteenth century in the dramatic works of Yu. Kozheniovski during his staying in Kyiv.

Keywords: religious theater, serfdom theater, secular theater, censor, lower middle class citizen culture, classicism, realism.

Польська дослідниця І. Чехова у вступному слові до восьмитомника творів Ю. Коженьовського 1954 року видання вказала три фази літературних контактів письменника [18]: кременецько-варшавські (1819–832), в українському та волинському середовищі (1833–1846) й Польському королівстві (1846–1863). Київський період життя Ю. Коженьовського із такого адміністративного поділу начебто зникає, оскільки до українського середовища традиційно відносять Харків. Чи були підстави в І. Чехової не виділяти цей період у творчості Ю. Коженьовського? Як і сто років перед нею, в Ю.І. Крашевського, котрий назвав драму «Мертві і живі» (1839) новою хвилею польського театрального життя, написану Ю. Коженьовським вже в Харкові. Щоб відповісти на ці запитання, об'єктом дослідження обрано дві драми — «П'ятий акт» («Акт різю», 1833) і «Дівчина і дама, або Два освідчення» («Dziewczyna i dama, czyli Dwa oświadczenia», 1835), створені автором протягом п'яти років його перебування у Києві. Предмет дослідження є контраверсія гри і моралі в драматургії Ю. Коженьовського, змодельованої в умовах київського культурного середовища. Мета дослідження — відкрити складові різних стилів і культур у художньому мисленні письменника. Досягти поставленої мети допомагають два методи: теорія мультикультуралізму, котра вивчає культурні відмінності в опозиції «свій»/«чужий», та міжкультурної комунікації,

що за принципом рівності ставить поруч культури народів, незважаючи на їх політичну силу чи слабкість, направлена на порозуміння з «іншим», а в полі дослідження польських, українських і російських контактів — на толерантне ставлення до «іншого свого». Р. Кирчів у постскрипті до статті «Кременецька гімназія-лицей першої третини XIX ст.», згадуючи видання «Krzemieniec — Ateny Juliusza Słowackiego» (Варшава, 2004) під редакцією проф. С. Моковського, висловив загальну стурбованість, що в польських студіях і «далі залишається домінантною дивна традиційна абстрагованість від українського довкілля, української історичної ситуації. Залишається те, проти чого (...) виступав свого часу З. Доленга-Ходаковський, — брак загального «крайобразу», зв'язків з іншими народами, передусім з тим народом, на землі і, головню, коштом підневільної праці якого відбувалося досліджуване дійство» [7, с. 437].

Оглядаючи найважливіші польські критичні джерела стосовно драматургії Ю. Коженьовського, необхідно вказати їх зумовленість політичними обставинами, зокрема поділом Польщі, постановням II Речі Посполитої і ПНР. Протягом XIX ст. літературні критики відносно перебування поляків у Києві, Харкові та інших містах Російської імперії дотримувалася протилежного трактування: позитивно оцінювали діяльність закладання фундаменту різних інституцій, але у процесі співпраці бачили «мос-

ковську душу» того чи іншого польського діяча, критикували за колабораціонізм чи виправдовували, як наприклад, Ю. Коженьовського «карою вигнання» (К. Кантецький, М. Дубецький) [22; 20]. Цю дихотомію намагався зняти на початку ХХ століття Л. Яновський [21]. У його наукових розвідках, публіцистичних есе і спогадах описано доброзичливу атмосферу спілкування поляків-професорів із місцевою елітою, українську самосвідомість котрої особливо підкреслював. Тобто від мультикультурного антагонізму «свого» і «чужого» Л. Яновський переходить на позиції міжкультурної комунікації, слов'янська специфіка котрої полягала в розумінні інакшості «свого» і вирішенні спільних проблем інтелігенції (поляки–українці–росіяни) в умовах самодержавства.

У період 20-х років ХХ ст. С. Реутт-Вітковська, досліджуючи драматургію Ю. Коженьовського як письменника з «колишніх територій», мабуть, під впливом польсько-більшовицької війни, перемикає увагу з театральної культури України на контекст західноєвропейський, на тлі якого розглядає «слабкість» тієї чи іншої п'єси драматурга [26].

Після II Світової війни політичний вектор знову повернувся в бік Росії. На цей раз порівняльні студії спрямовувалися на дослідження російського впливу на польську літературу за принципом бінарності. Зрозуміло, що при цьому український елемент як «третій зайвий» усувається. Такий підхід до вивчення творчості Ю. Коженьовського зустрічаємо у дослідженнях Є. Кухарської [25], К. Чаховського [16], проведених у 60-х роках ХХ ст.

Дослідження драматургії Ю. Коженьовського в Україні також має свою історію. Протягом ХІХ–ХХ ст. знаходимо загалом позитивну реакцію І. Франка [10; 11] на творчість Ю. Коженьовського і, зокрема, на споріднену в плані етнічному та соціальному — драму «Карпатські верховинці» (Г. Хоткевич, Р. Кирчів, Р. Пилипчук) [7; 8]. Однак тема аристократії і все, що пов'язано з її культурою, відгуку не мала.

Коли Ю. Коженьовський прибув до Києва, у міському театрі працювала трупа І. Штейна з Харкова і Полтави, яка заступила на деякий час трупу польського антрепренера А. Ленкавського. У репертуарі І. Штейна, окрім західноєвропейської класики, були твори І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка. Отже, Ю. Коженьовський мав можливість наблизитися до сучасного українського театру, побачити його жанрово-стильові тенденції. Як драматург він уже

працював в естетиці класицизму і романтизму. Спробував також відходити від канонів обох естетик. У Києві очевидно відчув напруженість конкуренції театрального ринку, інтенсивність пошуків нової акторської школи.

На маргінесах статті треба згадати, що на кафедрі полоністики університету життєва дорога педагога із Кременецького лицю перетнулася із двадцятидворічним Ю. І. Крашевським, який також брав участь у конкурсі вакансій, але з невідомих причин посаду не зайняв. Відтоді зав'язалися їх дружні стосунки і листування. Можна припустити, що проблеми осягнення реалізму в творчості Ю. Коженьовського розвивалися не без впливу Ю. І. Крашевського.

Якими ж були власне київські театральні традиції?

Відповідь на це запитання неминуче приводить до періоду кризи, яка тривала понад півстоліття. Криза в театральній культурі Києва була спричинена розривом між релігійним та світським театром, відсутністю світської класицистичної драматургії. На переконання М. Возняка, причиною занепаду шкільного театру Києво-Могилянської академії була його втрата зв'язку із сучасністю. Шкільна драма перестала виконувати культурно-освітні функції, натомість будувала ідеологію російської влади. «Драми панегіричного типу» символічно натякали на Петра I (трагікомедія «Тріумф людської істоти» (1729) С. Ляскоронського) чи Єлизавету (трагікомедія «Фотій» (1749) Ю. Щербацького). «...Не маючи нічого спільного з тодішнім українським життям, стара українська драма була задалегідь призначена на певний занепад. (...) Її не оживляла західноєвропейська драма, що розквітала в Іспанії, Італії чи Франції з її славною трійцею: Корнелем, Мольєром і Расіном...» [6, с. 222].

Досліджуючи старовинний український театр із боку теологічного, російський літературознавець Л. Софронова, вказує, що для шкільної драми православної конфесії людина сама по собі була принципово нецікавою, а набувала значущості «тільки як проєкція світобудови, що відображає цю будову. Могла вона слугувати проєкцією страстей Господніх...» [10, с. 125]. Шкільна драма показує людину «завжди більш сучасно, ніж світ. Існував постійний набір засобів зображення, в яких домінувала тенденція до високої міри абстракції. Людину та події, що з нею відбувалися, неодмінно зіставляли з картиною світу. Вона в різних варіантах, а не психологічний чи подієвий ряди, утворювала мережу

змістових асоціацій і не насичувалася прикметами випадковості, непередбачуваності» [10, с. 127]. Впливає отже, невітшний висновок, що православна доктрина, якою керувалися драматурги-викладачі Києво-Могилянської академії, обмежувала розвиток релігійного театру.

Відмінність між православною і католицькою театральною репрезентацією помічали усі дослідники давньої української літератури. І. Франко, Д. Антонович, М. Возняк, сучасні учені підкреслюють, що польський театр другої половини XVIII ст. формувався в тісному зв'язку зі світською культурою. Професор-єзуїт Ф. Богомолець творив, наприклад, у жанрі комедії характерів останніх двадцять років перед поділом Польщі. «Єзуїти перейняли драматичну форму, вироблену в драмах гуманістів під впливом античної драми й почасти ремінісценцій середньовічного театру. (...) Як досвідчені психологи справляли своїми виставами сильне естетичне враження за змістом своїх драм, так і вмільм зображенням характерів, настроїв, ситуацій, дійових осіб, щодо розвитку акції, обстановки, сценічних ефектів, тому й мали великий моральний вплив, бо яскравим і наглядним висловом провідної ідеї давали поживу розумові, думці й почуванню та вмільм звернути волю в тому напрямку, в якому бажали» [6, с. 155].

Разом із розвитком релігійного театру у Польщі на світській сцені ставилися перекладні французькі драми, у великих містах постійно були присутні німецькі театральні трупи. Вивчаючи розвиток польського й російського театрів другої половини XVIII — першої половини XIX ст., І. Франко бачив, як на чужих зразках, але «звільна виростала власна національна драма, котра в Польщі від Заболоцького, Фелінського та Красіцького йшла до Богуславського, Фредра, Словацького та Коженювського, а в Росії від Катерини II, Княжніна та Озерова до Пушкіна, Грибоедова, Гоголя та Островського, Русь-Україна знайшлася в зовсім некорисних обставинах» [12, с. 309].

Такими обставинами була маргіналізація української культури, позбавлення її національного центру, що формує ідеологію. Культурованими темами в російській драматургії були: 1) держава — символ Божої охорони віри й народу та 2) споріднений із нею тип визволителя від чужоземних ворогів. «Хорив» (1750) О. Сумарокова, «Вадим Новгородський» (1788–1789) Я. Княжніна (драма, що була піддана опалі й спровокувала дискусію протягом усього XIX ст. щодо політичних поглядів автора), «Звільнена

Москва» (1798) М. Хераскова, «Дмитрій Донський» (1807) В. Озерова, «Іван Сусанін» (1815) О. Шаховського — це нерозривний ланцюг ідеології, котра використовувала театр у своїх державних цілях. Викладачі Києво-Могилянської академії після С. Ляскоронського та Ю. Щербацького навіть із учительського обов'язку не хотіли писати подібні «державні драми». У цьому проявився не так їхній протест, як остаточний занепад — українська еліта перестала творити державну ідеологію засобом театру.

Відсутність офіційного світського театру в Києві спудеї академії заповнювали на свій лад — інтермедіями та вертепами. Вони передали цю традицію київським міщанам. Д. Антонович, однак, вважав, що «...розвій змісту вертепної драми спинився, або і навіть понизився, коли уряджування вертепних вистав перейшло від учених бакалярів до менш освічених цехових майстрів та їхніх учеників» [1, с. 45]. Переважили у міській культурі Києва хоріві співи. «Приїжджі чужоземці в захопленню дивувалися мелодійності українського церковного співу і багатству його. Вони занотовували, що Київ з заходом сонця утопав в мелодіях школярського співу. Спудеї Академії в той спосіб заробляли собі шматок хліба, але, очевидно, у мешканців Києва була естетична потреба в тих співах...» [1, с. 48].

Перший міський театр у Києві, будівля якого постала в 1806 році, власної трупи не мав. Історик театру Р. Пилипчук зазначає, що «російський уряд не міг забезпечити нові губернські центри російськими театральними трупами, бо таких тоді ще не існувало. Отож вакуум заповнили польські трупи, які отаборилися в кожному із губернських центрів з кінця 90-х років XVIII ст. і функціонували там до 1863 року. (...) Це були професіональні трупи, які виконували польський національний і перекладний західноєвропейський репертуар польською мовою, додаючи з волі державної адміністрації і російський репертуар та перетворюючись на двомовні польсько-російські трупи» [8, с. 177].

Д. Антонович припускає, що перший театральний сезон у Києві був відкритий кріпацькою трупю Д. Ширая, потомка стародубського міщанського вйта. Його кріпосницький театр функціонував як підприємство. Театральний ринок був, щоправда, обмежений державною цензурою, але розвивався у жорсткій конкуренції.

І. Франко, називаючи театр у Києві польським, турбувався про відсутність досліджень

його початків. Згадував лише антрепренера А. Ленкавського [12, с. 313]. С. Чарнецький у розвідці «Театр» до слів стурбованості І. Франка додавав назви вистав — «Україна або Заклятий замок», «Олена або Розбійники на Україні», підкреслюючи, що деякі ролі виконували українською мовою [12]. Через сторіччя М. Рибаків [9] доводив документально, що театральний сезон 1806 року був відкритий трупом Лотоцького. Він поставив фантастичну комедію «Роззява на Місяці» польською мовою і водевіль О. Шаховського «Козак-стихотворець» російсько-українським суржилом.

Отже, за хронологією з 1811 по 1843 рік у Києві виступали театральні трупи антрепренерів А. Ленкавського, А. Жмійовського, Я.-Н. Камінського, знову А. Ленкавського (пішов перед листопадним повстанням), І. Штейна (під час листопадового повстання і приїзду Ю. Коженювського), можливо, Л. Млотковського, Каратеева, П. Рекановського. Приїжджали видатні актори українського, російського, польського походження: М. Щепкін, П. Мочалов, Л. Млотковська, В. Живокіні, О. Мартинов. У репертуарі — В. Шекспір, Ф. Шіллер, О. Дюма, О. Пушкін, О. Грибоедов, М. Полевой, О. Шаховський, В. Озеров, А. Коцюбу, В. Сарду, Е. Скріб.

Репертуар, як бачимо, виконували різноманітний. Д. Антонович вказує, що виставляли «все підряд: опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти тощо. Мова в цих виставах була польська, українська та московська, а більше — мішанина цих мов, яка в жах приводила туристів, що подорожували в Україну з Московщини. Вистави обставляли бенгальськими вогнями та різними ефектами, щоб привабити глядачів видовими моментами. Течія сентименталізму та романтизму відбивалася на театрі тим, що спочатку зайшла мода на слізливі мелодрами, а з романтизмом прийшла мода на театральні твори з різними страшними і фантастично вражаючими подіями: розбійники в лісах, криваві злочинці, мертвяки, що виходили з гробів, чарівники із страшними чарами, німфи, русалки, лісові духи, — це все були улюблені персонажі романтичного театру» [2].

Київська сцена не мала постійної трупи і свого драматурга. Чи міг Ю. Коженювський зайняти це місце, не будучи автором феєричних видовищ та розважальних комедій? Питання риторичне. Як педагог Ю. Коженювський принципово не входив у маскультуру і театральний ринок, отже, певним чином уникав

проблем конкуренції, водночас уникав професійних умов творчої еволюції.

У час прибуття Ю. Коженювського до Києва у міському театрі працювала трупа антрепренера І. Штейна [5], прихильного до нової школи реалізму (в його трупі працював М. Щепкін). Натомість Ю. Коженювський «П'ятим актом», пізніше «Дівчиною і дамою...» повертав театральні традиції Києва до моменту їх розриву між релігійним і світським театром у другій половині XVIII ст. Дбаючи в обох п'єсах про докладне обґрунтування моральних постулатів і сентенцій, драматург-педагог моделював сюжети на теми «конфліктів честі», в яких синтезував релігійну і світську мораль у площині психологічної проблематики. Модернізація давнього мораліте, на наш погляд, відбулася успішно. «Високу міру абстракції» (Л. Софронова) драматург значно знижував, на передній план випускав індивідуальність персонажів, їх людську унікальність, випадковість і... грайливість; порушення нормативності трактував неоднозначно, зумовлював багатьма причинами, і без втручання метафізичних сутностей. Отже, його київський класицизм можна розглядати як «класицизм з історичної необхідності».

К. Відман, автор однієї з перших монографій про драматургію Ю. Коженювського, розпочинає свій виклад зі спроб письменника подолати класицизм у передкиївський період, у драмі «Клара», застосувавши неримований вірш і відкривши тему зближення двох соціальних класів — аристократії та міщанства [27, с. 13]. Київські драми Ю. Коженювський уже пише прозою, події відбуваються у місті. Персонажі не втягнуті в інфраструктуру міста, вони живуть і функціонують понад нею, у своєму салонному просторі. У переході теми — від вищого світу до звичайного міщанства — драматург спирається все-таки на моральні засади аристократії, що підкріплює естетику класицизму й ускладнює застосування реалістичних засобів зображення. Трансформація класицистичної форми (з віршування на прозу) не порушує фундаменту класицизму — структуру персонажа і природу конфлікту.

Фабула драми «П'ятий акт» розгортається за типовими законами класицистичної триєдності — протягом однієї ночі чоловік намагається викрити зраду своєї дружини, останнім актом чого було розігрування кубка з отрутою між собою і коханцем. Фатальний кубок вибрав чоловік, останні краплі випила дружина, доводячи свою вірність. На думку Є. Кухарської, «П'ятий

акт» створений за зразком трагедійного конфлікту Г.-Е. Лессінга — доля благородних людей, котрі потрапляють у конфлікт між совістю і пристрастю [25, с. 20]. Із таким твердженням важко погодитися, адже чоловічі персонажі, з одного боку — азартний гравець, а з іншого — нахабний ловелас, діють імпульсивно чи вперто, однак у будь-якому випадку не за етикетом.

Фабула «Дівчини і дами...» більш епічна, вона потребує багато часу і часті зміни місць, щоб показати, як чоловіки закладали парі та як вони виконували завдання. І хоча позбутися менторства драматург не міг (у фіналі Ю. Коженювський вкладає в уста графа повчальну сентенцію про небезпеку виходу з дому молоді дівчини), розуміємо це як вимушену данину швидше міщанським звичаям, аніж аристократизму чи ортодоксальному класицизму.

Основною дискусійною точкою польських критиків стосовно «П'ятого акту» була постать Елізи. «Жінка бореться зі слабкістю своєї натури і перемагає» [27, с. 63], — так формулює головну ідею К. Відман. Проте через півстоліття С. Реутт-Вітковська не бачила жодних слідів боротьби в поведінці героїні, оскільки радикально змінилися звичаї і становище жінки у польському суспільстві. Самохарактеристика в монологах (підтвердження невинності), сльози Елізи в момент нападу і чоловіка, і коханця є для К. Відмана проявом боротьби. С. Реутт-Вітковська помічала передусім меланхолію, мовчання, покору героїні як прояв абсолютної пасивності.

Тему «смерті дружини з обов'язку» сучасна феміністична критика розглядає з часів С. де Бовуар [4]. І сьогодні не виникає іншого розуміння добровільної смерті Елізи, як «необхідної ціни» за «добру посмертну славу» «зганьбленої жінки». Та обставина, що Вацлав як чоловік і батько сімейства програв маєток, власне зрікся дому, а граф-коханець агресивно домагався від Елізи любові, у розумінні драматурга-мораліста ніяк не впливала на зміну громадської opinio pro жінку. Автор не сумнівався в необхідності її трагічної долі, а критик К. Відман не бачив в обох чоловічих персонажах наскрізної дії твору — смерть подружжя повинна була стерти справжню провину Вацлава і наклеп на Елізу, а граф із провинною залишався жити й зобов'язувався стати «добрим вихователем» сиріт.

Веломовність персонажів — це також ознака класицизму, риса обох драм Ю. Коженювського. Через мовні репрезентації у вигляді чуток, пліток, докладних і випадкових розмов, салон-

них бесід він показував місто. Таким мовним способом жителі міста творять партії, як політичні, так і матримоніальні. Однак у «П'ятому акті» можна знайти лаконічну репліку, якою автор засвідчив свою готовність працювати в естетиці реалізму: «Eliza (sama). Już siódma. Miasto budzić się zaczyna po śnie i odpoczynku do trosk i pracy; ja tylko nie mogłam snu przywołać» [24, с. 62].

Героїня звертає увагу на реалію; перебуваючи в стресі, орієнтує себе в часі і просторі. Кидає погляд на місто крізь вікно. Характерний хронотоп неволі — на віддалі спостерігати динаміку структури, в якій знаходишся водночас в центрі й на маргінесі.

Міщанська драма не була веломовною передусім із причин зайнятості її персонажів — «людей діла». Аристократія багато говорить внаслідок незайнятості, нудьги і соціальної переваги — творити культуру, кліше котрої, як це не парадоксально, запозичували і модернізували міщани. Наприклад, перехід стереотипу джентльмена з етикету аристократії до етикету міщан в Англії і Франції в першій половині XIX ст. Згідно з думкою польського культуролога Т. Цегельського, таким чином відбувався процес конвергенції культури аристократії з середнім класом. Конвергенція проходила паралельно з формуванням капіталістичного ринку, в якому міщанство було зацікавлене і як продуцент, і як споживач. Київські драми Ю. Коженювського таким чином проводили конвергенцію на місцевому рівні.

Драму «П'ятий акт» надрукували у російському перекладі в Києві 1841 року, коли автор вже знаходився у Харкові. «Дівчини і дамі» у плані перекладу не пощастило. «П'ятий акт» драматург виставляв на львівській сцені 1836 року та варшавській — 1838-го. Про постановку на харківській чи київській сцені згадок немає. 1843 року драма була перекладена і надрукована українською мовою в харківській антології «Молодик». Український переклад привернув увагу Є. Кухарської як такий, що неточно відтворював оригінал, втратив зв'язність діалогів і зрусифікував імена героїв [25, с. 35]. Є. Кухарська писала про повний успіх «П'ятого акту» на львівській сцені, не полемізуючи із протилежною оцінкою С. Реутт-Вітковської. А представляючи критику росіян, не вказувала основного полеміста того часу — В. Белінського.

Його критика «П'ятого акту» була не без сарказму, але схована у підтексті: «Эта драма такова, что могла бы остаться в портфеле сочи-

нителю без великої втрати для самої себе і без всякої для російських читачів» [3, с. 155]. Переказавши «курйозну фавулу», В. Белінський ставить крапку. Наскільки він був у той час точним мірилом театрального життя свідчить замовчування в 1842 р. першої публікації «Маскараду» М. Лермонтова.

С. Реутт-Вітковська присвятила «Дівчині і дамі...» у монографії «Студії над драматичними творами Коженьовського» півтори сторінки не аналізу, а скоріше дискусії з критиком Женжомським щодо слушності порівняння цієї «салонної драми», як визначає жанр сама дослідниця, з історичною драмою антимонархістського спрямування «Анджелло, тиран Падуанський» (1835) В. Гюго. Обоє критиків відчували, що спільною точкою між двома творами є лише їх дата постанови — 1835 рік, при цілковитому відмінному суспільно-культурному контексті. С. Реутт-Вітковська бачить у теоретичних міркуваннях В. Гюго щодо «історичної драми з місцевими колоритами» вершину західноєвропейської драматургії, якої не могла сягнути польська драматургія. Відтак сама по собі «салонна драма» не стала об'єктом пильнішої уваги. Хоча, звичайно, можна за аналогією побачити в Падуанському князівстві, підпорядкованому Венеціанській республіці, Київ чи Варшаву як завойовані міста Російською імперією. Гнітюча атмосфера в Падуї, де влада намісника Анджел-

ло Маліп'єрі тримає в страху усіх громадян, нагадує тоталітарну систему великої держави.

Є. Кухарська вказує, що Ю. Коженьовський був відомий у Росії завдяки драматургії, оскільки «...zaważyła tu w dużej mierze trudna sytuacja, w której znalazła się scena rosyjska. W tych latach teatr odczuwał wielkie braki repertuarowe uwarunkowane zastrzeżeniem przepisów cenzuralnych po roku 1825. (...) Przez taką ilość kontrolujących instancje mogły się przedostać jedynie sztuki pozbawione wszelkiego «wolnomysłicielstwa»: lekkie komedie, wodewile, melodramaty i utwory będące na usługach «oficjalnej ludowości» [25, с. 20].

І наприкінці статті у висновках підкреслимо, що Ю. Коженьовський не писав ані легких комедій на кшталт французів, ані офіційно-народних драм на кшталт росіян, але його драми знаходили свого глядача у Львові й читача у Харкові й Петербурзі. Лояльність цензури до його творів можна пояснити досягнутим ефектом драматурга — зв'язування розірваної театральної традиції Києва, поєднання релігійного і світського театру на класицистичній основі й обережної проби інструментарію реалістичної естетики. Перспективи дослідження драматургії Ю. Коженьовського — у розширенні контексту з боку російської та української драматургії та вивченні культурних взаємозв'язків у потрібному аспекті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919 / Д. Антонович. — Львів : б. в., 2001. — 272 с.
2. Антонович Д. Український театр / Д. Антонович // Режим доступу до електронного ресурсу : <http://litopys.org.ua/cultur/cult23.htm>.
3. Белинский В. Г. Молодик на 1843 год, украинский литературный сборник, издаваемый И. Бецким. Полное собрание сочинений в 13 томах. — Том 8. Статьи и рецензии (1843–1845) / В. Г. Белинский. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1955.
4. Бовуар С. де. Друга стаття. У двох томах. Т. 1 / Сімона де Бовуар. — К. : «Основи», 1994.
5. Болгарська Т. Мочалов у Києві / Т. Болгарська // Український театр. — 1987. — № 2. — С. 29–30; Болгарська Т. З історії театральної критики в Києві (50–60-ті роки XIX ст.) / Т. Болгарська // Театральна культура. — 1982. — № 8. — С. 46–55; Болгарська Т. Щепкін і Мартинов у Києві / Т. Болгарська // Український театр. — 1974. — № 2. — С. 31–32; Волошин І. М. С. Щепкін і український театр / І. Волошин // Мистецтво. — 1955. — № 4. — С. 32–35; № 5. — С. 23–25; Драк А. Щепкін

і «щепкінці». З історії Київського театру першої половини XIX ст. / А. Драк // Український театр. — 1981. — № 6. — С. 22–23; Киевский театр лет 30 назад: из записок современников // Киевские губернские ведомости. — 1856. — 31 марта; Лисюк О. Театральне життя Києва першої половини XIX ст. / О. Лисюк // Актуальні пробл. теорії музики та муз. виховання : 36. ст. — К., 1997. — С. 20–31; Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве: исторический очерк (1803–1893) / Н. И. Николаев. — К. : Я. Б. и Н. И., 1898. — 107 с.

6. Возняк М. Історія української літератури. У двох книгах. Книга друга / М. Возняк. — Львів : «Світ», 1994. — 558 с.

7. Кирчів Р. Кременецька гімназія-лицей першої третини XIX ст. / Р. Кирчів // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. — 15/2006–2007. — С. 426–437.

8. Пилипчук Р. Я. Польська драма на українській сцені в Галичині 40–60-х років XIX ст. / Р. Я. Пилипчук // Слов'янське літературознавство і фольклористика. — Вип. 7. — 1971. — С. 44–180.

9. Рибаків М. О. З історії київських драматичних театрів, або Адреси київської мільйонери /

М. О. Рибаків // Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. — К. : Кий, 1997. — С. 260–272.

10. Софронова Л. А. Старовинний український театр / Пер. з рос. / Л. А. Софронова. — Львів : б. в., 2004. — 334 с.

11. Франко І. Руський театр // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 29. — К. : «Наукова думка», 1981. — С. 96–112.

12. Франко І. Русько-український театр. Історичні обриси // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 29. — К. : «Наукова думка», 1981. — С. 293–336.

13. Чарнецький С. Театр / Режим доступу до електронного ресурсу : <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm>.

14. Chmielowski P. Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka. Zarys biograficzny / P. Chmielowski. — Petersburg, 1898. — 133 s.

15. Cegielski Tadeusz. Czy w połowie XIX wieku istniał kanon literatury mieszczańskiej, wspólny dla całej Europy? / Tadeusz Cegielski // Europejski kanon literacki / Pod red. E. Wichrowskiej. — Warszawa : WUW, 2012. — S. 157–169.

16. Czachowski K. Między romantyzmem a realizmem / K. Czachowski. — Warszawa : PIW, 1967. — 552 s.

17. Czarnik B. Korzeniowski i teatr lwowski (1822–1844) / B. Czarnik. — Lwów, 1896. — 64 s.

18. Czechowa I. Józef Korzeniowski. Życiorys literacki Dzieła wybrane. T. 1 / I. Czechowa. — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1954. — S. 7–63.

19. Dąbrowski T. Józef Korzeniowski. Szkic literacki / T. Dąbrowski. — Lwów, b. r. — 56 s.

20. Dubiecki M. Na kresach i za kresami. Wspomnienia i szkice / M. Dubiecki. — Kijów, 1914. — S. 143–167.

21. Janowski L. Uniwersytet Charkowski w początkach swego istnienia (1805–1820) / L. Janowski. — Kraków, 1911. — 159 s.

22. Kantecki K. Dwaj krzemieńczanie. Wizerunki literackie / K. Kantecki. — Lwów, 1879. — 339 s.

23. Korzeniowski J. Dziewczyna i dama, czyli Dwa oświadczenia / J. Korzeniowski. — Warszawa, 1848. — 125 s.

24. Korzeniowski J. Akt piąty / J. Korzeniowski. — Kraków, 1844. — 92 s.

25. Kucharska E. Twórczość Józefa Korzeniowskiego w Rosji w pierwszej połowie wieku XIX / E. Kucharska // Zeszyty naukowe. Filologia rosyjska II. — Opole, 1963. — S. 18–37.

26. Reutt-Witkowska Z. Studia nad utworami dramatycznymi Korzeniowskiego. Cz. 1 i 2 / Z. Reutt-Witkowska. — Warszawa, 1921. — 405 s.

27. Widman K. Józef Korzeniowski. Studium literackie / K. Widman. — Lwów: Nakładem autora, 1868. — 175 s.