

УДК 821.162.1

Набитович І.

ORCID: 0000-0001-9453-158X

ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ АЛЕКСАНДРА ФРЕДРА: ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧОГО ДИСКУРСУ, УКРАЇНСЬКА РЕЦЕПЦІЯ

Анотація. *Драматургія Александра Фредра вже у першій чверті XIX століття поступово перетворює Галичину й у це нтр польської культури. У статті розглянуто особливості психології творчості, трансформацію і творче становлення драматурга: від дитячих вистав до юнацької обсяженої поезії часів Наполеонівських війн, і далі – до комедій.*

Комедії Фредра – це не театр характерів, схематизованих і точно окреслених класицистичним різцем стильових засобів. Ці постаті виходять за кордони схематизму. Його герої живі й довершені – навіть у своїй дрібничковості, нікчемних пристрастях та нужденності їхніх ідеалів і прагнень. Усе це чинить їх реальними. Разом вони творять великий театр життя Галичини. Він був останнім пророком Класицизму, який провіщує світання Романтизму, руйнуючи поетику класицистичної комедії, закладаючи мости й торуючи для комедії нові шляхи розвитку.

Український галицький театр, який починає формуватися децю пізніше ніж польський театр у Галичині, не зацікавився комедіями А. Фредра. Найважливішою причиною цього бачиться величезна прірва ментальних і культурних просторів поляків та українців Галичини.

Ключові слова: *Фредро, театр, драматургія, поезія, комедія, жанр, психологія творчості, Класицизм, культурна доба, Галичина.*

Інформація про автора. *Ігор Набитович, доктор філологічних наук, професор, професор Університету імені Марії Кюрі-Скłodовської в Любліні.*

E-mail: ihor.nabytovych@mail.umcs.pl

Nabytovych I.**PSYCHOLOGY OF CREATIVITY OF ALEXANDER
FREDRO: TRANSFORMATION OF CREATIVE DISCOURSE,
UKRAINIAN RECEPTION**

Abstract. *The article studies reception of the work of Alexander Fredro, the comedy playwright in the Ukrainian Galician theater culture. the sources of his artistic development and, at the same time, the reasons that led to the completion of the publication of new works almost at the peak stage of his creative burning. Already in the first quarter of the 19th century, the dramaturgy of Alexander Fredro gradually turned Galicia into a center of Polish culture. The article examines the peculiarities of the psychology of creativity, the transformation and creative development of the playwright: from children's plays to juvenile obscene poetry during the Napoleonic Wars, and then to comedies.*

Fredro's comedies are not a theater of characters, schematized and precisely outlined by the classicist cutter of stylistic devices. These figures go beyond the boundaries of schematism. Fredro moves away from presenting his characters as special human types, unambiguous in their weaknesses and passions. His characters are alive and complete – even in their pettiness, worthless passions and the neediness of their ideals and aspirations. All this makes them real. Together they create a great theater of the life of Galicia. S. Goszczyński really insisted: the cosmopolitanism of A. Fredro's comedies can be seen from the fact that his heroes are not national characters: they are borrowed from French classical comedy and linguistically stylized according to French ease. He was the last prophet of Classicism, who heralds the dawn of Romanticism, destroying the poetics of classicist comedy, laying bridges and paving new ways of development for comedy.

The Ukrainian Galician theatre, which began to form somewhat later than the Polish theater in Galicia, was not interested in A. Fredro's comedies. The most important reason for this is the huge gap between the mental and cultural spaces of the Poles and Ukrainians of Galicia. The world of Fredro's comedies is often a timeless world of aristocratic courtyards and city residences, aristocratic families with their values, traditions and ideas of the noble people of the old Polish-Lithuanian Commonwealth.

Key words: *Fredro, theater, drama, poetry, comedy, genre, psychology of creativity, Classicism, cultural age, Galicia.*

Information about author. *Ihor Nabytovych, doctor of philological sciences, professor, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin.*

E-mail: ihor.nabytovych@mail.umcs.pl

Nabytowycz I.

PSYCHOLOGIA TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA FREDRY: TRANSFORMACJE DYSKURSU TWÓRCZEGO, RECEPCJA UKRAIŃSKA

Streszczenie. *Już w pierwszej ćwierci XIX wieku dramaturgia Aleksandra Fredry stopniowo przekształcała Galicję w centrum kultury polskiej. Artykuł analizuje specyfikę psychologii twórczości, przemiany i rozwój twórczy dramatopisarza: od sztuk dziecięcych, przez młodzieżową poezję obsceniczną w okresie wojen napoleońskich, po komedie.*

Komedie Fredry nie są teatrem postaci, schematyzowanych i precyzyjnie zarysowanych przez klasycystycznego mistrza środków stylistycznych, które nie wykraczają poza granice schematyzmu. Jego postacie są żywe i kompletne – nawet w swojej małostkowości, bezwartościowych namiętnościach i niedostatku swoich ideałów i aspiracji. To wszystko czyni je prawdziwymi. Razem tworzą wielki teatr życia Galicji. Fredro był ostatnim prorokiem klasycyzmu, który zwiastuje narodziny romantyzmu, burząc poetykę klasycystycznej komedii, kładąc mosty i torując nowe drogi rozwoju komedii.

Ukraiński teatr galicyjski, który zaczął się formować nieco później niż teatr polski w Galicji, nie interesował się komediami A. Fredry. Najważniejszym tego powodem jest ogromna przepaść między przestrzenią mentalną i kulturową Polaków i Ukraińców Galicji.

Słowa kluczowe: *Fredro, teatr, dramat, poezja, komedia, gatunek, psychologia twórczości, klasycyzm, wiek kulturowy, Galicja.*

Informacje o autorze. *Ihor Nabytowycz, doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.*

E-mail: ihor.nabytovych@mail.umcs.pl

Після воєн Наполеона Галичина загалом сформувалася як центр австрійської культури. Яскравою постаттю тут був Моцарт. Йдеться, звичайно ж не про Вольфганґа Амадея Моцарта, а про його най-

молодшого сина – Франца Ксавера Вольфганга, який народився у рік смерти батька. Моцарт-молодший визнавав себе «представником віденської культури в провінції» [14, р. 65]. Він приїхав сюди у 1808 році як вчитель музики і провів тут головні роки творчости.

Драматургія Александра Фредра вже у першій чверті XIX століття поступово перетворить Галичину й у центр польської культури. Комедіограф ще за життя став «польським Мольєром», уважним глядачем і мистецьким виразником життя Галичини часу сутінків шляхетської Польщі, її завершення й нидіння. Його сміх і гумор найчастіше гіркий, із патиною відчуття проминання цього шляхетського світу.

Однією з проблем вивчення Фредрової творчости є джерела його мистецького становлення як драматурга та, водночас і ті причини, які призвели до завершення публікування нових творів майже на вершинному етапі його творчого горіння. Водночас цілком не вивченою є рецепція творчости комедіографа в українській галицькій театральній культурі.

Майбутній драматург вже у зрілі літа свідчив про його читання у дитинстві: «Книжки до рук я не брав. Якщо й читав щось, то романи про кохання». Однак, «раптом, не пам'ятаю з якої причини, я схопив перо і... написав комедію під назвою "Перелякане страховище"». Ця перша творча спроба Александра була пов'язана із повсякденністю його дитячого й підліткового світу. В родині Фредрів «кожної неділі діти влаштовували баль; так називався бенкет, на якому ми отримували крім щоденних яблук, ще й дещицю чорносливу й сушених вишень, дещицю родзинок і мигдалю, і шматок цукру». Старший на той час у сім'ї брат Северин присвоїв собі «омріяну нами ролю шеф-кухаря. Він сік, чистив, фарширував сливи родзинками, а родзинки мигдалем, а тим часом молодші брати й сестра, розсівшись навколо маленького столика, заставленого циновими тарілочками, з нетерпінням чекали першу страву. Часто усе також закінчувалося плачем, і допіру сливка, вкладена до рота плаксіві, вбирала у себе останню сльозу, що котилася по носі. Іноді й бунт спалахував – малюки кидалися

на кухонну сировину, а коли шеф-кухар не міг її уже захистити, то частував штурханцями й тягнув за носи, проте родзинки солодили все» [23, с. 172, 173]. Саме такий дитячий баль і став сюжетом для п'єси Александра Фредра, дія якого відбувалася в шляхетському дворіку. «Неділя в селі; господарів немає вдома – поїхали до сусідів, залишивши самих дітей, які страшенно нудяться: їм забули дати родзинок та мигдалю на бенкет, приготування якого належать до наймиліших забав такого віку. Що ж тут діяти? Як сьому зарадити?

Міхал, лакей досвідчений любитель солодощів, береться випроводити дівчорі з прикрої ситуації і надумавши прибратися у простирадло й представляти дух бабці-небіжки, починає лякати стару ключницю. Перелякана ключниця віддає ключі від спіжарні, а сама ховає голову в бочку з борошном. Міхал тим часом, господарюючи в спіжарні, хапає, що може, натоптуючи кишені, дбаючи не стільки для дітей, як властиво для себе.

Аж тут несподівано над'їжджають господарі; дух, спіяманий на гарячому, зі страху теж встромляє голову в бочку з борошном» [2, с. 185]. Вже ця дитяча п'єска має багато елементів реального драматичного твору: напругу дії, новелістичний пуант (несподіваний прихід Пана (господаря)), внутрішню динаміку й перипетії.

Початкові спроби драматописання старшого брата Александра Северина теж мали реальний життєвий контекст підліткового світу. Цей хлопчисько, згадував драматург, «свавільний неслух, завжди у затоптаному взутті та подертій шапці, якою він учив собак виконувати апорт, Северин був справжньою чумою для гувернерів. Особливо він уподобав цькувати собаками свиней, і не раз бувало, що Кузан, тогочасний гувернер-француз, проводив його за вухо з того полювання на урок і за кару прив'язував мотузкою до столу. З того приводу Северин написав комедію, персонажами якої були Кузан, [сам] Северцьо, Бурда (дворовий пес) і Свиня. Отак то драматичний талант у нашому роді, – відкривав таємниці родинної психології творчости Фредро, – перся вгору всіма порами» [23, с. 173-174].

А через кілька років після «Переляканого страховища», пригадавав Фредро, «снувалися мені в голові драми великого розміру. Йі отак в одному з них головним героєм мав бути генерал Ясінський, про якого зазвичай любив оповідати мені мій гувернер, давній військовик, який служив під його командуванням. Драма ся ніколи не дочекалася закінчення [...]. Тоді мені ще навіть не снилося, що колись прийде до мене бажання писати комедії» [2, s. 185].

Князь Адам Казімеж Чарторийський спочатку у Варшаві, а потім у Пулавах створив був діяльний культурний осередок, до якого з'їжджалися письменники, історики. Князь запрошував до Пулав синів орендаторів своїх маєтків. Вони мали змогу у цьому світському й культурному середовищі набути лоску й великосвітських манер, здобути гарну освіту. Яцек та Маріянна Фредри дуже швидко зрозуміли, що з найстаршого з їхніх дітей – Максиміліяна – не буде доброго господаря на посіlostях. Його манило світське життя, мистецтво, творчість. У 1800 році Максиміліян виїде до Пулав до Чарторийських на шість років – отримати там освіту і виховання.

Максиміліян, прибувши із Пулав, де він побачив домашні театральні вистави, вирішив влаштувати, з нагоди батьківських іменин, якусь театральну прем'єру й у новому родовому маєтку Фредрів Беньковій Вишні. Публікою мали бути гості й родина. Очевидно, що одним із акторів був і його брат Александер: «Запав вечір. Гості з-під лип повернулися у призначеній годині до вітальні» й зайняли місця перед театальною завісою з простирала. «А тим часом за кулісами кипіло життя, панував безлад, про який уявлення мають тільки ті, які зазнали його на власному досвіді...». Служниці з дворику заховалися, з дозволу цього головного режисера, за заслонною, яка закривала вікно на сцену. Вони крізь дірки в заслоні могли спостерігати все, що діялося на кону. Коли Максиміліян із великим хвилюванням вийшов на сцену і розпочав відкриття вистави, якийсь дивний струмок почав текти з-під заслони на сцену. Вибух сміху Максиміліяна, вивів із рівноваги акторів і викликав здивування публіки. Завісу закрили й на цьому невдала вистава закінчилася [12, s. 45-47].

Фредро-батько після смерти дружини удруге не одружився і присвятив своє життя дітям. Прибувши до Львова, він провадив світське життя, займався вихованням дітей, відновлював знайомства й виводив молоду поросль у львівське товариство. Це був важливий простір соціалізації, долучення до громадського й культурного життя [9, s. 72-73].

Одним із обов'язків гувернера Плахетка було супроводження молодих Фредрів (чи, як їх у родинно-приятельському колі, та й у зацному львівському товаристві загалом, називано *Фредерками*) у виїздах до театру. Спочатку треба було до театру вибиратися з Бенькової Вишні до Львова, а, після оселення у столиці Галичини, такі відвідини стали постійними. Гувернер мав скрізь і усюди наглядати за цими юними бешкетниками.

Польський театр у столиці коронного краю, після виїзду зі Львова в 1799 році Войцеха Богуславського та його акторів, ледь жеврів аматорськими виставами у приватних палацках.

Австрійський театр Гетерсдорфа з'явився у Львові у 1776 році. Від 1 грудня 1789 року цей постійний професійний театр розміщувався в колишньому костелі францисканців. Сюди й приходили Фредерки на масонську (чи, може, про масонів) оперу «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта, чи «Еспанці в Перу» Авґуста Фридриха фон Коцебу. У родині Фредрів, а потім і Шептицьких ще через літа оповідали історію одного такого невдалого походу молодих Фредрів під опікою Плахетка до цього австрійського театру.

Якась пані Дульська час-до-часу віддавала їм свою театральну льожу, яку вона винаймала на постійно. Якогось разу їх повідомлено, що вони зможуть подивитися виставу Йоганни Франуль фон Вайсентурм «Ліс біля Германштадту». Разом із Фредрами-юнаками Плахетко запросив на виставу й свого приятеля, поштмейстера з сусідніх з Беньковою Вишнею Рудок Недзельського. «...Вони прийшли, коли тільки-но оливні ляпки у театрі запали. Недзельський обрав місце найближче до сцени і акустично підлаштував свій лисячий комір догори, щоб він його водночас і від перетягу беріг, і щоб голоси акторів до того вуха, на яке краще

чув, спрямовував. Як наслідок сього він цілком не відав, що з іншим товариством у льожі відбувалося; юнаки і Плахетко всілися; завіса піднялася догори. Раптом туди заходить пан Штуттенмаер, до якого пані Дульська мала [душевну] слабкість. Його, на жаль, не повідомили, що льожа того вечора буде зайнята. Видається, що той пан [Штуттенмаер] був чоловіком нетерплячим, бо, майже нічого не мовлячи, хапає хлопців за коміри, й одного за другим викидає з льожі, а, відразу й зі сходів; потім Плахетка тією самою дорогою відсилає, а, врешті і Недзельського, який заслухався першою дією, так само піднімає з крісла й вишуровує з льожі й двері перед носом усіх затріскує» [13, s. 67]. Щоб осолодити таке ганебне випровадження, Плахетко повів усю компанію до кав'ярні на морозиво з тістечками. Після цих відвідин усі учасники цієї нещасливої виправи були хворими [12, s. 42].

Спогадуючи себе у ті часи, Фредро писав: «Юнак у чотирнадцять років починає виходити у світ. Жодної забави, балю чи комедії не промине. Як се можна погодити з навчанням, яке в такому віці є щораз важчим і потребує найбільше уваги? Він не захоче працювати над скриптами, повернувшись о другій після опівночі додому. А багато разів в очах такого учня замість математичної фігури постає постать його партнерки-красуні на танцях» [3, s. 34].

Молоді Фредри, переходячи із підліткового віку до юнацтва, бродили й шумували у Львові, як молоде вино. «...Нас було скрізь повно. Найчастіше ми валандалися під вікнами пансіонів для панн, а коли панн не було у вікні, один із нас гукав: Гвалт! гвалт!... що їх до вікон мало б принадити» [23, с. 177-178].

Приятель Александра Фредра Тадеуш Васілевський, шляхтич, охрещений як греко-католик, який великою мірою вплинув на життя українського поета Маркіяна Шашкевича, «чоловік чесний і освічений», як його коротко і вичерпно охарактеризував Іван Франко [21, с. 57], свідчив про звичаї тодішнього львівського польського шляхетського середовища, що орієнтувалося на Париж: «Жінки з великого патріотизму романсували на смерть, змінювали коханців, виривали собі поклонників, одних відправляли

як льокаїв, інших приймали як найманців. Їхні чоловіки допускалися безконечним зрадам...» [Цит. за: 11, s. 21]. Як писав інший сучасник, у ті часи у Львові й еліта, і плебс забавлялися безконечно, кохалися до самозабуття, в карти грали без пам'яті, впивалися смертельно й жилося там весело – як за добрих часів.

Коли настав 1809 рік, для шістнадцятирічного Александра Фредра не було «у навчанні жодних змін, тільки додався рисунок, до якого я мав схильність, і танці». Молодий Фредро почав появлятися на балях: «Танці мене особливо сильно захопили, бо в ті часи з'явилася у Львові французька кадрили, або, як її називали, контрданс, яку танцювали, не як нині, неквапно походжаючи, але майстерно, побалетному. Іноді на балях утворювалися пари для ґавоту чи козака [...]. Танець, нині занедбаний, англєз, був сентиментальним танцем. Кожен став танцювати англєз із панею свого серця» [23, с. 178].

Під час служби у армії Наполеона Бонапарта Александер Фредро розпочав писати сороміцькі віршики. В його полку вони одразу ж отримали велику популярність. У автобіографії Фредро повідомляв: у війську «на спілкування з музами не було часу, ані теж, коли я був жовніром, я за ними не тужив; однак, коли при певних обставинах блиснув мені промінчик натхнення, мимоволі я брався за перо. Завжди мене чомусь до базгранини тягнуло. Таким чином у р. 1810-му я вперше довідався, що я міг би віршувати» [2, s. 187].

Натхненням для своїх поетичних починань Александер Фредро називав запірвані ним у свого приятеля, який мешкав із ним на квартирі, підштаники. З цієї нагоди народився вірш «Плач Якуба на втрату підштаників». Віршик у полку цитували всі, але саме тоді один із колег-офіцерів пояснив поетові-початківцеві, що у цій його високій поезії бракує цезури. Оскільки майбутній автор, який напише більшість своїх комедій віршами, не знав що таке цезура, той «пояснив і це був перший і останній урок римотворства» у житті драматурга.

Фредро наводить у спогадах «Три по три» дві фривольні пісеньки, автором яких, швидше за все у часи воєнної юности, був він сам (додаймо, ці «поезії» є зовсім цнотливими серед інших його порнографічних творів):

Jeden mówił z drugim, a jam podsłuchała:

«Żeniłbym się z kozą, gdyby posag miała».

«A ja podsłuchałem, żeś rzekła do swaty:

Poszłabym za cara, byle był bogaty».

– Гомоніли один з другим, а я ї підслухала:

Ожéнився бим із козою, якби посаг мала.

– А я підслухав, що сватам, дівчино, ти мала казати:

Віддалася бим за цапа, аби був багатий. – польськ.

Ця пісенька було яскравим зразком жовнірського гумору, в якому плани на майбутнє безпосередньо перепліталися із еротичними мотивами.

Друга пісенька була ще одним взірцем чорних вояцьких жартів:

«Płynie łódka, płynie, po głębokiej strudze,

Ożenię się z tobą jak z wojny powrócę».

«Nie będę ja czekać, bo kto z wojny wraca

Nie zawsze wszystkiego w sobie się domaca».

– Плине човен, плине, струменем поверху,

Оженюся із тобою, як із війська верну.

– Не буду я тя чекати, бо хто з війни вертає,

Не завжди усе своє уціліле має. – польськ.

Еротичні двозначності зустрічатимуться й у його комедіях – у «Дамах і гусарах», у «Пані Йовальському», й у «Помсті».

Тодішня епоха мала своє уявлення про культуру жартувань. Вольфганг Амадей Моцарт «у своїх листах із неабиякою безтурботністю вдається до жартів – приміром про музичні супроводи, що нагадували пердіння, які сьогодні викликають радше прикре почуття, ніж регіт». Ці місця «замовчували, оскільки заторкувати їх було недоречно хоча б тому, що змінилося б ставлення до ідеалізованого образу німецького генія і, можливо, люди, насолоджуючись ніжною і чарівною музикою Моцарта, були б спантеличені» [17, с. 30, прим. 5.].

Несмачні жарти такого ж рівня можна зустріти й у середовищі письменників і філософів того часу. Відомим є злобно-ущипливий віршик Йоганна Готфріда Гердера про поета Йоганна Воль-

фганга фон Гете, побудований на фонетичній грі прізвища *Гете* із словами *боги-готи-лайн*:

Der du von Gottern abstammst, vom Goten oder vom Kote –
So seid ihr Gotterbilder auch zu Staub....

Ти, хто походить від богів, готів чи лайна
– Твої божественні образи також стануть прахом...

(Переклад із німецької Володимира Єрмоленка).

Порнографічну поезію Александра Фредра й із часів перебування в наполеонівській армії, й життя в самотності після війни можна б витлумачити аналогічно до того, що пише Норберт Еліас про специфічні жарти Моцарта: «Що тут проступає – це не особиста вада Моцарта, а інший канон суспільно-товариської поведінки та сприйняття у соціальній групі, до якої він належав. Тваринні людські порухи, найменування яких сьогодні, особливо у суспільному співжитті чоловіків та жінок, у будь-якому разі маргінальне, побіжне і, можливо, із пристойно хрипким голосом, – ці порухи в Моцартовому колі могли згадуватися ще відверто. Така згадка розглядалася як м'яке порушення табу, що свідомо викликало у чоловіків та жінок піднесений настрій у товаристві; і вони могли вживати при цьому вирази, які нині не лише у змішаному, а й у суто чоловічому товаристві викликали б почуття відрази, сорому та болю» [17, с. 30-31].

Такі ж бридотні деталі можна зустріти й у обценних поемах, комедіях і віршиках Фредра. Один із віршів Фредра називається «O pierdzeniu». Героями його порнографічної комедії «*Zaślubiny Idzi*» («Зашлюбини Ідзі») є пан та пані Пердїцькі.

Поруч із фривольною й навіть грубою, інколи еротичною, часто просто порнографічною поезією того часу, Фредро брався до поезії, сказати б, високої і чистої. Романтичні акорди звучать у його описах власної поетичної творчості, виказуючи у його кла-сицистичному світовідображенні проникнення світовідчування Романтизму: «Коли я був поетом, а таки був ним колись, бо досі ще пам'ятаю зорі, що мені тоді світили, голоси, що наспівували, що своїм ароматним летким покривалом еднав небо зі землею, у

мряці якого так охоче губилося око. Так-так, пам'ятаю, як я був поетом, і в ті часи, отож, коли думка рясна неначе переливалася, як вода через край повної чари, я зазвичай обставляв себе кріслами, щоб, коли захочу встати з-за столу, спіткнувся об яке і мусив знову сісти над папером біля каламаря. Бо інакше я зривався, мов особою вжалений, міряв уздовж і впоперек покій, хутко, щораз хутчіше... а думка за мною, попереду, хутко, щоразу хутчіше, аж нарешті я мусив засапаний присісти, аж думка, загнана кудись на манівці, в яри, на верхи, не знала, як дістатися до свого гнізда, і чорна сльоза повисла на кінчику пера...» [23, с. 85].

Після капітуляції Наполеона Фредро мав змогу на певний час затриматися в Парижі. Столиця Франції манила до себе різними привабами. Тут було три типи закладів, які детально досліджували молоді польські офіцери, а між ними – й Александер Фредро.

Йдеться, насамперед, про каварні й ресторани, де можна було скуштувати найкращі французькі вина й вишукані страви. Ще один тип розваг – величезна кількість театрів, де можна було побачити найвідоміших акторів – від Франсуа Жозефа Тальми, близького приятеля імператора Наполеона, до панни Марс, себто Анн-Франсуаз-Іпполіти Буте-Сальвета, відомої своїми інженю як головним її сценічним амплуа.

Однак «французька трагедія, яка пишалася тоді королем трагиків Тальмою, – визнавав через пів століття Фредро, – була для мене майже байдужою; патетична деклямація, завчені рухи, монотонність александринів [особливого виду александрійського вірша. – *І. Н.*], яка забирала проблиски тепла, не могла мені подобатися, оскільки я нічого не відав про три єдності [класицистичні принципи театрального твору – єдності місця, часу і дії. – *І. Н.*]» [2, с. 186].

Перегляд і драм, і трагедій, комедій та дивертисментів у різних паризьких театрах можливо підштовхнув його пізніше купити у якогось єврея-антиквара зібрання творів Жана Батіста Мольєра. Ця збірка стане надалі одним із головних його підручників для студій над комедією.

Не обминали молоді офіцери Наполеона, звичайно ж, і будинків розпусти, бо «по літах постійної загрози смерти вони хотіли за будь-яку ціну підтвердити життя в його фізичному вимірі. У родинному домі Фредрів, подібно як і в оточенні багатьох його ровесників, еротика, як і вся фізіологія, вже не були табу. Поняття гріха залишалось лише досить незрозумілим і недоокресленим. Пікантні віршики Фредра, які автор читав своїм колегам на бівуаках перед наступними сутичками й битвами, виконували терапевтичну функцію притлумлення їхнього страху й відчуття загрози для життя. Ця, насправду яскрава, еротика мала підтвердити, що війна не вбила у них чоловіків». Тому в Парижі вони «стали охочими бувальцями бурделів. І хвалилися навзаєм послугами тих панянок, не припускаючи навіть думки про якісь наслідки для їхнього здоров'я» [9, s. 159].

Отак і Александер Фредро, і його незмінний приятель паризьких вилазок Юзеф Грабовський, дуже швидко виявили, що отримали в нагороду за фривольні скороминущі втіхи прикрість – червеницю.

У 1872 році у вірші «Pro memoria» Александер викладає свою історію зміни шпаги на перо, стилета на стилос:

Ми виїхали разом, та з різних спонук,
Наполеон на Ельбу, я навпрошки до Рудок.
Я сумував за [військовим] табором, а тому нудився,
І щоби бодай щось робити, я став поетом... [23, с. 285].

Він вирушив через Страсбург до Ульма, а тоді Дунаєм – до Відня. Там він змушений був перебути до серпня, лікуючись від наслідків хвилих розваг, як ще у кінці XIX віку мовлено у Галичині, з «невістами підозрілої кондуїти [з французької *conduite* – поведінка. – І. Н.]».

Лікування, як із знанням справи писав Фредро, за «odebrane fałszywe pieszczoty / często przepłaca długimi kłopoty» («отримані фальшиві пестоші / За які доводиться платити довгими клопотами») було неприємним і марудним. Через три роки вже в самотності Ятвяг він написав порнографічну поему «Наука облапу-

вання» (в оригіналі назва була обсценна; можливо, що надихала до її написання поема Публія Овідія Назона «Мистецтво кохання»), де розповідалося і про процедури лікування червениці й інших французьких хвороб, які «kończą sromotne kłopoty, / co człek kuruje za swój pieniądz złoty!» («закінчують сороміцькі хвороби, / Що їх чоловік купує за свої ж гроші»):

Wtedy się karmisz pigułki srebrnemi,
Smarujesz ciało maściami tęgiemi,
Usta cię świerzbią, a ząb zaś przy zębie
Jako klawisze latają po gębie.
I szczęście, jeśli przy końcu leczenia,
Nie trza złotego kupić podniebienia.
Тоді харчуєшся срібними пігулками,
Мастиш тіло мазями гострими,
Уста сверблять тебе, а зуб при зубі,
Як клавіші літають по губі.
І щастям є, коли на кінець лікування

Не треба купувати золотого піднебіння. – польськ. [5, s. 32].

Однак, можливо, що Александер, скориставшись із перебування в одній із головних європейських столиць моди і культури, і тут відвідував театри.

У грудні 1814 Александер жартівливо скаржитиметься побратимові по зброї Юзефові Грабовському на хворобу, куплену в Парижі від французьких повій: «О! кохані дівки паризькі, хай вас замучить сумління, віддайте мені мої [життєві] соки, а я вам поверну франци [венеричну хворобу. – І. Н.]» [2, s. 37].

Александер виїхав до маленького села Ятвяги побіч Бенькової Вишні та Рудок, щоб провадити там невеликий родинне господарство. Там він проживе до початку 1820-х років. У Беньковій Вишні поки що господарюватиме брат Северин, а потім туди перебереться Александер. Батько Яцек Фредро таким трибом починав привчати своїх синів до господарювання у власних маєтках. Александер писав приятелеві, що він у Ятвягах «сам сидить удома»: «сіє, косить, молотить, а часами бренькне на лютні» – себто творить.

Після повернення з полів битв часів Наполеона Александер і Северин Фредри були помітними постатями між золотою львівською шляхетською молоддю. Але це були вже не ті підлітки, які перед тим, як піти на війну, шуміли, як молоде, не виброджене вино, на львівських балях і вечірках, вулицях і кнайпах. Один із сучасників згадував ті часи: Фредри «у часи своєї молодости, а особливо між 1815 – 1825 роками мали незвичайне становище у Львові й із кількома іншими синами заможніших шляхетських родин надавали тон тодішній молоді із вищих верств. Одна старша мотрона, описуючи мені пізніше ті часи, наповнені нестримним гумором у цих сферах, оповідала: “Тоді ті Фредри ходили на головах і не було можливости нікуди заховатися, щоб не наткнутися на Фредра. Треба було ховатися від них: бо були б обули б тебе й із вітваря зняли, а до того й такі вірші писали, що навіть старшим від них вуха в’янули” [7, s. 53].

У Ятвяхах газдівство було невеликим і Фредро, окрім господарських справ, і полювання, займався і письменством.

У вірші «Pro metoŕia» Александер згадував, що він

Повернувся на батьківщину,
Правду кажучи, не маючи мети,
Але зі жмутком різноманітного досвіду.
Одного разу, коли я заснув було в гарячці,
Палець мій занурився в чорнильницю,
і я почав писати;
Звісно, комедію, мистецтва якої без науки
Але на кращих сценах осягав я суть.
Тож писав я з тією молодечого віку відвагою,
Яка часто для інших важкою стає чужою [23, с. 283].

Сидячи довгими вечорами в маленькому старому шляхетському дворику у Ятвяхах, подібному, як це видно на акварелі Йозефа Свободи (учителя малювання дітей і внуків Александра і Софії Фредрів), до великого селянського будинку, розташованого побіч старої дерев’яної церкви біля озерця, Александер у ті часи багато читав. Йшлося не тільки про читання для розва-

ги. Він намагався надолужити згаяне в юнацькі роки, займався таємницями поезики, будови художнього, а, насамперед, драматичного твору. «Під час тих зим у селі, – оповідав пізніше Александер синові про своє життя в Ятвяхах, – день якось сяк-так минав, небагато було справ, але я ходив на полювання, читав і писав. Але ті довгі вечори, навіть коли й була якась робота, через самотність були жахливими...» [12, s. 126].

Його стихією й захопленням, окрім поезії, стала комедія.

Александер Фредро входить у польський театральний простір на межі двох культурних епох: Класицизму та Романтизму. Цей перехід освітлювався просвітницькими ідеями, переконанням і вірою у людський розум. Представлення ганджів суспільства, його вад, виразок і пранців й у шкільному театрі, й на сцені театру Просвітництва були неприпустими. Головними завданнями цієї сцени бачилося виховання публіки – разом із її розваженням. Пияцтво, перелюб, злодійство були тими табу, які на сцену допускати заборонялося.

Знайомство Фредра із дитинства із французькою літературою дозволяє саме там добачати коріння його обценічних творів, писанням яких залюблені були і Франсуа Рабле (у «Гаргантюа і Пантаґрюелі» можна нашукати багато непристойностей), і Маркіз де Сад, і Гонорій Габріель Мірабо, й Ретіф де ля Бретонн. Вже після Александра Фредра грішили такою поезією й Гійом Аполлінер чи Люї Арагон. Поезія сучасника Фредра Александра Пушкіна пронизана обценною лексикою, а його брутално-порнографічна, блюзнірська та антихристиянська поема «Гаврїліада», була улюбленим читвом російського високого світського товариства, стала еталоном високої культури для росіян загалом.

Ще давнішими натхненниками Александра Фредра, з часів римської літератури, мали б бути і Публій Овідій Назон чи Марк Валерій Марціал, який хоч і «не здобувся на добру славу, проте, якщо читати його неупереджено, він викличе нові думки, і серед непристойних жартів знайдуться місця серйозні, писані людиною доброю, мудрою, сповненою почуття власної гідности» [20, с. 282].

У французькому офіцерському середовищі продовжували жити фривольні пісеньки і віршики французького драматурга Алексіса Пірона, приятеля Вольтера, автора скандально-порнографічної «Ode à Priape» («Ода Пріяпові»), написаної ще в 1718 році.

«Я не вірю в те, – писав до Фредра його воєнний товариш Грабовський, – щоб ти, маючи такі й поетичний талант, цілком перестав би римувати, і, попри усі твої відмовки у листах, я переконаний, що, гідні свого автора, віршики займають твою вільну часину. [...] Талантом обдаровані особи, мусять його розвивати і плодом розуму свого інших обдаровувати» [2, s. 28].

Окрім обсценної поезії Фредро написав на початках дві непристойні комедійки, та якусь загублену еротичну поемку «Дім пана старости».

Але прийшов час і на повноправну поезію. Фредро починав друкувати свої перші вірші анонімно. У травневому «Pamiętniku Lwowskim» («Львівському щоденнику») за 1816 рік спочатку з'явилися дві епіграми, а потім вірш «Cupidio bankierem» («Купідон банкіром»). У травневому номері за 1818 – вірш «Strumyk» («Струмок»).

Сидячи в самотности в Ятвягах, Александер доскіпливо читав твори Мольєра, студював історію французької та польської літератур. Одним із джерел натхнення для нього була драматургія Жана Франсуа Коллена д'Арлевія, який помер у 1806 році. Головні ідеї і мотиви його п'єс – «L'Optimiste, ou l'homme toujours content» («Оптиміст, або людина завжди задоволена»), «Monsieur de Crac dans son petit castel» («Пан де Крак у своєму малому замку»), «Les Artistes» («Артисти») можна б означити назвою ще однієї з його комедій – «Les Mœurs du jour» («Нинішні звичаї»). Герої Коллена д'Арлевія – це люди сучасности. Кожен із головних героїв його комедій – це цілісні характери, які тримають у напрузі дію, пов'язану вузлами стилістично й семантично відшліфованих діалогів, творячи художній світ твору, насиченого гумором, який інколи балансує на межі сарказму. Починаючи komponувати свої комедії, Фредро відгороджується від характерних для драматургії польського Просвітництва мотивів, де присутні «оті банальні сентенції про чесноту, честь, любов до вітчизни. Бо слід знати, що

ніде немає так багато шанувальників чесноти, як у театрі, хоча в сум'ятті навколо отієї піднесеної шляхетности, крадуть більше хустинок і годинників, ніж деінде» [23, с. 176].

Вже 1815 року з'явилася перша його п'єска «Intryga naprędсе» («Інтрига нашвидкоруч»), яка виставлена була на львівській сцені лише раз. «...Якогось дня, – свідчив драматург, – без жодних приготувань, майже без задуму, я засів до столика і написав віршами одноактову комедію “Інтрига поспіхом”, із якої пізніше в розширених рамках постав “Новий Дон Кіхот”» [2, с. 28].

Коли його син Ян починав, услід за батьком, писати комедії, Александер оповідав йому про свої перші драматичні спроби. П'єсу «Чоловік і дружина» він створив у Ятвяхах під високою сосною на узліссі. Автор «сам дивувався, що ту комедію, яку можна було б залічити до однієї з найкращих, розпочав він без будь-якого плану і мав уже кілька написаних сцен, коли потрібного мистецького вузла цього твору, ані його розв'язки ще не було. Таким чином, се – рідкісний, можливо єдиний такого типу випадок, коли автор написав добру комедію, не маючи в думках, коли розпочав її писати, принаймні загальних її рис» [12, с. 124].

Потім було кілька інших спроб, а в 1819-му було написано «Гельдгаба». Коли Фредро звернувся до одного з варшавських менторів театру із пропозицією постановки цієї комедії, той зауважив, що її краще б поставити у Львові, бо ж «Варшава таких Гельдгабів не знає» [2, с. 44]. Але все ж через два роки цю комедію таки поставили у Варшаві.

Александер обговорював свої комедії із братом Максиміліаном. Той писав щодо «Пана Гельдгаба» у лютому 1822-го – у відповідь на ті закиди, які автор назбирав у критиків: «...Щодо виразів трохи простацьких, то може ти трохи й є винен, бо вони там такі є. Ти хотів би отримати оплески як від знавців “Tartuffa” [“Тартюфа” Мольєра; себто любителів високого класицистичного мистецтва – *I. Н.*] так і челяді “Syreny Dniestrowej” [“Сирени Дністрової”, оперетки Яна Каміньського, переробки з німецької оперетки “Das Donauweibchen” Фердинанда Кавера. – *I. Н.*], що ніколи поєднаним не можуть бути. Одному лиш

Шекспірові можна бути пласкому й насмішливому. [...] Немає нічого важчого, ніж комічний стиль; і се є у нас, бо якщо ти хочеш бути природним – будеш хибним або пласким, а якщо хочеш бути чистим – мусиш творити стиль розмови, якої у жодних не знайдеш сальонах, бо ж усі вважають за краще паплати ляпсусно французькою, ніж висловлюватися чистою польщиною. Але на се ліків немає й, на жаль, не буде. Однак знеохочувати нас се не повинно; розламуймо лід, сіймо, може щасливі потомки після нас жнивувати будуть» [2, s. 329].

Максиміліян Фредро писав братові у січні 1825-го із Фльоренції: «...Я дивуюся, що ти досі не показав на сцені тієї справжньої манії, себто нашої хвороби – розлучень. Мені видається, що можна було б зробити “Школу розлучень”, яка могла б при глибоких сенсах і при моральній меті могла б подавати тисячі смішних ситуацій, зокрема впроваджуючи постаті героїв, які були б дітьми уже розлучених родичів тією самою вдавалися б дорогою. Багато дуже спантеличень, суперечностей, і смішних сцен у сьому знайти можна було б...» [2, s. 373]. Назва, запропонована Максиміліяном, мала б бути прозорою алюзією до двох комедій Мольєра – «Школи для чоловіків» і «Школи для дружин». Однак Александер ніколи не скористався з поради старшого брата. Тема розлучення була для нього в ті літа дуже особистою, болючою, кровоточила й завдавала постійного болю. Йшлося про десятилітній шлюботорозвідний процес його майбутньої дружини із попереднім її чоловіком – Станіславом Скарбеком.

Саме тоді остаточно сформувалися дві його комедії, які стали шедеврами його творчості: «*Śluby panieńskie*» («Дівочі приречення») та «*Zemsta*» («Помста»).

Фредро відходить від предстаерттвлення своїх героїв як особливих людських типів, однозначних у своїх слабостях і пристрастях. Герої комедій Фредра є «студіями неоднозначности, подвійности людини, мотиви дій якої заплутані, з різноманітними етичними імпульсами, яких не просто класифікувати й зрозуміти в категоріях комедійних людських типів» [15, s. 557].

Брат дружини Фредра, який і сам писав поезію, переконував, що ролі у своїх п'єсах драматург писав з огляду на сценічні мож-

ливості певних акторів, яких він знав особисто, яких бачив на львівській сцені: «Комедії Александра Фредра писалися для цих акторів, вони надихали думки автора, вони були зарисами дійових осіб; вони дали йому своє розуміння мистецтва і знання таємниць сцени. Він у відповідь дав їм тіло своїх думок, одягнув у одяг кращого товариства і оживив його своїми жартами. І се подвійне життя, сплавившись у цілісність, утворило чудові мистецькі твори. У всіх його комедіях головні ролі – се не є жодні вигадані особистості...» [6, s. 21-22].

Позаісторичність Фредрових комедій – одна із тих цих, які характерні для класицистичного світовідчужання, що, загалом, зорієнтоване було на ігнорування сучасності. Універсалізм Просвітництва передбачав домінування загального над частковим, де різноманітність та індивідуальність не були найважливішими. Національний характер, його представлення у творах мистецтва – чи то літературі, чи театрі не відразу почали вважатися вартими уваги. Й лише згодом Просвітництво побачить великі перспективи для виокремлення окремних національних культур як одного із засобів поступу й перетворень у суспільстві.

Комедії Фредра – це не театр характерів, схематизованих і точно окреслених класицистичним різцем стильових засобів. Ці постаті виходять за кордони схематизму. Його герої живі й довершені – навіть у своїй дрібничковості, нікчемних пристрастях та нужденності їхніх ідеалів і прагнень. Усе це чинить їх реальними. Разом вони творять великий театр життя Галичини. «Мої герої, – писав Фредро у приватному листі у 1860 році, – для мене є живими, я десь їх бачив, десь чув, а десь і знав – у пам'яті я їх копіював риса за рисочкою, турбуючись про інші постаті й зав'язку дії настільки, наскільки мені се було потрібним для виопукнення характерних відтінків мого вірця...» [2, s. 183]. Пізніше серед порад синові як молодому драматургові, що їх давав Александер Фредро, колись була й така: «Публіці завжди все треба накладати лопатою до голови, а не розраховувати на можливість того, що вона про щось здогадається сам, бо вона точно не здогадається...» [12, s. 43].

Деякі з причин поступової відмови публікування і виставляння на сцені своїх комедій А. Фредро частково озвучив за кілька років до смерті: «...Я замолоду пішов до війська, а потім, заховавши палаш до піхов, отак, не відаю як і чому, якесь бажання підштовхнуло мене до писання. Я був самоуком, не мав жодних претензій до розголосу, ані до конкуренції. Беручи взірці з дійсности, яка мене оточувала, я показував їх у комедіях. Сьогодні се все завмерло» [3, s. 298].

Критика не завжди прихильно ставилася до Фредрового театрального набутку. Двома найхарактернішими посталями, які були критиками його творчости й які на мапі історії Галичини були помітними величинами – Вінцентій Поль та Северин Гощинський.

Перший із них – поет і етнограф, народжений у Любліні у німецько-французькій родині, провів дитинство у Львові, юність у Тернополі, вважав, що світ Фредрових комедій брався з галицького життя. І хоча представлення цього світу сальонів, шляхетських двориків і підглянуті у французьких комедіографів, однак вони мають виразно й національний характер. І вже тоді комедії «Помста» та «Дівочі приречення» бачилися Полеві навищими досягненнями у драматургії Фредра.

Однак фатальними для творчости Александра Фредра стали рецензії Северина Гощинського, підпільника й конспіратора, поета-романтика української школи у польській літературі, автора поеми «Канівський замок».

Іван Франко писав про Северина Гощинського, що це був «останній лицар польсько-українського пограниччя, що на землі, політій кров'ю його попередників, увібрав у себе традицію їхніх кривавих боїв, їхніх сильних пристрастей, їхньої моці та незламної волі, – він був водночас справжнім сином ХІХ в., який головний осередок боротьби переніс уже в сферу духу та слова і як апостол тої нової боротьби повернувся туди, звідки вийшов його рід, у серце польшизни, вносячи в неї свіжі та плідні елементи, вносячи нову силу й енергію, новий кольорит, нові горизонти» [22, с. 344-345].

Свої рецензії-пашквілі на драматургію Фредра Гощинський (заховавшись за ініціалами С. Г.) писав, мабуть, під впливом двох ру-

шійних сил. Насамперед це була його особиста помста Фредрові за дискваліфікацію його співучасті у 1832 році при закладанні нового журналу. Одночасно йшлося і про зіткнення двох світоглядів і художнього світовідображення – класицистичного та романтичного.

Ларрі Вулф зауважує, що «найважливішою фігурою галицької культури у 1820 – 1830-х роках був драматург Александер Фредро. Його комедії з галицького життя, які ставилися на сцені у Львові, відображали деякі світоглядні напруги провінційної ідентичності. У 1835 році Фредро був згнаний польським критиком за написання “ненаціональних” драм, і цей закид можна додати як безпосередньо пов’язаний із його галицькими обставинами. Після наполеонівська Галичина, відновлена та керована імперською політикою Меттерніха й [царя] Франца, була також Галичиною провінційних комедій Фредра, а політичний консерватизм лише ледь натякав на провінційні суперечності та їхні легкозаймісті культурні елементи» [14, р. 65].

С. Гоцинський і справді твердив: космополітизм комедій А. Фредра видно з того, що його герої – це не національні характери: вони запозичені із французької класицистичної комедії і мовно стилізовані під французьку невимушеність. Ці комедії є карикатурами – вони просто аморальні й побудовані на низьких почуттях і пристрастях. Перенесення на галицький ґрунт французької комедії бачилися Гоцинському звичайним фіглярством: «...Польські імена не є тим самим, що польські характери; кілька осіб, кілька національних сцен не розіллють національних барв на вірші чотирьох томів»; «любовний аспект народу – се риса космополітична, а се і є власне все, що мало б бути польськістю комедій Фредра». Вірш, яким написано Фредрові комедії, «плинний, як вода, й теж має смак води; не знайдеш у ньому тієї міці, тієї снаги, тієї краси, яку вони мають у найкращих польських письменників, які пишуть талановито» [Цит. за: 1, s. 127].

Гоцинський-романтик своїми рецензіями справляв тризну на могилі попередньої культурно-історичної доби, не зауважуючи того, що драматург Фредро не залишився своєю поетикою у тих

минулих днях. Він – останній пророк Класицизму, який провіщує світання Романтизму, руйнуючи поетику класицистичної комедії, закладаючи мости й торуючи для комедії нові шляхи розвитку.

Злостиві рецензії Северина Гошинського (і не лише його) були тим особливим ферментом, що призвів до завершення публічної презентації своїх комедій Александром Фредром. Драматург від середини 1830-х років замкнувся у просторі власної творчості, не публікуючи нових своїх творів і не подаючи їх для постановки на сцені.

Однак після того як від 1849-го – до середини 1850-х років Александер Фредро разом із родиною вимушено жив у Парижі, відбулося повернення до драматургічної творчості. Однак нові твори писалися лише для публікацій після смерти автора.

Тоді він часто бував у паризьких театрах. Окрім вічного коловороту комедій тут панувала музика творця великої французької опери Джакомо Меєрбера, Карла Марії фон Вебера, Вінченцо Белліні, Джоаккіно Антоніо Россіні, Джюзеппе Верді, Доменіко Гаєтано Доніцетті.

Досконале знання французького мистецтва на переломі доби Класицизму та Романтизму, його комерціалізація, зміна театральних та літературних смаків, привели драматурга через роки до переконання, що в «отій лицарській Франції, де почуття, буває всупереч розсудкові, часто-густо розвивають потугу свою до захмарних меж фантазії, де людина силою духу злітала, відокремлювалася від себе самої та підносилася таким чистим інстинктом до безсмертя, [...] в отій Франції поезія зникає скрізь і з усього. Французьке письменство відгомонить ремеслом. Кожен тепер буде писати проти натхнення, проти власного переконання, якщо тільки зможе отримати багато грошей» [23, с. 181].

Звичайно ж, на паризьких сценах і далі виставляли Мольєра. Але він помічав і нові стилістичні й сценічні засоби вираження, нову поетику і нові тенденції в розвитку французької комедії.

У своїх приватних записках Фредро сам собі пояснює новий поворот до творчості, який прийшов у той період: «Коли якось після

багатолітнього мовчання я знову піддався слабкості й узявся знову за перо, то не виставляв того на сцені. Бо не було вже в мені тієї молодечої сміливості, якій усе здається простим. Бо, можливо, й мій гумор пригас. Бо може і диспозиція нинішньої публіки інша ніж та, яка була, коли я писав “Дівочі приречення”» [Цит. за: 9, s. 423].

Незважаючи на погіршення здоров'я, на життєві прикрощі, він продовжував писати. За наступні роки він ще напише півтора десятка нових п'єс. Але ці твори залишатимуться поза культурним обігом. Він так і не мав наміру їх друкувати за життя. У цих комедіях, звичайно ж, реалізований новий комедіографічний досвід, набутий під час перебування в Парижі у 1850-х роках. Цей досвід, як і життєва мудрість, затирають легкість як і стилю, так і дії комедій, написаних у молодості. Вони ніби наповнюються гіркотою довгої школи життя. Легкість екзистенцій його героїв першого періоду, того, коли кожна з комедій зразу ж ставилася на сцені, набувала тепер флеру нестерпної легкості буття у світі, де панує заздрість і пиша, укривалася пастиною людською глупоти, марного борсання у повсякденності втрат надій та сподівань.

У листі до приятеля в останній творчий період він із сумом писав про свої тогочасні комедії: «Отож якийсь пан найняв був писаря, який писати не вмів. Писар кілька днів уникав своїх обов'язків, але добре при тім їв і пив. Нарешті одного разу, коли пан, продиктувавши своєму писареві лист, наказав його перечитати, писар низько поклонився і покірно сказав:

– Вельможний пане, я погоджувався бути писарем, а не читачем.

Отож і я [тепер] є таким писарем. Писати можу, але аби читати се світові – то я до такого не беруся...» [2, s. 181].

Після смерті драматурга його дружина, відповідаючи на лист сина про те, що комедії батька мають різну естетичну й художню вартість, висновувала: «...Але се все для нас не є нічим новим; ми ж знаємо добре, що “Помста” і “Дівочі приречення” загалом недосяжні. Але ж і Расін, і Корнель, і Мольєр, і Шіллер мали свої архітвори, а були й посередні» [4, s. 372]. Можна б додати, що Вільям

Шекспір написав тридцять вісім п'єс. Із них, незважаючи на геній драматурга, лише двадцять чотири бачаться нині шедеврами.

У контексті таких трансформацій творчості драматурга постає закономірне питання: чому комедії Александра Фредра майже не вплинули на становлення і розвиток українського театрального мистецтва в Галичині, хоча усім було відомо, що Фредро – дід митрополита Української греко-католицької Церкви Андрея Шептицького?

Український галицький театр мало цікавився Фредровою творчістю. Для цього було кілька причин. Коли на межі 1840 – 1850-х тут починають діяти аматорські українські театри, Фредро вже нових комедій не друкував. Може найважливішим чинником незацікавленості його творчістю було те, що сцени з життя галицької шляхти були для нової української інтелігенції і галицьких селян-українців чимось чужим, далеким і неактуальним.

Для тогочасних аматорських театрів Володимир Лучаківський переробив, разом із кількома п'єсами-одноактівками із німецьких авторів, і деякі Фредрові твори.

Професійний український театр найважливіших Фредрових п'єс, окрім «Дам і гусарів», ніколи не ставив. Руський народний театр у Львові виставив на сцені 22 листопада 1866 року лише одноактівку «Лист» у перекладі Павлина Свенціцького. Комедію цю Фредро написав у 1826 році. За рік до того Свенціцький видав свій переклад комедії «Нічліг в Апенінах», однак вона не дочекалася сценічного втілення [18, с. 360-361].

Маляр Корнило Устиянович писав до судді Тита Реваковича у березні 1870-го про переклади творів Александра Фредра для філій щойно народженої «Просвіти»: «...За моїм заходом перевівъ Дрила для словесности и театру Юморщину [комедії. – *I. Н.*] Фредра и переробив на прекрасний мелодрамъ оперу “Гальку”...» [19, с. 558]. «Дрилою» Корнило Устиянович називає Остапа Левицького, перекладача українською мовою творів Гайнриха Гайне, творця українського лібрето опери «Галька» Станіслава Монюшка. Монюшко, до слова, написав музику до Фредрових «Дон Кіхота» і «Ночівлі в Апенінах». Левицький здійснив сценічні

переробки-переклади комедій Фредра «Дами і гусари» та «Довічне утримання» (її він переназвав на «Досмертщину»).

Актор і режисер Йосип Стадник переклав і видав 1922 року комедію Яна Александра Фредра «*Consilium facultatis*» під назвою «Які х[в]орі, – такі доктори» [22]. Очевидно, що Стадник або помилився, приписуючи цю комедію Фредрові-старшому, або свідомо залишив авторові у перекладі тільки друге ім'я Фредра-молодшого, щоб здавалося, що вона належить старшому із родини драматургів. Однак невідомо, чи вона хоч колись ожила на сцені.

Трансформація творчості Александра Фредра метафорично нагадує чудовий цвіт ненюфарів (як у відомому сонеті білоруського поета Максима Багдановіча «Ненюфари»), які виростають на болотяній твані, тягнучи соки з багна. Дитячі ідеї і прагнення писати драматичні твори відновлюються в часи воєнного лихоліття і походів армії Наполеона. Фредро починає писати тоді обценну поезію, яка стає украй популярною у вояцькому середовищі. З досвіду цієї поезії поступово починає народжуватися драматургія, яка стане класикою польської комедії переходу від Класицизму до Романтизму.

Комедії Александра Фредра, побудовані на класицистичній поетиці, одночасно не вміщуються у просторі Класицизму. Мистець руйнує багато з усталених норм класицистичного театру. Романтизм змінює декорації й поетику текстів його п'єс, провіщаючи відхід класицистичної доби й прихід нових нуртів у польську драматургію.

Український галицький театр, який починає формуватися дещо пізніше ніж польський театр у Галичині (подібні процеси становлення пережив і польський театр у Галичині – у протиставленні до класицистичного австрійського театру), не зацікавився комедіями А. Фредра. Найважливішою причиною цього бачиться величезна прірва ментальних і культурних просторів поляків та українців Галичини. Світ Фредрових комедій – часто позачасовий світ шляхетських двориків і міських резиденцій, шляхетських родин з їх цінностями, традиціями й уявленнями народу-шляхти старої Речі Посполитої. Цей простір шляхетської екзистенції (як польських, так і сполонізованих українських родів) був для нової

української інтелігенції, яка творила новий культурний простір модерної української нації, що формувалася тоді в Галичині, чужим, маловартісним і цілковито неактуальним.

У своєму некролозі Александер Фредро заповідав написати, що він був вояком і поетом. Від провів життя під сузір'ями Марса – покровителя вояків і Талії – музи комедії. Усі інші чини його життя для нього не були жодними осягненнями...

ЛІТЕРАТУРА

1. Cieński Marcin. Fredro. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2003.
2. Fredro Aleksander. Pisma wszystkie. Tom 14: Korespondencja, Warszawa: PIW, 1976.
3. Fredro Aleksander. Pisma wszystkie. Tom 15: Pisma polityczno-społeczne. Warszawa: PIW, 1980.
4. Fredro i Fredrusie / Opracował Bogdan Zakrzewski. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
5. Fredro Aleksander. Sztuka obłapania. Swawolny poemat młodości z r. 1817. Suwałki [Lwów], 1926.
6. Jabłonowski Ludwik. Złote czasy i wywczasy: *pamiętnik* szlachcica z pierwszej połowy XIX stulecia. Warszawa, 1920.
7. Kaczkowski Zygmunt. Mój pamiętnik z lat 1833–1848. Lwów, 1907.
8. La Galicie au temps des Habsbourg (1772–1918): Histoire, société, cultures en contact / Dir. J. Le Rider et H. Raschel, Tours: Presses universitaires François-Rabelais 2010. (“Perspectives Historiques”).
9. Lasocka Barbara. Aleksander Fredro. Drogi Życia. Warszawa: Errata 2001.
10. Rymkiewicz Jarosław Marek. Aleksander Fredro jest w złym humorze, Warszawa: Czytelnik, 1976.
11. Stolarczyk Marian. Tadeusz Wasilewski (1795 – 1850) i jego rola w życiu kulturalnym i społecznym Galicji. Rzeszów, 1977.
12. Szembekowa, Maria z Fredrów. Niegdyś. Wspomnienia moje o Aleksandrze Fredrze. Lwów, 1927.
13. Szeptycka, Zofia z Fredrów. Wspomnienia z lat ubiegłych. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
14. Wolff Larry. The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture. Stenford: Stenford University Press, 2010.
15. Witkowska Alina, Przybylski Ryszard. Romantyzm. Warszawa: PWN 2002.

16. Zakrzewski Bogdan. Fredro z paradyzu. Studia i szkice, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1976.

17. Еліяс Норберт. Про німців / Переклад із німецької Олександра Кислюка, Київ: Юніверс 2010.

18. Пилипчук Ростислав. Український професіональний театр у Галичині (60-ті роки XIX ст). Київ: Криниця, 2015.

19. Сокіл Василь. Епістолярій Тита Реваковича. Львів: Інститут Народознавства Національної Академії Наук України, 2019.

20. Стівенсон Роберт Люїс. Повісті. Есеї. Вірші. Харків: Фоліо, 2020.

21. Франко Іван. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині // Франко Іван. *Зібрання творів: У 50 томах*. Том 47. Київ: Наукова думка 1986, с. 7-122.

22. Франко Іван. Поет-герой: пам'яті Северина Гощинського // Франко Іван. *Зібрання творів: У 50-и томах*. Том 27. Київ: Наукова думка, 1980. С. 344-345.

23. Фредро Александр. Сім мішків гречаної вовни. Спогади про наполеонівську епоху / Переклад із польської Андрія Павлишина, Львів: Журнал "І", 2013.

24. Фредро Александер. «Які хорі, – такі доктори»: жарт на 1 дію / Переклад із польської Йосип Стадник, Львів: Русалка, 1922. (Театральна Бібліотека. Випуск 8).

REFERENCES

1. Cieński Marcin. Fredro. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2003.
2. Fredro Aleksander. Pisma wszystkie. Tom 14: Korespondencja, Warszawa: PIW, 1976.
3. Fredro Aleksander. Pisma wszystkie. Tom 15: Pisma polityczno-społeczne. Warszawa: PIW, 1980.
4. Fredro i Fredrusie / Opracował Bogdan Zakrzewski. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
5. Fredro Aleksander. Sztuka obłapania. Swawolny poemat młodości z r. 1817. Suwałki [Lwów], 1926.
6. Jabłonowski Ludwik. Złote czasy i wywczasy: pamiętnik szlachcica z pierwszej połowy XIX stulecia. Warszawa, 1920.
7. Kaczkowski Zygmunt. Mój pamiętnik z lat 1833–1848. Lwów, 1907.
8. La Galicie au temps des Habsbourg (1772–1918): Histoire, société, cultures en contact / Dir. J. Le Rider et H. Raschel, Tours: Presses universitaires François-Rabelais 2010. ("Perspectives Historiques").
9. Lasocka Barbara. Aleksander Fredro. Drogi Życia. Warszawa: Errata 2001.

10. Rymkiewicz Jarosław Marek. Aleksander Fredro jest w złym humorze, Warszawa: Czytelnik, 1976.
11. Stolarczyk Marian. Tadeusz Wasilewski (1795 – 1850) i jego rola w życiu kulturalnym i społecznym Galicji. Rzeszów, 1977.
12. Szembekowa, Maria z Fredrów. Niegdyś. Wspomnienia moje o Aleksandrze Fredrze. Lwów, 1927.
13. Szeptycka, Zofia z Fredrów. Wspomnienia z lat ubiegłych. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
14. Wolff Larry. The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture. Stenford: Stenford University Press, 2010.
15. Witkowska Alina, Przybylski Ryszard. Romantyzm. Warszawa: PWN 2002.
16. Zakrzewski Bogdan. Fredro z paradyzu. Studia i szkice, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1976.
17. Elias Norbert. About the Germans [Pro nimtsiv] / Translated from the German by Oleksandr Kislyuk, Kyiv: Universe 2010.
18. Pylypchuk Rostyslav. Ukrainian professional theater in Galicia (60s of the 19th century). [Ukrainskyi profesionalnyi teatr u Halychyni (60-ti roky XIX st).] Kyiv: Krynytsia, 2015.
19. Sokil Vasyl. Epistolary of Tyt Revakovych. [Epistolarii Tyta Revakovycha.] Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2019.
20. Stevenson Robert Lewis. Tales Essays. Poems. [Повісті. Есеї. Вірші.] Kharkiv: Folio, 2020.
21. Franko Ivan. Panshchyna and its abolition in 1848 in Galicia [Panshchyna ta yii skasuvannia 1848 r. v Halychyni] // Franko Ivan. Collection of works: In 50 volumes. Volume 47. Kyiv: Naukova dumka 1986, p. 7-122.
22. Franko Ivan. Poet-hero: memories of Seweryn Goszczyński [Poet-heroi: pam'iaty Severyna Goshchynskoho] // Franko Ivan. Collection of works: In 50 volumes. Volume 27. Kyiv: Naukova Dumka, 1980. P. 344-345.
23. Fredro Alexander. Seven sacks of buckwheat wool. Memories of the Napoleonic era. [Sim mishkiv hrechanoi vovny. Spohady pro napoleonivsku epokhu] / Translated from Polish by Andrii Pavlyshyn, Lviv: Journal “Y”, 2013.
24. Fredro Alexander. “Doctors as like patients”: a joke in 1 act [«taki khori, – taki doktory»: zhart na 1 diiu] / Translated from Polish by Yosyp Stadnyk, Lviv: Rusalka, 1922. (Theatrical Library. Issue 8).