

УДК 792.072.2.03(438+477)“20”

НЕ ДОВІРЯТИ ПОПЕРЕДНИКАМ *Між правдою та легендою*

Ян МІХАЛІК

*Ягеллонський університет
кафедра театрознавства
бул. Голембя, 24, 31-007 Краків, Польща
tel: (0-12) 663-11-58, e-mail: filolog@adm.uj.edu.pl*

Вважаючи, що не раз сучасні театрологічні дослідження вибудовуються на підставі помилкових давніших міркувань і висновків, позбавлених фактологічної достовірності, автор пропонує переглянути істинність усталених традиційних поглядів задля виявлення наукової правди. Подано також інноваційне порівняння у царині досліджень історії театру в Польщі та Україні.

Ключові слова: театр, Польща, Україна, історія.

Відповідаючи на питання про перспективи театрологічних досліджень у XXI ст., я хотів би розглянути невеликі їхні фрагменти: парадоксально подивитися в минуле, а не в майбутнє. Бо я переконаний, що вони повинні мати надійні підстави для ґрунтового знання шляхів розвитку театру, принципів і способів його існування й функціонування в минулих століттях. А цього в Польщі, незважаючи на майже столітню практику, ще нема. Отож, маємо всі підстави стверджувати: щось схоже може відбуватися у сфері української науки про власний театр.

Коли дослідження щойно розпочинали, часова відстань від предмета досліджень була не надто великою. У Польщі, і, мабуть, так само в Україні, усе ще жили породжені здавна в театральному середовищі, раз-по-раз повторювані затерті думки, колись інтуїтивно сформульовані і не раз опісля надійно утверджені, об'єктами яких були окремі персони, театри, мистецькі явища. Судження про них, що затрималися в спогадах, публікаціях, живій колективній пам'яті, їхня позірна очевидність мимохіть і підсвідомо скеровували пошуки дослідників, нав'язували їм спосіб мислення, вилучали можливість нових поглядів, не допускали контекстів, попередньо в науковій роботі не врахованих, нехай відомих, однак злегковажених. Наскільки ж симптоматичне те щире зізнання Мечислава Рупіковського, – одного з піонерів історико-театральних досліджень у Польщі – яке, щоправда, має десь понад півсторіччя. Тоді він ствердив: “Слава козьянівських часів у краківському театрі [йдеться про директорство Станіслава Козьяня у 1866 – 1885 рр. – Я.М.] зростала й підносила, аж доки не перетворилась на легенду. (Як це у нашій історії театру заведено, куди не кинь оком, замість фактів доводиться натикатись на легенду).[...] сьогодні ми не можемо не сприймати серйозно цього директора [...], хоча справді так мало про нього знаємо, [...] Досить нам усвідомити ту, хоч ні на чому не ґрунтовану і тільки з добрими намірами повторювану правду, що Козьян

справді був таким незвичайним керівником театру і, крім того, засновником школи, званої краківською або іноді – від його імені – козьмянівською. Але це, мабуть, і все [...], і він сам, і його діяльність дедалі більше втрачають реальні обриси. Але саме те, що вони стали вже легендою, – чи ж не є найкращим доказом їхнього значення в історії польського театру [...]"¹

До несвідомих перекручень могло доходити, звичайно, уже через саму сутність мистецтва театру, не доступну дослідникам безпосередньо, але також з причин існуючого в Польщі (можливого, і в Україні) культу театру з огляду на роль, яку йому приписують у суспільному та політичному житті. Така ситуація сприяла появі апріорних, неістотних тез, підпорядкування переконанням, заснованим на сімейних переказах, інколи браку критичного підходу до тез, що належать незаперечним авторитетам, поміж ними й великим митцям, у Польщі, наприклад, Леонові Шіллеру (але не лише йому). Незважаючи на бібліотеку, заповнену книжками, – трактатами, статтями, додатками – минуле польського театру перестало бути остаточно визначеним, це не закрыта галузь, постійно з'являються твердження, які переглядають дотеперішній спосіб мислення, оцінок; у Кракові готують видання джерел, досі мінімально доступних для використання вузьким колом осіб, дотепер ретельно не аналізованих, хоча містять факти свідомості та вподобань у просторі всього XIX ст. Виявляється, що чимало правд має легендарний характер, і, як спробую показати далі, вони дуже міцно вкорінені, поєднуючись зі стереотипами в інших просторах.

Та перш ніж ці випадки продемонструвати, я хотів би пояснити, чому припускаю існування схожих (не обов'язково ідентичних) явищ у царині української науки про театр. В історії становлення національного театру в Польщі та в Україні спостерігаємо виразні розбіжності, але водночас і чималу подібність. Не заглиблюючись у деталі, ба навіть спрощуючи, можна б їх усе-таки окреслити.

Принципові відмінності такі:

1. Публічний, сталий польський театр виник у шістдесятих роках XVIII ст.; публічний україномовний театр – майже через сто років по тому, в шістдесятих роках XIX ст.;

2. Польський театр був професіональним, український – упродовж перших десятиліть, майже піввіку, переважно аматорським, повільно перетворюючись у театр професіональний;

3. Польські театри у XVIII ст. переважно постійні, осілі, хоча деякі колективи досить регулярно виїжджають у “провінцію”, можна б навіть говорити про гастролі, українські театри довго не мають власних приміщень, постійного місцезнаходження;

4. Польські театри XVIII ст. – відкриті для іноземної драматургії, “адаптованої” до польських реалій пером талановитих письменників, на зламі XIX і XX ст. помітний оригінальний внесок покоління модерністів, що, зрештою, одразу потрапляє на сцену; українські колективи – враховуючи особливість публіки, переважну частину якої становили неписьменні – аж до Першої світової війни користуються переробками іноземних п'єс, здійсненими акторами та директорами, не виходячи поза межі реалістичних побутових п'єс, оперет й водевілів, сповнених відвертого моралізування, сентименталізму і мелодраматичності.

5. Врешті: на самому початку, в момент народження у Варшаві, польський театр має свого мецената, короля. Український же театр з історичних причин, з

¹ M. Rulikowski [в:] A. Bar, *Teatr krakowski pod dyrekcją Koźmiana*. Lwów [1939], с. 57 - 58.

приводу відсутності української держави, такого мецената не має. Українське населення живе, розвивається, виражає свої прагнення у межах двох держав: Росії та Австрії, потім Австро-Угорщини.

Одразу помітно, що з кінця XVIII ст. становище поляків та українців аналогічне. В обох випадках відсутність незалежності принципово визначає функціонування, принаймні прийняття театру широкими масами суспільства. Звичайно, для масової публіки приваблива і важлива розважальна функція, але для багатьох, крім того, вагома також і освітня пропагандивна функція; театр, безперечно, бере участь у суспільному та політичному житті. Тому і на польських, і на українських землях йому приписують вагоме значення для народу; це аж ніяк не та інституція, до якої ставляться байдуже як керівники (чужі), так і керовані (свої). Інтелектуальні кола з-посеред тих і тих надають буттю театру, способів його функціонування, великого значення. З ним пов'язують чимало надій, ставлять перед ним вагомі завдання. У Польщі так було від самого початку, від 1765 р., явище посилювалось у період кризи держави, натомість остаточно кристалізувалось з моменту втрати незалежності у 1795 р. Схожі тенденції – хоч і не так виразно – можна помітити на українських землях.

Як польські, так і українські колективи мали бути bastіоном національного духу й мови. Особливого значення надавали культивуванню, утвердженню знання рідної мови, з ентузіазмом реагували на народні (національні) традиції, народні звичаї та народну ношу. Присутність на сцені таких чинників мала сприяти збереженню національної свідомості, знання про них мусило віддаляти небезпеку її втрати. Розповсюдженням було переконання про виняткову, незвичайну силу впливу театрального мистецтва як знаряддя пропаганди. Тому й не нехтували, а навпаки, пропагували етнографічну автентичність костюмів, знання народних танців і співів. В Україні в традиційному репертуарі фаворизували водевіль, народну мелодраму, в Польщі – фольклорні елементи в популярній драматургії, без якої в Галичині не уявляли собі ціннісного репертуару.

Поєднання всіх цих факторів призвело до того, що громадська думка вибирала собі “героїв”, безапеляційно творила образ вибраних постатей та інституцій, артистичної практики, тенденції в репертуарі, здійснюючи менше або більше свідомий відбір фактів, деякі художні провідники самі малювали пером або мовчанням жаданий образ своїх дій. У Галичині від часу автономії вагомими були зв'язки театру з політикою та пресою – директори театрів у Кракові та Львові були в цей час проводирями угруповань, які запекло поборювали одне одних, і водночас, редакторами їхніх органів у пресі, активними публіцистами та журналістами, що досконало володіли словом. У Варшаві образ діяльності театру частково деформувало вже російське панування над містом і урядовим (отже, царським) статусом сцени, з чого автоматично доходили висновків про послідовний антипольський характер установи, її неминучу відсталість, літературний та естетичний консерватизм. Слід додати, що суспільні стереотипи, які випливали з цих різноманітних передумов, були і є надзвичайно тривкими, надійно закодованими; достовірні, побудовані на документах визначення, які з'являються, не мають особливого значення, впливу на ревізію “споконвічних правд”. Прагну далі звернути увагу на декілька таких, вельми відмінних випадків, з якими добре обізнані польські дослідники, щоб застерегти українських колег за фахом, аби не довіряли занадто легковажно попередникам. Пропагую недовіру до попередників ще й тому, що принаймні в історії польського

театру помічаю явище, яке годі пояснити раціонально. Воно полягає в тому, що деяким особам, установам, явищам щастить у появі і довгому існуванні довкола них білих, апологетичних легенд, а довкола інших, як на біду, витає чимало таких самих тривких чорних легенд, що знецінюють їхні чесноти. В обох випадках – без реальних на те підстав.

Екземпліфікацію своїх спостережень з цього приводу почну від не надто вагомого, але характерного випадку. З моменту перемоги 1893 р. в конкурсі як директора краківського театру Тадеуша Павліковського писали про його солідну музичну освіту, театральний досвід, контакти з найцікавішими на той час установами та особистостями. Під час навчання в Ляйпцигу, Веймарі та Відні він нібито познайомився з Ференцом Лістом; запевняють, що за порадою композитора та піаніста Павліковський вивчав режисуру під керівництвом Йочи Савіца (Jozcy Savitsa) у Веймарі та Людвіка Кронекера в Мейнінгені; припускали режисерське стажування в Андре Антуана в *Theatre Libre*. Така сукупність інформації десятиріччями була пунктом відліку для характеристики активності цього директора та режисера. У середині сімдесятих років минулого століття виявилось, що Павліковський не мав атестату зрілості, не закінчив жодної музичної школи, в музиці виявляв посередній талант, майже неможливим є факт його перебування в Мейнінгені і в Парижі. Цікаво, що інформації, яка підносила його реноме, Павліковський ніколи не заперечував, хоча за його життя її багаторазово повторювали. Нічого не дала опублікована в 1975 р., ретельно написана на основі зібраних у Німеччині джерел стаття, що спростовувала розповсюджену версію біографії, а також і видана п'ять років по тому об'ємна словникова стаття в *Польському біографічному словнику*. У низці популярних праць, у студентських дослідженнях Павліковський надалі залишається учнем Кронекера й Антуана; в цьому переконана також авторка статті, опублікованої декілька років тому в Державному Науковому видавництві (*PWN*) *Енциклопедії польського театру*. Молодечі перипетії ніяк не применшують значення Тадеуша Павліковського в історії польського театру, але фактом є те, що низку поглядів на його творчість будували на фальшивих засновках. Я навіть цей випадок, щоб показати стійкість первинних переконань. (До речі, можна помітити зв'язок між популярністю та особистістю директора. Павліковський – близький до артистичної богеми, – вже за життя став об'єктом легенд; його наступник, Юзеф Котарбінський – домувальник, підпорядкований енергійній дружині, який з краківського театру зробив Храм мистецтва, послідовно вводячи до репертуару поетичні драми, або – як вважали його сучасники – драматичні поеми романтиків, забезпечив постійним місцем оригінальну драматургію Станіслава Виспянського – став героєм ...анекдотів).

Трапляється, що непорозуміння торкаються чи не єдиного підданого вимірюванню, бо наочного, елементу функціонування театру, яким є репертуар. Думки про нього можуть бути такими ж різними, як і оцінки акторської гри. Покажу це на прикладі тверджень про репертуар Варшавських Урядових Театрів XIX сторіччя, зазвичай протиставлюваних взірцевій (як кажуть) практиці краківського театру. На загал Варшава асоціюється з закріпленим бастионом французького театру, окупованим п'єсами Скріба і Сарду, театру, в якому не було місця для польської драматургії.

Достовірні дослідження, статистичні підрахунки, що з'явилися останнім часом, вказують, здається, на те, що якість репертуару трьох найголовніших польських сцен другої половини XIX ст. насправді цілком можна було порівнювати. Виявляється,

наприклад, що при головуванні Сергія Муханова (1868–1880) театр у російській Варшаві був, одначе, польським, а не французьким. У цей період з-посеред десяти найпопулярніших драматургів п'ятеро було поляками. Їм належали перші місця. Це Олександр і Ян Олександр Фредро. Лише на третьому місці опинився Віктор Сарду – причому француз протягом дванадцяти років мав на своєму рахунку на сто сімдесят вистав менше, ніж Олександр Фредро, на сорок – ніж Ян Олександр Фредро. На п'ятому місці посеред авторів, твори яких найчастіше з'являлися на сцені, був Шекспір, він мав лише на дві вистави менше, ніж Сарду (англієць – 9, француз – 11). Подальші польські письменники цієї десятки: Йозеф Коженювський, Міхал Балущький, Йозеф Блізінський. У Кракові, за часів Козьмяна, ми зустрінемо ті самі прізвиська, в схожій ієрархії (з тією різницею, що з-під Вавеля рекорди популярності бив Владислав Людвік Анчиц завдяки *Костюшку з-під Рацлавіц*; значно менше цікавилися доробком Єжи Коженювського). Чимала кількість польських п'єс у Варшаві – це не тільки особливість періоду влади Муханова. На початку ХХ ст., у 1909–1913 роках, коли літературним керівником Варшавських Урядових Театрів був Йозеф Котарбінський, протягом п'ятдесяти трьох місяців відбулося сорок дев'ять прем'єр польських п'єс; підкреслимо, що майже половина з-поміж них – це прапрем'єри – отже, не підлягає сумніву факт, що урядовий російський театр ризикував поставити польські п'єси, популярність яких становила невідому.

Це не єдиний приклад турботи режисури Варшавських Урядових Театрів про польський характер російської установи. Цього разу ініціатива, чергова ініціатива, закінчилась невдачею, не вдалося збагатити репертуари варшавського театру драмою Юліуша Словацького. Йдеться про рішення російської цензури з 1896 та 1899 рр. У другому випадку воно звучало так: “Топлана. Драматична фантазія на 5 д., 13 картин Ю.С. “Згадана вище п'єса виявляється повністю ідентичною з п'єсою *Дзбан малини*, забороненою на засіданні Комітету 23.VII.1896. У зв'язку з цим пан Трофимович запропонував заборонити також постанову і цієї п'єси”¹. Отож в 90-х роках художні (літературні) керівники, усіма способами – вперто, але безуспішно – намагалися поставити *Баладину* і тим самим збагатити варшавський репертуар драм Словацького. Не театр, а цензура стояла на заваді цьому.

Я згадував про те, що здавна побутує переконання, нібито столицею французької драми на польських землях у ХІХ ст. була Варшава (усі пам'ятають вислів Леона Шіллера: *maison Sardou*), а домом Шекспіра в загальній свідомості є Краків. І ця констатація вимагає перегляду, або, принаймні, модифікації. У 1865–1885 рр., коли функції керівника краківського театру виконував Станіслав Козьмян, під Вавелем було поставлено 27 п'єс француза, з-поміж них 11 не показано у Варшаві, з поставлених лише дві мали тут, раніше ніж у Кракові, прем'єри, решта перших постав відбулася у Кракові – отже, саме галицьке місто пробивало французів шлях до польських сцен, а не столиця привіслянської країни.

У фрагментарних відомостях про репертуар Муханова серед авторів, яких ставили найчастіше, з'явився Шекспір. Отже, годі говорити про його дискримінацію у Варшаві, починаючи з сімдесятих років. Тим часом, традиційно протиставляється позиція керівництва цього театру практиці періоду Козьмяна щодо Шекспіра.

¹ *Akta cenzury. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury*. Wybrała, przełożyła [...] i notami opatrzyła Henryka Secomska. Warszawa 1966, k. 25./ Вибрала, переклала [...] та спорядила примітками Генрика Сецомська.

Доведеться, мабуть, злагодити цей контраст. Крім того: демонструються заслуги Козьмяна у справі введення до репертуару драм Шекспіра в перекладах з оригінального тексту, вказується на 19 прем'єр у 1865–1886 рр., з яких дві третіх – це польські прапрем'єри у такій формі. Мало хто пам'ятає, що в схожій ситуації, в аналогічному, навіть трохи коротшому, проміжку часу у Львові відбулося 18 прем'єр, тобто лише на одну менше.

Отже, коли уважніше та ретельніше використаємо статистику, розглядаючи прихильність творів тих самих драматургів у діяльності декількох театральних сцен, відійдемо від традиційних повідомлень, то побачимо, що пропорції змінюються, диспропорції успіхів і хиб починають вимальовуватися інакше, ніж до цього звикли чи це “знали”.

Останній етап екземпліфікації існування щонайменше напівправд у знаннях про минуле польського театру (явища, на якому мені хотілось наголосити), це “краківська школа”. Вона була практично – згідно з дотеперішними дослідженнями – єдиною школою в історії польського театру.

У широкому обігові цей термін функціонує від 1873 р., відтоді кількадесят років він повертався як до варшавської, так і до краківської критичної практики, згодом дослідники театру його прийняли та санкціонували, але до половини ХХ ст. його не аналізували. Незважаючи на це, історики мистецтва театру завжди позитивно ставились до цього терміна, приписуючи його створення та довге буття (за пресою ХІХ ст.) Станіславу Козьмяну; вживали та вживають, як синонімічне, окреслення “козьмянівська школа”; наука знову повторювала тут звички театральної критики. Тільки на зламі п'ятдесятих і шістдесятих років ХХ ст. Єжи Гот перший зробив спробу науково описати це явище. Творцем “краківської школи” він також визнав Козьмяна, ствердив, що на досвід краківського театру 1866–1885 рр. “спирається значна частина практики сучасного польського театру”, значно випереджаючи Варшаву, яка, аж до початку ХХ ст., схилилася перед популярністю та культом зірок. Краківська традиція стала “природною підставою подальшої розбудови сучасної сцени у Польщі. Від “краківської школи” свій початок веде сучасна режисура”. Ця констатація не була новою, таким було загальне переконання раніше й пізніше. Заслугою Гота була спроба реконструювання й опису механізмів, які провадили до такого висновку. Однак ніхто не пішов безпосередньо далі залишеними театрологом слідами, ніхто довго не полемізував з його твердженнями – вони були (і є) загальноприйнятими.

А тим часом вони можуть і не бути вірними; генеза і природа явища можуть бути інші, ускладненіші. Так звана “козьмянівська школа” видається випадковою, поряд з безсумнівними перевагами вона може мати й слабкі сторони. Уже сучасники не завжди, та й не всюди, позитивно оцінювали її, висували до її представників істотні застереження, траплялося, атакували; і не кожна атака могла автоматично бути проявом естетичної реакційності.

Мій намір полягає не в тому, щоб показати своєрідність гри краківських акторів того часу, а умови праці, в яких ця самобутність сформувалась, незалежно від Козьмяна. Слід почати від констатації, що сам термін “краківська школа” був відомий раніше, його вживали вже до 1873 р. як у Варшаві, так і в Кракові, ще доки 1866 р. Козьмян пішов на два роки працювати у цьому театрі, щоб повернутися туди 1871 р.

У Кракові численне ядро колективу становили молоді талановиті актори, яких помітили на провінційних сценах. На першій великій сцені їм довелося багато і

швидко працювати, грати різноманітний репертуар, нерідко поза своїми амплуа; їм прищеплювали переконання, що театр не для акторів, а для літератури, вони мали служити драматичному текстові. Поспішно підготовані ролі, повторювані звичайно лише кілька разів, не давали змоги їх вдосконалювати. Брак акторської техніки актори компенсували емоційним заангажуванням, пошуками психологічної правди, “переживанням”, а не “вдаванням”. Перевагу надавали правді та персонажу, а не красі та ролі, яку створювали без дріб’язково обміркованого плану, тонко вивірених ефектів, з технічною майстерністю.

Краківська театральна зала була відносно невеликою, набагато меншою, ніж у Варшаві, тому засоби експресії не мусили бути особливо виразними. Голос, рух, жест, міміка в порівнянні з Варшавою відзначалися поміркованістю, були дещо недопрацьовані, отже, “природніші”, “вільніші”. Презентовані у Варшаві, ці засоби викликали незадоволення, їх уважали не надто артистичними, виявом байдужості до глядача. Навпаки, варшавські актори в Кракові імпонували детальним опрацюванням, досконалою технікою, яка – бувало – здавалась перебільшеною, драгувала демонстративною віртуозністю, надміром, пафосом. Актори у Варшаві були старші, мали більший стаж, не раз проходили краківську практику. Колектив з-під Вавеля був молодший, нестабільний, з Варшавою, тамтешнім театром “зірок”, міг конкурувати лише колективністю, яка до певного рівня була вимушеною чи спонтанною, тому що не було тут стільки ж видатних особистостей.

Надзвичайно вагома річ: спосіб гри краківських акторів, яких називали *вихованцями Козьмяна*, у Варшаві був спочатку виразно сприйнятий як відмінний від місцевого, але після декількох років гри у Варшавських Урядових Театрах тих самих акторів, коли вони приїздили на гастролі під Вавель, сприймали як таких, що різнилися від краківського способу гри. Той самий актор міг бути то “краківським”, то “варшавським”.

Краківський стиль гри не був результатом роздумів і рішень Козьмяна, який, зрештою, не займався систематично режисурою, краківська школа – як директор колись сам мимохить ї, мабуть, не надто буквально розуміючи свій вислів, написав – “створилася сама”, була наслідком багатьох взаємно доповнюваних детермінант. Це не був свідомий етап на шляху до реалістичного театру, вже не кажу про натуралістичний, яким у ХХ ст. довго його вважали, – Козьмян виступав рішучим противником реалізму, що він і декларував та не раз доводив. Зрештою, краківський театр справді був ближчим до реалістичного, до реформи театру, ніж варшавський.

Треба у цьому місці звернути увагу на ще одне питання, яке поєднується з характеристикою краківської школи. У висловлених вище роздумах воно з’являлося мимохідь, непомітно, у розгляді взаємних стосунків між краківською та варшавською школами. У тому твердженні прихована нісенітниця: варшавська школа не існує в жодній праці з історії польського театру. Тим часом, в останній чверті ХІХ ст. як варшавські, так і краківські критики безліч разів – особливо в рецензіях на гастролі – користувалися обидвома поняттями як рівноправними, ширше або вужче розглядали позитиви й вади “манер гри” обох шкіл, по-різному ставлячи акценти. Факт існування обох шкіл не викликав жодного сумніву. Варшавські дослідники театру ХІХ ст. у Варшаві, спокушені ефектною – десятиліттями повторюваною – формулою “театру зірок”, прив’язані до неї, не допускають можливості існування окремої “школи”, вважаючи, що театр у Варшаві становив – у спрощенні – власне сукупність окремих індивідуальностей.

Гіпотезу паралельного існування варшавської школи, яку я висунув 1999 р., підхопив 2005 р. (з модифікаціями), визнав “переломною” в дослідженнях над театром ХІХ ст., Даріуш Косінський з Кракова. Він запропонував нові аргументи на доказ влучності такої гіпотези, глибше проаналізував спосіб розуміння та функціонування в обох школах таких понять, як поміркованість та ефектність. Аналізуючи дотеперішній спосіб оцінки школи з-під Вавеля та з-під колони Зигмунта, він ствердив: “Першу – визнану джерелом сучасного акторства – оцінювали дуже високо, другій взагалі відмовили в існуванні, навіть заперечували сенс вживання терміна *варшавська школа*. Цей погляд сформовано згідно з ієрархіями ХХ ст. Тим часом у світлі законів та ієрархії ХІХ ст. “краківська школа” – це сукупність рис, що порушують кілька основних правил акторського мистецтва [...]. Натомість “варшавська школа” у свої найкращі роки [...] презентувала акторство, яке шанувало всі основні теоретичні й практичні принципи театральної думки ХІХ ст., будучи зразковим прикладом акторського мистецтва тієї епохи”¹. У такій ситуації годиться приступити до дослідження історії акторства в ХІХ ст. від початку, по-новому. Це може бути захоплюючим заняттям.

Як запропоновані зіставлення репертуарів торкаються декількох акторів у декількох театрах, так само історія створення та оцінки краківської школи доводить, що традиційний спосіб розповідати історію театрив у Польщі ще не вичерпав своїх можливостей, подекуди не виконав також своїх основних обов’язків. Визначені ієрархії цінностей часто будуються на сумнівних підставах, вимагають перевірки. Окремі артисти, окремі театри, окремі елементи, з яких складається цілість театрального мистецтва, незважаючи на плин часу, зростаючу армію дослідників, і досі ще перебувають у зачарованому колі легенд. У ХХІ ст. слід постійно верифікувати традиційні погляди, ще раз встановлювати основні факти. Історія розвитку драматичного театру в Польщі розказана лише фрагментарно, розповіді бувають каламутними, деякі періоди і події ще чекають на своїх відкривачів, інтерпретаторів. Це також одна з перспектив театральних досліджень у ХХІ ст. Мабуть, для України також.

Переклала з польської Йоанна Гамеля

¹ D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna*. Kraków 2005, с. 382–383.

**NOT TO TRUST THE PRECURSORS
Between the Truth and the Legend**

Ian MIHALIK

*Yagellon university
drama study department
24 Golembya str. 31-007 Krakow, Poland
tel: (0-12) 663-11-58, e-mail: filolog@adm.uj.edu.pl*

Supposing that modern drama studies are formed on the basis of old-established delusions and erroneous conclusions that are deprived of authenticity, the author suggests reconsidering the ascertained conventional judgements and the ways of the scientific truth revelation. The innovative comparison of the history of drama studies in Poland and Ukraine is also provided.

Key words: theatre, Poland, Ukraine, history.

Стаття надійшла до редколегії 29.04.2008

Прийнята до друку 17.09.2008