

ТОПОС ЛЬВОВА ЯК УКРАЇНСЬКИЙ ДИСКУРС У ВИСТАВІ «ЛЬВІВ'ЯНКА, КОРОЛЕВА ГОЛКОНДИ, АБО ПРИГОДИ ФІНФИ» Я.-Н. КАМІНСЬКОГО НА СЦЕНІ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ (1829)

Уперше в українському театрознавстві уведено в науковий обіг фрагменти тексту комічної опери «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи» (1829) – переробки Я.-Н. Камінського опери «Аліна, королева Голконди» Г.-М. Бертонна. У виставі, що йшла упродовж кількох десятиліть на сцені польського театру у Львові, виявлено елементи українського дискурсу, засновані на топосі Львова, львівських передмість, використанні української мови у співі, танці та спілкуванні героїв твору, застосуванні народного костюма тощо. Наголошено на значенні розгортання «української теми» на польській сцені як складової формування феномена мультикультурності міського середовища Львова.

Ключові слова: український дискурс, польський театр у Львові, Я.-Н. Камінський, «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи».

Впервые в украинском театроведении введены в научный оборот фрагменты текста комической оперы «Львовянка, королева Голконды, или Приключения Финфы» (1829) – перделки Я.-Н. Каминского оперы «Алина, королева Голконды» Г.-М. Бертонна. В спектакле, который шел на протяжении нескольких десятилетий на сцене польского театра во Львове, выявлены элементы украинского дискурса, основанные на топосе Львова, львовских предместий, использовании украинского языка в песнях, танцах и общении героев, наличие народных костюмов и т.д. Отмечено значение разворачивания «украинской темы» на польской сцене как составляющей формирования мультикультурности городской среды Львова.

Ключевые слова: украинский дискурс, польский театр во Львове, Я.-Н. Каминский, «Львовянка, королева Голконды, или Приключения Финфы».

Fragments of opera-comique «Lwowianka, królowa Golcondy, czyli Finfa w obrotach» (1829) – remake of Y. N. Kaminski from the opera «Alina, regina di Golconda (Alina, Queen of Golconda)» H. M. Berton – were introduced for the first time ever in Ukrainian theatre studies. This play was staged during several decades on the stage of Polish theatre. Elements of Ukrainian discourse based on the topos of Lviv, usage of Ukrainian language and national dances and national clothes were found in the play. The emphasis is made on the role of presentation of «Ukrainian theme» on the Polish stage as part of formation of urban multicultural community phenomenon.

Key words: Ukrainian discourse, Polish theatre in Lviv, Y. N. Kaminski, «Lwowianka, królowa Golcondy, czyli Finfa w obrotach».

Творчість багатолітнього керівника польської сцени у Львові першої половини ХІХ ст. Яна-Непомуцена Камінського (1777–1855) як драматурга та автора численних переробок п'єс австрійських, німецьких, французьких, російських авторів цікава сучасним дослідникам театру з багатьох причин. Одна з них – це феномен «між-

культурної», «міжнаціональної» відкритості, при-
таманний низці його творів та переробок. Йдеться зокрема про явище двомовності, коли введені в тканину польського твору персонажі-українці виявляють свою національну ідентифікацію за допомогою рідної мови. Вперше такий прийом Я.-Н. Камінський використав у другій частині

«чародійної опери» «Сирена з Дністра» (1814, переробка австрійської комедіо-опери «Діва Дунаю» К. Генслера та Ф. Кауера), зокрема, у так званій руській сцені козака Гарастка та дівчини Параски.

Запропонована до розгляду «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи» – твір, що також містить українську складову. Нашим завданням є виявити й проаналізувати особливості українського дискурсу цього твору. Оскільки і текст, і вистава уперше є предметом розгляду у вітчизняному театрознавстві, вважаємо за потрібне у відповідному місці статті подати майже повністю текст кількох невеликих за обсягом сцен, що містять потрібний для аналізу матеріал.

Пошуки першоджерела – оригінального твору «Аліна, королева Голконди», що послугував основою переробки Я.-Н. Камінського, привели нас майже до середини XVIII століття. Історія сюжету про французьку пастушку, яка опинилася в екзотичній Голконді, де успадкувала від свого володаря королівство, розпочинається з літературної прозової казки, що її створив відомий свого часу французький поет маркіз Станіслав-Жан де Буфлер (1738–1815), подавши її друком 1761 р. Ця казка була типовим літературним твором доби рококо з притаманними цьому періоду втечею в фантазійність, культом кохання, почуттів, пригод та екзотики. Згодом А. Франс високо оцінив в цілому творчість маркіза де Буфлера і зокрема згадану казку: «Шевальє де Буфлер, гусар і поет, у свою чергу створив невелику казку, в якій стільки вишуканості й мудрості, стільки глибини й легковажності, стільки бадьорості і водночас стільки поблажливості, що її читаєш, посміхаючись крізь сльози»¹.

На сюжет цієї казки за п'ять років після друку книжки постала опера-балет на 3 дії Мішеля-Жана Седена з музикою П'єра-Александра Монсінї (прем'єра 10 квітня 1766). Опера-балет мала великий успіх у Парижі, а хореограф Доберваль 1785 р. у Бордо запропонував власну, трансформовану в балет з «характерними танцями» виставу. Цікаво, що вже за рік цей твір було поставлено в Росії, у кріпацькому театрі графа Шереметьєва 1786 р., де головну роль співала провідна солістка Параска Жемчугова, а головну жіночу танцювальну партію виконувала Тетяна Шликова.

У 1803 р. постала опера на 3 дії французькою мовою, музику до якої написав Генрі-Монтан Бертон, а лібрето – Жан-Батист-Шарль Віаль та Етьєн Г. Ф. де Фав'єр. На це ж лібрето наступного року Франсуа Адрієн Буальдьє створив оперу, прем'єра котрої у виконанні французької

групи відбулась у Петербурзі, в театрі Ермітаж 1804 р.. Цю ж оперу Г.-М. Бертона на лібрето Ж.-Б.-Ш. Віалья та Е.-Г. де Фав'єра переклав (або переробив?) німецькою Р. Трейчке під назвою «Aline, Königin von Golkonda», мабуть, для потреб австрійського та німецького театру. На кону професійного російського театру «Аліна, королева Голконди» вперше постала 1815 р. – була це вже згадана вище опера Г.-М. Бертона. Припускаємо, що ноти саме цього твору містилися в бібліотеці Івана Штейна – відомого антрепренера, який працював на території України і у березні 1834 р. очолив постійний професійний російський театр у Києві. У збереженому реєстрі книг та нот, що його дирекція викупила в І. Штейна при створенні театру, знаходимо під номером першим у переліку «опер» назву «Аліна»². Чи означало це, що вистава під такою назвою була в репертуарі театру? Невідомо.

Своя версія «Аліни...» виникла і в Британії, де на сцені Королівського театру у 1812 р. йшов балет під такою назвою на музику Шарля-Луї Дідло, а у 1818 р. його вже як балет-пантоміму поставив Жан Омер у Відні, і в цій же версії він з'явився у Паризькій Опері 1823 р. з музикою в аранжуванні Густава Дюгазона. Німецькою арії з цієї опери були надруковані у Франкфурті-на-Майні 1805 р.. Далі опера була видана у 1814, 1822, 1825 рр. у різних перекладах та переробках. При цьому змінювались жанрові характеристики творів: зінгшпіль, героїчно-комічна опера, великий балет тощо. Врешті за кілька років італійський композитор Гаєтано Доніцетті створив власну оперу на 2 дії, лібрето до якої написав Феліче Романі, а прем'єрний показ відбувся у Генуї 1828 р. Саме ця опера Г. Доніцетті до сьогодні залишається найвідомішою оперою на сюжет казки С.-Ж. де Буфлера.

Тож європейська сцена на початку XIX ст. захворіла «Аліною...», її героями, сюжетом, екзотичністю. Надзвичайна популярність сюжету, що знайшла свій вияв і на оперній, і на балетній сцені, пов'язана з величезним інтересом європейців до колонізованого світу, зокрема зацікавленням культурою Сходу, насамперед Індії, що значно посилилось у добу Романтизму. «Романтичний екзотизм був пов'язаний із середньовічним та бароковим зацікавленням екзотикою і був полемічним щодо просвітницького ставлення до позаєвропейських культур, – читаємо у «Словнику польської літератури XIX ст.»³. Власне, сюжет про французьку селянку Аліну, володарку багатств Голконди, та її кохання виявився надзвичайно плідним для доби Романтизму. В рамках балетів на сюжет «Аліни...»

у європейській хореографії поставали перші приклади «східних» танців, а декорації вистав давали змогу художникам змагатися у пишноті та багатстві декорацій та костюмів.

Активно діючи у Львові від 1776 р., австрійський театр запозичував свій репертуар з європейських сцен, тож не дивно, що у Львові вже в перші десятиліття XIX ст. відбулось кілька постав «Аліни, королеви Голконди». За даними музикознавця О. Паламарчук⁴, це були вистави: В. Міллера (1808), П. Монсінї (1812)⁵, В. Белліні (1822) та Г.-М. Бертон (1829). з чотирьох названих авторів можна з точністю ідентифікувати твори двох – П. Монсінї та Г.-М. Бертон. В. Белліні такої опери не писав, невідомо нам також і про твір В. Міллера. Так чи інакше, але з великою часткою правди можемо припускати, що львівська прем'єра опери відбулася спершу на сцені австрійського театру – «законодавця музичної моди» у Львові наприкінці XVIII – початку XIX ст., а вже потім – як це зазвичай відбувалося – перейшла на сцену польського театру. в останньому нас переконує, зокрема, наявність у рукописних зібраннях Вроцлавської бібліотеки «Осолінеум» примірника польського перекладу цієї опери під назвою «Аліна, королева Голконди» («Alina, królowa Golkondy»)⁶. Це польський переклад німецькомовного тексту, вочевидь, з репертуару австрійського театру у Львові. Мабуть, саме за цим польським перекладом ішла вистава у польському театрі Львова 1822 р., що про неї згадує Б. Лясоцька. За даними польської дослідниці, опера пройшла тричі: 22 квітня, 3 червня та 8 липня цього року⁷. До цих трьох дат слід додати ще одну – дату прем'єри – 15 квітня того ж року, що її подає Л. Бернацький⁸. Йдучи за ним, що ж дату прем'єри подають упорядники відомої польської багатотомної бібліографічної праці «Nowy Korbut», припускаючи, що польський переклад постав з німецькомовної версії Р. Трейчке⁹.

Згаданий рукопис польського перекладу «Аліна, королева Голконди» налічує 72 сторінки (окрім 2-х титульних сторінок), містить повний перелік дійових осіб та за відсутності тексту оригіналу дає нам вичерпну інформацію про структуру самої опери, систему персонажів, місце дії та сюжет. Текст написано розбірливо, акуратно, примірник не має на собі слідів частого використання.

Дія відбувається в Голконді – історичній країні, відомій колись державі-султанаті на теренах східної Індії (утворилась у середині XVI ст. внаслідок розпаду Бахманідського султанату). Голконда

була відома своїми алмазними копальнями, і певний час її назва асоціювалася з країною казкових багатств, незліченних коштовностей. За сюжетом опери, до палацу королеви Голконди прибуває французький посол Сен-Фар. Він має намір укласти з багатою країною дипломатичні та економічні відносини. Аліна, королева Голконди, чие обличчя заховане під прозорою шаллю, впізнає в гостеві свого давнього коханого, з котрим їх розлучила доля (Аліна стала турецькою полонянкою, а вже по тому – королевою Голконди). Тож, аби перевірити почуття Сен-Фара і нагадати йому минуле, Аліна наказує напоїти його чарівним зіллям і приспати – на цьому завершується перша дія опери. У другій дії за наказом Аліни, поки Сен-Фар під дією снодійного засинає, всі слуги та придворні перевдягаються на французьких селян, а довколишню територію «перетворюють» на мальовничий Прованс. Незмінна порадниця та подруга Аліни – перша придворна дама Зелія – тішиться своїм рідним прованським вбранням, тужачи за далекою батьківщиною. Разом із усіма вона співає прованських пісень, танцює, радіє, що перебраний на француза її коханий Осмін, стражник-туземець, має вигляд справжнього європейця. Прокинувшись, француз не може повірити своїм очам, довго випитує у присутніх, де він, чому опинився на батьківщині, впізнає «прованського пастушка» з сопілкою. Коли ж чує здалеку спів Аліни – впізнає голос своєї давньої коханої. Аліна, переодягнена і тому невізнана для Сен-Фара, виходить з кошиком квітів – вони зустрічаються, нагадавши кожен собі прекрасні хвилини далекого кохання. та щойно Аліна переходить через березовий місток посеред сцени – її захоплюють бунтівники і ув'язнюють у цитаделі. У третій дії, що відбувається знову в Голконді, Сен-Фар звільняє Аліну з полону та як королеву просить, аби вона допомогла знайти та поєднати його з коханою, яку він насправді розшукує увесь цей час. У відповідь Аліна відкриває своє обличчя зі словами: «Я твоя!» – далі звучить фінальний хор-славень на честь Аліни та возз'єднаної молоді пари.

Як бачимо, топоніміка оригінального твору будується на протиставленні двох просторів: екзотичного, голкондського, та «рідного», прованського, з яких перший слугує основним місцем дії. Показово, що і один, і другий потрактовано як «свій» – з точки зору європоцентризму, колоніальної свідомості: французький Прованс є далекою батьківщиною головних героїв твору, країною втраченого раю, давнього кохання, але й далека

Голконда є цілком опанованою цими героями землею: і Аліна, і її перша дама Зелія, і низка придворних та слуг як Аліни, так і Сен-Фара, почуватися на колонізованій території цілком впевнено. «Чародійне повернення» на батьківщину у другій дії є лише ностальгічним – без сумніву, красивим і акцентовано театральним – жартом, способом перевірити почуття коханого. Про зміну статусу з королеви Голконди на мешканку хай і такого чудового та рідного Провансу у фіналі не йдеться. Легітимність панування європейців у далекій Голконді не піддається сумніву та й не бентежить нікого взагалі. Власне, виразний колоніальний дискурс, що стверджував цінність європейськості та водночас давав змогу милуватися орієнтальною культурою як частиною європейського простору, разом із невігладливим ліричним сюжетом та барвистістю картин, мабуть, і стали запорукою такого значного поширення твору у найрізноманітніших його модифікаціях на європейському театрі.

Нам невідомо, хто був автором польського перекладу «Аліни...» для вистави, що йшла у 1822 р. Міг бути ним і сам Я.-Н. Камінський – це припущення міститься і на сторінках вже згаданої бібліографічної праці «Nowy Korbut». Зрозуміло лише, що Я.-Н. Камінський звернувся до цієї теми у 1829 р., маючи на руках згаданий переклад та намагаючись актуалізувати твір, переробивши його на «львівський кшталт». Про те, що переробка 1829 р. належить Я.-Н. Камінському, свідчить напис на титульній сторінці рукопису¹⁰. Уведено цей текст і в перелік переробок Я.-Н. Камінського в матеріалах Л. Бернацького (під номером 63)¹¹, та в гаслі, присвяченому творчості Я.-Н. Камінського тієї самої бібліографії польської літератури ««Nowy Korbut»¹². На жаль, ні в ґрунтовній праці Л. Сімона «Бібліографія польської драматургії»¹³, ані в книжці А. Папешової «Лібретта польських опер 1800-1830 рр.»¹⁴ відомостей про цю переробку не знаходимо.

Збережений у фондах відділу рукописів бібліотеки «Оссолінеум» у Вроцлаві, рукопис Я.-Н. Камінського переконує, що під час переробки «Аліни...» відбулися істотні зміни. Сам рукопис, очевидно, слугував для ведення вистави – має виразні сліди частого уживання, потертості, численні позначки, скреслення, про деякі з них йтиметься далі.

Насамперед зміни зазнала назва вистави: тепер це була не «Аліна...», а «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи». Відповідно змінилася система персонажів, їхні ймення. Як зазначено у згаданому рукописі на сторінці з пере-

ліком дійових осіб, у виставі діяли: Аліна, родом зі Львова, королева Голконди; Селянка, її конфідентка, родом з Коломиї, вихована у Львові; Аліман, перший урядник в Голконді; Алірура; Кійсин Капук, його дорадник; Гайсан; Узбек; Чалапайло (перукар з Личакова); Мацьо, його синок; Осмін, офіцер у палаці; Філіп (родом з Коноплі), Галицький рицар при посольстві в Туреччині; Фінфа, львівський циркульник на службі у Філіпа; Доливайко, товариш Філіпа; Заїра; Фінфа малий. Дія відбувається в 1 і 3 діях у Голконді, в 2 дії – завдяки чародійству – у Львові»¹⁵. Тож Аліна, королева Голконди, та її коханий, галицький рицар при посольстві в Туреччині, що отримав ім'я Філіп, у цій версії стали львів'янами. Найближча подруга Аліни, Зелія – конфідентка – перетворилась на селянку з Коломиї, виховану у Львові. Імена інших офіцерів та челяді Я.-Н. Камінський «отуреччив» подекуди з виразно гумористичним відтінком. Так, перший міністр Зигіскар став першим урядником Аліманом; Багадар, Нессір, Гимар отримали імена Алірура, Кійсин Капук, Гайсан. Незмінними залишилися персонажі Узбек та Осмін.

Задля посилення комедійного жанру та «львівського колориту» Я.-Н. Камінський створив аж чотири окремі комічні персонажі: перукар з Личакова Чалапайло, його синок Мацьо, циркульник Фінфа, представлений у двох особах – як дорослий та дитина. Вони народились із «розщеплення» образу слуги французького посла Сен-Фара в оригінальній версії твору, де той посідав малопомітне місце. Посилення ж вагомості ролі «комічного слуги» Фінфи призвело навіть до зміни назви вистави: до основної частини додалося продовження: «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи». Таким чином, Я.-Н. Камінський у своїй переробці розширив територію комедійного жанру, наголосивши не на ліричному, а насамперед на комедійно-ліричному характері сюжету.

Тепер окремо розглянемо другу дію, що відбувається «завдяки чародійству» – як зазначено у ремарках – у Львові. Нагадаємо, за сюжетом – це вигаданий Аліною жарт із зміною костюмів та декорацій, завдяки якому вона хоче перенести Філіпа на батьківщину, у місце та час, де народилось їхнє кохання. У ремарках щодо місця дії читаємо: «Сцена представляє найкрасивішу з усіх можливих околицю – б'ють фонтани, співають соловейки, біжить струмок – вище в глибині березовий місток, ліворуч від глядачів кілька трояндових і жасминових кущів»¹⁶. Тобто перед нами – ідилічна пасторальна картина, подібна до тієї,

що представляла Прованс в оригінальному сюжеті. з подальшого тексту довідуємося, що це не просто Львів, а одна з його околиць – Цетнерівка. Спробуємо зрозуміти, чому саме ця територія замінила в уяві Я.-Н. Камінського французький Прованс.

Цетнерівка – добре знаний у часи написання переробки Я.-Н. Камінського парк на південний схід від середмістя Львова. Нині ця територія, розташована на мальовничих узвишсях за Личаківським кладовищем, увійшла до складу Личаківського району Львова. Наприкінці XVIII ст. граф Ігнатій Цетнер, маршалок Галичини та Володимирії, заклав тут великий сад і парк з екзотичними рослинами. «Це був багатий магнат, що любувався у мистецтві, збирав старі книги, монети, ритовини, мінерали, фауну, а найбільше любив ботаніку, – писав про І. Цетнера відомий учений-історик, львовознавець І. Крип'якевич. – Тут, під лісом, він побудував палату і при ній над ставом заснував великий сад... Були тут не тільки крайові дерева, але й чужосторонні, стояли гарно уложеними групами, американські ясно-зелені сосни побіч чорних буків і ясенів, акації з кленами, плакучі берези з дубами. Серед дерев простягалися квітники, уложені в килими різних узорів. Славилися оранжереї Цетнера, в яких були найцінніші рідкісні роди квіток. У парку були альтанки, лавочки, криничка, захована в тіні дерев, на ставку плавали лебеді»¹⁷. Окремо І. Крип'якевич наголошував популярність цього місця у львів'ян: «В першій половині XIX ст. львів'яни залюбки відвідували це гарне місце, у двірку відбувалися забави з танцями»¹⁸. Тож обравши саме це, добре знане львів'янам місце як еквівалентне до французького Провансу, чи то «райського місця», Я.-Н. Камінський влучно й дотепно увів місцевий топос у відомий європейський сюжет, тим самим «наблизивши» останній до реального досвіду своєї глядацької аудиторії.

Найпоказовішим у цьому є те, що разом із топосом львівського передмістя у переробці Я.-Н. Камінського оживає і етнос. Представлений він – і візуально, і словесно – українською мовою, українськими піснями, персонажами-українцями, котрі, власне, й були мешканцями львівських передмість. У цьому Я.-Н. Камінський демонструє своєрідне «відчуття правди» – національної та культурної, виразні демократичні засади, виявляє свої етнографічно-фольклорні зацікавлення, знання української мови та культури.

Цікаво, що в цій частині переробки Я.-Н. Камінський не просто адаптує сюжет оригіналу до

місцевих реалій, а й ускладнює його додатковим прийомом «театру у театрі»: переодягнені в народні строї «мешканці Голконди» так добре вдають українських селян ще й тому, що в минулому вони... актори польського театру у Львові, котрі дуже знудьгувалися за рідним львівським глядачем. У цьому автоіронічному, гумористичному театральному прийомі Я.-Н. Камінський теж був влучним: польські артисти у Львові справді вмели співати та розмовляти українською – у переробках того самого Я.-Н. Камінського попередніх років бачимо й українську мову, і персонажів-українців, і створені ним же «українські народні пісні», поширення яких виходило далеко за межі театру.

Звернімося власне до самого тексту Сцени 9 (Друга дія). На початку сцени звучить Хор, котрий польською мовою прославляє галичан та їхнє уміння забавлятися: «Ми, галицькі мешканці / Любимо співи, танці...»¹⁹. Далі на сцену виходять Чалапайло, Заїра та Мацьо, «вдягнені по-селянськи». У першому вокальному номері – терцеті, якому Мацьо акомпанує на флюярці (різновид духового інструмента), звучить українська мова. Відповідно до свого часу, цей текст записаний латинкою, тому далі подаємо його без змін:

Терцет

Чалапайло: *Nezurysia, nezurysia*

A vse dobre bude

Z tym Haurylkom poberysia

A z was budut lude.

2 г. *Ale dońko luba, myła,*

Treba pamiataty,

Szczobyś kochda nezawyła

*Przyjmy zautra swaty*²⁰.

Філіп прокидається і здивовано запитує польською мовою: «Ця мова? Їхнє вбрання?»*. Упродовж всієї сцени цей мовний контраст зберігається: Філіп промовляє до персонажів польською (тому подаємо його текст в українському перекладі), вони ж відповідають йому та спілкуються між собою українською (текст записано латинкою).

Заїра: *Jak meni sia nezawyty*

Koły kazut lude

(*Сміється і пальцем вказує на Маця*)

Szczo win durny, słabowyty

*Szczo z tym tiazko bude*²¹.

Мацьо коротко коментує польською: «А вона добре вдає!» і продовжує співати українською:

* Тут і далі текст польською мовою. Подаємо у власному перекладі. – М. Г.

Nech swit durnem nazywaiet
I breszet z prywyczki,
A Hauryłko rozum maiet
Kupyt czerewyczki.

Утрьох:

Szczо tam na witr howoryty
I psuwaty zuby.
Treba wysyle zrobyty
Day (Dam) w zadatek huby.

(Мацьо комічно хоче поцілувати Заїру, та соромиться і пручається.)

Мацьо: Potrymajte, batku!

Чалапайло: Tak! Szczо z hołowy, to i z ruki!
Terperki lehsze piydemy do korczmy²².

Філіп: (наближається під час сніву)

Мацьо, Заїра: Jakijś Panicz!

Заїра: Jakiś jegomość choroszy (чоловіки знімають капелюхи).

Далі поміж Філіпом та «селянами» відбувається короткий діалог польською мовою:

Філіп: Звідки будете, мої любі?

Чалапайло: Звідси неподалік, Ваша милість.

Філіп: Куди йдете?

Чалапайло: Йдемо на ярмарок.

Філіп: (різко) Куди?

Чалапайло: Під святий Юр (Церква святого Юрія, головна святиня греко-католицької церкви – М. Г.) на ярмарок.

Філіп: Скажіть мені краще, де я?

Далі знову продовжується «українська інтермедія»:

Заїра: (простакувато сміється) Hołowońko moja, a iakiz win durny! – ha! ha! ha!

Мацьо (сміється): Lwiw nazywa iet poiakomys od czort znaiet²³!

Заїра (весь час так, щоб Філіп її чув) Win każet sia dur[nuj]!

Мацьо: (унівголоса): Może do nioho przystupaiet? Dobre duryty koły przystupaiet!

Філіп: Чи це Цетнерівка?

Заїра: (сміється) Та szczoz?

Філіп: Там Високий Замок?

Заїра: Та szczoz?

Мацьо: (кланяється і представляє) To moia przyszła zynka.

Чалапайло: A moia synowa – Paraszka.

Мацьо: My хочемsia – ta hroszy nemaiem

Чалапайло: Dayte, Paneńku, mołodum na wysile.

Мацьо: (наставляє руку, Заїра кланяється, Філіп не зважає на це, оглядається)

Мацьо: To iakyś swystun, niszczo ne daśt. Szkoda kapelucha (накриває голову).

Чалапайло: Oj popsulysia Lachy (над словом надписані варіанти: ludy, Pany) (йде)²⁴.

Закінчується сцена танцем, текст пісні до якого знаходимо в Додатку. Хор співає:

Siem den mołotyła
Czech czech zarobyła
Sama sobie dywowała
Szczо z Laszeńkom prohulała

Deń nycz Dońku była
Dońka odnak nezawuła
I do korczmy utikała
Z huzarymi tańcowała

Nie zal myni hroszy
Bo Laszok horoszy
Ruiczka ruczku potyskaie
Serce z Serciom promawlaie

(під час цього хору Філіп засинає)²⁵.

Показово, що наприкінці другої дії за ремаркою «Театр представляє вид Святого Юра», на тлі якого скомпоновано «міське табло», тобто жива картина, найімовірніше – жанрова замальовка з життя Львова²⁶.

На прикладі поданих текстів переконаємося, що Я.-Н. Камінський у своїй переробці органічно й дотепно використав топос не лише Львова (Високий замок, церква Святого Юра), а й львівського передмістя (Цетнерівка). Разом із топосом він використав рідну для цих теренів мову – українську. Українська пісня, діалоги, мова виникають як переконливий, доказовий, «автентичний» елемент тут-і-тепер «присутності» персонажів у Львові та його передмісті.

З іншого боку, напружена атмосфера українсько-польських стосунків також знаходить свій відбиток у наведених вище текстах і відповідно до жанру вистави отримує гумористичний характер. Я.-Н. Камінський дозволяє персонажам-українцям висміювати панича Філіпа і навіть знущатися з нього, беручи на кпини, використовуючи справді народні вислови: «зіпсулися Ляхи», «та він дурний» тощо.

Текст першої пісні написаний так званим «коломийковим розміром», що його неодноразово використовував Я.-Н. Камінський у своїй поетичній творчості. Ритміка тексту другого музичного номера – Танцю – засвідчує, що перед нами – Козачок. На превеликий жаль, відсутність нотного матеріалу не дає змоги здійснити розгорнутий аналіз музичної складової цих епізодів. Наскільки ці тексти є авторськими сьогодні – важко стверджувати. Чи міг Я.-Н. Камінський скористати з відомих йому

українських народних пісень, здійснивши для вистави їхні переробки? Щодо останньої пісні, то подібну, але в іншому варіанті, знаходимо у збірці Івана Лучкова «Галицькі українські народні пісні», що вийшла друком 1900 року у Коломиї²⁷. Наголосимо, що ця пісня увійшла до п'ятого розділу збірки, а саме: «Співаночки до танців». Для порівняння наведемо цей, надрукований через майже сімдесят років по прем'єрі «Львів'янки...» текст пісні:

Сім день молотила,
Чех, чех зробила,
І сама ся дивувала,
Що з козаком прогуляла.

Не жаль мені грошей,
Бо козак хороший;
Хоть шість грошів утратила-м,
Але его принадила-м.

Козак гожий, козак милий,
Піду з ним я до могили,
Там травиця зелененька,
Там просплю ся молоденька.

Дуб, дуб зелененький,
А мій козак – молоденький;
Як козака не любити,
Коли з ним є добре жити²⁸.

Як бачимо, текст пісні з переробки Я.-Н. Камінського з його мотивом про «ляшка», тобто поляка, відбігає від наведеного вище, ймовірно, пізнішого варіанта запису цієї пісні, що перед нами: авторська пісня, що увійшла до вжитку як народна, чи використана польським митцем відома йому народна пісня – поки що однозначно стверджувати складно.

Точна дата прем'єри вистави досі була невідомою. Б. Лясоцька вказує на лютий-березень як можливий період появи першої вистави²⁹. У додатку до «Gazety Lwowskiej» («Львівської газети») під назвою «Rozmaitości» від 30 січня 1829 р. знаходимо такий анонс, на жаль, теж без точної дати: «Наприкінці запустів нас повинна забавити чародійсько-котохвильна опера «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи»³⁰. Серед подальших сторінок рукописного тексту «Львів'янки...» нам вдалося знайти точне датування прем'єри. Багатосторінковий документ містить не лише текст опери, а й окремі ролі, виписані для різних акторів. Тож на сторінці 270-й, наприкінці тексту ролі Чалапайла, зазначено: «Зіграно вперше було дня 2 березня 1829 в Запустний понеділок у Львові»³¹.

Цей напис цілком відповідає інформації в наведеному вище газетному анонсі від 30 січня 1829 р., і відтепер можемо стверджувати, що прем'єра вистави відбулась у перший день останнього перед початком Великоднього посту тижня, а саме 2 березня. Це значною мірою пояснює посилення комедійного начала у переробці, адже Запустний тиждень (або ж – Масляна в російській культурі) – період карнавалу, розваг.

Те, що вистава мала успіх у глядача, засвідчено включенням її до репертуару гастролей львівського театру, що відбулись уже за кілька місяців. У № 37 того ж додатку до «Львівської газети» під назвою «Rozmaitosci» від 11 вересня 1829 р. читаємо: «Драматичні Артисти львівської польської сцени 6 червня виїхали зі Львова з метою через Краків дістатись до Познані, та, прибувши до Кракова, вирішили не їхати тим разом до Познані, а залишитись на всі Свято-Янські (тобто – Святого Івана. – М. Г.) контракти в Кракові»³². Далі у статті, покликаючись на «Gońca Krakowskiego» («Краківського гінця»), подано гастрольний репертуар львів'ян у Кракові від 19 червня до 31 серпня 1829 р. з короткими заувагами³³. Тут, зокрема, йдеться про дату показу аналізованої вистави – 12 липня 1829 р. До речі, для показу у Кракові Я.-Н. Камінський переробив «Львів'янку, королеву Голконди...» на «Краків'янку, королеву Голконди...», внісши необхідні зміни і всередині тексту у відповідних місцях. У цитованому рукописі із фондів Оссолінеуму ці зміни зафіксовані: над словами «львів'янка» чи «галичани» надписано «краків'янка», «краків'яни» тощо. У номері 83-му «Краківського гінця» від 11 липня 1829 р. на першій сторінці поруч з анонсом цієї опери читаємо заувагу, що акцентує тогочасні репертуарні вподобання краківської публіки: «Загальне побажання, щоб якнайбільше було зіграно комічних вистав та опер»³⁴. У наступному числі того ж періодичного видання було надруковано і коротку інформацію про показ вистави «Кравків'янки, королеви Голконди...»: «В неділю театр був повний. Окрім п'яти лож на першому поверсі, всі місця були зайняті, партер аж до переповнення»³⁵. На жаль, більше друкованих матеріалів про цю виставу не виявлено ні у краківських, ні у львівських часописах.

Дати подальших показів вистави знаходимо у вже згаданій монографії Б. Лясоцької: 25 січня та 8 лютого 1830; 21 січня 1833; 12 червня 1837³⁶. Ще один показ відбувся 18 квітня 1845 р. у переддень уродин «найяснішого нашого цезаря Фердинанда», що задокументовано на афі-

ші, що збереглася у відділі мистецтв Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України³⁷. Зокрема, на афіші подано імена виконавців цієї вистави 1845 р. Напевно, цей склад міг відрізнятись від прем'єрного складу вистави 1829 р., адже проминуло шістнадцять років.

Отже, на підставі збереженої афіші можемо дізнатися, що у 1845 р. ролі виконували: Аліна (з села Коноплі), вихована у Львові, королева Голконди – [Марія] Ценецька; Селянка, її конфідентка (родом з Коломиї), вихована у Львові – [Юзефа] Рутковська; Алімгаран, перший урядник при дворі королеви Голконди – [Щенни] Стажевський; Кійсин Капук, його повірений – [Адам] Реймерс; довірені Королеви: Узбек – [Юзеф] Слонський, Гассан – [Максиміліан] Крупіцький, Нафар – [Францішек Ксаверій] Урбанський; Філіп (родом з Коноплі), галицький рицар, посол до Турції – [Богуміл] Давісон; Кереш Доливайко, його приятель – [Річард] Томейн; Заїра, молода дівчина з Голконди – [Анеля] Стажевська; Чалапайло, перукар з Личакова – [Леон] Рудкевич; Мацьо, його син – [Антоній] Мошинський. Тут же, на афіші, зазначено: «Нові декорації, що представляють краєвид Львова, належать пензлю Ф. Польмана, Танці уклад Рінеш»³⁸. З афіші також довідуємось, що вистава тривала три години: від 7 до 10 години вечора.

Якими саме були декорації до вистави, можемо зрозуміти з ремарок, до яких ми вже звертались. Також можна скласти уявлення про костюми персонажів-українців, оскільки Я.-Н. Камінський приділив їм окрему увагу: у другій дії – «львівській» – Чалапайло, Мацьо та Заїра не просто «вбрані по селянськи», за вказівкою автора це мають бути костюми саме зі львівського передмістя. Припускаючи, що, попри всю театральну умовність, певної автентичності щодо костюмів «львів'ян» було дотримано, можемо звернутись до творчості іншого відомого львів'янина тієї ж доби – польського архітектора і художника Юрія Глоговського. Йому належить велика серія акварельних замальовок міщан, ремісників, селян та селянок у народному одязі, козаків, польських магнатів та ін., де серед майже 700 малюнків 350 представляють саме українську «тему». Матеріали до альбому, зібраного у 1834–1835 рр. художник збирав упродовж тривалого часу, тому період його праці над замальовками цілком збігається із часом написання переробки Я.-Н. Камінського. Окремим виданням частина цієї збірки вийшла в Києві 1988 р. під назвою «Український народний одяг XVII – по-

чатку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського», авторами та упорядниками якої виступили Д. Кривач та Г. Стельмашук. У збірці Ю. Глоговського знаходимо велику кількість малюнків мешканців прилеглих до Львова сіл: Винник, Городка, Давидова, Жовкви, Клепарова, Куликова, Ляшок Мурованих, Наварії, Чижикова. Серед них є кілька акварелей із зображенням селян з Личаківського передмістя – території, до якої, власне, належала Цетнерівка. Особливу увагу приділяє мистецтвознавець Г. Стельмашук зображенню львівської міщанки першої половини XIX ст. (1834 р.), в одязі якої вбачає значну кількість елементів сільського одягу прилеглих до Львова сіл. Ось як характеризує Г. Стельмашук основні складові цього одягу: «На акварелі 28 (№ 1621) бачимо молоду міщанку, одягнену, як і селянки прилеглих до Львова сіл, у білу сорочку, червону шнуровану безрукавку з глибоким круглим викотом. Невеликий виложистий комір сорочки застебнутий на гудзик. Прилягає до шиї поверх сорочки три-чотири разки намиста. Поясний одяг – спідниця з трьома стрічками по подолу і біла запаска. Верхнім одягом, як видно, служить синій піджак-куртик вільного крою, недовгий, підбитий білим хутром. з такого ж хутра зроблено і великий круглий комір, біля якого замість гудзика схожа на брошку застібка червоного кольору зі звисаючими червоними стрічками <...> Загалом у костюмі багато компонентів, спільних з селянським побутом. Це перш за все – сорочка, фартух, безрукавка. Спідниця за кроєм також наслідує традиційну народну, але пошита вона не з дотканого, а з фабричного полотна. Оздоблення стрічками долішньої частини спідниці також характерне для народного одягу, але стрічки, вірогідно, пошиті з якогось модного матеріалу»³⁹. Зупиняємось на такому детальному описові заради того, щоб точніше окреслити ймовірний зовнішній вигляд акторів, котрі виконували ролі «українців».

А от як виглядав Чалапайло з Личакова, можемо зрозуміти з окремого додатку до його ролі. Костюм Чалапайла як перукаря становили: жупан, пояс, штани, тюрбан (адже персонаж перебував довший час у Туреччині), борода, наклеєні вуса, лисина, дзеркальце, рушник, глибокі черевики⁴⁰. Далі вказано елементи костюма Чалапайла як «русина» (тобто – українця, саме так називалися у той час українці в Галичині): кітель, штани, пояс, перука, шапка, сорочка⁴¹. Як бачимо, вбрання просте і водночас відповідне до, наприклад, тих самих замальовок Ю. Глоговського.

Хронологічно останнім показом цієї вистави міг стати вечір 9 травня 1852 р. У текстах окремих ролей рукопису «Львів'янки...» на с. 201 зафіксовано: «Писано у Львові дня 6 травня 1852 року, зіграно 9 травня поточного місяця і року. [Підпис] Я.-Н. Камінський»⁴². Вочевидь, саме для цього показу ролі були випирані окремо. Завдяки цьому ми можемо з'ясувати, що у цій – останній з відомих нам вистав – ролі виконували: Чалапайла – Леон Рудкевич, Аліна – [Евеліна] Каспшицька, Фінфа – Щенни Стажевський, Алірура – Антоній Бенза, Кійсим Капук – [Ігнацій] Голембйовський. Роль Мацея, сина Чалапайла, виконав сам Я.-Н. Камінський (у тексті ролі з цього приводу написано: «Грав дня 9 травня [1]852 Я.-Н. Камінський»⁴³). У зв'язку із цим можемо припустити, що вистава могла бути зіграна на честь ювілею Я.-Н. Камінського, адже 16 травня 1852 р. йому виповнювалось сімдесят п'ять років (народився 16 травня 1777 р. у с. Куткір (нині – Золочівського району Львівської обл). Надто в цьому переконає участь самого ювіляра у виставі в ролі, що цілковито не відповідала йому за віком. Якщо наше припущення правильне, то тоді можна говорити про особливе ставлення Я.-Н. Камінського до цього твору, а також до ролі Мацея, котрому належить вагома роль в «українській сцені» II дії. Тож є всі підстави думати, що того вечора сам Я.-Н. Камінський–Мацей у другій дії розмовляв зі сцени українською та виконував українські пісні, тексти яких подано вище.

Отже, «кратохвиля з піснями і хорами» Я.-Н. Камінського під назвою «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи» є надзвичайно цікавим документом з історії польського театру у Львові першої половини XIX ст. як в театрологічному, так і в культурологічному сенсі. Відомий польський театрознавець Д. Ратайчакова у статті «Львів у польській драматургії XVIII, XIX і XX століть»⁴⁴ наголошує особливе значення музичних творів у творенні тогочасного «драматургічно-театрального візерунку Львова». Йдеться про формування своєрідного міфу Львова як окремої благословенної території, що дослідниця зауважує у таких творах, як «Коминяр і млинар, або Завалення ратушової вежі» Я.-Н. Камінського (1829), його ж «Жолудяний король, або Шулер та грабіж» (1839), «Ганнуся з Погулянки» М. Сухоровського (1830) та ін. Даючи загальну характеристику цьому явищу, Д. Ратайчакова зокрема пише: «Для всіх цих творів конститутивним є образ Львова, сформований не стільки

через певні топографічні особливості, як через атмосферу добра, любові і краси, що ними місто завдячує простим, цнотливим людям із добрими серцями. Потрактована у такий спосіб людяність перетворюється на типологічну особливість простору. Дарма, що вона драматургічно слабо окреслена та схоплена, проте саме вона творитиме сценічний образ львівського краю»⁴⁵.

Мусимо наголосити: у проаналізованому сценічному творі йдеться не лише про загальний «культурний міф» Львова. У цьому міфі вкрай важливими для автора переробки виявляються національні акценти, і в тому, як вони розставлені, можемо стверджувати: у творчості Я.-Н. Камінського формувався мультикультурний міф Львова – саме той, що отримає найяскравіший свій вияв на початку XX ст., тобто майже через століття після прем'єри «Львів'янки...». Ця мультикультурність становила невід'ємну частину того етичного простору добра, любові й краси, про яку говорить Д. Ратайчакова.

При цьому зауважимо, що в контексті «української теми», котра у другій половині 1820-х рр. утверджувалась у польській літературі, формуючи окремий напрям «української школи» в тогочасній поезії та прозі, Я.-Н. Камінський у своїй «Львів'янці...» творить власну, нетипову візію українства. Це – не козацький чи суто селянський дискурс, притаманні «українському міфології» в польській літературі. Автор і театральний діяч звертається тут до образів передміської та міської української культури, вписаної, зрозуміло, у польський простір міста. Таким чином Львів та його передмістя у цій виставі отримують не лише польський, а й український характер. і хоч персонажів-українців подано тут у пасторально-комедійному ключі, характер їхньої репрезентації дає змогу говорити про повагу та добре знання «предмету» автором переробки. Для порівняння: згадана Д. Ратайчаковою «Ганнуся з Погулянки» М. Сухоровського (1830), поява якої без сумніву була інспірована успіхом «Львів'янки...», топографічно «прописана» в тому самому районі Личакова. Але тут не зустрінемо жодного персонажа-українця, не кажучи про мовні особливості. Для Сухоровського-драматурга топос Львова у «Ганнусі...» є національно герметичним, однозначним польським. Це тільки акцентує особливість творчого та світоглядного мислення Я.-Н. Камінського та його близькість до того явища у польській літературі, що отримало назву «українська школа».

Тож маємо всі підстави вважати, що в театральній творчості Я.-Н. Камінського на свій спосіб відлунували та проявлялись ті характерні для доби Романтизму культурно-мистецькі універсалиї, що формували і живили тогочасну «українську школу» в польській літературі. Тенденції до міжнародної відкритості, формування мультикультурного простору, що згодом стануть одними із визначальних рис львівського міфу від кінця XIX – до 1930-х рр. XX ст. включно, певною мірою завдячували і практиці польського театру у Львові першої половини XIX ст., зокрема діяльності його багатолітнього очільника, драматурга, актора і режисера Я.-Н. Камінського.

¹ Франс А. Ги де Мопассан и французские рассказы: Собр. соч. в 8 т. – М., 1960 ; пер. с франц. – Т. 8. – С. 17.

² Опись книг и нот библиотеки Киевского постоянного театра. – Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины. – Ф. 647. – Оп. 1. – Од. зб. 50. – С. 411.

³ Słownik literatury polskiej XIX wieku / Pod. red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej. – Wrocław, 2009. – S. 215.

⁴ Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001) / Оксана Паламарчук. – Львів, 2006. – С. 379–380.

⁵ У книжці О. Паламарчук з вини редактора помилково вказані: жанр (опера, а не опера-балет), та автор – Масканьї замість Монсіньї. – Див. С. 380.

⁶ Alina, królowa Gólkondy. Opera w trzech aktach Lambrechta z muzyką P[ana] Bertona członka Conserwatorium muzyczny w Paryżu – Rękopis. – Biblioteka Ossolineum. – Dział rękopisów. – Sygn. 3900. – 72 s.

⁷ Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842. – Warszawa, 1967. – S. 300.

⁸ Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dzieł teatru polskiego we Lwowie / Ludwik Bernacki // Stulecie Gazety Lwowskiej (1811–1911). – Т. 1. – Cz. II. Życiorysy. – Lwów, 1936. – S. 50.

⁹ Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut». – Т. 5. Oświęcenie. – Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolinskiх, 1967. – S. 55.

¹⁰ Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach Krotchwila ze śpiewkami i chorami w 3 aktach dla sceny Lwowskiej przez J.N. Kamińskiego napisana 1829 Rękopis. – Biblioteka Ossolineum. – Dział rękopisów. – Sygn. 5202.

¹¹ Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego... – S. 60.

¹² Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut» ... – S. 55.

¹³ Simon L. Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964 / Ludwik Simon. – Т. 1. – PIW. – 628 s.

¹⁴ Papierzowa A. Libretta oper polskich z lat 1800–1830 / A. Papierzowa. – Kraków : PWM, 1959. – 262 s.

¹⁵ Там само. – С. 2.

¹⁶ Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach... – S. 69.

¹⁷ Крип'якевич І. Историчні проходи по Львові / Іван Крип'якевич. – Львів, 1991. – С. 97.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach... – S. 72.

²⁰ Там само. – С. 77.

²¹ Там само.

²² Там само.

²³ Там само. – С. 78.

²⁴ Там само. – С. 79.

²⁵ Там само. – С. 169.

²⁶ Там само. – С. 106.

²⁷ Галицькі українські народні пісні. – Коломия, 1900. – С. 119.

²⁸ Там само.

²⁹ Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842... – S. 300.

³⁰ Rozmaitości. – 1829. – № 5-6. – 30 stycz. – S. 40.

³¹ Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach... – S. 270.

³² Rozmaitości. – 1829. – № 37. – 11 wrzes. – С. 303.

³³ Там само. – С. 304.

³⁴ Goniec Krakowski. – 1829. – № 83. – 11 lipca. – S. 1.

³⁵ Goniec Krakowski. – 1829. – № 84. – 13 lipca. – S. 1.

³⁶ Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842... – S. 300.

³⁷ Lwowianka, królowa Gólkondy. – Афіша вистави від 18 квітня 1845 р. – Відділ мистецтв ім. Т. та О. Антоновичів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.

³⁸ Там само.

³⁹ Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського. – Київ, 1988. – С. 119.

⁴⁰ Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach ... – S. 270.

⁴¹ Там само.

⁴² Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach ... – S. 201.

⁴³ Там само. – С. 213.

⁴⁴ Ratajczakowa D. Lwów w dramacie polskim XVIII, XIX i XX wieku/Dobrochna Ratajczakowa/Teatr polski we Lwowie. Studia i materiały do dzieł teatru polskiego. – Warszawa, 1997. – S. 104–121.

⁴⁵ Там само... – S. 111.