УДК 792.028.7(=161.2):[792.54:782.7](438.32)”18”

Майя ГАРБУЗЮК

КОМЕДІО-ОПЕРА «СИРЕНА З ДНІСТРА»: ДО ГЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРСОНАЖІВ У ПОЛЬСЬКОМУ ТЕАТРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

Стаття присвячена маловідомому сценічному творові з історії польського театру у Львові, зокрема, місцю та характерові репрезентації образів українців. Уперше в українському театрознавстві подано та проаналізовано текст так званої руської сцени, розкрито вплив та подальшу історію побутування цієї сцени та її складової – вокального дуету Гарастка і Параски – в польській та українській культурах. Доведено, що дискурс України був присутній на польському кону ще у перші десятиліття XIX ст.

Ключові слова: *польський театр у Львові, Ян-Непомуцен Камінський, «Сирена з Дністра», дискурс України, комедіо-опера, коломийковий розмір.*

Статья посвящена малоизвестному сценическому произведению из истории польського театра во Львове, в частности, месту и характеру репрезентации образов украинцев. Впервые в украинском театроведении подан и проанализован текст так называемой sceny ruskiej, раскрыто влияние на дальнейшую историю существования этой сцены и ее составляющей – вокального дуэта Гарастка и Параски – в польской и украинской культурах. Доказано, что дискурс Украины присутствовал на польськой сцене еще в первые десятилетия XIX ст.

Ключевые слова: *польский театр во Львове, Ян-Непомуцен Каминский, «Сирена с Днестра», дискурс Украины, комедио-опера, коломыйковый размер.*

This article is dedicated to almost unknown play of Polish Theatre in Lviv and to place and character of Ukrainian’s image representation. The analysis of the text «scena ruska» is done for the first time. The influence and further history of scene’s existence in Ukrainian and Polish cultures, including a vocal duet of Harastko and Paraska, are brought to light in this work. It is proved that Ukrainian discourse was present at a Polish stage at the beginning of 19 century.

Keywords: *Polish theatre in Lviv, Yan-Nepomucen Kaminsky, «Syrena z Dniestru», Ukrainian discourse, comic opera, kolomyika meter poem.*

Цьогоріч минає рівно двісті років від появи на львівській сцені вистави, котрій судилося прожити на кону майже півстоліття, перевершивши, без сумніву, всі сподівання її творців. Йдеться про переклад-переробку Яна-Непомуцена Камінського «Syrena z Dniestru» («Сирена з Дністра»), здійснену з комедіо-опери австрійського композитора Фердинанда Кауера «Das Donauweibchen» («Діва Дунаю»). Співавторами переробки були тодішній капельмейстер польського театру у Львові композитор Кароль Ліпінський та відомий у Львові актор-аматор і фаховий юрист, помічник міського судді, Домінік Якубович.

Прожила вистава на львівській сцені рекордний – і не лише як на той час – строк: майже сорок років (у «Gazecie Lwowskiej» («Львівській газеті») від 27 листопада 1851 р. знаходимо анонс показу «Сирени з Дністра» в бенефіс Анелі Шушкевичівни). За цей час зазнали рішучих змін оцінки критиків цього сценічного твору: від успішної прем'єри (частина 1-ша – 1813; частина 2-га – 21.03.1814), рецензія на яку у червні 1814 р. стала однією з перших публікацій про театр у львівській пресі, до іронічно-скептичного ставлення сучасників вже за декілька років.

Важко втриматися від спокуси навести розлогу цитату із тексту А. Хлендовського на сторінках «Pamiętnika Lwowskiego» («Львівських записок») у 1818 р., тобто через п'ять років по прем'єрі: «Розкажу тобі ще дещо про нашу публіку. Поділяється вона, як і всюди, на три частини: на загал, знавців та людей доброго тону. Перші йдуть до театру для забави, другі для мистецтва, що шукають ті останні, вони самі не знають. От лише знавців надзвичайно мало, тому панують смаки Тереферків (комічний персонаж з «Сирен...» – *М. Г.*). Будь певен, що на виставах Вольтера, Шіллера, Іффланда глядачів порахуєш на пальцях, але коли величезна афіша проголосить «Сирену з Дністра» – сиди вдома, бо тебе в театрі задусять. Не важко зрозуміти, що причиною цього є брак освіти»[1].

І з цих слів, і з тривалої сценічної історії вистави розуміємо, що львівська «Сирена...» була чудовим прикладом «касового успіху» розважального спектаклю, орієнтованого на масового глядача. Освічена ж публіка й перші у той період театральні критики давали значно жорсткішу оцінку. Та не зважаючи на критичні голоси, котрі не вмовкали вже до самого кінця її віку, тобто до середини XIX ст., вистава жила своїм життям. Окремі її фрагменти стали концертними номерами, що їх охоче виконували актори львівського польського театру на свої бенефіси, у святочних концертних програмах під назвою «Хто що любить» та ін. Так, наприклад, у свій прощальний вечір-бенефіс, що відбувся 20 червня 1845 року, видатна актриса львівської польської сцени Анеля Стажевська включила вокальний дует з «Сирен...». Музичні та вокальні номери пера К. Ліпінського, написані до львівської переробки, зажили широкої популярності, свідченням чого слугують відомі копії нот та текстів арій, дуетів, танцювальних фрагментів, що ходили в рукописних «списках» (детальніше про це – далі).

Зрештою, у практиці театру таке трапляється нерідко, коли тривала сценічна доля спектаклю часто не співмірна з естетичними та мистецькими якостями.

Саме тому, мабуть, цей «документ доби» залишився недооціненим польськими театрологами ані як окремий сценічний артефакт, ані як культурно-естетичний феномен. Сприяли цьому, вочевидь, і негативні відгуки сучасників, і відсутність друку, і мале зацікавлення переробками як «вторинним» видом драматичної творчості. До того ж, до середини минулого століття рукопис твору вважався втраченим. Тож наявність цієї назви практично в усіх академічних та популярних виданнях з історії польського театру, у працях, присвячених творчості Я.-Н. Камінського, не означала, однак, дослідницького інтересу до цього твору.

Українські історики театру та музики також принагідно звертались до «Сирени…». Як про одну з найпопулярніших вистав, граних у Києві в часі виступів польської трупи Ленкавського у 1820-х роках, про «Сирену з Дністра» першим в українському театрознавстві згадав І. Франко. У праці «Русько-український театр (історичні обриси)» він подав, до речі, український переклад цього твору як «Русалка Дністрова»[2]. Наша сучасниця, відомий учений-музикознавець М. Загайкевич, виокремлює цей твір у зв'язку з «появою в ньому українських персонажів (наприклад, дівчини Палажки, що розмовляла зі сцени українською мовою) та забарвлених місцевим колоритом епізодів»[3]. «У свою чергу, – продовжує М. Загайкевич, – це призвело до використання Ліпінським в ряді музичних номерів, зокрема, в т. зв. "сцені руській Гераська з Палажкою" та в "Козацькому танці" українських народних наспівів»[4].

Звернімо особливу увагу і ми на цей «український момент» у польській виставі, оскільки ні в польському, ні в українському театрознавстві він не отримав ширшого аналізу та оцінок. Розгляд «українського» аспекту польської п'єси-переробки початку XIX ст. дасть змогу на конкретному матеріалі з'ясувати особливості міжнаціональних стосунків тієї доби у їхній мистецькій, театральній «проекції».

Генеза твору. Фердинанд Кауер, композитор чеського походження, що жив і працював у Відні, один із засновників зінгшпілю, свою найуспішнішу і найвідомішу романтично-комічну оперу «Das Donauweibchen» («Діва Дунаю»), створив ще наприкінці XVIII століття. Вона складалася з двох частин, прем'єрні покази яких відбулись у Леопольдштадттеатрі 11 січня та 13 лютого 1798 р. У цьому театрі, де й працював Ф. Кауер, вистави прожили на сцені сорок років, у певний момент навіть перевершивши за популярністю Моцартову «Чарівну флейту». Того ж року відбулась прем'єра твору і у Львівському австрійському театрі під орудою Ф.-Г. Булли.

Незалежно від того, відбулась львівська прем'єра 1798 р., як твердить О. Паламарчук[5], чи між 1800–1804 рр., як каже Т. Мазепа[6], цей твір посів своє місце у репертуарі австрійського театру у Львові на початку XIX ст.

Керівник польського театру у Львові Я.-Н. Камінський за одне із джерел поповнення репертуару завжди мав репертуар австрійської сцени у Львові, поруч

із якою доводилося працювати польській трупі. Був це також і засіб навернення польського глядача до національного театру, адже у Львові твір польською мовою мав значно більше шансів на глядацький успіх та «відбирав» свого глядача від австрійської сцени, сповільнюючи тим самим процеси онімечення, активно підтримувані офіційною владою. Тож, узявши за основу комедіо-оперу «Діва Дунаю» Ф. Кауера на лібрето К. Генслера, Я.-Н. Камінський здійснив власний переклад-переробку.

Зауважмо, що польський митець не був поодиноким у своєму виборі. Надзвичайна популярність віденської «Діви Дунаю» стала поштовхом до численних наслідувань та переробок у Європі, оскільки її фольклорна основа легко інтегрувалася в різні національні культури: від скандинавських до східнослов'янських. Зокрема, надзвичайно відомою була її російська версія – тетралогія, музика до трьох з чотирьох частин якої була створена композитором Степаном Давидовим (за походженням – українцем), що також прожила на петербурзькій сцені майже півстоліття. Перша частина опери-переробки під назвою «Дніпровська русалка» (автор лібрето – М. Краснопольський) вийшла на сцену 1804 р., та найбільшої слави зажила третя частина під назвою «Леста, дніпровська русалка», створена 1805 р. Можемо припустити, що під час перебування Я.-Н. Камінського на Правобережній та Південній Україні у 1802–1809 рр. він чув про надзвичайний успіх російської переробки, що згодом також могло вплинути на його репертуарний вибір. Саме надзвичайна популярність російської версії, мабуть, спричинилася до хибного твердження у стосунку до його ж, Камінського, переробки. І в ґрунтовній монографії Б. Лясоцької «Teatr lwowski w latach 1800–1842» («Львівський театр у 1800–1842 роках»)[7], і в бібліографічному багатотомнику польської літератури «Nowy Korbut»[8] у позиціях «Syrena z Dniestru» авторство оригінального твору приписано не лише її справжньому композиторові Ф. Кауеру, а й авторові російської переробки С. Давидову. Зрозуміло, що Я.-Н. Камінський міг користати з віденського примірника і аж ніяк – з петербурзького, та й називати С. Давидова поруч із Ф. Кауером як автора музики щонайменше некоректно.

Сюжет про покинуту рицарем Русалку, котра шукає шляхів повернути коханого, завадивши шлюбові із «земною» дівчиною та жорстоко мститься нареченим, виявився в цілому надзвичайно плідним для доби Романтизму і навіть пережив її. Свідченням цього є численні оригінальні (засновані на легендах та казках) поетично-прозові та музичні модифікації сюжету: опери «Ундіна» Е.-Т.-А. Гофмана (1816), «Ундіна» Г. А. Лорцінга (1845), «Русалка» А. Даргомижського (1856), «Русалка» А. Дворжака (1901). З опрацюванням цього сюжету утверджувався і новий для XIX ст. жанр «літературної казки», репрезентований, зокрема, відомими творами: «Ундіна» Ф.-Г.-К. де ла Мотта Фуке (1811), «Русалочка» Г. К. Андерсена (1837), «Русалка» О. Пушкіна (незавершена) тощо.

Та і в польському театрі Я.-Н. Камінський не був першим – існувала ще одна переробка твору Ф. Кауера, про яку, очевидно, знав львівський митець. Її авто-

ром був відомий драматург доби Просвітництва Людвик Дмушевський. Для сцени варшавського Національного театру у 1809 р. він переробив віденську комедіо-оперу (віденський оригінал він переклав польською як «Kobietka Dunaju») на власну переробку «Leszek Biały, czyli Czarownica na Łysej Górze»[9]. Вистава мала неабияку популярність у варшавському театрі, протримавшись на сцені не один рік. Як бачимо, хронологічно ця переробка випередила львівську. Чи мала варшавська версія якийсь вплив на львівську? Про це – згодом.

Датування прем'єри. Прем'єри «Сирени з Дністра» у двох частинах відбулись у Львові на сцені польського театру почергово, на відстані щонайменше кількох місяців. Вимагає окремої уваги датування прем'єри першої частини вистави. У «Щорічнику польського театру» за 1814 рік, де подано увесь репертуар польського театру, справді знаходимо інформацію про показ обох частин «Сирени…»[10] (фотографії сторінок цього видання є ілюстраціями до відповідного розділу в академічній праці «Польський театр від кінця XVIII століття до 1863 року»[11]). Саме на цей документ покликається більшість дослідників, починаючи від Л. Бернацького – автора першої ґрунтовної публікації про Я.-Н. Камінського[12], до Б. Лясоцької, авторки монографій «Ян-Непомуцен Камінський»[13] та «Театр у Львові 1800–1842 рр.»[14], а також розділу «Театр у Львові в 1809–1814 роках» у вищезгаданій академічній праці. Мабуть, не всі автори досліджень звернули увагу на те, що укладач брошури 1814 року, К. Лопушанський, зірочками (*) окремо позначав прем'єрні вистави. Показ першої частини твору, що відбувся на польській сцені 14 січня 1814 р., згодом 9 лютого і т. д., не має цієї позначки. Тобто, мабуть, він не був прем'єрним – на відміну від прем'єри другої частини комедіо-опери «Сирена з Дністра, або Теферере в Тарапаті», що відбулась 21 березня 1814 р. і має відповідну позначку. Отже, згідно з логікою, рік 1814 р. слід вважати роком прем'єри другої частини твору, прем'єра ж першої частини відбулась раніше, до 1814 р., найвірогідніше у 1813 р. Точнішу дату встановити нині неможливо за відсутності будь-яких друкованих та архівних матеріалів цього періоду. Але у будь-якому разі датою появи першої частини дилогії «Сирена з Дністра» слід вважати не 1814, а 1813(?) рік, що цілком слушно подано, наприклад, у праці А. Папєжової «Libretta oper polskich z lat 1800–1830» («Лібрета польських опер 1800–1830 років»[15]) та у першому томі ґрунтовної праці «Bibliografia dramatu polskiego» Є. Сімона, де зазначено такі роки прем'єр: 1-ї частини – 1813, 2-ї – 21 березня 1814 р., (Львів), вересень 1820 р. (Краків), квітень 1821 р. (Вільно)[16].

Рукопис та питання його датування. Як уже було сказано, повністю текст та ноти до обох частин «Сирени з Дністра» ніколи не були друковані. А проте окремі вокальні та музичні номери набули великої популярності і розповсюджувались для домашнього музикування у рукописних версіях. Свідченням цього є, наприклад, «Мазур та Козак» з опери «Сирена з Дністра», збережений в архіві Генрієтти Бонковської[17], «Арії з опери "Сирена з Дністра" з музикою Кароля Лі-

пінського»[18] та рукописний текст дуету козака Гарастка та дівчини Параски з тієї ж опери, датований 1820-ми роками, що зберігається у відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України у «Збірці різних віршів» (фонд «Окремі надходження»), датованих початком XIX ст.[19]. Найімовірніше, перші з названих нот належали Генриці Бонковській, доньці графа Яна Вінцента Якси-Бонковського, члена Галицького сейму.

Певний час рукописи вважалися втраченими: про це, зокрема, із жалем зазначає А. Папєжова у 1958 р. : «На жаль, не знаємо деталей цього твору: лібрето Камінського і Якубовича не дочекалося друку, а рукопис, як видається – загинув, хоча з певністю можна припустити існування багатьох його копій, оскільки цю оперу грали на неодній польській сцені і то упродовж кількадесят років»[20]. Вочевидь, на час писання цих рядків рукопис перебував уже у Польщі, але ще не був опрацьований – фонди бібліотеки польського театру зі Львова переїхали разом із колективом до Катовіц по закінченні Другої світової війни, у 1946 році, і ще чекали на своє опрацювання.

Таким чином, повні рукописи двох частин «Сирени…», як і належить, збереглися і зберігаються нині в колекції бібліотеки львівського польського театру у фондах Шльонської бібліотеки (м. Катовіце, Польща). Інформацію про них під номерами 65 та 66 подає відома польська дослідниця Б. Мареш у своїй публікації «Львівські театральні екземпляри»[21]. Сьогодні можливість познайомитись із цими рукописами опери дає її оцифрований варіант, доступний на інтернет-сторінці Шльонської бібліотеки (Катовіце, Польща) у рамках проекту «Відкритий архів» [22,23].

Слід зауважити, що рукописи двох частин мають різне часове походження – це зазначено і у вищезгаданій публікації Б. Мареш. Так, текст першої частини був поданий до цензури у зв'язку з гастролями львівської трупи у Кракові у листопаді 1846 року. Про це свідчать записи на останній сторінці основного тексту опери: однакового змісту три резолюції з підписом цензора «Дозволено грати за умови виключення місць, скреслених цензором. Майєрановський», датовані 18 та 22 листопада 1846 р. За фізичним станом цього примірника, як і за низкою інших ознак, можна припускати, що перед нами – не оригінал 1813(?) року, а переписаний значно пізніше – можливо, саме для краківських гастролей – текст. Тож назвемо його умовно «краківським» примірником. Саме «вторинністю» його походження слід пояснювати наявні тут розбіжності щодо вистави 1813(?) р.: невелика зміна в назві – не «Сирена з Дністра», як звучало спершу, а «Сирени Дністра», а також перейменування головних дійових осіб. У «краківському», пізнішому, примірнику наречену звуть не Божена (як згадано це у рецензії 1818 р.), а Мілона; нареченого – не Гримислав, а Мілослав, Суддю, батька Божени, названо Одровонжем. Причини таких змін сьогодні важко з'ясувати, зрештою, це не є метою нашого дослідження. Залишається припускати, що в решті позицій «краківський» примірник відтворює первісний варіант, оскільки

відомості з рецензій 1814 та 1819 рр. про сюжет цілком збігаються із цим, хронологічно пізнішим, варіантом тексту.

Рукописний текст другої частини, у свою чергу, значно «старший» за вищезгаданий примірник першої частини. Непрямим підтвердженням цього може слугувати гірший фізичний стан сторінок рукопису (пожовклість, засмальцьованість, потертості, нерівні краї), що свідчить про тривале використання цього примірника як робочого. На останній сторінці першої дії знаходимо добре збережені записи олівцем. Вони вказують на дати показу вистави у Кракові 8 серпня 1820 р. та 25 липня 1824 р. Та найголовніше – на останній сторінці міститься позначка цензора, що її наводить і Б. Мареш: «23 II 1814 Lwów» та підпис: «5 luty 1814 Jakubowicz»[24] («5 лютого 1814 Якубович») Це принципові для нас позначення, оскільки на їхній підставі ми можемо стверджувати, що рукопис другої частини «чародійної опери» – автентичний, тобто фіксує текст вистави на час її показу від дня прем'єри у березні 1814 р. до щонайменше крайньої, вказаної на рукописі, дати – 1824 р.

Беззаперечним документом для визначення автентичності тих чи інших музичних номерів вистави слугують друковані тексти практично усіх вокальних номерів опери, вміщені на двадцяти восьми сторінках у вже згадуваному «Щорічнику польського театру у Львові» за 1814 рік[25]. Саме це друковане джерело дає можливість точно датувати та відчитувати ті фрагменти сценічних текстів, що цікавлять нас у світлі обраної теми.

Перші відгуки. Перша і головна рецензія на обидві вистави вийшла друком у «Львівській газеті» («Gazecie Lwowskiej») 14 червня 1814 р., тобто через два з половиною місяці по прем'єрі другої частини опери. Анонімний дописувач виокремлює цю оперу, як і комедію «Kłotnia przez zakład» («Сварка через заклад») Я.-Н. Камінського, як найуспішніші вистави, показані під час останніх контрактів (відомий щорічний контрактовий ярмарок, що діяв у Львові, згодом перенесений у Дубно на Волині, а ще потому, у 1787 р. – до Києва)[26]. Відомо, що на той час контрактові ярмарки у Львові відбувались у травні, тож, власне, червнева рецензія на «Сирену...» є оглядом «театральної програми» контрактів. З рецензії дізнаємось, що автором прозової частини переробки є Домінік Якубович, актор-аматор і тогочасний помічник львівського судді, а віршовані тексти перекладав та дописував Я.-Н. Камінський. Невідомий нам, на жаль, автор наголошує, що чародійна опера, «яка повинна лише забавляти, показала польську сцену у надзвичайно приємному вигляді»[27]. Успішним, на думку рецензента, виявилось перенесення дії з берегів Дунаю до берегів Дністра, що вимагало відступу від оригіналу і «щасливо вдалося»[28]. Стислі, але високі оцінки дає рецензент авторам переробки, а композиторові К. Ліпінському, котрому належить музика до дописаних у двох частинах опери «арій та хорів», пророкує славне майбутнє.

З цієї ж рецензії довідуємось про перших виконавців: головну роль Сирени виконувала Аполонія Камінська, дружина Я.-Н. Камінського, продемонстрував-

ши в цій ролі похвальну «старанність і пильність». Усіх підкорив комічний слуга Терефере у виконанні Щенсного Стажевського. На думку рецензента, спів акторів ще потребував удосконалення, за винятком «абсолютно музикального» п. Новаковського. Додамо ще одну виконавицю з прем'єрної вистави, що її називає у своїй монографії Б. Лясоцька: Свєнтохна – К. Пєсьцюровська[29]. Завершувало невелику публікацію побажання (на жаль, не зреалізоване) подати друком обидва твори-переробки Я.-Н. Камінського: «Сварка через заклад» та «Сирену з Дністра», оскільки вони на це заслуговували[30].

Наступні рецензенти у 1819–1820-х рр. були налаштовані до вистави значно скептичніше. Невідомий під криптонімом Tkt у рецензії на виставу, показану 20 лютого 1819 р., в «Pamiętniku Lwowskim» того ж року писав про якнайгірший показ спектаклю: «Це переробка німецької опери «Діва Дунаю», котра давніше забавляла світлу (тут – освічену. – *М. Г.*) публіку завдяки народним співам, оживленим музикою К. Ліпінського, а широкий загал – завдяки плоским жартам Терефере. Щоб такі твори утримувались бодай з якимось успіхом, потрібно, аби спів, декорації, переміни і чародійства були добірними, але цього дня все йшло навпаки. Оскільки доброго співу від наших артистів не варто чекати, могли б вони видавати бодай не такі фальшиві звуки. Голос Мілони стає щоразу неприємнішим, П[ан] Бенза (Гаробой, конюший Гримислава) дисонував (тобто – фальшував. – *М. Г.*) у чудовому тріо. Божена (П[ані] Рутковська) не звертала увагу на те, звідки має виходити, а падаючи, вкладалася зручніше. Терефере, перетворений на ведмедя, вийшов дополовини вбраний у чорний спенсер. Декорації падали на згромадження натовпу дворових у Судді. – Гримислав ходив без душі, як маріонетка. – Не пам'ятаємо, чи була ця п'єса виставлена мізерніше, ніж цього разу. Тільки Свєнтохна (п. Рутковська мол[одша]), хоча й зле грала, та Гарастко (п. Новаковський) не заразилися повсюдним недбальством, котре поширилось аж до флейти в оркестрі»[31].

За рік висновок краківського оглядача був значно коротшим, але безапеляційнішим: «Цей твір може бути лише раз зіграним у театрі, і то з надзвичайно поблажливим ставленням до нього»[32]. Хоча попри все автор дає належну оцінку кільком львівським акторам: «... не можемо без похвал згадати про гру акторів. Пан Новаковський прикрасив усі її (вистави – *М. Г.*) недоліки. Пан Бенза, пані Камінська і пан Стажевський працювали не без користі. Чистота гри, театральний порядок при жодній зміні не страждали. За подібних умов театр наш досяг би не більшої досконалості. Бачимо всюди неоціненну старанність і добрий смак директора»[33].

Короткий сюжет першої частини опери «Сирена з Дністра» можемо подати у версії автора рецензії на цю виставу 1819 р.: «Мілона, сирена з Дністра, закохана в рицаря Гримислава, котрий має одружитися з Боженою, дочкою Судді, чинить в замку останнього різні капості, домагаючись від Гримислава, аби той три дні щорічно проводив у її підводному замку»[34]. Кінець першої частини опе-

ри – велика сцена весілля Гримислава й Божени, під час якої з'являється розгнівана Мілона і переносить Гримислава у свій підводний палац. З цього ж місця – перебування Гримислава у підводному царстві Мілони – починається дія другої частини опери. Звідси він повертається додому – на церемонію свого ж весілля. Таємниця палкої любові до сирени становить інтригу стосунків Гримислава та його дружини, Божени, оскільки він пообіцяв Мілоні нікому не відкривати їхній зв'язок. Поруч із цією ліричною сюжетною лінією, активно розбудовано другу – комедійну. Комічний персонаж Терефере, як засвідчено у назві вистави, стає майже головним героєм і проходить низку «випробувань», що їх творить Мілона, несподівано з'являючись у замку Гримислава й Божени у різних іпостасях. У фіналі Гримислав зізнається дружині про своє таємне кохання, Мілона ж звільняє його від обіцянки й закляття, наголошуючи, що всі перепони, які вона чинила і молодятам, і їхнім слугам, мали тільки навчити героїв дотримувати даного слова, своїх обіцянок. Щасливою сценою возз'єднання та примирення молодят закінчується друга частина опери.

Загальна характеристика вистави. Типовий «продукт» свого часу, австрійська «Діва Дунаю» в оригінальному варіанті містила таке жанрове визначення: романтично-комічна народна казка з піснями у трьох діях, за легендами[35]. Тож самий оригінал містив фольклорні, фантастичні, казкові елементи, що їх у переробці Я.-Н. Камінський витлумачив на свій манір. Характеризуючи особливості «чародійної опери» того часу, А. Папєжова так пояснює її надзвичайну популярність: «Якщо тверезе Просвітництво в ім'я здорового глузду пильно стежило за літературою, то одна лише опера могла дивитися на світ оком, не озброєним скельцем мудреця»[36]. Власне, А. Папєжова наголошує далі на величезному впливі, що мала не так «Чарівна флейта» В.-А. Моцарта, як «Діва Дунаю» Ф. Кауера на розвиток польської опери. Саме прем'єру «Сирени з Дністра» 1813 р. ця дослідниця називає «першою за дирекції Камінського польською оперою на львівській сцені»[37]. У виставі постійно перетинаються світ земний, реальний і світ фантастичний, міфологічний. Зіставляючи ці два світи – у варшавській переробці Л. Дмушевського 1809 р. та львівській Я.-Н. Камінського 1813–1814 рр., А. Папєжова акцентує помітні особливості: «…якщо «Лєшек білий…» стоїть ще досить міцно на землі і позареальні події провадить на сцену за допомогою чарів Параски, багаторазово підкреслюючи, що краще було б не займати тих темних сил і здатися на милість неба, то в «Сирені з Дністра» обидва світи потрактовано на рівних правах. Цілком природним вважається тут існування німф чи сирен, ба, навіть існує можливість укладання тривалого зв'язку поміж рицарем Гримиславом та сиреною Мілоною, якби лиш цей рицар захотів покинути свою земну наречену Божену»[38].

Вочевидь, підкреслена видовищність вистави становила і основу касового успіху, і висувала неабиякі технічні вимоги для сцени. Ремарки до вистави свідчать, що навіть у межах однієї сцени відбувались яскраві зміни картин – як-от на початку другої частини опери, де сцена в підводному палаці змінюється на

сцену весілля у замку Судді. Чого варті інші сцени: потоп, що хвилями накриває Терефере, політ Терефере на вогняному драконі, сцена в Елізіумі, спілкування з Духами, розпукування трояндового куща, з якого виходила одна з сирен тощо. Друга частина опери містила значно більше спеціальних ефектів: громи, блискавки, западання під землю героїв, поява їх з-під землі і таке інше траплялись тут чи не вдвічі частіше, ніж у першій. Якщо в першій частині домінував сюжет, що розгортався доволі струнко, то друга частина збудована більше за принципом дивертисменту. Поява сирени Мілони у різних образах: циганки, старої жінки, млинарки, королеви Калькутти, прочанки, пустельника, королеви Німф урухомлювала дію, бо кожен з цих «персонажів» творив чергове випробування як для Гримислава, так і для його слуги Терефере. Тож глядач дивився насамперед яскраво ілюстровані фантастично-романтичні картини, слухав співи й музику, менше зважаючи на зміст, котрий укладався у тривіальні моралізаторські повчання про вірність у шлюбі, обов'язок дотримання слова, відплату за «гріхи молодості» та був приперчений не вельми тонким гумором на теми «рогатих чоловіків» і зрадливих жінок.

Художником, правдоподібно, мав би бути відомий львівський митець Антоній Ланге – талановитий та плодовитий рисувальник історичних пам'яток Галичини й Поділля, театральний художник польського театру до 1831 року. Та жодних відомостей про це не маємо.

Доволі розлогу рецензію на другу частину «Сирени...» знаходимо у четвертому номері «Pamiętnika Lwowskiego» («Львівських записок») за 1819 р. Безіменний автор наголошує, що у зв'язку з «розмаїттям сцен, укладених без зв'язку, та вишуканішим гумором» друга частина опери мала більшу популярність у публіки, ніж перша[39]. Хоча – констатував далі рецензент – вже і ця вистава не збирала публіку, тож виник окремий жарт на цю тему: мовляв, чародійні сили «Сирени...» щодо себе слабнуть одночасно із розвитком освіти[40]. Проте беззаперечно вагомими рисами цієї вистави, що й зазначено у рецензії, залишався національний дух – та «narodowość», носіями котрої були насамперед пісні, створені К. Ліпінським та Я.-Н. Камінським. Важливо, що найпершою серед виконавців вистави рецензент називає Аполонію Камінську – виконавицю головної ролі Мілони: «Переодягнена на Параску та Мазура, захопила надзвичайною національною характеризацією. Чудовий Гарастко (п. Новаковський) вдалим співом додавав грі прекрасного виразу»[41]. Тож неважко помітити, що захоплення рецензента, як, зрештою, і глядачів, викликали саме національні сцени.

Українці як персонажі. Серед головних «земних» героїв першої частини вистави: Судді (у пізнішій версії – Одровонжа), його дочки Божени, рицаря і нареченого Божени Гримислава, присутня і їхня челядь, поміж котрої у першій частині вистави можемо за іменами виділити українців: Богданко, Борислав, козак Гарастко. Проте ні за мовою, ні за будь-якими іншими характеристиками встановити їхню національну ідентичність неможливо, бо спілкуються вони

польською мовою, жодного разу не виявляючи своєї «українськості». Щодо образу козака Гарастка в першій частині твору, то його присутність можна виявити лише з друкованих у «Щорічнику…» за 1814 р. текстів пісень та зі згадок у рецензії 1819 р. Останні написані у дусі решти вокальних номерів опери і жодним чином не виявляють «козацького» походження Гарастка. Що ж до тексту самої опери, то у «краківському» – пізнішому і дещо видозміненому рукописі першої частини опери – цього персонажа немає взагалі серед дійових осіб.

Проте не залишає сумнівів ідентичність останньої – фінальної сцени – першої частини. У рецензії 1819 р. згадано про «натовп люду в замку Судді», в тексті рукопису знаходимо справді фінальну сцену за участі великої кількості акторів. Тут, у заключній сцені – а саме весілля – Я.-Н. Камінський виводить на кін додаткових героїв, не передбачених в австрійському оригіналі. Українські селяни на чолі з сільським старостою – солтисом – приходять до замку, щоб привітати молодят із весіллям. У «краківському» примірнику 1846 р. ця сцена густо покреслена цензором, тому важка для повноцінного відчитання. Ми зробили переклад українською мовою читабельних фрагментів сцени, що дає змогу увиразнити її характерні особливості.

Спершу звернімо увагу на вживання Одровонжем, власником замку, звертання до селян: «kmiotki», «myli moi kmiotki». Сьогодні це здебільшого образливе слово, котрим наголошують неосвіченість, сільське походження людини. Та на той час означало воно слово «селянин», походило від давньослов'янського слова «кметь», що означало «кінний воїн», «дружинник князя». На українських землях під владою Польщі у XIII–XV ст. так називали вільних селян, які мали власний наділ і сплачували державний податок. У цьому ж значенні «селянин», «господар», ще й у зменшувальній формі, це слово ужито і в тексті «Сирени...». Отже, сам текст мав такий зміст (подаємо у власному перекладі з польської – *М. Г.*):

«Сцена 10. Ті самі і кілька селян з села над Дністром.

Дворецький: Прибули солтиси з твого села, пане, і просять дозволу вільно увійти.

Одровонж: Кметям своїм я ніколи вільного входу не забороняв, Нехай входять і ділять нашу радість.

Входять селяни на чолі з Солтисом. У нього в руках хліб і сіль на дерев'яному крузі, покритому довгим білим рядном.

Одровонж: Щасти вам Боже! Щасти Боже, милі мої кметі!

Солтис: Бог віддячить насамперед панові за поштиві слова, а навзаєм прийміть наше привітання і дозвольте, щоб кметі, котрі в вас батька мають, привітали того, котрий вибраний серцем дочки і вашою волею, і повинен – дай Боже якнайпізніше – заступити ваше місце.

Одровонж: Мілославе, віддав тобі дочку, а тепер віддаю решту дітей, поєднайся з ними взірцем взаємної любові.

Мілослав: Любові синівської, бо я – твоя дитина, а це – твої діти.
Солтис: Богу хай буде хвала, що нам дав доброго пана!
(далі подаємо закреслені цензором рядки – М. Г.)
[Що в людині бачить людину.
Так єднаємось навзаєм. Прийми цей Хліб – овоч
Праці людської, образ ласки Божої.
Ним і гостей обходять, і (***далі – нерозбірливо – М. Г.***)]
(Замість цих чотирьох рядків дописано на сторінці поруч інший текст – М. Г.):
А якщо так собі єднаєтесь навзаєм,
Прийми цей хліб та сіль старим звичаєм.
Хліб – овоч праці людської, знак ласки Бога,
(***рядок – нерозбірливо – М. Г.***)
Як хліб свідчить небу й праці водночас,
Так сіль є образом мудрості й віри,
Тож прийми, молодий наш пане, з доброю волею
Кметів дари ласкаві – цей хліб з цією сіллю.

Хоче віддати хліб Мілославові, але в хліб вдаряє блискавка, із хліба виникає полум'я, по дроті, причепленім до середини хліба, спускається рака, яка має запалити феєрверк, захований у хлібі. Між блискавками з грозою Мілослав западається під землю. Декорація з хмарами опускається на заднику. Загальне замішання. Мілона падає, зомліла[42].

Цей епізод цілковито придуманий автором переробки Я.-Н. Камінським. Його пасторально-ідилічний характер не викликає подиву у контексті жанру «чародійної опери». Можна припустити, що Я.-Н. Камінський виходив із міркувань сценічності: чудово відчуваючи і знаючи закони театру, для посилення видовищності фінальної сцени він додав ще кілька «мальовничих» постатей та організував своєрідну «затримку дії», передкульмінаційний момент, що вибухав завершальними спецефектами.

Зрештою, уведення селян у ключові завершальні сцени опер чи балетів було доволі поширеним на той час драматургічно-сценічним прийомом. А. Папєжова з цього приводу зазначає: «… народ був часто уведений до історичної опери і виконував різні функції. Слугував декораційно-видовищним елементом. Тому селяни виходили в сценах весілля, заручин чи обжинок. Могли в цих сценах танцювати і співати на сцені, оскільки балети були однією з найбільших розваг оперних вистав. З іншого боку, натовп селян міг виконувати й іншу роль. Були вони представниками народу, глашатаями його прагнень і поглядів»[43]. Бачимо, що Я.-Н. Камінському залежало більше на другій «функції», з першої – суто розважальної – він зрезигнував.

З іншого боку, маємо сцену, що є блискучою ілюстрацією колоніального світу, де українці-селяни вітають свого польського пана: у такому руслі її й сприймав широкий загал. Але водночас сам характер «презентації» селян: відповідне, вочевидь святкове, вбрання, ритуал із хлібом-сіллю, стиль та зміст короткої бесі-

ди — не типовий танцювально-розважальний, а етично-виховний, дають змогу звернути на неї особливу увагу. Чи тільки прагматизм організатора видовища керував митцем?

Дивує, так би мовити, нетипова риторика спілкування «дідича замку над Дністром» Одровонжа (до речі, заміна абстрактного Судді у ранній версії вистави на ім'я Одровонжа – збірне ім'я славетного польського герба – теж мало свій сенс) із своїми селянами. Навряд чи бачив Я.-Н. Камінський бодай щось подібне у своєму дитинстві, коло батька-економа у маєтку Лончинських в селі Куткір Золочівського «циркулу» (нині – Золочівського району). Хоч майже нічого не знаємо про стиль життя не надто багатих Лончинських, та немає жодних відомостей про якісь надзвичайні «порядки» у їхніх володіннях. Не були ці ідилічні стосунки притаманні взагалі будь-кому із польських магнатів – радше навпаки.

А проте був у біографії Я.-Н. Камінського цікавий епізод. У часі його перебування на Поділлі у 1802–1805 рр. він мав бути знайомим із графом Ігнацієм-Сцібором Мархоцьким, власником Миньковецького ключа за кількадесят кілометрів від Кам'янця. Хоч не маємо жодних прямих свідчень їхнього знайомства, у долі Я.-Н. Камінського цей чоловік залишив неабиякий слід, бо саме в друкарні графа Мархоцького у Миньківцях 1805 р. було видано переклад «Гамлета» пера Я.-Н. Камінського (переклад здійснено з німецької переробки Ф. Шредера). Навіть якщо припустити, що Я.-Н. Камінський не був особисто знайомий із цим цікавим чоловіком, то принаймні чути про його «дивацтва» він повинен був. Власне, граф Мархоцький ще в останні роки XVIII ст., коли землі Поділля відійшли до Російської імперії, на знак протесту відгородив свої маєтності кордоном і на території проголошеної власноруч Миньковецької держави запровадив свої закони. Увів власну грошову одиницю, звільнив селян від кріпацтва, розвинув сільськогосподарське та промислове виробництво, мав власну фабрику паперу та друкарню, а «головною особою» своїх земель проголосив землероба. Селянські діти поруч із «панськими» брали участь у обрядових святах, зокрема, у славетному святі Церери, що його у серпні щороку проводив І. Мархоцький, і за що був звинувачений російським духовенством у язичництві. Чи не можемо припустити, що у фінальній сцені першої частини «Сирени...» в образі Одровонжа, його спілкуванні із селянами, в усій святковій церемонії відлунює пам'ять драматурга про «Миньковецьку державу» та її господаря – Ігнація-Сцибора Мархоцького? Чи не перетворили тут мистецьке перо та режисерська рука автора власні спогади, наприклад, про славнозвісне свято Церери, в центрі якого був культ Хліба й Хлібороба, на театральну картину, таку начебто нереальну й історично реальну водночас?

Якщо звернемося до ключової фрази, викресленої краківським цензором, – про господаря, «що в людині бачить людину», до вислову «єднаймось навзаєм», врешті, до самого привітання Одровонжа селянам, то побачимо за ними виразні обриси ідеології правителя Миньковецького ключа. Якщо порівняємо сценіч-

ний рядок «хліб – овоч праці людської, знак Божої ласки» із сторінками «Законів землеробів», запроваджених у Миньковецькій державі 1804 р., саме тоді, коли на Поділлі працював Я.-Н. Камінський, то переконаємося у надзвичайній близькості ідей, тем, навіть лексики. На самому початку цього документа проголошено: «...найдорогоціннішим даром, яким Найвищий Творець Природи наділив людський рід, є ВОЛЯ»[44]. Друга стаття цих Законів звучала так: «Стан та призначення Землероба, найбільшої частини Народу і найпродуктивнішої сили Країни, руки і праця якого є джерелом найбільшого багатства краю, є станом конче потрібним, корисним, а тим самим – дуже шанованим і значущим»[45]. Звернімо увагу на красномовність висловлювання Солтиса у виставі – і згадаємо, що участь у святах на території Миньковецького ключа на рівних брали і селяни: «будь хто із слуг Мархоцького з кафедри про користь та значення стану хліборобів» виголошував свої промови під час свята Церери[46].

За сценічною конструкцією ця сцена є кульмінацією вистави. Саме те, що блискавка вдаряє в хліб-сіль, принесений українцями, робить їхню присутність значущою, вона отримує додатковий – етичний вимір, адже саме в цей момент головний герой зникає під землею аби спокутувати свої гріхи перед обманутою Сиреною.

Звичайно, якщо сцени в маєтку графа Мархоцького і могли закарбуватись у творчій пам'яті Я.-Н. Камінського, то це були «перлини» його власних спогадів та особистої вдячності непересічній, високоосвіченій людині – графові І. Мархоцькому. Мабуть, не доконечним було б дошукуватись історичного «прототипу» сценічного образу чи театральної картини в цілому, якби не інші приклади «захоплення» І. С. Мархоцьким. Так, юний Ю. Словацький, влітку 1828 р. мандруючи Поділлям, особисто бував у маєтку І. С. Мархоцького, на той час вже літнього чоловіка. Своє враження від знайомства із цією людиною він вклав у поетичні рядки, зробивши І. С. Мархоцького прототипом головного героя поеми «Le roi de Ladawa» («Король Ладави», 1832), а також упізнаваним персонажем поеми «Beniowski» («Беньовський», 1840) та частково «Fantazy» («Фантазій», 1841)[47]. Інший письменник – П. Корсак описав графа Мархоцького у поемі «В околицях Притулії» (1827). Присвятив цьому непересічному чоловікові повість «Граф Сцибор в Островці» ще один відомий польський письменник С. Ґроза (1848)[48]. Якщо наше припущення вважати за правильне, то у фінальній сцені першої частини «Сирени…» маємо хронологічно перше – драматургічне – відлуння образу господаря Миньковецької держави, а сцену з уведенням в дію персонажів-українців слід тлумачити не лише з точки зору театрально-видовищних ефектів, а й з огляду на власний досвід Я.-Н. Камінського.

У другій частині опери під назвою «Сирена з Дністра, або Пригоди Терефере» присутність українського «духу» посилюється. Поруч із головним комічним героєм – слугою Терефере (в австрійському оригіналі Ларіфарі) – на помітну роль виходить ще один персонаж: козак Гарастко. Це образ Мінневорта, мей-

стерзінгера в замку графа Гартвіга з оригінального австрійського твору, «перетворений» уявою Я.-Н. Камінського на українця. Ще в першій частині він має достатньо багато вокальних номерів – сольних, дуетних, але всі вони звучать польською мовою, пов'язані безпосередньо із сюжетом вистави, зрештою, Гарастко спілкується польською і в прозових діалогах. Проте в другій частині «Сирени...» він набирає виразніших національних ознак. Разом із Терефере Гарастко проходить усі випробування, що їх насилає сирена, але, на відміну від недолугого, неповороткого, недалекого та жадібного слуги, козак виявляє найкращі риси: кмітливість, чесність, надійність, сміливість. У конструкції вистави він слугує своєрідним альтер-еґо Терефере, утримуючи його від негідних вчинків, попереджаючи про небезпеку його та свого господаря. Він відмовляється за 50 дукатів вбивати голубів, що їх подарували молодим як символ їхнього щастя, він натякає Гримиславу, що знає про всі його походеньки у підводному царстві, але не виказує цієї таємниці нікому («мовчу як камінь») і радить Гримиславові розповісти дружині про свої пригоди. Гарастко як персонаж присутній у більшості сцен другої частини вистави, а його характеристики з уст інших героїв послідовні: «премудрий козаче»[49], «козак-забіяка»[50], «Козак, як бачу, має в собі диявола, навіть вогонь його не бере»[51]. Цікаво тут звернутись до спостережень неодноразово цитованої А. Папєжової, котра говорить про зміни в системі комічних персонажів цього періоду: «якщо в давній комедії спритний слуга керував долею свого пана, то тепер він став пасивним пішаком, попихайлом, втратив колишню інтелігентність, став темним, забобонним, боязким Лепорелло»[52]. Прикметно, що всі наведені характеристики цілковито стосуються Терефере. А через образ козака Гарастка Я.-Н. Камінський наче «роздвоює» функції персонажа-слуги, віддаючи позитивну, конструктивну складову саме козакові Гарастку.

Та, окрім суто сюжетної функції, Гарастко виконує ще й музично-вокальну, так би мовити, концертну. Його головним атрибутом є бандура (у тексті – бандурка), з якою він співає і навіть танцює. На початку другої дії, у замку Судді козак Гарастко виконує пісню про бандуру. Вона є частиною веселого застілля і починається словами: «Хто мою бандурку ганить, той сам є бандура...». Пісня звучить польською мовою, але в ній оспівується бандура як інструмент, на якому прекрасно може грати сама природа[53]. Наважимося дати власний переклад, наприклад, другої строфи:

«За ніщо ті інструменти,
Як немає духу
І заховане мистецтво
В горлі або в брюху»[54].

У восьмій сцені другої дії звучить ще одна пісня Гарастка «Wszak świat cały iest bandurka. / Ludzie są strónami», де бандура порівнюється зі світом, а її струни – з людьми. Далі у пісні йдеться про те, що з цими струнами слід поводитись обережно, бо деколи в них вдаряють надто гучно і вони рвуться. Останню стро-

фу підрядково можна перекласти так: «Нехай на нас чекає нещастя/Або якась біда/Тільки дурень перед нею схиляється/ Ми ж танцюємо козака!»[55].

Дев'ята сцена другої дії – окрема сцена за участю персонажів-українців. Перший з них – вже відомий козак Гарастко. Його зустрічає на дорозі українська дівчина Параска – насправді Мілона, головна героїня вистави, переодягнена українкою. Це – ще одне втілення сирени у численній круговерті її чародійних перетворень. Сцена має виразний інтермедійний характер, оскільки ніяк не пов'язана із дією. Розмовний діалог займає майже три сторінки рукопису і є комедійним за жанром. Далі він безпосередньо переходить у дует. Вся сцена звучить українською мовою, хоча текст записаний латиницею, відповідно до тогочасних польських уявлень про український правопис. Подаємо її згідно з оригіналом.

Scena 9.

Harastko, Miłona (jako ukrainka)

Miło[na]
Boway zdorow kozacze!

Haras[tko]
Szczo ia wydżu – Paraska! Szczo za dywo!

Miło[na]
Piznawżes mia piesie Harastku?

Haras[tko]
A tyż sia zwidky tut wzieła?

Miło[na]
Myłost mene tut pryweła. – Nasza Pani pryjmyła mene za niańku do małoho [нерозб. – М. Г.] – ona teper ijde w hostynu do swo[ji] rodyny, ta j mene z sobojo wzieła.

Haras[tko]
Ach ty lubaia Parasiu! Ja z wełykoi rado[sty] łedwo na nohach utrymaty sia możu!

Miło[na]
Wydżu! wydżu! [перекреслено, над цими словами виразнішим чорнилом написано: Baczu ia to, baczu!]
Haras[tko]
Szczo tam czuwaty w naszych storonach? Szczo sie tam diie?

Miło[na]
Ne tak iak buwało; odnakoż lipsze iak u was. – Dobrych ludyi bahato pomerło.

Haras[tko]
A zlyi?

Miło[na]
Ey tych czort ne pozaberaw.

Haras[tko]
Skaży myni prawdu, lubysz ty mene iszcze tak iak [не читабельно], kołyśmy z soboiu razom, w naszych storonach probuwały?

Miło[na]
Koly iu ne znaiu czyś ty toho [нерозб. – *М. Г.*], bo myni lude kazały szczo ty –

Haras[tko]
I ty ludem wirysz, tu tulki ne czychnesz
A uze bigaie po miski.

Miło[na]
Ale bo ia znaiu, szczo ty lubysz bihaty za diwkamy.

Haras[tko]
Ta darmo sia wypyraty – szczoz robyty – koly natura tiahne wowka do lisa.

Miło[na]
Perestańze teper bihaty, mowliu tobi, ty mene ne znaiesz –

Haras[tko]
Znaiu, znaiu –

Miło[na]
Iak tia trysnu!

Haras[tko]
Ale perestańze!

Miło[na]
Zahraiu ia tobi na banduri!

Haras[tko]
(na stronie) Dobre to każut – ne tiahnyi czorta za chwist!

Miło[na]
Nauczu ia tebe iak to mene zwodyty!

Haras[tko]
Ależ day sobi skazaty!

Miło[na]
(zawodzi) A boday ia buła nikohda tebe ne wydiła, ta boday ia tebe ne buła lubyła! – Bidnaże hołowonka moia.

Haras[tko]
(zatyka sobie uszy) Ot bida! Parasiu! Ne płacz! Zazuleczko ia tebe lubyw i iszcze lublu, tylko perestań!

Miło[na]
Iak perestaty, kolo sercia tiażko!

Haras[tko]
Ne tuży holubeczko moia, prysiahaiu na moiu bandurku, szczo ty meni w serciu sedysz.

Miło[na]
Oy twoie serce iak korczma welykoie [нерозб. – *М. Г.*] sie bohato pomistył.

Haras[tko]
Wir meni szczo ia do korczmy sercia moho nikoho ne wpuszczu, krim tebe.

Miło[na]
A iak iakaia krasna zakałataie?

Haras[tko]
Chot by iey i ruki popuchły, bihme ne wpuszczu. Ot ruka tobi!

Miło[na]
Słowo!
Haras[tko]
Słowo uctywe!

Pieśń
Z ukrainy tut prychodżu
W żalosty biedneńka
Ach szczasływam szczo znachodżu
Moho kozaczeńka!
Ne takii tut storony
Iak u nas lubyi
Tutki chłopci iak worony
Prytom newirnyi.

[Harastko]
I ia rodom z ukrainy
De do woli wsioho
Diwki kraśni iak kałyny
Bohati do toho.
I wirnyi i choroszy
Dotrymaiut słowa
A tut chłopcia za try hrosza
Prodaty hotowa.

Wożmiem sia teper za ruki
Budem żyly bez rozłuki
Nechay szczastie z namy bude
Żyimo iak poctywi lude.

Triastia tomu kto sia bedyt
Kto nad chroszom tylko sedyt
Czerez hrosza cherez nudy
Tnem hołubcia i prysiudy.

Boday nasze poberyże
Choć nahayka pleczy zryże
Kozak toho ne zapłacze
Huczyt, kryczyt, hra i skacze.

(odchodzą, tańcuiąc)[56].

Тексти двох вищенаведених пісень Гарастка та дуету Гарастка і Параски вийшли друком у «Щорічнику польської сцени у Львові» за 1814 р. Це не дає підстав сумніватись у датуванні їхнього походження саме 1814 роком і примушує визнати ці тексти як, імовірно, перші або одні з перших пісень українською

(записані латиницею) у польському театрі XIX ст. Слід наголосити, що у друкованому (певно, редагованому) варіанті пісень перші літери слів «україна» та «козаченько» замінено на великі (в рукописі – маленькі).

Текст цього дуету вочевидь літературний, авторський, не народний. Його «народність» вдало формується під впливом коломийкового розміру, яким він написаний, а також лексики. Щодо останньої, то належить вона не так галицькій говірці, як центральноукраїнській, що з нею добре ознайомився Я.-Н. Камінський під час свого перебування у 1801–1805 р. на Поділлі, Волині, Київщині. Звернімо увагу і на те, що його персонажі називають себе українцями, а саме так галичани називали представників Центральної України, а ще точніше – Київщини, у той час як українці Галицької Русі аж до кінця XIX ст. йменували себе русинами.

Щодо віршотворення, то принцип 14-складового рядка, утвореного з 8+6 складів із цезурою між ними – типовий приклад коломийкового розміру, що його бачимо у перших двох строфах дуету (решта наступних строф – видозміна цього розміру). Він належить до силабічного типу віршотворення і є одним із найдавніших способів віршування. Свою відому статтю «До історії коломийкового розміру» І. Франко починає так: «Коломийковий розмір зробився незвичайно популярним у галицько-руській народній поезії, без сумніву, аж у XIX в., в якім у тім розмірі складено щонайменше 10 000 дрібних, 2, 4, 6 і більше (тисяч – *М. Г.*) стихових пісень ліричного та побутового змісту, в яких малюється незвичайно різносторонньо індивідуальне, родинне та громадське життя нашого народу в найрізніших його моментах»[57]. І. Франко підкреслює значно ширший історичний та географічний ареал побутування коломийкового вірша на території України, датуючи пісню про смерть Нечая 1650 та ін.[58]. Учений називає цілу низку українських поетів, котрі у XIX ст. користувалися цим поетичним прийомом: Т. Шевченко, П. Куліш, В. Забіла, С. Руданський, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, Ю. Федькович, брати Воробкевичі та ін. [59]. Цікаво, що І. Франко окремо зупиняється на використанні коломийкового вірша у польських поетів і називає найяскравішим прикладом поеми відомого етнографа і поета-романтика Т. Ленартовича «Bitwa Racławicka» («Рацлавицька битва») та «Branka» («Бранка»)[60]. Називає І. Франко і перші відомі йому вірші, писані коломийковим розміром: польський – 1559 року та строфа з латинського гімну на Різдво Христове з XV ст.[61]. На думку польських дослідників, 14-складовий рядок (8+6) є спільним розміром польської та української версифікації і першим з польських поетів XIX ст., хто вдався до цього розміру у XIX ст., був Юзеф-Богдан Залеський – на зламі 1830–1840-х років[62]. Але тексти вокальних номерів з «Сирени…» майже на чверть століття випереджають практику польських поетів-романтиків, представників «української школи», і тому потребують окремого вивчення. Мусимо наголосити, що коломийковим віршем написані й інші пісенні номери Гарастка: обидві вже згадувані пісні про бандуру з другої частини опери та відомий україн-

ським музикознавцям «Козак» з першої частини опери, текст якого надрукований у «Щорічнику польської сцени у Львові» за 1814 р.[63].

Авторство «руської сцени» Гарастка й Палажки, як і двох інших пісень Гарастка, не залишає сумнівів. Згаданий «Щорічник польської сцени» за 1814 р. зазначає, що автором пісень до другої частини «Сирени...» був Я.-Н. Камінський: «П[ан] Камінський, Д[иректор] і А[нтрепренер] Т[еатру] п[ольського] у Львові написав оригінальні піснеспіви до опери: «Сирена з Дністра. Частина друга», і до комедіо-опери «Гавел у пеклі»»[64]. Цю ж інформацію подає і перша рецензія на виставу у «Gazecie Lwowskiej» від 1814 р.[65] Та найголовнішим доказом авторства є видрук тексту «руського дуету» у збірці поезій Я.-Н. Камінського, виданій 1849 р. під назвою «Zbiór wierszy wesołych» («Збірка веселих віршів»)[66]. Тут на сторінках 24-25 вміщено вірш «Pieśń ruska» («Руська пісня»), що точно відтворює вже відомий нам текст дуету з поділом на партії: Параски та Козака. До речі, у цьому ж збірнику знаходимо інші вірші, написані коломийковим віршем: «Piosnka drelicharza»[67] та «Śpiewka karciaża»[68]. Перша з цих двох пісень також була написана для опери «Сирена з Дністра».

Зважаючи на те, що Я.-Н. Камінський часто вдавався до езопової мови у своїй творчості через заборону австрійської цензури, слід було б звернути окрему увагу на розмовний діалог Гарастка й Параски. Зокрема, у репліках «було не так, як колись», «добрих людей багато померло» треба шукати не прямого, а переносного значення. Про що ж говорив у такому разі Я.-Н. Камінський устами своїх персонажів? Про втрату польської державності? Про нещодавні поразки наполеонівської кампанії на території Росії? На це питання поки що відповіді не знаходимо, воно потребує додаткового вивчення.

Уся сцена – як її згодом називали «scena ruska» – разом із першою піснею про бандуру повністю була викреслена краківським цензором під час гастролей театру 1820-го та 1824 рр. Водночас у Львові вона користувалась неабияким успіхом. У реконструйованому репертуарі львівської сцени під орудою Я.-Н. Камінського Л. Бернацький подає інформацію, що 16 травня 1834 р. у збірній програмі концерту «Хто що любить» виконували сцену з «Сирени з Дністра» – «дует Українка»[69]. Схожі відомості є і про концерт 20 червня, в першому відділенні якого звучала «руська сцена Гарастка з Параскою з «Сирени»», а в другому – виконували козацький танець[70]. Гадаємо, що ці концертні номери були в репертуарі польських акторів і в попередні роки, але про них не збереглося відомостей.

Багато років незмінним Гарастком на львівській сцені був яскравий актор Ян-Непомуцен Новаковський (1796–1865). В історії польського театру він відомий як перший виконавець провідних ролей у комедіях А. Фредра. В енциклопедичному гаслі «Біографічного словника польського театру» знаходимо загальну характеристику індивідуальності актора: «Його головною спеціальністю була постать польського шляхтича періоду державності. Публіка, котра ще пам’ятала давні звичаї, стверджувала, що Новаковський був їхнім живим віддзеркаленням,

хоч сам виховувався вже по втраті державності»[71]. На момент прем'єри – тобто 1814 р. – йому виповнилося вісімнадцять років, а свою акторську кар'єру молодий митець розпочав 1811 р. Характерною особливістю актора були музикальність та вокальні дані – «сильний, дзвінкий голос у баритоновому діапазоні»[72]. Тож можемо припускати, що козак Гарастко у його виконанні мав шляхетні риси, його вокальні партії звучали виразно, що, власне, і зауважував практично кожен рецензент у наведених вище рецензіях. Без сумніву, його талановитою партнеркою була досвідченіша виконавиця ролі Параски – провідна актриса театру Аполонія Камінська (1792–1846), дружина Я.-Н. Камінського[73]. Відомо, що вона не мала яскравої сценічної зовнішності, не володіла добрими вокальними даними, проте утримувалась на перших ролях завдяки непересічному драматичному талантові (і, звісно, підтримці чоловіка), виконувала головні жіночі ролі як у трагедіях, так і в комедіо-операх.

Чи цілковито Я.-Н. Камінському належало авторство яскравих образів у «Сирені…» – Терефере та Параски? Щоб з'ясувати це, слід звернутись до згаданої на початку статті іншої переробки «Діви Дунаю» пера Л. Дмушевського під назвою «Лєшек Білий, або Чарівниця на Лисій горі». Повний текст цього твору, на жаль, ніколи не друкувався. Рукопис зберігається у бібліотеці Національного театру[74] у Варшаві і ще потребує окремого вивчення. Але загальний зміст твору відомий нам із книжки А. Папєжової. Говорячи про цю оперу, музикознавиця, зокрема, зазначає: «Основу цієї опери запозичено з поеми під тієї ж назвою. Діється в Києві, коли по скиданні з трону Рюрика II Ірена, його дружина, жертвує Лєшкові і руку, і корону, але, не здобуваючи взаємного кохання, вдається до допомоги пекельних сил. Параска, чарівниця, сприяє намірам Ірени, а дух Казимира Великого виводить з численних небезпек свого сина Лєшка»[75]. А. Папєжова також наголошує присутність Терефере як одного з головних комічних персонажів «Лєшка…»: «… запроваджено на сцену репрезентативну взагалі для цілої епохи комічну постать Терефере, постать, котра стане символом плаского жарту, стане об'єктом знущань та насмішок з боку акторів і критиків, що поважали себе, а поміж тим вистоїть і навіть дасть численне потомство»[76]. Власне, Терефере Я.-Н. Камінського і є цим першим «потомством», можемо сказати, що Я.-Н. Камінський «розвинув» цей образ, надавши йому власної інтерпретації. І Л. Дмушевський, і Я.-Н. Камінський – кожен у своїй версії – спричинилися до того, що у польську мову на правах народної увійшла приказка, що побутує донині: «Terefere kuku, strzela baba z luku» («Терефере куку, стріляє баба з лука»). Приказка ця є відповідником цілковитої нісенітниці, ба, навіть брехні, глупства – саме так трактує вислів «Tere-fere kuku» польський фразеологічний словник[77]. Однак авторство цього вислову тут приписано Владиславу Сирокомлі, письменникові, що народився вже після прем'єри «Сирени…» (1823–1862). Про опери ні Л. Дмушевського, ні Я.-Н. Камінського не згадано. Але зате надзвичайно цікавим є пояснення генези усього фразеологізму: «<…> з формою

„Tere-fere kuku, strzela baba z łuku” пов’язаний жарт студента на виставі польського театру в Києві, коли цього актора (йдеться, очевидно, про виконавця ролі Терефере у виставі «Сирена з Дністра» Я.-Н. Камінського. – *М. Г.*) було вбрано в костюм Діани і озброєно луком та стрілами. На цю картину один зі студентів вигукнув власне цю фразу, викликавши величезний сміх усієї публіки»[78]. Цікаво, що знайшла ця фраза своє місце і в українській літературі – серед куплетів пера М. Кропивницького (із зазначенням «Перероблене з польського»)[79]. Упорядник цього видання П. П. Перепелиця не вказав на генезу цього вислову[80], знаного М. Кропивницькому найімовірніше з часів його перебування в Галичині, у Руському народному театрі Товариства «Руська бесіда», 1875 р. Та, зважаючи на «київське походження» фразеологізму, міг чути його М. Кропивницький і в побутовій мові поляків на території Центральної України.

З того ж короткого переказу лібрета бачимо, що Параска як образ українки-чарівниці вийшла на кін польського театру ще 1809 р. у Варшаві. І хоч цей твір, безперечно, потребує окремого дослідження, про характер самого персонажа та її мову можна скласти уявлення із друкованих 1824 р. у четвертому томі праць Л. Дмушевського окремих вокальних номерів[81]. Так, з обидвох пісень Параски переконуємося, що написані вони польською мовою та не мають жодних «національних» кодів. Значно цікавішим у світлі нашої теми є вокальний номер під назвою «Duma ukraińska» у цій виставі. Його почергово виконують чотири різні голоси, що звучать з різних сторін сцени: ліворуч, праворуч, з-під землі та згори. Цей своєрідно окреслений український простір – надзвичайно цікавий візуально-звуковий прийом – потребує окремого вивчення та залучення цілого рукописного документа для виявлення контекстуальних та сюжетних зв’язків. Для нас же важливо акцентувати, що образ українки Параски у переробці Я.-Н. Камінського – також «запозичений» образ. Висловимо припущення, що саме твір Л. Дмушевського, а не Я.-Н.-Камінського, отримав своє продовження у фантастичній опері Ю. Мілевського «Ukrainka, czyli Palac zaczarowany» («Українка, або Зачарований палац»), що 1815 р. уперше вийшла на кін польського театру в Каліші та мала згодом свої численні наслідування та версії-переробки. Схиляє до цієї думки провідна тема чарів та образ українки-чарівниці, присутні і в переробці Л. Дмушевського, і в назві опери Ю. Мілевського. Водночас порівняння із варшавською версією дає змогу увиразнити самостійність задуму Я.-Н. Камінського. У львівській «Сирені з Дністра», у другій її частині, Я.-Н. Камінський принципово пориває з «фантастичністю» жіночого українського образу, наявного у Л. Дмушевського, і хоч залишає героїні ім’я Параска, проте надає їй, як і козакові Гарастку, автентичної української мови та «національно» артикульованого змісту тексту. Можна стверджувати, що в цьому Я.-Н. Камінський значно ближчий до настанов перших польських фольклористів початку XIX ст., ніж до засад «чародійної» опери, представлених у переробці Л. Дмушевського. Найкращим свідченням цього слугує подальше функціонування

у культурному просторі Галичини першої половини XIX ст. «руської сцени» з «Сирени…».

Популярність «українських» пісень з «Сирени...» вивела їх далеко за межі суто театрального простору. Ми вже згадували про переписані для домашнього музикування ноти й тексти, що поширювались серед львівської аристократії. Та, мабуть, найголовніше: дует Гарастка й Параски увійшов до відомої збірки «Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego» Вацлава Залеського, що вийшла друком 1833 р. у Львові (ноти до пісень уклав Кароль Ліпінський)[82]. Зокрема, пісня, що відкриває розділ «Kozaki», тобто козацькі пісні, містить дві строфи із вищенаведеного дуету Гарастка й Параски («Triastia tomu, szczo sia bidyt...» та «Boday nasze poberiże!..»)[83]. Їх подано майже у тому ж звучанні, що й у виставі, але без назви, без поділу на ролі, а головне – без автора. Далі під номером 116 подано текст пісні, що повністю повторює текст дуету Гарастка й Параски з «Сирени...»[84]. Факт уведення пісні Гарастка й Параски до збірки на правах анонімної народної пісні – поруч із справді народними, із фольклористичних записів М. Шашкевича, Г. Ількевича, К. Блонського, І. Білинського, Я. Головацького та ін. – засвідчує чималу популярність її серед публіки та читачів. Говорити про незнання укладача збірки щодо походження цього пісенного тексту не доводиться, оскільки Я.-Н. Камінський та В. Залеський були безперечно знайомі. Мабуть, саме на це видання В. Залеського орієнтувався і М. Костомаров, коли – вже кирилицею – цитував ті ж дві строфи як суто козацькі у своїй праці «Слов'янський фольклор»[85].

Про впливи, що мали саме українські образи «Сирени...» на подальший розвиток репертуару польськомовних та польсько-українських театральних труп на Правобережній Україні, слід говорити окремо, беручи до уваги вже не лише львівську версію авторства Я.-Н. Камінського 1813–1814 рр., а й згадану вище і ранішу за часом переробку Л. Дмушевського 1809 р. Вагомість цих та подібних до них творів у контексті утвердження української мови та тематики в сценічній практиці польськомовних труп на території України наголосив історик українського театру Р. Пилипчук, говорячи про перші прояви українськості на чужомовному кону на початку XIX ст., тобто ще за відсутності нової української драматургії і нового професіонального українського театру, коли подібні твори були провісниками нової української драматургії: «<...> таким провісником була й «фантастична» опера «Українка, або Зачарований замок» Юзефа Мілевського, написана 1815 р. почасти українською мовою і тоді ж уперше показана варшавською трупою В. Богуславського на гастролях у Каліші й Познані, а згодом поширена в Києві та інших містах України»[86].

Проаналізувавши рукописи двох частин «чародійної» опери «Сирена з Дністра», ми з'ясували особливості репрезентації українців як сценічних персонажів у цьому творі початку XIX ст.. Ключовим образом українця у другій частині опери був образ козака – бандуриста, танцюриста, гультяя. У своєму життєстверд-

ному, оптимістичному звучанні він контрастував із прихованим у творі образом Польщі, виявленим також через дві пісні: пісню Мазурської співачки (перевдягненої Мілони) з першої частини опери та пісню Мазура (також переодягненої Мілони) у другій частині. На відміну від лірико-героїчного характеру дуету Гарастка й Параски, слова і мелодія «мазурської співачки» у першій частині опери сповнені болю й туги: «Знаєте, певно, ту країну, що зазнала стільки лиха...»)[87]. Очевидно, йдеться про втрату державності, поразку повстання Т. Костюшка, що їх поляки переживали як національну катастрофу. Показово, що у приспіві цієї пісні звучала «кодова» для кожного представника польської культури фраза: «Alem jeszcze nie zginęła» («Але я ще не згинула»). Це насправді «цитата» рядка надзвичайно популярної тоді «Пісні польських легіонів» 1797 р. Ю. Вибіцького («Jeszcze Polska nie umarła»), котра від 1927 р. до сьогодні є першим рядком офіційного державного гімну Польської Республіки: «Jeszcze Polska nie zginęła».

Тож у наскрізь розважальній виставі, сповненій видовищних трюків, спеціальних ефектів, не найкращого ґатунку жартів і романтично-фантастичного сюжету, все-таки мали місце і приховані, глибші змісти, що виявлялись (хоч і епізодично) через національні – польський та український – дискурси. Зрозуміло, другий було підпорядковано першому, існував як його складова, що відображало світоглядні позиції польської нації щодо української у той період. Але здатність польської сцени у Львові ще до появи так званої української школи в польській літературі самостійно і – головне – публічно виводити на кін персонажів-українців та надавати їм конструктивних, близьких до національного фольклору, хай і міфологізованих, рис, свідчить про певну «відкритість», полікультурність як складову світогляду мистецького керівника Я.-Н. Камінського та його колег по сцені. Свідчить це і про те, що феномен «української школи» в польській літературі мав свої достатньо ранні прояви у театральній діяльності. Функціонуючи у публічному культурному просторі тривалий час, вони по-своєму впливали на формування та утвердження дискурсу України в просторі польського романтизму.

На прикладі двох частин «Сирени з Дністра» Я.-Н. Камінського пересвідчуємось у тому, як були взаємопов'язані у його творчості топос, етнос та етос. Перенесення місця дії віденської «Діви Дунаю» на береги Дністра покликало появу питомих мешканців цієї території – українців, які увійшли у тканину вистави не лише як окремі епізодичні постаті (фінальна сцена весілля першої частини, дівчина Параска у другій частині), а й повноцінними наскрізними сценічними персонажами (козак Гарастко). При цьому можна говорити про однозначно позитивну етичну складову репрезентації цих персонажів, про авторську «емпатію» щодо них, хоча у структурі образів їхнє місце є підпорядкованим. Цікаво також, що, на відміну від пізнішого, переважно чоловічого – «козацького» – дискурсу в творчості представників польської «української школи» доби романтизму, у ранніх – театральних – проявах цього напряму вагоме місце посідає «жіноча» тема,

творячи своєрідну репрезентаційну «пару» України: козак – дівчина. Можемо припустити, що відбувалось це під впливом вимог саме сценічного видовища.

В одній статті неможливо вичерпно проаналізувати запропоновану тему, навіть якщо йдеться про окремі сцени з рукопису. Гадаю, оприлюднені вперше в українському театрознавстві сторінки переробки Я.-Н. Камінського потребують пильної уваги і фольклористів, і мовознавців, і істориків літератури. Проте вже сьогодні вони дають підстави говорити про присутність персонажів українців на кону польського театру початку XIX ст., відкривають нові сторінки літературних та мистецьких перетинів української та польської культур цього періоду.

---

[1] Chlędowski A. Teatr lwowski. Wystawienie Alżyry. Wyjątek z listu pisanego na wieś / Pamiętnik Lwowski, 1818. – T. 2. – № 5. – S. 42.

[2] Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) / Іван Франко. Зібр. тв. : у 50 т. – Т. 29. – С. 313.

[3] Загайкевич М. Пилипчук Р., Федорук О., Кашуба О. Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. / М. Загайкевич, Р. Пилипчук, О. Федорук, О. Кашуба. – Львів : Логос, 1998. – С. 8.

[4] Там само.

[5] Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001). – Львів, 2007. – С. 391.

[6] Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872) : історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст / Тереза Мазепа. – Автореферат дисертації на здоб. наук. ст. канд. мист-ва. – К., 2003. – С. 4.

[7] Lasocka B. Teatr Lwowski w Latach 1800–1842 / B. Lasocka. – Warszawa, 1967. – S. 366.

[8] Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut». –Warszawa, 1967. – T. 5. – S. 53.

[9] Durski S. Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego : teatr polski w drodze od klasycyzmu do romantyzmu/ S. Durski. – Wrocław, 1968. – S. 300.

[10] Rocznik teatru polskiego we Lwowie. Od 1-go stycznia 1813 do 1-go stycznia 1815. – [Lwów] W drukarni Józefa Schnaydera. – S. 8.

[11] Teatr polski od schylku XVIII wieku do roku 1863. Lata 1773–1830 / red. T. Siverta. – Warszawa: wydawnictwo naukowe PWN, 1993. – S. 194-195.

[12] Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777 – 1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dzieów teatru polskiego we Lwowie / Ludwik Bernacki // Stulecie Gazety Lwowskiej (1811 – 1911). – T. 1. – Cz. II. Życiorysy. – Lwów, 1936. – S. 14–70.

[13] Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński / B. Lasocka. – Warszawa, 1957. – 119 s.

[14] Lasocka B. Teatr Lwowski w Latach 1800–1842 / B. Lasocka. – Warszawa, 1967. – 416 s.

[15] Papierzowa A. Libretta oper polskich z lat 1800-1830 / A. Papierzowa. – Kraków : PWM, 1959. – S. 61.

[16] Simon L. Bibliografia dramatu polskiego (1765–1964) / L. Simon. red. E. Heisa i T. Sivert. –PIW, 1972. – T. 1. A–M. – S. 379.

[17] Lipiński K. Mazur i Kozak z «Syreny z Dniestru». – Інтернет-ресурс. Режим доступу: http://kpbc.umk.pl/dlibra/docmetadata?id=27604&from=pubindex&dirids=16&lp=99

[18] Arye z opery «*Syrena z Dniestru*» z muzyką Karola Lipińskiego. – Інтернет-ресурс. Режим доступу: *fbc.pionier.net.pl/id/oai:kpbc.umk.pl:27579*.

[19] Збірка різних віршів поч. XIX ст. (ze zbiorów Ad Slovaschassa). – Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – Ф. о/н № 495. – С. 9.

[20] Papierzowa A. Libretta… – S. 123.

[21] Maresz B. Lwowskie egzemplarze teatralne / B. Maresz // Pamiętnik teatralny. – Warszawa, 1986. – Z. 4 (140). – S. 545.

[22] Syreny z Dniestru. Opera czarodziejska z tablami [?] i tańcami. Część pierwsza. – Інтернет-ресурс. Режим доступу: http://dlibra.bs.katowice.pl/dlibra/docmetadata?id=4512&from=publication

[23] Syrena z Dniestru. Część II. – Інтернет-ресурс. Режим доступу: http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=4511&from=publication

[24] Maresz B. Lwowskie egzenplarze... – Ibidem.

[25] Rocznik teatru polskiego we Lwowie. Od 1-go stycznia 1813… – S. 32–60.

[26] Teatr we Lwowie // Gazeta Lwowska, 1814. – 14 czerw. – S. 418–419.

[27] Там само.– S. 419.

[28] Там само.

[29] Lasocka B. Teatr Lwowski... – S. 366.

[30] Там само.

[31] Tkt. Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych / Pamiętnik Lwowski. – 1819. – t. 1. – №2. – S. 174–175.

[32] W. Teatr Narodowy // Prszczolka krakowska. – 1820. – № 61. – S. 215.

[33] Там само.

[34] Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych // Pamiętnik Lwowski. – 1819. – t. 1. – №2. – S. 174–175.

[35] Hensler K. F., Kauer F. Das Daonauweibchen / K. F. Hensler, F. Kauer. – Wien, 1798.

[36] Papierzowa A. Libretto... – S. 121.

[37] Там само. – S. 61.

[38] Papierzowa A. Libretta… – S. 122.

[39] Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych// Pamiętnik Lwowski. – 1819. – t. 1. – № 4. – S. 366.

[40] Там само.

[41] Там само.

[42] Syrena z Dniestru. Część II... – S. 52–53.

[43] Papierzowa A… – S. 118–119.

[44] Закони землеробів ; пер. П. Даниляка / Наукові записки Центру мархоцькознавства ; упор. В. А. Захар'єв. – Івано-Франківськ : Грань, 2010. – Т. 2. – С. 13.

[45] Там само. – С. 14.

[46] «Борьба местной епархиальной власти с языческим чествованием древней богини Цереры» – Цит. за: Наукові записки Центру мархоцькознавства ; упор. В. А. Захар'єв. – Івано-Франківськ : Грань, 2010. – Т. 2. – С. 50.

[47] Sawrymowicz E. Kalendarz życia i twórczości Juliusza Slowackiego / E. Sawrymowicz. – Wrocław, 1960. – S. 72.

[48] Баженов Л. Граф Ігнатій Мархоцький у зарубіжній та українській історіографії XIX– початку XXI ст. / Л. Баженов / Наукові записки Центру мархоцькознавства. – Миньківці на Ушиці, 2009. – Т. 1. – С. 7.

[49] Syrena z Dniestru. Część II... – S. 15.

[50] Там само. – С. 48.

[51] Там само. – С. 51.

[52] Papierzowa A... – S. 155.

[53] Syrena z Dniestru. Część II... – С. 34.
[54] Там само.
[55] Там само.
[56] Там само. – С. 90–93.
[57] Франко І. До історії коломийкового розміру / Іван Франко. – Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1983. – Т. 39. – С. 232.
[58] Там само. – С. 233.
[59] Там само.
[60] Там само. – С. 234–235.
[61] Там само. – С. 235–242.
[62] «Szkoła ukrainska» w romantyzmie polskim. Pod red. S. Makowskiego i inn. – Warszawa, 2002. – S. 46–47.
[63] Rocznik teatru polskiego we Lwowie… – S. 45–46.
[64] Rocznik teatru polskiego we Lwowie... – S. 18.
[65] Teatr we Lwowie // Gazeta Lwowska, 1814. – 14 czerw. – S. 418.
[66] Kamiński J. N. Zbiór wierszy wesołych /J. N. Kamiński. – Lwów, 1849. – S. 24–25.
[67] Там само. – С. 23.
[68] Там само. – С. 29.
[69] Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego... – S. 59.
[70] Там само.
[71] Nowakowski J. N. / Słownik bigraficzny teatru polskiego. 1765–1964. – Warszawa, 1973. – S. 485–486.
[72] Там само.
[73] Kamińska A. / Słownik biograficzny teatru polskiego. 1765–1964. – Warszawa, 1973. – S. 277.
[74] Simon L. Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964. – Warszawa: PIW. – T. 1. – A–M. –S. 167.
[75] Papierzowa A. ... – S. 195.
[76] Там само – С. 122.
[77] Słownik frazeologiczny. – Internet-resurs: http://www.sciaga.pl/slowniki-tematyczne/18710/tere-fere-kuku!/
[78] Там само.
[79] Кропивницький М. Твори : у 6 т. / М. Кропивницький. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 57–59.
[80] Там само. – С. 564.
[81] Dmuszewski L. Dzieła drzmatyczne / L. Dmuszewski. – Wrocław, 1824. – T. 4. – S. 88–94.
[82] Waclaw z Oleska [Zaleski W.] Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego/ – Lwów, 1833. –
[83] Там само. – S. 202.
[84] Там само. – С. 292.
[85] Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – К., 1994. – С. 139.
[86] Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв`язки (від давнини до початку XX ст.) // Варшавські українознавчі записки : Польсько-українські зустрічі. – Варшава, 1998. – Вип. 6–7. – С. 84.
[87] Rocznik teatru polskiego we Lwowie... – S. 46–47.