

Уляна Рой¹

Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)

До історії постановки драми Війт заламейський на сцені українського народного театру товариства „Руська Бесіда” (переробка Івана Франка з п’єси Педро Кальдерона *Саламейський алькальд*)

To the History of Staging *The Mayor of Zalamea* on the Stage of Rus' (Ukrainian) National Theater of the Society „Ruska Besida” (the Rehash of Franko from the Play of Pedro Calderon *The Mayor of Zalamea*). Ukrainian theater of the society Ruska Besida was one of the essential components in the development of Ukrainian culture in Eastern Galicia. Cultural development was also provided by the activities of Ivan Franko. His work for the theater was often underestimated and superficially studied. This was especially true when the rehash of Ivan Franko *The Mayor of Zalamea* appeared in the repertoire. The history of staging of this play is important to the history of Ukrainian theatre.

Keywords: Calderon, Franko, rehash, translation, theater of the society „Ruska Besida”

Do historii inscenizacji *Wójt z Zalamei* na scenie ukraińskiego teatru narodowego towarzystwa „Ruska Besida” (przeróbka Iwana Franki sztuki Pedro Calderona *Alkad z Zalamei*). Ukraiński teatr towarzystwa „Ruska Besida” był jednym z istotnych czynników w rozwoju kultury ukraińskiej w Galicji Wschodniej. Takie wybitne osobowości jak Iwan Franko swoją działalnością sprzyjały rozwojowi kultury. Jego praca w teatrze była często niedoceniana i jak dotąd mało badana. Dotyczyło to zwłaszcza historii pojawienia się w repertuarze przedstawienia *Wójt z Zalamei* przeróbki Iwana Franki ze sztuki Calderona *Alkad z Zalamei*. Historia tej inscenizacji jest ważna dla rozwoju literatury narodowej i sztuki teatralnej.

Słowa kluczowe: Calderon, Franko, przeróbka, tłumaczenie, towarzystwo „Ruska Besida”

Репертуар українського народного театру товариства „Руська Бесіда” наприкінці ХІХ століття був укладений з оригінальних п’єс українських, і зокрема, галицьких драматургів, та, однак, значну його частину наповнювали переклади й переробки п’єс зарубіжних авторів. Іван Франко співпрацював із цим театром і як автор, і як перекладач, завдяки чому на сцені з’явилися його власні

¹ Поштова адреса: ЛНУ ім. Івана Франка, вул. Університетська 1, 79000 Львів, Україна.
E-mail: kafteatr@franko.lviv.ua

твори — *Рябина* (1886), *Украдене щастя* (1893), *Учитель* (1896), *Кам'яна душа* (1895), а також переклади *Осада корабля* Йогана Зайца, *Розбитий дзбанок* Генріха фон Кляйста, переробки *Марнотратників* Франца Раймундта, *Саламейського алькальда* Педро Кальдерона (усі з німецької мови) та інші.

Співпраця І. Франка з театром була найпліднішою в 1893–1895 роках, після постанови драми *Украдене щастя*. П'єса була написана задля участі у Крайовому конкурсі, що був оголошений 18 березня 1891 року. Згодом термін конкурсу продовжено, і майже через два роки, у січні 1893, оголошено результати — Франкова п'єса отримала третю нагороду. Цензура повертала п'єсу авторові на доопрацювання, і тому лише 16 листопада 1893 року відбулася її прем'єра. Вже наступного, 1894 року, І. Франко пише для театру драму *Учитель* і готує нову редакцію *Рябини* (перша редакція — 1886 року). Довідуємося з його листа до відділу Руської Бесіди від 6 грудня 1893 р., що він має також намір перекласти такі твори: „*Війт заламейський* драма в 5 діях Кальдерона де ла Барки, в котрій виставлений чудесний тип селянина; *Фуенте Овехуна*, драма в 5 діях Лопе де Вега, де показані панщизняні надужиття і бунт селян проти них; *Віндзорські куми*, комедія в 5 діях Шекспір”². Такі відомі драматичні твори могли б, без сумніву, прикрасити галицьку сцену, тим більше, що трупа збиралася святкувати свій 30-літній ювілей. Окрім того, влітку 1894 року мала відбутися Крайова виставка³ — чудова нагода показати польсько-австрійській публіці український театр на належному артистичному рівні, збагачений світовим репертуаром. Спеціально для виступів театру „Руської бесіди” до початку Крайової виставки мали побудувати літній театр-павільйон на вулиці Кохановського (тепер — К. Левицького).

У березні 1894 року І. Франко відіслав до дирекції театру дві свої оригінальні п'єси й одну переробку — *Війта заламейського*, інші плановані твори не було перекладено. Драми *Учитель* та *Рябина* цензура прискіпливо перевіряла і, як наслідок, спершу заборонила. У листі до Агатангела Кримського⁴ від 22 березня 1894 року Іван Франко писав: „Я зладив дві штуки оригінальні. За першу заплатили, та цензура поліційна її заборонила. Тоді Бесіда відкинула й сама другу”⁵. Така ж доля спіткала й одну із запланованих переробок: „не платить (Бесіда — У. Р.) і за третю (переробку Кальдерона *Заламейського вій-*

² І. Франко, *До товариства Руська Бесіда*, [у:] *idem*, *Зібрання творів у 50-ти томах*, т. 49, Київ 1986, с. 438.

³ Крайова виставка (пол. *Wystawa Krajowa we Lwowie*) — найбільша виставка в історії Королівства Галичини та Володимирії, що відбувався з 5 червня до 10 жовтня 1894 року у Львові.

⁴ Агатангел Кримський (1871–1942) — український історик, письменник і перекладач кримсько-татарського походження, один з організаторів Академії наук України (1918).

⁵ І. Франко, *До А.Ю. Кримського...*, с. 482.

ma). От вам і заробіток”⁶. Але згодом цензура поступилася, і вже в № 148 за 30 травня 1894 року в газеті „Kurjer Lwowski” опубліковано анонс:

Również wystawiony będzie w tłumaczeniu, a raczej w przeróbce I. Franki, znakomity dramat Kalderona „Wójt Zalamejski”, który przed kilkoma laty z wielkiem powodzeniem dawany był na scenie burgu wiedeńskiego w przeróbce Wilbrandta⁷.

Проте, трупа театру товариства „Руська Бесіда” не завітала до Львова в червні 1894 року. Газета „Діло” подає інформацію з Перемишлян, що театр відкладає приїзд до Львова „через те, що пп. Лопатинські⁸ відійшли та артистам треба впровадитися на їхні ролі”⁹. На думку дописувача, добре, що так сталося, „бо сезон виставковий як не дописався купцям і промисловцям у Львові (котрі загалом нарікають на застої інтересів), так і не дописав¹⁰ і театрам та концертам. По великих надіях — розчароване”¹¹. Також дізнаємося, „що будівництво літнього театру понесло непередбачувані витрати і було припинено — фірма повернула кошти”¹². Про це довідуємося з виступу І. Франка на загальних зборах товариства „Руська Бесіда” у Львові в грудні 1894 року. На цих зборах було зачитано звіт театрального референта Іларіона Огоновського. У звіті зазначалося, що відділ вдячний драматургові Івану Франкові за розширення сценічного репертуару і що його переробку з Кальдерона *Війт заламейський* готуватимуть для сцени 1895 року¹³.

Отож, майже через рік після виконаної роботи *Війта заламейського* було включено до репертуару. Прем’єра п’єси відбулася 30 листопада 1895 року. Це засвідчує розміщена в „Ділі” (ч. 258 за 27. XI. 1895) афіша, у якій зазначено, що вистава йде „по раз перший”¹⁴. Рецензію на прем’єру було опубліковано в № 335 газети „Kurjer Lwowski” за 3 грудня 1895 року¹⁵. Цю дату вказує і Михайло Возняк. Тим часом, у коментарях до 24-го тому п’ятдесятичного видання творів І. Франка, де вміщено п’єсу, подано уривок із цієї рецензії, помилково датуючи її публікацію 30 травня 1894 року¹⁶. Помилку повторили пізніше багато дослідників, які розглядали історію переробки.

⁶ *Ibidem*, с. 482.

⁷ „Kurjer Lwowski” 1894, № 148, с. 4–5.

⁸ Філомена (1873–1940) та Лев (1868–1914) Лопатинські — українські актори театру товариства „Руська Бесіда”.

⁹ „Діло” 1894, № 182.

¹⁰ Тут „не пощастило”.

¹¹ „Діло” 1894, № 182.

¹² „Діло” 1894, № 286.

¹³ „Діло” 1894, № 285.

¹⁴ Тобто, поставлена у Львові вперше.

¹⁵ „Kurjer Lwowski” 1895, № 335.

¹⁶ І. Франко, *Війт Заламейський*, [у:] *ідем*, Зібрання творів у 50-ти томах, т. 24, Київ 1979, с. 431.

Театр товариства „Руська Бесіда” іноді практикував попередній показ чи, як сьогодні назвали б, „здачу” прем’єри в якомусь галицькому містечку чи селі перед приїздом до Львова. Щось подібне було й із постановкою *Війта*. Маємо принаймні відомості про дві такі „відкриті проби”. У листі від 4 жовтня 1895 року Андрій Чайковський пише до Івана Франка з Бережан: „Руський театр, що теперки тут пробуває, виставив досі ваші три штуки: *Украдене щастя*, *Учитель*, *Кам’яну душу* і *Війта заламейського*, хоча і се можна вважати роботою оригінальною без взгляду на его іспанський корінь”¹⁷.

На важливість для репертуару театру тієї теми, що її І. Франко піднімає у переробці Кальдерона, Андрій Чайковський¹⁸ вказує, проте зазначає, що аудиторія не готова розпізнати в постановці натяки та зіставлення з українськими реаліями. Подаємо ширшу цитату з листа А. Чайковського до І. Франка (Бережани, 4 жовтня 1895 року):

Війт Заламейський мав би стократно більшу вартість, аби лише публіка зрозуміла інтенцію автора: показати, що перед войском і для войска всьо уступити мусить, що усі привілеї і полегші для них, а ми *contribuens plebs* маємо на них робити і заодно слухати, що они „обороняють отечество” (хоча вже тільки літ ніхто ані на них, ані на отечество ні разу не стрілив) і наражають своє жите за нас, мізерних скотів, і за тое не значить у них ні характер, ні чеснота, ні наука, бо лише мундір робить чоловіка характерним, частним, ученим [...].

От коби всі могли вгадати гадку автора *Заламейського війта*, тоді би була заслуга цьої штуки. Та дивне диво. Річ здається сотки літ вспяць, дієся в деспотичній Іспанії, де донедавна гостювала інквізиція (знесена либонь в другій половині нашого віку), а тодішня бута¹⁹, привілеї, зарозумілість військова майже така сама, як у нас в конституційній Австрії при кінці дев’ятнадцятого віку! О! ми дуже поступили, до нас в науку, ми навчим, почому сіль і хліб почим!.. Однак коли би наша публіка справді була така дотепна і хотіла порівняти тамтої вік з нашим, тоді і цензура була б дотепніша і не дозволила би тої штуки представляти²⁰.

Про ще один попередній показ *Війта* довідуємося з листа Костя Підви́соцького²¹ до Івана Франка. Творча співпраця та листування цих двох людей почалися в першій половині 1892 року²². Дослідниця Оксана Дмитрів опублікувала чотири листи К. Підви́соцького до І. Франка та зазначила, що відповіді на них не збереглися. Як відомо, режисером першої постанови драми

¹⁷ Б. Якимович, Андрій Чайковський, [у:] *Спогади, листи, дослідження у 3 т.*, т. 3, Львів 2002, с. 51–52.

¹⁸ Андрій Чайковський (1857–1935) — український письменник, громадський діяч, доктор права, адвокат у Галичині, актор, режисер, драматург.

¹⁹ Бута (діалектизм) — пиха, пихатість.

²⁰ Б. Якимович, *op. cit.*, с. 51–52.

²¹ Кость Підви́соцький (1851–1904) — український актор, режисер, драматург. Перший виконавець ролі Миколи Задорожного в драмі Івана Франка *Украдене щастя*.

²² О. Дмитрів, *Листи Костя Підви́соцького до Івана Франка*, „Львівський літературно-меморіальний музей Івана Франка. Науковий вісник музею Івана Франка у Львові” 2008, № 8, с. 293–309.

Украдене щастя в українському театрі (16 листопада 1893 р.) був К. Підвисоцький. В одному з листів він звертається до І. Франка по допомогу в роботі над роллю Михайла. Шкода, що не маємо відповіді на це прохання. Знаючи про їхні добрі стосунки, розуміємо, чому К. Підвисоцький розповів про передпрем'єрний показ *Війта*. Отож, у листі до І. Франка від 9 листопада 1895 року з Коломиї К. Підвисоцький пояснює поспішність, через яку постава *Війта* відбулася не вельми вдало. Того дня, пише він, пані Підвисоцька захворіла та не могла вийти на сцену. Заплановану виставу *Вихованець* довелося замінити, і трупа вимагала поставити драму *Війт заламейський*. К. Підвисоцький був змушений „з шумом і криком около 11”²³ згодитися на це.

У листі він зазначає, що

Війт, остільки ефектовна, і з тенденцією доброю, штука, що відповідна рекляма і анонси, а з другої сторонни проготоване конечне; і sukces²⁴ моральний і касовий певний лиш тоді, так як виставлена в Галичині вперше. На жаль, кілька афішів розклеєних по 1 годині пополудни того не змогли зробити... Штука при пухтих лавках відограласть суковато, розумієсь, і з промахами. Однак присутнім дуже сподобалось, та все ж не зробила такого ефекту, який їй належиться.

Я грав війта, 13 аркушів ролі. Прошу увійти в моє положенє, чи піднявся-б хто другий: до 3 години робити пробу, та відтак вдома слабші місця бодай доповнювати, а від 7–11 години виступати?²⁵

Приїхавши до Львова у грудні 1895 року, театр на першу, тобто найважливішу, показову, постанову вибрав *Війта*.

У газетах „Діло” та „Kurjer Lwowski” з'явилося кілька відгуків. М. Возняк зазначає, що, було це, мабуть, „не без інформації самого Франка”²⁶, оскільки у відгуках детально мовиться про переробки та скорочення, а таке міг знати лише автор опрацювання. Так, у газеті „Kurjer Lwowski” автор рецензії зазначає, що переробка

полягала на деяких скороченнях у монологів і діалогів, на такому угрупованні сцен, що з кільканадцятьох відслон іспанської драми виникло 5 актів у 7 відслонях, далі на переробленні величезного оповідання Ізабелли, яке займає декілька листів друку, на сценічний образ, якого немає в оригіналі, а, нарешті, на передачі римованого 8-складового вірша оригіналу — українською прозою²⁷.

На думку М. Возняка,

щоб показати, як вільно переробляв Франко текст драми Кальдерона, треба було б написати роботу, яка б розміром перевищила саму переробку. Від почат-

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Сукцес* (пол. sukces) — успіх.

²⁵ *Ibidem*, с. 293–309.

²⁶ М. Возняк, *Франкова переробка драми Кальдерона*, [у:] І. Франко, *Статті і матеріали*, Львів 1949, Збірник 2, с. 149–152.

²⁷ *Ibidem*.

ку до кінця драми Франко вільно переробляв її, керуючись вимогами тодішнього стану української сцени в Наддністрянщині та її глядачів²⁸.

Проте вважаємо за потрібне подивитися на переробку під кутом зору сценічності. Дослідники, які висвітлювали історію опрацювання *Війта* в контексті ставлення І. Франка до драматургії іспанського Відродження, — зокрема, Михайло Возняк, Василь Харитонов, Ярема Кравець, — у своїх працях зазначають, що він у переробці орієнтувався саме на сцену українського театру. Тому варто „подивитися на твір як на сценічний варіант драми Кальдерона, зроблений спеціально для української сцени, про що прямо сказано в підзаголовку”²⁹.

Для порівняння візьмемо оригінал твору іспанською мовою та два переклади — прозовий польською мовою Едварда Хлопіцького, зроблений 1873 року (можливо, І. Франкові він був відомий) та російською — віршований переклад Константіна Бальмонта, надрукований 1989 року, а також використовуємо вказівки, зроблені в порівнянні з іспанським оригіналом В. Харитонова та Я. Кравця.

У польському перекладі для поділу на дії вжито лексеми: „dzień” і „scena”, у російському використано іспанську лексему „хорнада” та „сцена”, в українському варіанті функціонує: „дія”, „відслона”, „ява”.

Усі дослідники насамперед помічають відмінності в зовнішньому поділі тексту п’єси. В оригіналі та згаданих перекладах маємо три хорнади. І. Франко переформовує усі події на п’ять дій, а другу та п’яту дії подрібноє ще на дві відслони (тому, згадуючи переробку, дослідники вказують на п’ять дій, сім відслон). Кожна дія поділена на яви — вони зазначають зміну в дії чи появу нових персонажів. Кожна відслона знаменує зміну місця дії. Порівнявши Франкову переробку з оригіналом та перекладами, бачимо, що з одинадцяти змін місця дії І. Франко залишив сім. Відповідно протягом „одного дня”, тобто впродовж хорнади, місце дії часто змінюється — то вулиця, то приміщення, то знову вулиця, то садок. І. Франко, перерозподіливши п’єсу, максимально зредукував число змін місця дії, що мало б полегшити сценічне втілення. Відповідно, в першій дії майдан в Заламеї, поблизу якого стоїть, очевидно, хата найбагатшого селянина Педро Креспо, стає місцем зустрічі всіх персонажів. Другу дію І. Франко поділив на дві відслони: перша (в оригіналі це остання подія першої хорнади) — в кімнаті Ізабелли та Інес, а друга (в оригіналі це початок другої хорнади) — у садку перед будинком. Місце третьої дії те ж саме, що й першої — сільський майдан, а в четвертій — ліс. П’яту дію Франко знову поділив на дві відслони — перша, як у нього сказано, „нутро сільської хати”, де ведуть діалог Педро Креспо, вже сільський алькальд, і підсудний

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ В. Харитонов, *Іван Франко та іспанське Відродження*, „Радянське літературознавство” 1970, № 12, с. 50.

капітан. У другій відслоні персонажі опиняються знову на майдані, але вже біля радниці (яка, очевидно, теж розташована в центрі села). Щодо останньої яви — моменту окупації села військами короля, то в оригіналі та перекладі К. Бальмонта дію перенесено у в'язницю, а у варіанті І. Франка та Е. Хлопіцького — на майдан. В оригіналі відчиняються двері камери, а в перекладах — усі персонажі стоять на майдані, тіло ж мертвого капітана видно, коли відчиняються двері до радниці.

Імена дійових осіб І. Франко залишив у переробці практично незмінними. Подруга Реболledo, яка подорожує з військом, маркітанка, що в кальдеронівському оригіналі має ім'я *la Chispa* (укр. — блиск), у переробці І. Франка названа звуковим відповідником іспанського імені — Чіспа, а в російському та польському перекладах подана як Іскра. Єдиний, кого перейменував І. Франко, це *Juan*, син Педро Креспо. У польському та російському тексті він зветься відповідно — *Żuan* та *Хуан*, у Франковій переробці — Івась. Я. Коваль убачає в цьому „приховане смислове спрямування”³⁰; В. Харитонов уважає, що „все це було викликано бажанням Франка створити близький глядачеві антураж, який завжди має великий емоціональний вплив”³¹.

Цікаво простежити за ремарками у Франковій переробці. Порівняно з оригіналом та згаданими перекладами, можна стверджувати, що І. Франко розширив та уточнив ремарки. В оригіналі вони цілком відсутні, а в перекладах їх не надто багато (що загалом звичне для драматургії епохи Відродження). Переважно автори зазначали — „увійшов”, „вийшов”, „поле”, „в'язниця” тощо. Ремарки в переробці І. Франка стають не лише вказівками, коли і куди йти, а й певними організаторами дії.

Наприклад, ремарка в першій дії яви першої:

Ще заким піднесеться заслона, чути барабан. В хвилі піднесення заслони видно машируючу компанію вояків з розвитою хоругвою напереді. Передні вояки проходять півперек сцени і зникають. З самого заду йдуть Реболledo і Чіспа. Коли вони спиняються на середині сцени, чути з-поза сцени, з передніх рядів, команду”³².

Можна собі уявити, що барабан однозначно приверне увагу глядачів ще до початку підняття завіси, щоб налаштувати їх на перегляд. Окрім того, перехід солдат „напівперек сцени” створить враження динамічного руху довгої шеренги війська, що заходить до села. А поява перших акторів на сцені в ролях Реболledo і Чіспи, що плентаються в кінці шеренги, виглядатиме дуже органічно.

³⁰ Я. Коваль, *Іван Франко та іспанська література*, „Українське літературознавство” 2011, вип. 74, с. 217.

³¹ В. Харитонов, *op. cit.*, с. 50.

³² І. Франко, *Віт заламейський...*, с. 123–124.

Цікавою є й ремарка в третій дії до яви дев'ятої: „На сцені стемніється”³³, а на початку четвертої дії: „Поляна серед лісу. Місячна ніч, в часі останніх сцен світає”³⁴, тим часом у перекладах — „ліс” і „гуща лісу”. Здається, що певні речі повинні бути зрозумілі й без ремарок, але це правда для літературного прочитання, а І. Франко враховував вимоги сцени і писав конкретні вказівки, що доповнюють чи розкривають атмосферу окремої сцени. Це дуже близьке до режисерських вказівок і свідчить про Франкове розуміння вимог сцени.

Окрім ремарок та змін у композиції, перегрупування сцен, І. Франко знімає кілька реплік у діалогах, наприклад, частину діалогу дон Мендо та Нуньо, збіднілого шляхтича та його слуги. У першій хорнаді в репліках дон Мендо звучать псевдофілософські думки про походження дворянина та свою, буцімто, здатність та можливість впливати при народженні на вибір свого соціального статусу. Цей діалог свідчить про обмеженість, убогість мислення дон Мендо — нібито шляхтича за походженням. Викреслюючи цей уривок (у переробці — ява п'ята першої дії), І. Франко не тільки скоротив текст ролі, який необхідно було вчити акторам, він „рятував” глядачів від необхідності вислуховувати пустопорожню балаканину. Тим самим дещо облагороджував дон Мендо, залишивши йому світлий розум, що „захворів” лише на згубну пристрасть до Ізабелли. Завдяки переробці, на думку В. Харитонова, персонаж Мендо — це „сатиричний тип без викривлень та натяжок”³⁵.

Ще одну купюру І. Франко зробив у промові Педро Креспо, що, виряджаючи сина Івана до війська, дає батьківські настанови. Спостереження та роздуми Креспо про школу фехтування, що вочевидь для тогочасних глядачів не були б цікавими, Франко вилучив.

У переробці І. Франка скорочено й монолог капітана в третій сцені другої хорнади, де він розмірковує про свою пристрасть до Ізабелли (переробка — дев'ята ява, друга відслона у другій дії, у польському перекладі — сцена третя, день другий). Загалом зміна незначна. Замість двадцяти семи рядків вірша у Франка маємо три речення, які повністю передають зміст сказаного, але звільнені від філософських порівнянь.

Найцікавішими є переробки довгого монологу Ізабелли з третьої хорнади. Тут вже з'являються окремі сцени, яких в оригіналі та перекладах немає. Замість втомлювати глядачів довжелезним монологом Ізабелли І. Франко переробляє частину тексту. Монологічну розповідь Ізабелли про її викрадення та про зустріч з братом І. Франко перетворює на діалоги самої Ізабелли з капітаном-викрадачем, із братом. Відповідно, сцени викрадення і боротьби дівчини з капітаном отримують питомо театральне втілення, дієво увиразнюються для

³³ *Ibidem*, с. 161.

³⁴ *Ibidem*, с. 165.

³⁵ В. Харитонов, *op. cit.*, с. 50.

глядачів. У цьому місці І. Франко вносить ще одну свою корективу. За сюжетом Кальдерона, Івась, брат Ізабелли, повертається до села в той час, коли його батько Педро Креспо став сільським війтом – алькальдом. Для Педро громадські обов'язки алькальда важать набагато більше, ніж батьківські. Побачивши сестру, Івась вирішує, що викрадення було інсценоване, що Ізабелла сама погодилася піти з капітаном, і тому намагається її вбити. У польському перекладі його погроза звучить так: „Ukarać cię za zbezczeszczenie w ten sposób mojego życia i honoru... [...] — odpłata za zhańbienie, zemsta za zniewagę, kara dopełniona nad tą...”³⁶. У переробці І. Франка поданого вище тексту нема: Івась знаходить і батька, і сестру ще в лісі й звертається до сестри зі словами, повними співчуття та розуміння, що цілковито відповідає ментальності українського селянина: „Сестра тут! (Кидається до неї, ридаючи) Сестричко моя! Нещасна моя! (Цілує її руки) Ні, ні мовчи! Не кажи мені нічого! Все знаю, а чого не знаю й чути не хочу! О, Господи! Невже ти не помстишся на тих поганцях за нашу тяжку кривду?”³⁷ Відповідь на цю репліку може бути характерною для селянина, котрий, вочевидь, слугує прототипом Педро Креспо в переробці І. Франка: „Цить, сину! Не взивай Бога надармо. Він дав нам розум, і силу, і почуття справедливості в душі. Наше діло робити, що можна, щоб правда не була потоплена в болото”³⁸. За Франковою версією, Креспо, промовляючи ці слова, ще не знає, що невдовзі стане війтом, отож цей невеличкий текстовий акцент додає персонажеві цікавої характеристики. Він виступає як людина, що вірить у добро та розраховує на власні сили в захисті цього добра, але водночас покладається й на Божу волю.

Другий довгий монолог у цій п'єсі належить Педро Креспо, що прийшов до капітана і намагається схилити його до одруження з Ізабеллою, щоб зняти образу честі. В оригіналі капітан вислуховує увесь монолог мовчки. У Франка монолог розбитий на кілька частин, поміж якими звучать репліки капітана. Так, усю сцену перетворено на діалог, що чіткіше підкреслює і переживання Креспо, і нервозність та нетерплячість капітана, а найголовніше — вона набуває вагомих сценічних рис.

Такі переробки монологів у діалоги додають сценкам динамічності, завдяки чому зникають паузи в розвитку дії, а також допомагають акторам в опануванні тексту, сприяють підтриманню партнерського діалогу на сцені.

Франкова переробка аж ніяк не знецінює Кальдерона, а навпаки, робить його текст динамічнішим і сценічно цікавішим. Трансформували вірші у прозу та щедро наповнили „народними прислів'ями і зворотами, пестли-

³⁶ Calderon, *Alcald z Zalamei*, tłum. E. Chłopicki, Warszawa 1873, с. 81.

³⁷ І. Франко, *Війт заламейський...*, с. 169.

³⁸ *Ibidem*.

вими словами, вкрапленням зразків українського фольклору, побутових реалій тощо”³⁹, І. Франко уникнув „відчуженості читача і глядача”⁴⁰.

Оскільки львівська вистава *Війта* була першою в репертуарі гастролей театру, то на її постановку та виконання ролей були дуже уважні та критичні відгуки. У них відзначено насамперед важливість та актуальність теми п’єси. Наприклад, рецензент „Діла” пише: „Якими селяне повинні бути — отсе головна основа штуки; повинні мати почуте своєї гідности і боронити своєї чести і прав всіма силами”⁴¹. Рецензент газети „Kurjer Lwowski” висловив схоже міркування та підкреслив високий естетично-мистецький рівень переробки: „Ця переробка надається добре для української сцени й архитвір Кальдерона виглядає на сцені як образ нашої теперішньої дійсности, піднесений на одну скалю над рівень повсякденности й овіяний блиском безсмертної поезії”⁴².

Щодо виконання ролей, то рецензенти відзначали, що не всі вони були вдалими: траплялися кращі та гірші „хвилі”. Основною проблемою було те, що актори не знали тексту напам’ять. Добрим виконанням головної ролі Педро Креспо відзначено Костя Підвисоцького, також вирізнено Степана Яновича⁴³ в ролі генерала дон Лопе. Проте, зазначено: „А втім, щодо всіх перших ролей мусимо вказати на брак глибокого вистудіювання і деяку похапливість, навіть коли йдеться про вербальне вивчення ролей”⁴⁴.

Найбільше не задовільнило рецензентів, як втілювався в роль Лев Лопатинський, „...котрий виконуючи роль капітана, майже ніде не вийшов поза акторський шаблон старої дати”⁴⁵ (йшлося, очевидно, про традиційно-шаблонне для актора виконання амплу героя-коханця). Жіночі ролі в цій постановці також не мали успіху — гру Марії Слободівни⁴⁶ в ролі Ізабелли вважали штивною та шаблонною, цілковито декламаційною. А в Марії Фіцнерівни⁴⁷, що виконувала роль Чіспи-маркітантки, відзначили „шаржування” ролі.

Рецензенти вказували на помилки режисури, частково виправдовуючи їх слабкими силами трупи:

³⁹ Я. Коваль, *op. cit.*, с. 217.

⁴⁰ В. Харитонов, *op. cit.*, с. 49.

⁴¹ „Діло” 1895, № 260.

⁴² М. Возняк, *op. cit.*, с. 149–152.

⁴³ Курбас Степан (1862–1908) — відомий як Степан Янович, український актор, режисер і співак. У 1884–1898 роках працював актором у театрі товариства „Руська бесіда” (від 1891 року також — режисер).

⁴⁴ „Kurjer Lwowski” 1895, № 335, с. 6.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Марія Слободівна (псевдонім, справжнє прізвище Крушельницька, 1876–1935) — українська акторка, письменниця, громадська діячка.

⁴⁷ Марія Фіцнерівна (1873–1920) — українська драматична акторка і співачка.

Żal, że trupa teatralna ruska nie posiada ani ilościowo ani jakościowo sił, któreby mogły sprostać trudnemu zadaniu odegrania tego dramatu. Dość powiedzieć, że sceny masowe (pochód żołnierzy, zbiegowisko chłopów itd.) markowane bywają zazwyczaj przez 3–4 postacie, że kostjumi, dekoracje i sztafaż pozostawiają dużo do życzenia⁴⁸.

Рецензент „Діла” (стаття вийшла днем раніше) теж висловив претензії до режисури: „Режисерія заслуговує на повну догану; ми бачили на сцені базарові куферочки для представлення багажу офіцерського в 17-ім віці; трьох паробків для представлення ради громадської, що засуджує на смерть, і много інших таких промахів”⁴⁹.

Рецензент із газети „Kurjer Lwowski” одним реченням зазначив, що „попри все драма справила добре враження”⁵⁰. Можна припустити, що це був невеличкий реверанс у бік автора переробки І. Франка, що працював у редакції цієї газети, або ж рецензент мав на увазі саму переробку.

Майже усі постановки під час гастролей 1895 року рецензенти відзначали певною невдачею, але не через драматургічний матеріал, а через неналежне виконання. Парадоксальним є те, що саме на цих гастролях театр „Руської Бесіди” отримав можливість показати три вистави на сцені польського театру. Рецензент „Kurjer Lwowski” зазначав, що відбулося це після тривалої паузи: „Український національний театр, який отримує державну субсидію і перебуває під керівництвом товариства «Руська Бесіда», після кількарічної перерви вчора знову виступив на сцені театру гр. Скарбка”⁵¹. Першою показали виставу *Ой, не ходи, Грицю* Марка Кропивницького⁵². Ця вистава вже давно була в репертуарі, відповідно стала для глядачів улюбленою. У газетній публікації відзначено присутність великої кількості глядачів та висловлено похвалу українській трупі: „ця вистава якнайкраще довела, що український театр, маючи кращі умови, міг би здобути значний успіх, зокрема в постановці народних п’єс”⁵³.

Другою на кону польського театру показано виставу *Нещасне кохання* Леоніда Манька⁵⁴ — теж відому репертуарну постановку. На третю виставу було анонсовано *Украдене щастя* І. Франка, але й тут йому не пощастило —

⁴⁸ „Kurjer Lwowski” 1895, № 335, с. 6.

⁴⁹ „Діло” 1895, № 260, с. 3.

⁵⁰ „Kurjer Lwowski” 1895, № 335, с. 6.

⁵¹ „Kurjer Lwowski” 1895, № 349, с. 4.

⁵² Марко Кропивницький (1840–1910) — український письменник, драматург, театральний актор.

⁵³ „Kurjer Lwowski” 1895, № 353, с. 4.

⁵⁴ Леонід Манько (1863–1922) — український актор і драматург.

виставу замінили на давно знані п'єси *Запорожець за Дунаєм*, 1854 Семена Гулака-Артемовського⁵⁵ та *Вечорниці* Петра Ніщинського⁵⁶.

Окрім цього, трупа театру показала інші драми І. Франка: прем'єру *Кам'яна душа* та *Учитель* (в репертуарі з 1894 року). Щодо *Війта заламейського*, то на сьогодні відомостей про інші постановки цієї п'єси 1895-го та інших років, чи то у Львові, чи у провінції, немає.

Драми та переробка І. Франка з'явилися для розширення та збагачення репертуару трупи, але, на жаль, у колективі відбувалися процеси, що деструктивно впливали на мистецький рівень вистав та на творчу працю загалом. У листах А. Чайковського до відділу товариства „Руська Бесіда” натрапляємо на опис непорозумінь поміж головними режисерами трупи К. Підвисоцьким та С. Яновичем вже наприкінці 1895 року. Масштаби конфлікту зростали та вилилися у публічну справу й обговорення, своєрідне розслідування, що опубліковане в додатку до „Діла” (№ 291) за 1897 рік. У цьому дописі є свідчення А. Чайковського про трупу станом на перше січня 1896 року — якраз по гастролях українського театру у Львові, де відбулася прем'єра *Війта*. У його листі згадано, що

склад трупи не відповідає контрактним вимогам. Іменно дирекція не удержувала умовленої оркестри, котра мала складатися з 10 членів, а складалася з 7 [...]; виказувала даліше дирекція, що відбуваються проби з нових штук, котрі невдовзі будуть виставлені, а о тих штуках і пробах ніхто з акторів навіть нічого не чув [...]. Взагалі хори і сцени гуртові виходили разячи зле [...]⁵⁷.

Автор вказує на потребу оновити декорації, що дуже знищилися під час мандрівок театру. Довідавшись про це, можна зрозуміти, чому актори погано знали текст ролей з *Війта*, чому масові сцени виглядали так убого і чому декорація цілковито не відповідала змалюванню відповідного місця дії.

Можна лише припустити, що за ліпших умов та ситуації в трупі українського театру постава переробки І. Франка *Війт заламейський* могла здобути більший успіх та стати окрасою репертуару.

Тим не менш, звернення театру до драматургії Педро Кальдерона свідчило про бажання українських театральних митців ставити класичну європейську драматургію. Нагадаємо, що в цей же час український театр Наддніпрянської України такої можливості був позбавлений через утиски російської цензури. Щодо перекладацької стратегії, то вона, як переконуємося, була орієнтована на сценічне життя твору, і можна помітити, що Іван Франко в цій переробці виявляє добре знання сцени та побудови драматичного твору. Залишається

⁵⁵ Семен Гулак-Артемовський (1813–1873) — драматичний артист, драматург, автор однієї з перших опер на україномовне лібрето опери *Запорожець за Дунаєм*.

⁵⁶ Петро Ніщинський (1832–1896) — відомий український композитор і поет-перекладач.

⁵⁷ „Діло” 1897, № 291, с. 5.

лише шкодувати, що сценічне життя *Війта заламейського* було коротким та не надто яскравим. Але, попри все, ця Франкова переробка прийшла до публіки — на відміну від інших його перекладів, як-от *Венеціанський купець* Вільяма Шекспіра (1978), що не бачив кону сцени, та *Цар Едип* Софокла (1894), що був поставлений, але вже після смерті І. Франка у режисурі Леся Курбаса в Молодому театрі у Києві 1918 року.