ЮСИП ГРНЯК
СПОМИН

Йосип Гірняк

Спомини

Joseph Hirniak

Memoirs

Edited by

Bohdan Boychuk

Published by Sučasnist
New York
1982

Йосип Гірняк

Спомини

Упорядкував

Богдан Бойчук

В-во Сучасність
Нью-Йорк
1982

Бібліотека Прологу і Сучасности ч. 152

Мистецький редактор

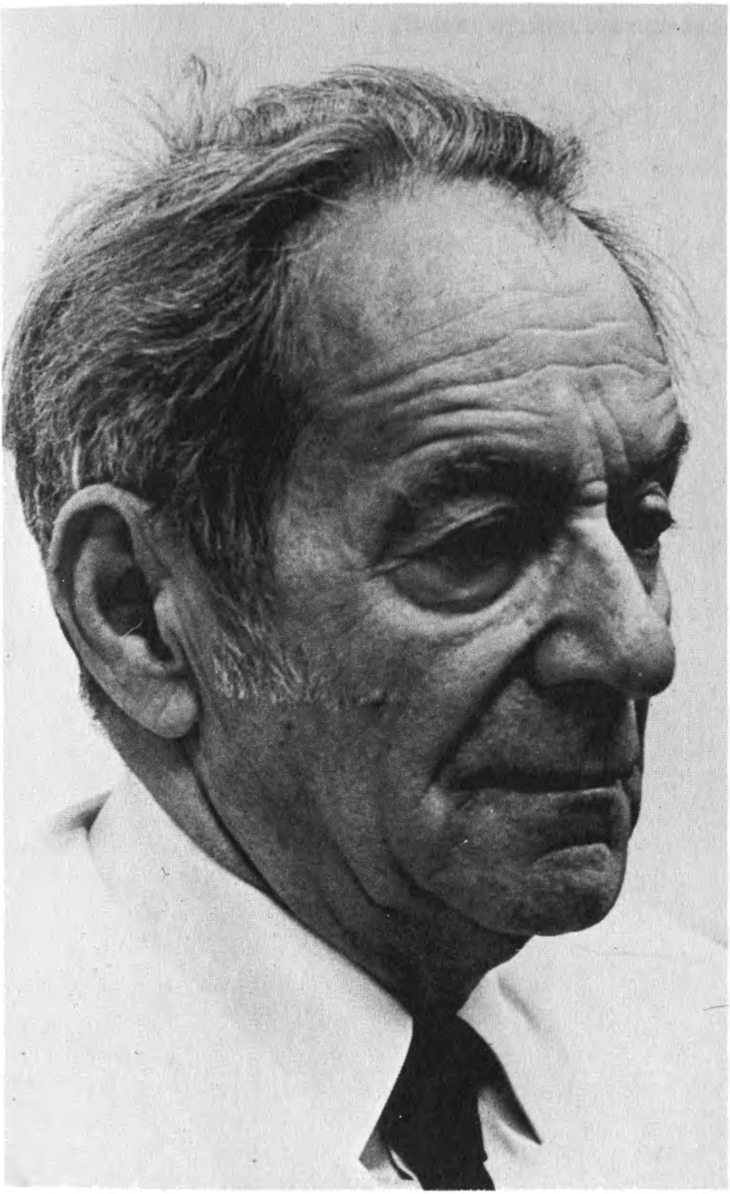
Орест Слупчинський

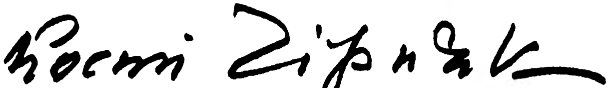
Пересвітлював

Володимир Грицин

Copyright © by Sučasnist 1982

Library of Congress Catalog Card Number: 82-80114





Лесеві Курбасові присвячую

Слово від упорядника

Наявність упорядника у книзі споминів — незвична. Але багато у процесі творення цієї праці йшло незвичними дорогами. У незредагованій версії березільський розділ цих споминів починався так:

"19 березня 1975 року.

Дорогий Пане Богдане! Притиснули Ви мене до муру і вимагаєте безпосередньої розмови про Курбасовий «Березіль»".

Тобто починався листом до впорядника. Лист цей вийшов дуже довгий, він писався п'ять років — від 80-ліття до 85-ліття Йосипа Гірняка. Упорядник кожної п'ятниці заїздив до Йосипа Йосиповича, щоб захопити хоч сторінку-дві споминів і при нагоді черпнути знання про театр, дорогого, як золото.

Книга впорядкована на коляжному принципі. Першу частину становлять спомини, які друкувалися в 1965-66 рр. у "Листах до приятелів", про початкові кроки Йосипа Гірняка в галицьких театрах перед Першою світовою війною і під час неї. Другу, основну, частину становлять тільки що написані спомини про театр "Березіль". Третя частина включає, знов же, давніші спомини, які друкувалися в 1962-64 рр. у "Листах до приятелів", про перебування автора на засланні. Основний текст упорядник протикав уривками статтей, уривками розмов і численними фотографіями з постановок "Березоля" та з життєвої дороги Йосипа Гірняка.

Композиційно ця книга становить перший том двотомника, другим томом якого є видана 1975 року книжка "Театр-Студія Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської".

Багато праці вклали в цю книгу Орест Слупчинський, у технічну редакцію, та Володимир Грицин, у пересвітлення і відтворення фотографій, — щире їм спасибі!

Читачеві ж передаємо книгу з надією, що вона відтворить йому частину великої і цікавої доби.

Б. Б.

Передслово

Дедалі частіше сиґнальні дзвоники своїм тривожним звуком сповіщають про прискорений хід поїзду до кінцевої станції. Доведеться наздоганяти товаришів-побратимів, що давно спочили вічним сном і в затишних палатах чекають на тих, яким доля дала нагоду повикінчувати земні діла, залишити по собі повиплачувані борги-довги...

Кожного дня, прокидаючись, бачу перед собою височенну гору, на яку мушу викарабкатись. Її мені не оминути, бо тільки на ній простяться і спишуться всі рахунки життя і долі. Коли цього не зроблю — сира земля не прийме мене, не заколише спокійним сном.

Наяву й у сні перед моїми очима стоїть Лесь Курбас... Найбільша постать в історії українського театру — найтрагічніша постать в українському театрі.

Уже п'ятий десяток років минає, а театр і досі не може загоїти рани, яку московська тиранія заподіяла, знищивши основоположника української модерної сцени. П'ятдесят років добігає з того часу, як осиротів чарівний театр "Березіль", а місце режисера, який вивів український театр на світові шляхи, — вакантне і досі... І досі не знайшлось послідовника, який би попрямував по тому шляху. Ба, навіть учні, близькі друзі, що довгими роками крокували по пробитій ним стежині, збились з дороги, розгубили дорогоцінну ношу, бо вона була не по їхніх силах, і колесо українського театру повернуло до вихідних позицій театру дев'ятнадцятого століття. Але й у двадцятому столітті ніхто не зумів навіть наблизитись до корифеїв: Заньковецької, Кропивницького, братів Тобілевичів, які корабель свого театру повели по неповторній путі. Ніхто не замінив їх.

Як видно, клич "немає незамінних людей" пустопорожній і неправдивий! Історію творять незамінні люди, неповторні індивідуальності. Коли їх немає — витворюється порожнеча.

Три події

У 1910-му році я підготовлявся до перехідного іспиту з реальної школи до гімназії. З цією метою батько відправив мене до Тернополя, де приватно товариш і приятель моїх старших братів Юліяна і Никифора д-р Микола Чайківський зобов'язався допомогти мені в цій доволі складній операції. Упродовж шести місяців я мусів засвоїти латинську і грецьку мови, так щоб скласти іспит до п'ятої кляси гімназії і тим способом не втратити жадного року навчання.

Чомусь так склалось, що досі всі ми — сім братів — тільки переїжджали через Тернопіль, ніхто з нас не зупинявся в тій столиці Поділля й не користав із шкільних закладів, які були в тому місті, хоч воно було від нашого містечка Струсова всього шістнадцять кілометрів і хоч усі наші земляки набивали там свої голови знаннями до

того часу, поки не переходили на університетські студії. Цього разу я попав у Тернопіль, як видно, із-за економічних міркувань. Там жила моя сестра Йоанна, по чоловікові Ґардецька; під її опікою і за її допомогою, я мусів за короткий час опанувати основи двох обов'язкових для гімназії клясичних мов і перескочити через іспитовий бар'єр до рогатинської гімназії Рідної школи, де вже мав попасти під нагляд свого брата Никифора.

Під час мого перебування в Тернополі відбулися в залі "Міщанського братства" при вулиці Микулинецькій три події, які пам'ятаю до сьогодні і які глибоко вплинули на моє світосприймання, на мою науку в школі життя, на моє майбутнє.

Поперше, там довелось мені побачити й почути Івана Франка, що приїхав прочитати своїм тернопільським звеличникам "Мойсея".

Подруге, учні місцевої гімназії влаштували ювілейну академію в честь Тараса Шевченка, на якій восьмиклясник Йосиф Сліпий здивував слухачів своєю ерудитною доповіддю про творчість поета.

Нарешті, потретє, до того культурного подільського центру загостив Гуцульський театр під мистецьким проводом письменника і славного бандуриста, еміґранта з Наддніпрянщини Гната Хоткевича.

З того часу пройшло сімдесят років, а я мов сьогодні бачу похилу, безпомічну постать великого поета Галицької землі, якому син перегортав сторінки поеми і хустиною висушував піт на виснаженому й болісному обличчі батька. Хворі безвладні руки лежали на столі, наче притримували книжечку, та це тільки так здавалось...вони були власникові завадою, він не знав, що з ними зробити, куди їх діти, було помітно, що ті руки хворого поета обтяжували. З напруженою увагою вся авдиторія прислухалась до приглушеного голосу читця, вона жадібно ловила кожний звук, кожне слово із хворих грудей поета. Ця мала, немічна постать прикувала увагу сотень людей, що принишкли на своїх місцях і, здавалось, боялись найменшим порухом потривожити напругу, з якою слідили за словом і мислю поета.

Величний образ Мойсея, його любов, його картання і докори, його проникливі слова до сліпого, невдячного народу лягли в серцях і мозках зачарованих слухачів. Із розмов сусідів я чув про тяжкий стан здоров'я, я й помічав фізичне безсилля поета, яке підкосило його тіло, проте він не здавався, навпаки, він поривав, він покоряв і переможно провадив за собою всю загіпнотизовану авдиторію Міщанського братства.

Публіка, що заповнила залю, не становила якоїсь однорідної громади; це були представники місцевої інтеліґенції, були тернопільські міщани, учні гімназії, учительської семінарії молодших і старших кляс, було й чимало селян із ближчих околиць. У перших рядах сиділи священики, що ще перед виходом Івана Франка на сцену викликало між старшими учнями палку дискусію. На "партері", відгородженому від сидячих місць бар'єром, уся стояча братія гаряче обговорювала неприхильне ставлення духівництва до поета за його соціяльні та радикальні погляди і за ті твори, в яких Іван Франко їх

пропаґував. Поява поета на сцені припинила гарячий обмін думками, глядачі, мов за помахом чарівної палички, одностайним привітом зустріли спричинника темпераментних дебат.

Автор закінчив читання поеми, а слухачі не зважувались порушити тишу, яка тривала під час цілого вечора, вони, здавалось, боялись потривожити той чарівний стан, у який привів їх автор поеми. Тільки, коли син згорнув книжку і став помагати батькові піднятися з крісла — всі глядачі спонтанно стали дякувати великому поетові за неоціненний твір і за особисту присутність серед них.

Батько і син зійшли із сцени, вони мусіли пройти через усю залю, щоб вийти із Міщанського братства на вулицю. Глядачі розступились і серед грому оплесків, при доземному поклоні тернопільців — похилений, немічний Іван Франко пройшов, немов імператор поміж вірнопідданими своїми громадянами. Від палких дискусій на студентській ґальорці й згуку не осталось: і критики, і звеличники в ентузіястичному захопленні ледве втримались від пориву, щоб підняти кумира Галицької землі на руки й усією громадою понести його по вулицях столиці золотого Поділля. Тільки завдяки благанням сина, який оберігав батька, немов малу дитину, пощастило переконати громаду, що такі вияви подяки й ентузіязму не під силу хворому поетові. Візник підогнав коня, щоб скоріше визволити з полону глядачів автора того надзвичайного, історичного літературного вечора.

На вулиці, біля Міщанського братства громадяни міста й околиці до пізньої ночі не розходились. Розмови про поета, його творчість, його здоров'я, його трагічне життя — довго не вщухали. Прислуховуючись до тих оживлених розмов, глибоко переживаючи виступ автора "Мойсея", його тиху але могутню деклямацію геніяльного "Прологу", я не був у силі опанувати зворушення... Я не міг дати собі ради з враженнями й мислями, мій п'ятнадцятилітній мозок був неспроможен з тим усім упоратись, мої літературні і громадські пізнання ще не могли все почуте і пережите збагнути та скваліфікувати. Одне тільки було очевидне: я був свідком і пережив велику подію. Ця подія ще й сьогодні, в час уже глибокої старости, ясніє у моїй пам'яті тією ж величністю, що й сімдесят років тому.

■

Весною того ж року Тернопіль відзначав Шевченківську річницю концертом-академією силами місцевої української гімназії. Програма складалась із доповіді про Тараса Шевченка, деклямації, симфонічної оркестри, хору та сольоспіву. Все це виконували учні всіх кляс гімназії. Я приглядався і прислухався до того традиційного свята із славнозвісного "партеру". Старші учні вищих кляс (багато із них були вже під вусом) притиснули мене до бар'єра так, що, здавалось, ось-ось своїм натиском роздавлять мені грудну клітку. Проте, це все я героїчно терпів, щоб тільки послухати їхніх розмов, завваг до того всього, що відбувалось на сцені. Це ж бо був єдиний мій контакт із студентською братією; як екстерніст, я не мав іншої нагоди для без-

посереднього товаришування, навіть з однолітками.

Після "Заповіту", що його відспівав хор під супровід оркестри, на сцену вийшов учень восьмої кляси, який за кілька місяців іспитом зрілости мав закінчити цю шкільну установу. "Абітурієнт" виголошував святочну доповідь про творчість Тараса Шевченка. Для мене, четвертоклясника та ще й "реаліста", було труднувато вгнатися за ходом думок і ерудицією доповідача. Напруживши свій слух і увагу, я ловив себе на надоїдливому питанні: чи, ставши абітурієнтом, я теж буду такий "учений"? За моїми плечима вусатий гімназист висловлював своєму товаришеві подив і захоплення вченістю доповідача. Товариш погоджуючись додав:

— Такого не втне жаден із наших "бельферів"!*

Почувши таке, я зважився звернутися до них з несміливим питанням:

— Як зветься промовець?

Вусаті гімназисти презирливо глянули на мене і один з них засміявся:

— Ти що, жовтодзюбе! не знаєш першого "форцуґа"** тернопільської гімназії? Та це ж Йосиф Сліпий!

Оце Йосиф Сліпий? Та я ж перед Різдвом, помагаючи батькові, носив у хату його батьків Просфору. Уже кілька разів у час Великодня я ходив туди з хрестом, та ніколи не натрапляв на їхнього сина. Батько мій, дяк, і його помічник, піддячий, не могли своєчасно обслужити всю парохію, тому й мене мобілізували до того діла. А парохія була справді не абияка: містечко Струсів і три околичні села — Різдвяни, Барнадівка й Заздрість. В останньому багатому селі Заздрості жили дві заможні родини: Дичковські та Сліпі. Йосиф і Родіон були однолітками, синами братів Сліпих, вони й були однокласниками тернопільської гімназії. Струсівська парохія була багата учнями середніх шкіл та студентами університетів. Під час свят та літніх канікул уся ця молода когорта збільшувалась довколишніми товаришами. Спільними зусиллями вони влаштовували всякі розвагові та культурно-освітні імпрези: концерти, театральні вистави, фестини й вечерниці. Всі жили однією громадою і одними зацікавленнями. Братів Сліпих між ними не було. Родіон, згодом лікар, був скромний, несміливий, уникав шумливого товариства. Йосиф — внутрішньо здисципліновaний, зосереджений над наукою, інтелектуально розвинений понад свій вік і товаришів. Вільний від школи і науки час він проводив у батьківському домі над книжкою, над вивченням чужих мов. Мої сусіди з "партеру", як видно було, дуже пишались своїм однокласником, а я навіть не посмів повеличатись, що цей доповідач "із моєї парохії"... Необережний та непродуманий запит: як його звати? — вибив цей козир з моїх рук.

В оркестрі, перший від глядачів, сидів маленький і круглий мов м'ячик скрипаль із чотирма срібними пасками на комірі гімназійного

*Бельфер — жартівлива назва для гімназійних учителів.

** Форцуґ (знімецька) — передовий учень.

остроєю, який звертав на себе увагу своїм упевненим і рішучим помахом смичка. У наступній точці програми той же скрипаль співав дзвінким і милозвучним сопраном кілька пісень М. Лисенка на слова Т. Шевченка. Це був Мар'ян Крушельницький, який уже тоді був здатний викликати одностайне і спонтанне захоплення всієї авдиторії, із яким згодом мої особисті стежки доволі тісно переплітались.

Поему "Сон" деклямував теж абітурієнт, який мистецтвом слова і чарівним баритональним голосом приковував увагу слухачів на протязі одної із найдовших поем у "Кобзарі".

Концерт цей, із ряду багатьох, що доводилось мені у шкільні роки почути, залишив глибокий слід у моїй пам'яті як своєю мистецькою вартістю, так виконавцями, що й досі стоять передо мною мов живі!

■

До Тернополя загостив Гуцульський театр під мистецьким керівництвом письменника і бандуриста Гната Хоткевича, політичного еміґранта з Наддніпрянщини. Своєрідність того театру була в його акторському ансамблі. Були це молоді гуцули, яких згуртував теж еміґрант з Наддніпрянщини Олекса Ремез, і під проводом Хоткевича цей ансамбль досягнув не абиякого успіху. Вони почали своє існування виставою драми Коженьовського "Верховинці", а згодом мистецький керівник Гнат Хоткевич компонував сценарії-лібретта на теми гуцульських звичаїв та обрядів. У тих картинах із свого життя актори-аматори, сільські хлопці та дівчата, під умілою рукою людини, що знала, куди йде, дуже скоро опанували простоту і чар, якими не густо володіють професіонали.

По вулицях і біля театрального приміщення громадяни Тернополя з великим зацікавленням приглядались до барвистих гуцульських строїв, в яких розгулювали артисти того театру. Вони в тому одязі виступали на сцені, не скидали його і в щоденному житті. Ті яскраво кольорові постаті на вулицях подільського міста викликали найбільше зацікавлення серед наймолодшого покоління тернопільчан. Перед між ними вело, як годиться кожному провінційному центрові, молоде юдейське покоління. Я теж старався їм дотримати кроку і по п'ятах переслідував молодих слуг гуцульської Мельпомени, приглядаючись до їх строїв та поведінки.

На Панській вулиці, біля великої реклямної афіші місцевого кінотеатру, з помітним зацікавленням зупинилась людина, яка прикувала мою увагу. Висока, стрункa постать у чорному капелюсі із широкими крисами, як у батька січовиків Кирила Трильовського, в чорній пелерині, досить протоптаних черевиках, з гуцульським топірцем у руках і червоною дзюбинкою через плече, що виглядала з-під широкої накидки. Молоде бліде обличчя з чорними широкими бровами, з-під яких блистіли великі карі очі. Він не відривав очей від афіші — а я від нього. З афіші якась красуня пронизливим поглядом проймала прохожих, і, як здавалось, цей погляд притягнув молодого прохожого. Довгенько він не відходив від афіші, та й я мов тінь не

відступав від нього. Слідкуючи за тією постаттю, я дійшов до Міщанського братства і тільки, коли він увійшов у двері тієї святині, я зупинився, бо смертникам у білий день ходу туди не було. Я здогадався, що це один із когорти артистів Гуцульського театру.

Ще далеко до заходу сонця, а я вже стояв біля каси театру і не міг дочекатися, коли вона відкриється і коли я зможу заволодіти вигідним місцем на студентському партері. Коли ця обітована територія наповнилась по самі вінця ентузіястами видовищ, загуло, як у вулику, всякими новинами. Хтось із старшоклясників розповідав, що серед акторів-гуцулів появився молодий артист, який колись учився в тернопільській гімназії, тут же склав іспит зрілости і ось після закінчення філософії на віденському університеті, не знайшов нічого кращого, як тільки піти в актори Гуцульського театру. Він і буде грати головну ролю в сьогоднішній виставі. Цей новооб'явлений артист зветься Лесь Курбас. Його батько був теж актором у театрі "Української бесіди", відомий під псевдонімом Степан Янович. Молодий артист був темою розмов усієї ґальорки до того часу, поки піднялась завіса й почалась вистава.

Картина з життя нашого карпатського кольоритного племени, із співами і танками, з ориґінальними цимбалістами і сопілкарями, перенесла всіх глядачів у таємничі ліси та гори, про які досі доводилось чути тільки в казках та оповіданнях про славного месника Довбуша та його леґінів. Завіса опускалась то знову піднімалась, і перед глядачами розгорнулась драматична подія: в темній, курній гуцульській кімнаті, при світлі двох свічок лежала у труні на лаві старенька мати. За вікном сумно гула трембіта, сповіщаючи гори та бори про смерть, що забрала їхню довголітню громадянку. У світлицю заходили односельчани, востаннє молитвами та голосінням прощались з покійницею. Із їхніх коротких фраз глядачі догадувались, що нещасна мати не дочекалась свого сина, не поблагословила, не побачила його востаннє перед смертю. Він десь далеко від рідного селища, у навісному цісарському війську.

Аж ось у хату входить австрійський вояк, падає біля труни і в горю та тузі цілує ноги мертвої матері. У ту ж хвилину пізнаю того, за яким я сливе цілий ранок тінню снував по вулицях.

Так це ж він зветься Лесь Курбас?! Так це і є нащадок славного Яновича! О, як він заридав біля ніг покійної матері! Як у слід за ним заголосили гуцули на сцені! Партер принишк, і, здавалось, ось-ось заридає вся заля тернопільських театралів. Завіса опустилась і закрила ту трагічну сторінку карпатської сім'ї. Глядачі щиро дякували артистам і зворушені стали виходити із залі театру.

Довго я стояв біля вхідних дверей. Я мусів ще хоч раз зблизька поглянути на того чарівника з топірцем, у широкій пелерині. На вулиці появились актори-гуцули й гуцулки, а за ними вийшов син нещасної матері, який уже встиг зняти військовий одяг і в товаристві старшого пана, що налягав на ногу, подався по тернопільській Микулинецькій вулиці у темноту...

Мої театральні манівці

Було мені п'ять років, коли до нашого містечка Струсова забрів якийсь польський мандрівний актор із невеличкою групою комедіянтів і в підсінні корчмаря Шаї влаштував сцену, на якій мав відіграти театральну виставу. Батько приобіцяв повести мене на те видовище. Я ще не дуже то розумівся на годинникових знаках, та батько вперше звернув мою увагу на цифру в долішній частині циферблята і сказав, що коли стрілка дійде до цього загадкового знаку, тоді я разом з ним піду до Шаїнової шопи на комедію.

Ціле пообіддя я не відходив від будильника, слідкуючи, як пиняво та стрілка мандрувала до таємничого знаку. Це тривало так довго, що за той час багато дечого відбулося і в хаті, і на вулиці... але те все проходило поза мною. Я не відступав від годинника. Досі я його не помічав; навіть, коли він видзвонював свої години, мене це не діймало. Кожного ранку, коли він тільки-но задереньчав, наша мати починала заходитись біля печі, батько збирався до церкви, старший брат Омелян неохоче розшукував свої шкільні зошити та книжки і мандрував у місцевий храм науки. Мені до того всього не було діла, ми з молодшим братом Володимиром і далі безтурботно вигрівались на своєму тапчані.

Та не те було цього разу. Цей старинний будильник нежданонегадано став якимсь чарівним магнетом... Багато часу пройшло: батько встиг усього Псалтиря відчитати, мати впоралась із своїм хазяйством, надворі вже давно стемніло, коли нарешті повільна стрілка дійшла до завітного знаку. Я підняв несамовитий вереск, що вже пора йти до Шаї на комедію. Це мала бути якась особлива комедія, неподібна до тих, що показували у вертепі на Різдвяні свята. Тоді, правда, я дуже боявся чорта з вертепу, та й жид, хлоп і пан були теж страшні. Але вони були змайстровані з дерева й одягнені в лахміття... У Шаї ж на підсінні мали представляти комедію живі люди. Це все вже мені розказав і вияснив брат Омелян.

У темний осінній вечір батько поніс мене на плечах у театр до Шаї. В довгому заїзді, на лавках, пачках та різних дзиґликах сиділи старші люди, здебільшого чоловіки; молодші ж гніздились під стінами у жолобах, до яких під час струсівського ярмарку прив'язували й попасали коней. В кінці заїзду на насланих від жолоба до жолоба дошках мала відбутися вистава. Із стелі звисала одна ліхтарня, що ледве освітлювала середину помосту. Сірі ряднини відгороджували сцену від глядачів. Коли ця імпровізована завіса розсунулась, на сцену вийшов пан, а потім — пані. Він дуже голосно говорив і кричав, а вона спершу плакала, а згодом стала співати. На сцені було слабе світло, акторів мало було видно, а тому, що вони сягали до самої стелі, то здавалось, що вони без голів.

Батько примостився на лаві, посадив мене на колінах, обгорнув своїм кожухом, і я незчувся, як... задрімав та проспав усю комедію. Проте це не завадило мені другого дня розказати мамі не тільки те, що я бачив у театрі, але ще й самому відіграти все так, як той пан, що

кричав, і пані, що плакала.

У тому ще передшкільному віці я часто розважав домашніх своїми комедіянтськими витівками. Мати і батько залюбки похвастували перед сусідами комедіянтським хистом свого передостаннього нащадка. У мене вже був і свій власний репертуар. Старші глядачі часто розважались моїм копіюванням струсівського поштмайстра Щуровського. Це був дуже грізний пан. Боялись його не тільки власні син і донька, яких люблячий батько часто обдаровував тонкою, гнучкою тростиною, але й усеньке струсівське молоде покоління розбігалось, як курчата перед шулікою, і нишкнуло по бурянах перед тим грізним містечковим деспотом. Удома, перед своїми глядачами, далеко від пана поштмайстра Щуровського, я вмів закласти руки за спину і повагом чимчикувати та попльовувати на всі сторони так, як це робив суворий представник місцевої бюрократії. Домашні глядачі мені апльодували і нагороджували. Більш прилюдний перший мій виступ приніс мені навіть грошовий гонорар.

Біля нашого дому, на одинокому струсівському вимощеному тротуарі, розмовляли місцеві пристрасні преферансісти*: український і польський священики, бурмістер Рудка і поштмайстер Щуровський. Батько мій, який теж любив просидіти не один вечір у цій компанії не за одною "пулею" цієї панської розваги, як видно, задумав пожартувати над пострахом струсівських дітлахів; покликав мене і загадав мені показати: як по нашій вулиці ходить пан поштмайстер. Уся достойна компанія розступилась і звільнила місце для арени. Замовлення мені не треба було повторювати. Я заклав руки за спину, набрав повні легені повітря, надувся, почервонів, як рак, і, попльовуючи на всі боки, ваговито з достойністю пройшовся кілька разів поміж цією авдиторією. Оба священики сміючись заплескали в долоні, бурмістер Рудка дав мені п'ятака, а пан Щуровський, замахуючись ціпком, грізно попередив, щоб я не попадався йому на очі. Під загальний схвальний сміх глядачів я чкурнув у хату і похвалився мамі зароблением п'ятаком, але вона відняла його в мене, пояснюючи, що я ще, мовляв, не знаю, як доцільно погосподарити такими великими капіталами.

Хатина, де ми родились і росли, була невеличка, та й то більшу її частину винаймали, бо кільканадцять корон місячного чиншу були манною небесною для батькового бюджету. Тіснились ми в меншій частині дому — в невеликій кухонці й одній кімнаті, де в часах приїзду зі шкіл на свята всі мусіли розміститись. Зате під час літніх канікул нам жилося по-королівськи. Батько купував повен драбинястий віз пахучого свіжого сіна, на якому не тільки сусідські гімназисти, семінаристи, реалісти, але й старші товариші братів — студенти різних факультетів, насолоджувались ароматами подільської отави. На піддашші невеличкого корівника, на духмяному сіні ми з товаришами ночували і днювали у сльотну погоду. Там шуміло всеньке вакаційне життя: проби хору, збірної оркестри, бож

*Преферанс — гра в карти.

кожний шануючий себе учень середньої школи мусів грати на якомусь інструменті. Із цього піддашшя сливе кожного вечора до пізньої ночі лунали концерти по цілому містечку і тривожили сни красуням — дочкам Ізраїлю.

На відомому струсівському приходстві в о. каноніка Теодора Цегельського було п'ять синів, і хоч "плебанія"* була велика й вигідна, проте "паничі" здебільшого проводили час на дяківському піддашші у веселому муравлиську, серед співів, жартів та молодечих витівок. Те безтурботне життя відбувалось не без участи наших батьків. Мати наша до пізнього свого віку підтримувала хор синів і їхніх товаришів своїм милозвучним сопраном. Старші брати і громадяни нашого славного Струсова часто оповідали про мамині великі вокальні успіхи замолоду. Вона була незамінною помічницею батька на хорах нашої церкви, за що священики і прихожани її високо цінили. Її спів над нашими колисками, а згодом на піддашші, на місцевих концертах та при імпровізованих оказіях, і досі бринить у моїй пам'яті. В тих давніх часах мої старші брати, захоплюючись маминим голосом, "дорікали" їй за те, що вона знехтувала блискучою кар'єрою співачки задля заміжжя з струсівським дяком. Вони були певні, що якби наша мати була донькою священика й закінчила консерваторію, — то хто зна, чи Соломія Крушельницька не мала б поважної конкурентки. Родилась вона в часах, коли струсівські міщани не дуже радо посилали своїх дочок до школи, та й для хлопців наука була ще необов'язкова. Коли я і молодший брат Володимир уже були в середній школі, наша мати під час літніх канікул нишком заставляла нас учителювати; по черзі ми показували їй, як би то найскоріше опанувати мистецтво читання з книжки. Згодом, вона з великою радістю і побожністю, за допомогою збільшуючого скла, кожної неділі ревно молилась в час Богослуження з молитовника. Її завітна мрія сповнилась тільки після того, коли останні сини опанували ту премудрість, і коли вона вже мала змогу звільнитися від тяжких щоденних турбот і праці біля численних своїх нащадків.

Батько родом із села Острівця, теребовельського повіту (оселі першого священика-піонера для українців в Америці о. декана Волянського), закінчивши сільську школу, пішов по дяківській лінії. Його природні здібності й весела вдача промостили йому шлях із села до Струсова. Був він майстром дяківського діла, за що в цілому деканаті** користувався великим авторитетом. По приходствах його цінили, поважали і навіть допускали до преферансового столика. Його жарти й майстерні оповідання мали успіх і серед достойних "їмостей".***

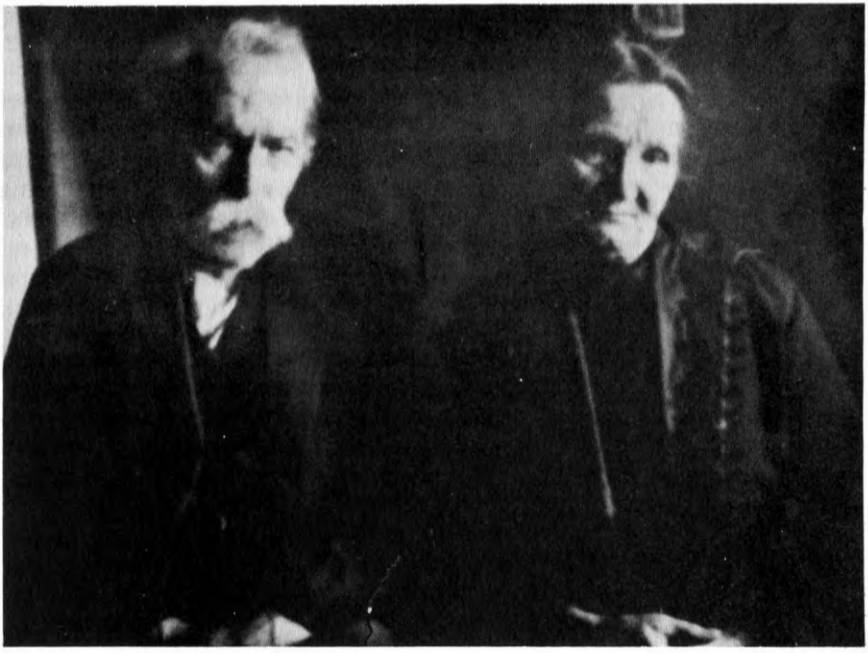
Посилаючи сімох синів у середні школи та університети, він

---

*Плебанія (зпольська) — садиба католицького священика.

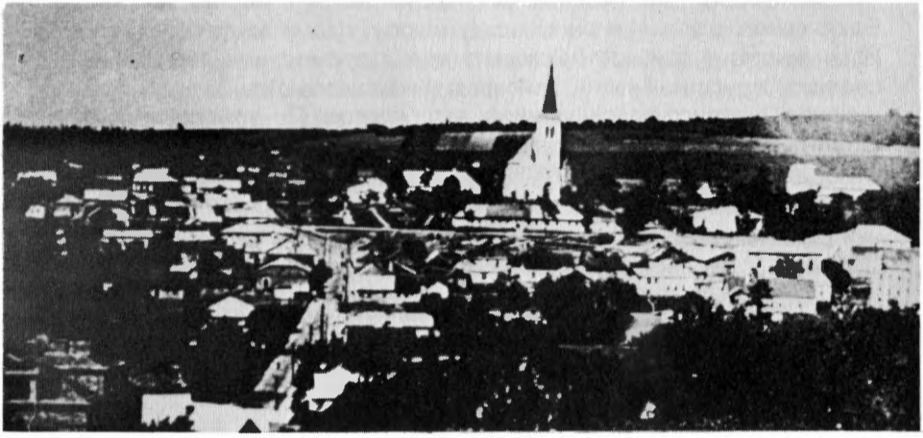
**Деканат — церковно-адміністративна одиниця, що об'єднує деяке число парохій.

***Їмость (зпольська) — розмовна назва дружини священика.



Батьки Йосипа Гірняка: Йосип і Софія з Рижевських

Загальний вид на містечко Струсів



часто попадав у скрутні матеріяльні ситуації, але в такі моменти містечкові крамарі йому ніколи не відмовляли кредитів. Довір'ям у них користувався наш батько необмеженим. Мимо праці в дяківстві і представництві асекураційного товариства "Дністер" та домашніх турбот, — батько наш завжди був у центрі наших вакаційних затій і розваг. Не тільки сини, але й усі наші колеґи любили його й поважали. Ми і вся наша молодеча громада величали батька "старшим товаришем", бож усі ми були "товариші". Однак, коли на сіні чи на березі Серету, що протікав через наш город, затівалася ігрівна буча, то й "старшому товаришеві" іноді попадало на бублики. Тоді він, безпомічний, звав маму на підмогу, але наша "старенька" ще нас підогрівала і радила не жаліти старого, який так необачно прикидається молодим і лізе не туди, куди слід...

О дванадцятій годині дня із струсівського костьола могутній дзвін сповіщав мешканців усіх віровизнань про пору, коли людям і домашній тварині слід полуднувати й перепочити. На греко-католицькій "плебанії" пронизлива "сиґнатурка"* теж скликала багаточисленну родину о. каноніка до обіду. На дяківці такої дисципліни не було, бо розмістити одночасно всю ватагу за одним столом було труднувато. Хто скоріше заскочив у резиденцію мами, хапав тарілку борщу, в якому домінували фасоля та картопля, сідав де попало і уплітав, аж за вухами лящало...

Батько, крім усього, був завзятим аматором бджільництва. За нашою хатою, між кількома садовими деревами стояло кілька-надцять вуликів, звідкіль і нам час від часу попадала мищина пасічної амброзії. Хліба завжди було обмаль, тому, коли хто з товаришів забажав посмакувати дяківського меду, — мусів мати свій власний хліб. Правда, не часто батько балував нас тим райським кормом, бо ціна меду на ринку завжди була спокуслива. Тому то нераз доводилось закрадатись до його скарбниці і незамітно опорожнювати старанно охоронювані резерви. Найкраща пора для наскоку на батькову медову комору — це був час ранкових Богослужень, коли він кілька годин був зайнятий дяківськими обов'язками. Найпідприємливіший з братів Євген одного разу "зорганізував" глечик меду й заховав його на піддашші у сіні до того часу, коли нагрянуть любителі цієї манни з власним хлібом. Постояльці піддашшя подались на берег річки покупатися й погрітись під ранішнім промінням подільського сонця. Батько, вертаючись із церкви, помітив небувалий рух своїх бджіл — з пасіки на піддашшя і навпаки. Кмітливий пасічник зразу розв'язав загадку: він спокійно придивлявся до азартних перелетів своїх бджілок і терпеливо чекав, поки "академіки" викупаються в Сереті. Добре орієнтуючись в індивідуальних нахилах кожного із своїх нащадків, він тут же звернувся до Євгена з такою тирадою про Божу справедливість:

— Ґеню, а на світі правда таки є! Дивись: ти вкрав у мене меду і пішов цей гріх змивати із себе в Сереті. Але Господь всевидющий

*Сиґнатурка — дзвінок.

послав мої бджілки у твою криївку, і поки ти викупався — мій мед опинився знову у вуликах!

Однак тут же в обороні Євгена заявились брати Никифор, Омелян та ровесники Роман і Лев Цегельські, і за допомогою переконливих їхніх арґументів батько змінив гнів на милість, і вся ватага леґально поснідала медом.

■

Кажуть, що український театр у Галичині був прибіжищем тих, кому не щастило на інших полях слави. Коли вірити історикам нашого театру, то 99% служителів Мельпомени були: невдачники середніх шкіл, учні дяківських бурс, розчаровані дрібні службовці і врешті романтична молодь села. Перша категорія цієї суспільної верстви — мені співзвучно всміхалась із ранніх моїх літ. Коли вже говорити правду і, так би мовити, справу вивести на чистоту, то учень з мене був неблискучий. Причин багато на це склалось: по-перше, батько так був захоплений мріями про світлу будучину своїх синів, що нас, наймолодших, ще чи не в колисці вважав майбутніми геніями. У школу віддав мене, коли я ще не мав п'ять років, і хоч як директор Лейчак намагався переконати його, що це ще зарано, що я ще не підріс до мірки "штубака", — для батька це не був арґумент, він був свято переконаний, що для мене гімназія вже по плечу... І замість ще повганяти над манливими берегами болотнистого Серету, я вже мусів годинами навколішки стирчати на вікні першої кляси, щоб люди, які їхали на струсівський ярмарок, бачили, який то з мене вийшов "жрець" науки! Пізніше пішло теж, як з каменя: з польської місцевої школи перевели мене під опіку старшого брата, до української школи у Станиславові, а тоді з гімназії до реальної школи, то знову до гімназії. Такими експериментами мої брати-вчителі випробовували свої педагогічні теорії на моїй затурканій сприйнятливості. У висліді, коли під час літніх канікул мене примушували латати діри всякими латинами та греками, я, як за спасенну бритву, обома руками хапався за ролі і проби на славній струсівській сцені "Просвіти". О, милозвучна Мельпомено! Не одного ти збила з правильного тяжкого шляху, коли він потопав у хвилях "аористів" та всяких інших закарлючках клясичної граматики. Пізніше, коли в рогатинській гімназії я окупував становище соліста у шкільному хорі, і мій ледве прорізаний баритон вивів мене на концертову естраду, де я поласував насолодою успіху, тоді в секреті перед самим собою я став засилати жертовні молитви мистецтву і славі. Всі клопоти та розчарування падали на карб архаїчної клясики, на "необ'єктивність та придирливість" педагогічного клану. Мистецький успіх підбадьорював, окриляв — а неуспіх у клясі паралізував волю і вщіплював вертерівський скептицизм і "світову скорботу"!

Театральні вистави з ранніх літ викарбували глибокі переживання. Цілими днями і тижнями я не міг визволитись із полону вражень, які довелось на протязі кількох годин перетравлювати. Вперше попав я в театр "Руської бесіди", як він тоді ще звався, в 1905-

му році, в Коломиї, на виставу "Хазяїн" Карпенка-Карого. На сцені царювали: Заньковецька, Садовський і всі знаменитості галицького театру того часу. Запам'яталась висока постать Миколи Садовського в старому, полатаному халаті, і жанрова фігура німця-орендаря Юрчака. Тоді я малощо второпав з того, що відбувалось на сцені, але ті персонажі довгий час тривожили мої бурсацькі сни.

Наступного року я вже був учнем першої кляси гімназії у Станиславові. Із барвистих афішів було відомо, що на кілька тижнів прибуває до міста театр. У день приїзду театру я вийшов із бурси разом з товаришами, але по дорозі відлучився від своєї пари і, не дійшовши до школи, прямо скерував свої кроки до залі ім. Монюшка. Чого мене невідома сила туди спрямувала — один Бог знає... Біля тієї святині кілька робітників вивантажували розмальовані на полотнах хати, ліси, палаци, різного роду і стилю меблі та театральну бутафорію. Цілий день я простояв біля воріт, як зачарований, і не міг покинути свого обсерваційного пункту. Невисокий панок у циліндрі, елеґантному плащі та жовтих рукавичках, мов стріла пробігав то сюди то туди, кидаючи короткі завваги та накази. Вантажні вози один за одним підвозили із залізничної станції нові театральні скарби. Люди дедалі жвавіше метушились біля возів із декораціями.

Уже сутеніло, якісь пані і панове стали проходити за куліси театру. Із коротких фраз я уловлював їхні турботи і нарікання на те, що поїзд запізнюється і решта акторів може не встигнути на початок вистави. Вже й почали появлятися перші глядачі. З кожною хвилиною більше і більше сунули лявіною до каси учні місцевих шкіл по квитки на студентську ґальорку.

Простоявши сливе цілий день, промерзлий до костей, голодний, як сто вовків, без гелера* в кишені, я став відчувати, що моє серце від хвилювання ось-ось вискочить з грудей. Невже я не попаду до середини? Невже даром я тупцював біля воріт стільки часу? Я ж так самопосвятно помагав цим людям підносити дрібний реквізит?! Невже вони не догадаються пропхати мене через контроль? О, ні! Біля старшої пані, яка пропускала учнів на ґальорку, стояв неприступний пан у циліндрі і жовтих рукавичках і як цербер беріг браму до святая-святих! Ах, сили небесні!

Та ось появляється промінь надії! Надходить рідний брат Юліян, учитель моєї ж гімназії, разом із своїм каварняним побратимом — Василем Пачовським. Хто-хто, але брат напевно вирятує мене із найскрутнішої халепи, яка тільки може трапитись на шляху божевільного театромана.

Виступаю з темноти два кроки вперед і, скинувши гімназійну шапку, низенько хилю голову.

— Ти що тут робиш?

Від хвилювання цокаю зубами і затинаючись заявляю:

— Театр при-при-при-їхав!

---

*Гелер — найменша австрійська монета, шаг.

— Ну й що ж з того?

— Ціла гімназія пішла на виставу... і мої товариші також!..

— А де ти був цілий день? Чому тебе не було в клясі?

— Я хотів заробити вільний вступ до театру і помагав носити пакунки на сцену.

— Марш до бурси, я з тобою завтра побалакаю!

Проф. Василь Пачовський вишкірив зуби і, по-мефістофельськи зареготавши, попрямував за моїм сердитим, безсердечним братом на виставу опери "Продана наречена" Сметани.

Але, наперекір усім силам світу, на цю виставу я таки попав.

Старша пані, що берегла вхід на студентську територію, довго слідила за моїми, слізьми залитими очима, які проводили щасливців з квитками в руках. Вона вловила момент, коли пан у циліндрі погнався за якимсь смільчаком, що проскочив "зайцем" без квитка у гущу глядачів. Пані кивнула мені підійти ближче і зручним маневром просунула поза собою в обітовану райську ґальорку. Згодом, після довгих літ, я довідався, що моєю спасителькою була пані Стечинська, теща жорстокого пана в циліндрі — директора Йосипа Стадника. Дай їй, Господи, царство небесне!

Гімназисти й семінаристи заповнили стоячі місця партеру по самі вінця. Тільки завдяки моєму ростові мені поталанило, повзаючи поміж ногами, пропхатися в перший ряд. Бар'єр, що відгороджував сидячі місця від стоячих, прийшовся мені якраз по шию. Представники грядущої України придавили мене всім своїм тягарем до злощасної поперечки так, що ледве я міг через здавлене горло пропускати повітря в легені. За всяку ціну треба було хоч на крихітку підрости, щоб визволити придавлене горло, бо ентузіястичний глядач міг з мене видавити останній дух. Носом черевика мені пощастило знайти невеличкий виступ у долішній частині перегородки, і я складними та впертими маневруваннями піднявся на кілька сантиметрів, після чого весь тягар натиску попав на грудну клітку, а не на горлянку. На трьох пальцях однієї ноги я простояв усю оперу "Продана наречена". Кілька днів я ледве волочив за собою ноги — п'яти здеревіли, але в театрі я все ж таки був... На сцені люди не говорили, вони співали, і було мені трудно зрозуміти, про що йшлося, проте чар видовища винагородив усі прикрості, які довелось перенести продовж цілого дня.

Брат мій, Омелян, який у той час був учнем станиславівської вчительської семінарії, кватирував з кількома товаришами на передмісті, над рікою Бистрицею, у Княгинині. Я вдався до нього по пораду; із сльозами в очах я питав його: як роздобути грошей на виставу драми "Гандзя"? Серед групи семінаристів я застав двох хористів-акторів, які там теж знайшли притулок. Один з них був наш двоюрідний брат Августин Гірняк, син батькового брата, теж дяка — із села Налужа (між Струсовом і Микулинцями).

Горе моє, видно, знайшло співчуття у співробітників театру "Бесіди", бо товариш кузена Ґусти обіцяв роздобути для мене "контрамарку". І знову було мені не до школи і науки... до

самісінького вечора я терпеливо чекав спасенного пропуску. За цей час я почув багато цікавого з життя театрального закулісся.

Августин весь день готувався до вечірньої вистави, до епізодичної ролі нареченого прекрасної Гандзі. Всі кватиранти дуже співчутливо сприймали його хвилювання — адже це мав бути його перший виступ, хоч у малій, а все ж таки ролі, та ще й партнером "Гандзі" — Софії Стадникової, молодої дружини самого директора театру. Співмешканці не тільки бажали йому щонайбільшого успіху, але й нишком обпалювали щасливця заздрісним оком. Про себе тільки скажу: у моїх грудях завмирав віддих при одній тільки уяві чару, який увечері мав пережити вибранець — мій "стриєчний брат" Ґуста. (Той самий Ґуста, 1907-го року, рятуючись від австрійського війська, утік до Росії, де скоро прославився, як дириґент і організатор відомого "Хору бродяг", з яким подорожував по всій імперії і в час революції згинув у Сибірі).

Стиснувши в кулаці дорогоцінну контрамарку, метеором полетів я до залі ім. Монюшка. Тільки ноторичний скептик може сумніватися, що не я перший в той вечір з'явився під дверима тієї підкарпатської святині! Морозив осінній, дрібний, дошкульний дощ. З гімназійної шапки спливали за комір промоклого плаща струмені холодної води, але мені до цього не було діла... я ж мав контрамарку, я був першим, хто подав її гордо благородній пані Стечинській. Ця володарка театральних воріт дуже здивувалась, що мати пустила такого промоклого сина до театру. Я пояснив їй, що моя мати далеко від Станиславова у подільському містечку Струсові і не знає про те, що я дві години чекав під дощем, поки відчиняться двері на виставу "Гандзі".

Цього разу я зайняв найзручніше стратегічне становище: біля стіни, на краю бар'єру був невеличкий виступ (доволі невмотивованої архітектурної доцільности), на якому я вмостився обома ногами, і вже ніякі сили пекла не здолали б мене відтіль зрушити. На цій позиції я був на цілу голову вищий від вусатих восьмиклясників, що заздро поглядали в мій бік. Доволі суворо я заявив їм, що мій двоюрідний брат зараз гратиме ролю нареченого Гандзі, і хай тільки хто з них попробує мене рушити з цього місця, то козацька шабля коханого героїні вистави — зможе стати в обороні моєї чесно завойованої позиції. Для підсилення цього арґументу, я ще підсунув їм під ніс надірвану контрамарку. Після такої категоричної заяви й речевого доказу зависники цілий вечір відносились до мене з належною пошаною і увагою: бож не кожний міг мати такого родича, що грав би козака та ще й нареченого Гандзі.

З мого обсерваційного пункту як на долоні виднілась уся заля, що безперервно заповнювалась українським квітом Станиславова. Дрібні урядовці, учителі шкіл, місцеві й довколишні священики з численними родинами. Пані й панночки розпромінювали п'янкі пахощі, від яких гімназисти із золотими пасками попадали в стан замотеличених телят на пасовиську. Весь цей людський вулій кишів і гудів... Мої сусіди у стоячому партері завзято обговорювали всі по-

передні вистави, гру акторів і всякі закулісні історії. Вони були дуже детально поінформовані про всі сценічні і життьові успіхи та трагедії акторів і актрис. У цьому муравлиську авторитетний голос мали ті щасливці, яким батьки оплатили абонементи на всі вистави. Це були, звичайно, сини священиків, судових радників, адвокатів. Їм не личило, та й непотрібно було, вирізувати смуги з кольорових афіш, із поіменним записом дійових осіб і виконавців — у них були в руках куплені програмки, вони не підробляли вхідних квитків, не вирізали з картоплин печаток. Це мистецтво було привілеєм нащадків міщан і селюхів. Ці представники майбутньої галицької еліти проявляли диявольську винахідливість та енергію, щоб тільки потрапити на театральний Олімп.

У залі глядачів пригасають газові лямпи, за дириґентським пультом появляється кучерявий пан. Мої сусіди-всезнайки прошептують магічне прізвище: Михайло Коссак! Усі розмови і коментарі затихають — починається вступ до старинної застільної пісні. Завіса підноситься, і я із витрішками-очима та роззявленим ротом поглинаю картину корчми при битому степовому шляху. Очі сліпнуть від мерехтливих кольорів козацьких жупанів, шляхетських кунтушів, турецьких та татарських фесок і тюрбанів. Українські й польські вояки, південні купці та пройдисвіти — кидають із кубка кості, цілують корчемних дівчат і співають пісень.

Два козаки, як орли, вводять на сцену стару, немічну, закутану в селянську свитину жінку. За згодою жида-корчмаря, вони влаштовують її в кутку біля теплої печі. Хвора бабуся то стогне, то кашляє. Її привели сюди, щоб вона відпочила з далекої дороги. Та ось обидва провідники встрявають у сварку з польськими вояками, а далі й у бійку, яка кінчається трагічно для козаків. Їх в'яжуть і полонять, а з бабусі зривають свиту й хустину... Уся заля глядачів завмирає від подиву! Замість старенької бабуні, перед нашими очима засіяла ангельська красуня, з чудесними прикрасами на чарівному одязі — мов зірка на ялинці. Красуня-Гандзя кинулась до зв'язаного козака і, заливаючись сльозами, палко цілує його, бож він її наречений. Жорстока шляхта роз'єднує їх, красуню-бранку повели до свого воєводи Пива-Запольського, а зв'язаного козака (мого Ґусту) і його товариша — Бог знає куди!

Усе, що діялось у наступних картинах, весь зміст тієї романтичної події, ті запальні герої і жорстокі вороги, що так ганебно повелися з нареченим Гандзі — все це потрясло й запаморочило голову та серце. Що діялось кругом мене, як реаґувала студентська авдиторія — не знаю, бо поза чарівною Гандзею і її партнерами я нічого не бачив і не запам'ятав. Я, як козаки, теж попав у полон, з якого не було ні виходу, ні порятунку...

... Пішли довгі шкільні роки, а з ними клопоти-турботи з наукою, з учителями. При тих бідах не було часу на "вільне мистецтво", тим більше, що театральна кар'єра, при всій прихильності суспільства до Мельпомени — не сягала мрій про майбутнє. Для поважаючого себе середньошкільника усміхались священичі ризи, адвокатська чи

судейська тоґа, докторат філософії, лікарські гонорари. Театр не досягав того світу. Акції актора на тій біржі були безвартісні. Роля в гімназійній аматорській виставі, як і захалявні вірші, зберігались глибоко на дні бурсацького "куферика".

Українські Січові Стрільці в полоні Мельпомени

У станиславівській Селянській бурсі поширилась між учнями небезпечна й затяжна хвороба очей. Бурсу ізолювали, а учнів, замість до школи, кожного дня водили до лікаря д-ра Яновича, який немилосердно випалював хворобу "синім каменем". Не минула ця біда й мене. Батько, за порадою брата Юліяна, який був "настоятелем" тієї бурси, забрав мене додому, де місцевий лікар доліковував мої очі. Несподівана хвороба перервала на рік моє навчання. Помагаючи батькові в дяківстві, я розносив по цілій парохії просфору перед Різдвом та обходив усіх парохіян із хрестом у час Великодня. Весною, ще поки на шкільні вакації з'їхались старші брати та їхні і мої колеґи, доводилось і матері підсобляти в господарстві. Одинока корівчина на нашому господарстві була здана під моє клопотання. Базою її прохарчування була трава із струсівського кладовища, за яку батько платив "кривавих" тридцять "ринських" до парохіяльної каси. І ось у розгар першого дозрівання пахучої трави занадився якийсь злодюжка і кожної ночі вижинав чималий шмат трав'яної території. Батько задумав догледіти того шкідника, взяв мене на підмогу, і однієї ночі ми залягли на кладовищі між могилами, біля стежки, по якій мусів пройти струсівський аматор краденої трави. Якби не батькова рука, що пригорнула мене до себе, і не його захисне тепло, то мої зуби напевно б повискакували з рота від цокотіння...

— Ти що? Боїшся покійників? — питає батько.

— Ні, це тільки чогось зуби скачуть по роті, як дурні!

— Не бійся, ось почекай трохи, і скоро побачимо, хто нашу хопту краде.

І справді: незабаром щось забовваніло на стежині і, тихесенько підспівуючи святу пісню "Пречистая Діво, Мати руського краю", почало сунути до нас. Батько прикрив мені долонею рота, щоб я не зрадив нашої засідки. І ось по стежці йде з серпом та мішком під пахвою... церковний "старший брат", що кожної неділі світив свічки біля престола й помагав о. парохові облачитись у ризи.

— Бачиш, хто нашу траву жне? Мовчи, підождемо, поки він з повним лантухом знову пройде повз нас; тоді вся його здобич опиниться в наших руках.

Здавалось, ціла вічність пройшла, поки богомільний "старший брат", угинаючись під важким лантухом та далі мурликаючи набожну пісню, знову наблизився до нашої криївки. Сердега, мабуть, хотів цією піснею власкавити кладовищенських квартирантів, щоб вони не потурбували його нічного походу. Тільки но він пройшов біля нас, як батько могильним голосом спитав його:

— А куди ти тото несеш?!

Кладовище стрепенулося від нелюдського крику, а вслід за ним пролунали на бігу скорострільні фізіологічні відзвуки звіринного переляку... Коли нічний жнець уже був далеко за кладовищем, ми вилізли із засідки, підібрали покинутого лантуха з травою та й понесли щоденний пай нашій корові.

Раннім-ранком, коли я прийшов у церкву замінити батька при Службі Божій, у храмі ще нікого не було, тільки у "притворі", перед великою іконою св. Миколая лежав ниць хрестом нічний аматор чужої власности і в глибокому каятті перепрошував покійника, який своїм замогильним голосом спрямував його на путь праведних.

Дякуючи і попасаючи корову, дочекався я приїзду на канікули гімназистів і студентів. Знову закипіло безтурботне веселе життя на нашому піддашші. Цього разу організувався драматичний гурток, який узявся виставити п'єсу Грінченка "Степовий гість". За браком відповідних виконавців, мені доручено було ролю старшого селянина-п'янички Мусія. Перед виставою мені, дванадцятилітньому, найменшому ростом, наліпили довгі рясні вуса, наділи на мене великого кобеняка, імпозантну овечу шапку та наділили всіма атрибутами сторожа тюрми, куди запроторено було героя драми — козака Степана.

Усі мої однокашники з народної школи — українці, поляки і жиди — проявили зворушливу товариську солідарність та співчуття до мого дебюту. Здається, ще жаден із театральних новаків не мав такої здисциплінованої "кляки"*, як я під час того мого першого виступу на струсівській сцені. Однак найвищим суддею-критиком був о. канонік Теодор Цегельський. Його доня і два сини виконували головні ролі. Отець парох зайшов в антракті за куліси, щоб підбадьорити й заохотити артистів до дальшої дії, і тут же, показавши пальцем на мене, сказав:

— А оце во грає, як правдивий комедіянт.

Ця його заввага була для всіх несподіванкою, бож було загально відомо, що о. канонік не був високої думки про мої здатності. Свого скептичного наставлення до моїх здібностей він не скривав і кожного разу, коли я служив йому до Служби Божої, він категорично заявляв батькові, що дяка з мене ніколи не буде. Його виводило з рівноваги моє читання Апостола. Кожне перебріхане мною святе слово доводило доброго отця докраю, і бувало, коли в нього рвався терпець, він безцеремонно вирував у мене книгу з рук і сам дочитував ту частину літургії. Батько наш був іншої думки про таланти своїх нащадків, і тому не дуже то близько брав собі до серця гіркі слова о. каноніка про незавидне моє майбутнє. На мене ж він дивився крізь рожеві окуляри, бо ще в день мого народження, ранньої години Великодня, 14 квітня 1895 р., батько дякуючи Господеві за таку щедроту (я ж був уже дванадцятим з черги потомком) та молячись з

*Кляка (франц.) — група глядачів, що голосними оплесками підтримують когось з акторів.

Псалтиря, виворожив мені блискучу професію: сан єпископа. Його первенець, Юстин уже був священиком, для мене ж батькові всміхалась єпископська "мітра". Ніде правди діти, того світлого пророцтва я ніколи не міг відшукати в тій святій книзі. Таким даром проникнення в таємниці писань святців володів тільки наш благородний батько. Проте, як видно, на цей раз інтуїція його немилосердно обманула.

Рогатинська гімназія

Шкільна зоря завела мене до Рогатина. Славна гімназія "Рідної школи" на батьківщині турецької султанші Роксоляни варта того, щоб хтось із наших новітніх літописців присвятив їй свій хист і час. Не одного невдачника-нетягу вона пригріла й захистила у своїх привітних мурах. Не один вільнодумець, якому тісно було в державних пенатах науки, поніс свої "несправедливі двійки й поправки" до Рогатина, де чуткий і терпеливий король педагогів — директор Михайло Галущинський виліковував зневіру і скорботу. Це був великий майстер свого діла. Цей благородний педагог, стоячи спиною до кляси, бачив, як я відписував латинську та грецьку задачі від сусіда в лавці Буся Кудрика. Навіть у такому випадку він добродушно просив мене:

— Гірнячок, не псуй собі очей, вони тобі в майбутньому будуть дуже потрібні.

Словом, це був батько, не директор! Завдяки його педагогічному хистові, тактові й любові до молоді, сотні учнів понесли у світ широкий щиру любов і добру пам'ять про рогатинську гімназію і її надзвичайного керівника.

Між кількома десятками молодих ідейних учителів був там Лев Смулка, якого після славнозвісного процесу "101" учасників університетської демонстрації у Львові доля закинула на короткий час до театру "Української бесіди". Недовго він там пробув, але й того було досить, щоб театральний червяк загніздився в його серці і щоб згодом у своїй педагогічній праці культивувати й цей рід мистецтва. Учитель Смулка в рогатинській "Альма матер" проявив себе не абияким режисером-організатором. Коротке перебування в театрі і справжній режисерський хист допомогли йому оживити цікаву ділянку праці тієї школи. Лев Смулка склав з учителів (аматорів-музикантів) добірну оркестру, а силами своїх учнів вивів на імпровізованій сцені в гімнастичній залі п'єсу Кропивницького "Невольник". Рогатинські глядачі й актори-учні кілька років згадували й заново переживали ту подію. Необорна сила обплела і мене густим театральним павутинням і я довго не міг забути того шкільного видовища.

Лев Смулка мав на своєму утриманні велику родину: стареньких хворих батька і матір та три дорослі сестри. Щоб звести кінці з кінцями, він, крім обов'язків учителя, виконував ще працю адмі-

ністратора бурси. Так склалось, що в цій установі знайшли притулок учні-"актори", яких Смулка обдаровував особливою увагою та опікою. Кожну вільну від щоденних обов'язків хвилину він залюбки проводив між нами бурсаками і той час присвячувався приманливим розповіддям про театр "Української бесіди", про життя акторів, про закулісні звичаї, про циганські мандри галицьких комедіянтів.

Оповідання про театр, про тодішніх майстрів сцени, знайомство з драматичною літературою — мене більше манили й чарували, ніж скучна грецька чи латинська граматика. Сусід мій у бурсацькій кімнаті (наші ліжка були впритул) Юліян Соколовський перевищував усіх нас своїм акторським чаром. Граючи ролю козака Степана в "Невольнику", він став любимчиком не тільки режисера Лева Смулки, але й неприступна учениця рогатинської гімназії, доня місцевого о. пароха — проявляла йому свою прихильність... Такі успіхи колеґа Соколовський завдячував тільки своїм акторським здібностям. Його геройська смерть у рядах Українських Січових Стрільців під Потуторами — принесла неоплатну втрату українському театрові. Можна бути певним, що коли б він жив, то, хоч і був дуже талановитим учнем, театральна стихія все ж таки його захлинула б. Не одну нічку, коли адміністратор бурси після романтичних розповідей покидав нас, щоб докінчувати щоденні провірювання "шкільних задач" і коли тридцять п'ять бурсаків у нашій кімнаті засинали сном праведних, Соколовський і я нишком домріювали свої театральні видіння.

Під впливом того богемського клімату й побратимства з прем'єром шкільного театрального гуртка — росли і мої акторські аспірації. В 1912 році батько мій писав, що під час Різдвяних свят струсівська "Просвіта" плянує театральну виставу, в якій "просить" мене взяти участь. Якщо я погоджуюсь на ту пропозицію, то "зворотною поштою" вишлють мені текст ролі. Тоді в п'ятій клясі, я вже пройшов мутацію голосу, мені засіявся ріденький чорнявий вус, зарисувався чіткий баритон, я виспівував на церковних хорах і на концертах, присвячених Шевченкові, всі баритональні сольо. Щоб не відставати від друга Соколовського, я писав вірші-посвяти учениці четвертої кляси. Це була молодша доня о. пароха, сестра героїні роману мого колеґи. Нарешті, не без впливу тих обставин та зацікавлень, я провалився при "поправці" з латини. "Зрізав" мене вчитель Омелькович. Цей педагог-формаліст послухав мого брата Никифора, який, від'їжджаючи на однорічну відпустку до Відня, щоб закінчити там свої студії докторатом, порадив своєму колезі Омельковичу завершити мою "клясичну едукацію" таким найрадикальнішим засобом.

У цій межовій ситуації мого вишкільного періоду врятував мене такт і чуткість нашого батька. Він мене переконав, що й кінь на чотирьох ногах спотикається і що мені корона з голови не злетить, коли посиджу ще один рік у тій самій клясі.

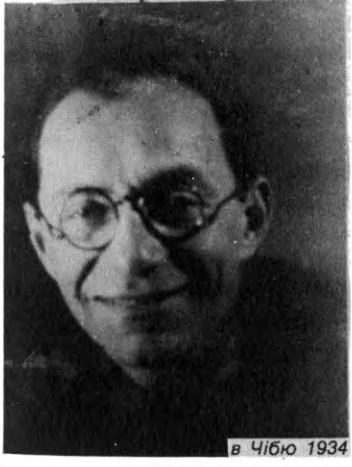
Другого року навчання в п'ятій клясі, з учителем клясичних мов Омеляном Онофером я був у найкращих взаєминах. Він співав басом

1912

1924

1927

ВАСИЛЬ ГІРНЯК



в Чібю 1934

1947

і ми чергувались на хорах, виконуючи "Исполнь небо і земля". Перед концертом у честь Т. Шевченка, на своїх лекціях він не турбував мене, і я успішно закінчив навчальний рік без драстичних перебоїв. Учитель Омелян Онофер був втіленням товариcько-професійної етики!

■

1914 року, в Станиславові на академії присвяченій століттю народин Тараса Шевченка деклямував поему "Кавказ" молодий актор театру "Української бесіди" — Лесь Курбас. Вістка про цю деклямацію долетіла й до нас, рогатинських гімназистів. Очевидець і слухач не знаходив слів, щоб змалювати постать цього небуденного виконавця твору безсмертного поета; високого росту, палаючі пронизливі очі, м'який баритонального відтінку голос, поривисто-нервові жести і нові незвичні, своєрідні інтонації. Шукаючи належного окреслення, оповідач висловився, що "якимсь одухотвореним аскетизмом і релігійною екстазою повіяло від постаті декляматора на концертовій естраді!". Знову Лесь Курбас! Це ж той актор Гуцульського театру Гната Хоткевича, що так ридав над мертвою матір'ю в п'єсі "Верховинці"!

У тих часах, театр "Української бесіди" до Рогатина не навідувався, тому цього актора ніхто з учнів нашої гімназії не бачив. Учитель Лев Смулка чував про студента філософії на віденському університеті Леся Курбаса, однак за часу його перебування в театрі актора Леся Курбаса ще там не було. Наша група рогатинських театроманів кинулась на розшуки по газетних рецензіях за цією новою зіркою. Соколовський і я склали по цих слідах навіть життьову силюету новоявленого кумира: в містечку Старому Скалаті народився в акторів Степана і Ванди Курбасів (Янович — театральний псевдонім) 12 вересня 1887 р. син Лесь. Закінчивши університетські студії у Відні в 1909 р., почав акторську діяльність у Гуцульському театрі, а згодом в театрі "Української бесіди". З перших своїх кроків на сцені завоював увагу і прихильність глядачів, а вся театральна громада інстинктивно прочула в молодому акторові свіжий подув вітру, який розбурхував застояне плесо.

З розмов із Смулкою нам було відомо, що в галицький театр рідко попадали люди з університетською освітою. Смулка опинився в театрі "Української бесіди" тільки тому, що після судового студентського процесу "101" вступ на львівський університет був йому закритий, а на студії поза Галичиною не мав матеріяльних засобів. У час перебування за театральними кулісами він мав змогу приглянутись до тих протиріч, які підточували основи тієї установи. Постійні циганські мандри по містах та містечках, без нормальних театральних приміщень, без постійного власного житла, без жадного забезпечення на випадок хвороби, завжди на очах широкого громадянства, що аплодувало в час вистави, захоплювалось талановитою грою, але одночасно цуралось слуги Мельпомени, як покидька, недоука-лицедія, якому доступ у порядні доми був

дозволений тільки з "чорного входу". Слуги муз з жалем та гіркотою несли той горб суспільного поділу й намагались допивати чашу терпкого напою у свому богемському середовищі, яке завжди було під гострим та осудливим поглядом громади.

Поява в театрі людини з університетською освітою, представника молодої ґенерації, яка вносила нові революційні ідеї в усі галузі життя, пророчила великі зміни у праці і навіть у побуті тієї мистецької установи. За всіма проявами відношення до театру цього акторського нащадка, можна було сподіватись, що він є не тимчасовим, не випадковим членом ансамблю, а навпаки, все свідчило, що театр — його призначення і стихія. Наш опікун Лев Смулка, який боляче переживав недолю українського актора та театру, а зокрема легковажне ставлення суспільства до того упосліджёного клану, сприйняв появу Леся Курбаса на рідній сцені з ентузіязмом і великими надіями.

На сторінках газети "Діло" появилися повідомлення, що на чолі театру "Української бесіди" став Роман Сірецький, а йому на підмогу прийшов режисер і мистецтвознавець Степан Чарнецький. Усе частіше в рецензіях про вистави стало появлятися ім'я Лесь Курбас. У репертуарі театру поважне місце зайняли нові п'єси рідної та чужої драматургії. Широким резонансом пролунали вісті про "Чорну Пантеру і Білого Ведмедя" В. Винниченка, про "Сонце Руїни" В. Пачовського, про надзвичайно ориґінальну гру у головних ролях Леся Курбаса, про режисерську інтерпретацію цих творів С. Чарнецького.

Після зміни керівництва театру, колишній директор Йосип Стадник покинув цю одиноку на західніх землях сцену і з своєю дружиною Софією Стадниковою та з актором О. Залуцьким і кількома аматорами підготовив невеликий репертуар з двох-трьох п'єс з небагатьма персонажами та став мандрувати по Галичині. Рогатин привітав групу Й. Стадника щирим серцем. У місті театрального дому не було а до польської залі "Сокола" українці не вчащали; тому директор Михайло Галущинський запропонував Стадникові гімнастичну залю в нашій школі. Актор Залуцький улаштував там сценічні помости, за одну ніч розмалював на паперах декорації і другого дня відбулася вистава п'єси Г. Ібсена "Нора". Наступного ж вечора артисти групи Стадника відіграли мелодраму під сентиментальною назвою "Сирітка Ася". Подія ця вивела з нормальної колії ціле місто Рогатин, усі приходства деканату та культосвітні товариства повіту. Заля тріщала, багато глядачів стояли в коридорі, бо попасти в середину не було можливости. Серед учнів по клясах і бурсах було тільки й мови — про чарівну дружину директора Софію Стадникову та про її партнерів. Директор Й. Стадник, окрилений успіхом на сцені і в касі, придумав обрадувати зголоднілих рогатинців шедевром народного репертуару — "Ой, не ходи, Грицю, та на вечерниці".

Колишній співробітник театру "Української бесіди" Лев Смулка став у великій пригоді при влаштуванні вистав групи Стадника. Він

знову склав невеличку оркестру з учителів-музикантів, без якої не могла б відбутися вистава такої складної драми, як "Ой, не ходи, Грицю". Весь наш театральний гурток був відданий у розпорядження режисера Стадника. На ролю Гриця викликано телеграмою корифея львівських аматорських вистав, продавця з книгарні на Руській вулиці, прізвище якого, на жаль, не збереглось у моїй пам'яті. Цей похожий на Аполлона красень перевищував усіх "Гриців" галицької землі. Після однієї тільки проби, вистава цієї неперевершеної мелодрами пройшла бездоганно в такому складі:

Мати — Стечинська (незмінна касирка театру Стадника),
Маруся — Софія Стадникова,
Гриць — львівський Аполлон (личаківський прем'єр),
Хома — Й. Стадник,
Дмитро — О. Залуцький,
Потап — Л. Смулка,
2-ий парубок Угрин-Безгрішний (учитель гім.),
Парубки — Ю. Соколовський, Й. Гірняк, І. Горянський, П. Лижегубський, І. Кержицький, І. Вербяний, Д. Данькевич,
Ярина — С. Пеліх (дружина о. катехита),
Відьма — Стечинська.

В оркестрі брали участь учителі:

Н. Гірняк — флейта, Познанський — віольончеля, Занькевич — скрипка, Романишин — контрабас, Б. Кудрик — фортепіян (учень), В. Поташник — дириґент.

У костюмерній рогатинського драмгуртка збереглись козацькі жупани та шаравари з "Невольника"; в них одягли тепер нас, парубків для гуртових сцен "Ой, не ходи, Грицю", і п'єса з побуту дев'ятнадцятого століття пересунулась у козацьку добу.

У гуртовій сцені другої дії мені припала фраза (яка чомусь на театральному жаргоні звалась "квестія"): "Сім літ хліб не родився, поки він появився". Ті слова я мусів виголосити у присутності Марусі-Стадникової, Хоми-Стадника і цілої трупи акторів. Відповідальність за ту фразу, разом із свідомістю присутности на сцені таких корифеїв, мене зовсім приголомшили. Відколядувавши з парубками під вікном горбатого Хоми у першій дії, ми всі смиренно чекали свого виходу у сцені вечерниць у другій дії, в якій рушійною силою всієї масової сцени являється Дмитро. На сцені Маруся з дівчатами чекають появи парубків, чи пак — судячи по одягу — козаків. Чарівна фея, неосяжна мрія всіх галицьких гімназистів Стадникова ось тут, за паперовою стіною! Провертівши в стіні пальцем дірку, я вліпив очі в цю божественну красуню. Та ба, моя короткозорість заступала мені красу і чар тієї вестальки вічного вогню. Миттю надіваю окуляри і знову крізь дірку у стінці слідкую за дією на сцені. Знічев'я сусід потягнув мене за комір на сцену, де ми, парубки у козацьких жупанах, разом з весельчаком Дмитром проспівали молодецьку пісню. Почалась весела розмова про те, кому слід майнути до корчмаря і принести барильце горілки, на яку щедрий Хома жертвував гроші. Коли жеребок випав на Дмитра, я мав своєю

"квестією" "сім літ хліб не родився, поки він появився" підкріпити цей одноголосний вибір. Та тільки я відкрив рота, коли всевидющий Хома, проходячи повз мене, зручним непомітним рухом стягнув мені окуляри з носа. Котрийсь з парубків схвально гримнув мене кулаком по плечу; мовляв, молодець козак, а чарівна Маруся-Стадникова пирснула сміхом та прикрила собі очі барвистими стрічками дівочого віночка. В наступних діях Гриць, Маруся, Хома і затійливий Дмитро своєю професійною грою згладили всі аматорські недоречності своїх випадкових партнерів. Ми з однієї проби заграли, як зуміли, а все ж ми подихали на сцені одним повітрям з такими артистами, якими не без права гордилась галицька земля.

Наступного дня вчитель латинської і грецької мов Омелян Онофер, увійшовши в клясу, заговорив до мене:

— Юзик, я вже багато бачив у своєму житті, але козака у "цвікері" ще мені ніколи не довелось оглядати. Ти подаєш великі надії!

Таке пророцтво вся кляса прийняла верескливим сміхом, а мій суперник Петро Лижегубський заіржав мов лоша на пасовиську. Після лекції товариші продовжували обговорювати дебют із професійними артистами, при чому мені й далі не жаліли в'їдливих шпильок та саркастичних дотепів. А все ж мені пощастило відгризтися, що мій вихід на сцену в козацькому жупані і "цвікері" звернув на мене увагу "самої" Марусі, ніхто інший тільки директор театру сам зняв його з мого носа, а вчителі в конференційній залі говорять про цю подію з більшим запалом, ніж про концертову гру на фортепіяні Буся Кудрика. Після такої резонної заяви дотепи на мою адресу припинились і я з виглядом переможця зайняв своє місце між принишклими напасниками.

■

Після подорожі спеціяльним рогатинським поїздом на величавий здвиг у Львові, присвячений століттю з дня народження Тараса Шевченка, роз'їхались ми на довгождані вакації. Ніхто з нас і не думав, що більше вже не повернемось до цієї незабутньої і дорогої нашому серцю школи. Продовж усього життя, серед бурхливих подій, не раз тяжких переживань, ця цитаделя рідної школи з її незвичайним директором і милими вчителями світила мов маяк у повній, нічим не притьмареній красі.

■

Вакаційна атмосфера 1914 року була неспокійна, насичена нервозністю, туманними віщуваннями, воєнними небезпеками. Не встигли струсівські однолітки як слід викупатися, погрітись під промінням подільського сонця, коли грянула Перша світова війна. Кілька днів після свого весілля, мій брат Никифор мусів покинути молоду дружину і, одягнувши офіцерський мундир, помандрував до 15-го полку австрійської армії. По кількох днях батьки виряджали на "війноньку" мене й молодшого брата Володимира. До нас долучився

друг дитинства Михайло Герман, нащадок струсівських ганчарів, і пішли ми пішки до Тернополя добровільно голоситись у ряди Українських Січових Стрільців.

На невеликій спортовій площі тернопільських організацій роїлось гімназистами, семінаристами, студентами та молодими міщанами й селянами. Усіх нас, рабів Божих, поділили на рої, чоти, сотні, курені та стали навчати військової премудрости: дотримувати в поході кроку та віддавати шану командирам. На сході, під Сатановим гули гармати, заграви пожеж зганяли сон у переляканих людей, московська армія стала переходити Збруч. Темної ночі повели нас новобранців на станцію, загнали у товарні вагони, але шлях на Захід був перевантажений стратегічними транспортами, і добровольцям довелось чекати до другого дня, поки знайшлась щілина і для нашого поїзду. Поїзд пробирався до Львова через Потутори, і ось о 4-ій годині дня сонце заволіклось чорною пеленою, як у час походу князя Ігоря на половців, віщуючи й нам не добро!

Наша струсівська трійця сиділа біля дверей товарного вагона, ми востаннє проїжджали під мостом "цісарської дороги", що вела до Микулинець. Прощаючись з рідною стороною, ми глянули вгору на міст... аж там наш батько стоїть і махає нам у слід капелюхом. Невимовний біль здавив серце, і ми, скриваючись один від одного, обсушували непрохану сльозу. По трьох роках, коли нам знову пощастило прикластись устами до ласкавої батьківської руки, він згадав цей момент на микулинському мосту; це ж прийшов він зі Струсова, щоб завернути з дороги наймолодшого свого нащадка, якому тільки стукнуло 16 років. Мати благала повернути їй хоч "мізинка", коли всі вже розлетілись з-під рідної стріхи. Однак доля свої дороги мітила, не поспів наш батько; він встиг тільки здалеку поблагословити нас на далеку дорогу.

Двісті п'ятдесят гімназистів-рогатинців, між ними всі старші бурсаки Лева Смулки, злетілись до Академічного дому у Львові, де й організувалась "Рогатинська сотня" УСС. Двісті п'ятдесят не старших дев'ятнадцяти років молодців, хвацько маршуючи з Кайзервальду, гриміли молодими голосами по вулицях Данилового града. Ми співали по вулицях Львова пісень про те, як розірвемо московські кайдани і здобудемо волю Україні, і в цьому ніхто з нас не сумнівався, бо начальним вождем Леґіону Січових Стрільців став директор нашої гімназії — Михайло Галущинський, а сотником рогатинської сотні мій брат, учитель тієї ж гімназії, Никифор. Їх, як і інших українців запасних офіцерів австрійської армії, влада прикомандирувала до цього новоствореного козацтва. Ніякі москалі не були нам страшні, ми свято вірили, що червону калину піднімемо і Україну розвеселимо.

Але не довго тряслись мури Львова від наших пісень. Після кількох таких ентузіястичних днів, нас знову загнали на товарну залізничну станцію, посадили на відкриті "льори", на яких залізниця розвозила рінь з берегів гірських річок, і в наших, вітром підшитих

1918 р.

ЛЕСЬ КУРБАС

гімназійних мундирах, повезли до Стрия для дальшого муштрування та формування.

Наша сотня своїм складом відрізнялась від інших; у нас переважаючою більшістю були учні середньої школи та кілька селян. Ні одного "академіка"! Ми не дуже розбирались у політичних зовнішніх і внутрішніх справах та подіях того часу. Та все ж одна подія примусила нас глибше призадуматись над питанням, яке нам не дуже то було по плечу. Одного дня, після приїзду до Стрия, командири повели нас на великий майдан за містом, де ми мусіли скласти присягу вірности австрійському цісареві і його прапорам. Між куренями блискавкою рознеслась вістка, що група старших студентів, чи як їх у Галичині величали "академіків", не захотіла присягати вірности чужим прапорам. Вони заявили, що Україна їхня батьківщина і їй вони принесли свою кров і життя. Ініціятором такої постави мав бути молодий актор театру "Української бесіди" — Лесь Курбас. Знову Лесь Курбас! І тут, серед куренів січового стрілецтва це прізвище перелетіло із уст в уста. Факт відмови від присяги електричним током вразив не одного із майбутніх лицарів "залізної остроги", не один став призадумуватись над тим, чи правильний шлях він вибрав до волі батьківщини...Однак на спокійні міркування не дозволяли ні час, ні події; зі Сходу сунула московська лявіна, що заливала всю нашу землю. Але серед тих гарячих і хвилюючих днів так хотілось хоч глянути на того сміливця і молодого чародія нашої сцени. Всі розпити та розшуки були даремні. І тут не пощастило! Нарешті, хтось із його шкільних друзів став розповідати, що після відмови від присяги, він з однодумцями подався шукати тимчасового захисту під теплими крилами галицьких приходств. А нас знову загнали на відкриті "льори" і повезли через Лавочне на невідоме Закарпаття.

Літньої ночі паровозні гудки поміж карпатськими горами не давали заснути. Страхітливі чорні тіні величезних скель вітали галицьких подоляків у своїх нетрях. Отут десь царював Захар Беркут, скидав у гірські провалля східні та північні орди. Тут, мабуть, і нам, його кволим потомкам, доведеться поміряти свої сили з московською навалою. Покищо ми, рогатинські бурсаки, щільніше горнулись один до одного і шукали захисту від нічного карпатського холоду. Ми старалися сон зганяти з очей, бо чудові Карпати прийняли нас у гостину не для того, щоб серед них проспати першу ніч. Далеко позаду виднілися заграви палаючих сіл. Серед тих пожеж покинули ми стареньких матерів та батьків, а перед нами загадкове невідоме. По невеличких гірських станціях минали нас санітарні поїзди, які везли понівечених воїнів, що вже встигли помірятись з солдатами північного царя. Кругом усе дивне, нове, привабливе, загадкове, холодне і страшне...

Раннього ранку проїхали тунель за Лавочним і стали скочуватись карколомними серпентинами в Закарпаття. Небо засіріло, замаячіли долини та гірські хатини, вкриті хмарами та ранішніми туманами. Ми дрижали від холоду і чудових, уперше бачених пейзажів гірської

України. Під кінець того дня, за Мукачевом, у селі Страбичево, галицькі добровольці порозлазились по клунях закарпатських одноплемінників. Перша ніч по той бік Карпат привітала нас легеньким інеєм, що віщував недалеку зиму. Новобранці вийшли з дому без теплого одягу, надіючись на козацькі киреї, а селянські клуні по той бік полонини були скромніші та бідніші, як галицькі; ні соломи, ні сіна, захиститись від холоду не було де. Знову довелось шукати товариського тепла. Тулячись один до одного, у снах згадували ми батьківську стріху, тепло і ласку.

Воєнні наші будні почались з того, що наступного дня після приїзду роздали нам велетенські, старі австрійські рушниці на один олов'яний набій. Коли до неї прикріпили ще й довжелезного ножа-багнета, вона тоді ставала вдвічі довша мого росту. Тією зброєю мамунця-Австрія в минулому столітті воювала з прусаками та приборкувала мадярських патріотів. Тією ж модерною зброєю ми мусіли завоювати московську імперію. Перший мій вистріл із того самопала викликав у мого четаря великі застереження щодо моєї майбутньої геройської кар'єри. На імпровізованій стрільниці наказано було лягти долі черевом на довгу дошку, приладнатись до вистрілу в мету і на команду "Огонь!" натиснути спуск. Як тільки я це все точно і справно виконав, гемонська рушниця так садонула мене в плече, що я полетів із дошки сторч у калюжу. Куди моя куля попала, я так і не вгледів за густим димом мого пострілу і грязюкою, що залила мої окуляри. Свого кріса із стрільниці я вже не був у силі нести, виручив мене брат Влодко, який, скриваючись у колоні стрільців від суворого погляду четаря, ніс на плечі два "верндлі". З опухлим як колода раменем я ледве доплентався до польової кухні на тяжко заслужений обід. Після таких військових вправ я з братом Влодком нишком закрадались в осінню кукурудзу і, соромлячись товаришів, вибивали з одинокої домашньої сорочки "нужду", яка стала безцеремонно поводитись з героями Першої світової війни.

Другий геройський подвиг остаточно вирішив мою військову кар'єру. Крім вишкільних зайнять,наша сотня несла вартову службу біля "стратегічних об'єктів" у селі "Страбичеві: біля нашої польової кухні, біля клуні з незавидними запасами харчів та за селом на шляху, що йшов кудись у глибину Угорщини. Кожної ночі вартові берегли спокій і порядок цілої монархії. Припала й на мене черга з першої до третьої години ночі стати на стійці край села й охороняти сон усієї хороброї залоги. Господиня клуні, де розквартирувався штаб вартової чоти, змилосердилась над вояками, які, вартуючи в холодні ночі у своїх домашніх літніх одягах, мерзли, як цуцики. Вона дала стару гуньку, яку одягав той, хто стояв на чаті на краю села. Ця біла, овечою вовною зверху вкрита кирея, не одного з нас звела на манівці. Жаль, що в той час у Леґіоні УСС не було фотографів. Я, із своїм верндлем, у закарпатській гунці й гімназійній шапці, мав напевно дуже переконливо-хоробрий вигляд!

Вістун-комендант вартового роя залишив мене темної ночі ген за селом і суворо наказав зорити пильно за ворогом. Я мужньо стиснув

довжелезну рушницю і свято вирішив тут на місці класти трупом кожного, хто лиш зважиться потурбувати спокій хоробрих добровольців і мирних громадян Закарпаття.

Темно — око виколи! Десь здаля туркотять колеса запізнілої підводи. Я — весь увага і слух. Гунька розігріла тіло, як мамина перина. В придорожньому рівчаку травичка дурманить осіннім ароматом. Хіба ніхто не вгледить, коли я трішки присяду в рівчаку і прикрию теплою гунькою ноги в підтоптаних батьківських черевиках. Тільки той чортівський гуркіт воза турбує, і ніде правди діти, таки трохи моторошно від нього. Ех, Бог з ним; хай живе закарпатська гунька!

... І не стямився я, коли в тому блаженному стані знечев'я щось бевхнуло мене в потилицю так, що я зразу опинився на рівних ногах. О, Господи! Передо мною, у сірому передранковому тумані стоїть... сам четар Бородаєвич!

— Ось як ти, козаче, оберігаєш сон українського леґіону і вхідні ворота в мадярське королівство. Відвічний ворог уже в Карпатах, а ти на чатах спиш сном праведників у придорожній канаві?! Я цілий вік простояв тут над тобою, чекаючи поки ти, несусвітня офермо, прокинешся!

Глянув я; моя рушниця в руках четаря, а мою стратегічну позицію вже зайняв не менш хоробрий лицар — Левко Чубатий, який ще в бурсі славився як добрий "ферблість". Тут же мені наказано явитись до сотенного звіту.

На звіті четар подав характеристику військових прикмет, які я за час вишколу продемонстрував перед своїми інструкторами. Ця характеристика остаточно визначила мій майбутній геройський шлях. На думку четаря Бородаєвича, я мав усі прикмети для виконування обов'язків джури, до яких з місця був призначений. Моїм завданням, з того дня, було берегти чистоту та порядок у сотенній канцелярії і приносити старшинам їжу з польової кухні; згодом я став вістовим окремих доручень та наказів.

Події на карпатських фронтах ставали дедалі трагічніші, і надійшла пора, коли УСС повинні були прийти до слова. Одягли їх не в козацькі жупани чи киреї, а в польові австрійські мундири, і стали формувати в похідні курені. Однак у штабі корпусу генерала Гофмана хтось із стратегів чи радше "приятелів" стрілецтва й усього нашого народу придумав більш почесну і відповідальну ролю для Леґіону. Напередодні відходу перших куренів на фронт прийшов "фантастичний" наказ реорганізувати всі частини УСС на малі відділи, не більше двадцяти стрільців, і всі ті групи перекинути у вороже запілля для розвідки та підривних терористичних акцій. На щастя, з того диявольського пляну нічого не вийшло, бо стрілецтво, прокрутившись кілька днів по карпатських нетрях, попадало в своє запілля, бо такий напрям вказували їм компаси на їхніх військових картах! Однак уся ця підступна затія на деякий час внесла у ряди добровольців замішання та дезорганізацію.

У той час брат Никифор тяжко захворів і, за рішенням лікарів,

мусів піддатись хірургічній операції. Сотник М. Баран, який перебрав команду рогатинської сотні, вирішив, що кращого і вірнішого джури для хворого старшини за мене не знайти, і сотенним наказом відряджено мене на службу до рідного брата. Так я з червоним кутом на лівому рукаві поїхав у Відень, де в лікарні після операції став обслуговувати Никифора, як це й було обов'язком кожного джури. Це не було для мене новиною, бо дома, в час вакацій, мої старші брати часто мене ганяли, як соленого зайця.

■

Ні війна, ні стратегічні невдачі, ні болючі поразки в кінці 1914 року не впливали на ритм кипучого життя столиці австрійської імперії. Відень, один з европейських культурних та мистецьких центрів, ще не здавався. Музеї, високі школи, театри Европи завзято змагались з цією духовою твердинею Габсбурґів, які віками громадили скарби людської творчости й запопадливо культивували всякі роди мистецтва. Маючи такого ґіда, як Никифор, який під час студій у віденському університеті чимало часу присвячував пізнанню джерел мистецтва, я використовував кожну вільну хвилину для відвідин музеїв, художніх ґалерій та театрів. Юнак, який, поза рідним містечком, бачив Львів тільки з лави колон у час святкових здвигів, міг би послужити персонажем для новелі про його переживання під час вистав у Гофопері чи Бурґтеатрі. Справді бо: всі уяви, всі фантастичні мрії, всі казки та леґенди блідли перед реальним "Парсіфалем", перед "Аїдою" або "Отеллом" у віденських цісарських театрах. Ні воєнні події, ні турботи зв'язані з ними, не могли вирвати мене з полону чарівного театру. Всі щоденні інтереси зосередились біля однієї тільки проблеми: як і до котрого театру попасти на вечірню виставу, де роздобути ті жалюгідні дві "шістки" на вхідний квиток до стоячого партеру чи ґальорки.

У Рогатині перші літературні вправи я присвячував гімназистці, бльондиночці з синіми очима. Багато клопоту і жертв довелось скласти на жертовнику цього першого роману. Однак Арістотелева кульмінація трагедії розіграласъ на площі перед церквою св. Варвари у Відні. На цьому передцерковному майдані рогатинська бльондинка, вгледівши на моєму лівому рукаві відзнаку офіцерського джури, обдала мене нищівним поглядом і навіть не відповіла на мій військово-геройський привіт. Цю першу романтичну невдачу я заліковував у віденських театрах. Красуню з рогатинської плебанії замінила Єріца — Аїда, на яку я годинами вичікував біля Гофопери, щоб тільки зблизька глянути на цю богиню воєнного часу. Журнальні вирізки з фотами та поштові листівки з портретами світової співачки заповнювали мій військовий наплечник до того часу, поки інші театральні божки не замінили Єріци. Шлезак, Носалевич, Бассерман (Отелло) стали згодом виштовхувати із моїх архівів представниць ніжної статі. На зміну ліричних героїнь прийшли мужі завойовники й інтерпретатори людських пристрастей.

Чимала українська колонія у Відні проявляла не абияку життє-

здатність. Щоденно вечірніми годинами збирались у кав'ярнях цивільні й військові, старші й молодші представники галицької землі, бурно продискутовували політичне положення. Для молоді, яка тількищо скинула гімназійні однострої, це була несподівана нагода перескоку у зріле, кипуче суспільно-громадське життя. Військовий одяг відкривав двері до старшого покоління, до якого в нормальних часах треба було пройти цілий ряд бар'єрів і перешкод. Мої однолітки ентузіястично кидались у ті ворота і скоро стали завойовувати висоти суспільної ієрархії.

Мене це не манило. Військова кар'єра, старшинські чини, сяйва медалів, від яких не одним паморочились голови — мене не діймали. Я в той час, на театральних верхогір'ях, волів приглядатись до віденських юнаків і юначок, які, зосередившись над партитурою, слідкували за тим, як дириґент інтерпретує те чи інше місце опери. Мене дивувало, чому ті молоді люди, дивлячись на тексти п'єси, що тримали в руках, лише вухами слідкували за тим, що діялось на сцені. Я не міг відірвати очей від актора, а вони його тільки слухали. Як тільки актор дозволив собі незвично наголосити ту чи іншу фразу, обсерватори негайно відмічували у своїх примірниках таку своєвільність. Майже вся ґальорка була заповнена такими уважними слухачами. Коли я попадав удруге чи втретє на ту саму виставу, я зустрічав тих же людей з тими ж текстами і за тою ж самою роботою. Вони спокійно сиділи рядом, з очима вліпленими у книжку. У мене волосся дибки ставало від переживань, коли Бассерман-Отелло давив своїми лапищами чарівну Десдемону, а мої сусіди, похилившись над текстом, спокійно доїдали бутерброди. З їхньої поведінки можна було догадатись, що вони вже давно пережили те, що мені довелось тут же переживати сьогодні. В антрактах розгорталась жива дискусія між тими театроманами. Одні схвалювали, інші осуджували виконавця, ще інші захоплювались його відвагою й ориґінальністю. Як видно, театр не тільки розвага, не тільки сприйняття готового, це активна участь у тому, що драматург подав, і в тому, що актор пропонує і діє! Це активна участь цілої театральної залі у грі! Щоправда, кожний діє по-своєму, але діє. Як тільки завіса пішла вгору, ти миттю забуваєш про все: про світову різню, про нужду й голод, про покинутих жінок і дітей, про море крови й ґори трупів. Що значить одна зрада рогатинської красуні? На сцені їх десятки, і ти зразу ж рядом з ними починаєш жити їхнім життям, їхніми горями, їхніми радостями. Які ж усесильні чародії-актори, коли вони можуть порвати за собою тисячі глядачів і повести їх у далекі віки та казкові світи. Хай це ілюзія, хай це тільки гра! Але хай живе ця шляхетна, прекрасна гра!

Недалеко від Бурґтеатру, у виставовім вікні висів великий портрет покійного німецького славного актора Йозефа Кайнца. Брат Никифор розказував, що коли цей актор грав у "Юлії Цезарі", то в час темпераментного монолога його уста і підборіддя заливала піна. Виходить, що він не тільки грав, він жив у тому образі і діяв. Довго я стояв перед тим портретом і не помітив, що за мною стоїть старший,

пристойно одягнений добродій. І раптом чую слова — ніби сказані до мене слова, ніби так собі:

— Я, ес вар айн менш!*

От тобі маєш. Не Гецендорф, не Людендорф, не Гінденбург — а тільки Йозеф Кайнц "вар айн менш!"

■

Після операції і одужання мій сотник Никифор заходився біля організації Запасного Коша УСС. По довгих клопотаннях у найвищих військових установах, після переборення всяких ворожих українству інтриг — ідея поповнення новобранцями леґіону до певної міри увінчалась успіхом, і новоорганізована сотня стрільців вирушила з Відня на Закарпаття, де в селі Варпалянка біля Мукачева розквартирувалась як зв'язок Запасного Коша. Тут відбувався вишкіл новобранців, сюди збігалися всі ранені з лікарень на доліковування і заслужений відпочинок, тут ведено облік і контроль усього складу стрілецтва. У Коші зародилась Пресова квартира з редакціями видань календарів та сатиричних журналів, біля яких гуртувались мистці слова й пензля. У Коші організовано шкільні курси для тих, які позалишали свої навчальні заклади, і, по відповідній підготові, вояки складали в найближчих школах іспити й завершували свою перервану війною освіту. Не занедбано в Коші й мистецької самодіяльности: стрілецький хор і оркестра розважали не тільки фронтове та запільне вояцтво, але й довкільне населення.

Проходили дні, тижні та місяці, виповнювали роки, воєнні успіхи й невдачі перекочувались з однієї лінії фронту на другу, і російська армія пересунулась назад "у свояси". Хоч ще й не вся, але все ж велика частина галицької землі знову повернулась під крила австрійського двоголового орла. У звільнених містах, у холоді й голоді, мов після страшної пошести чи повені стало несміливими пролісками прокільчуватись суспільне життя. В час московської інвазії майже два роки люди те й робили, що прислухались до гуку гармат і стривожено приглядались до адміністративних русифікаторських заходів на останньому клаптику мазепинської вольниці. Школи почали відкривати свої двері для учнів, які із-за ворожої окупації втратили два роки. Академічна гімназія у Львові звернулась до Коша УСС з проханням прислати інструкторів військової муштри для учнів, які ось-ось мали заповнювати ряди поріділих полків армії. Команда Коша з власної ініціятиви відрядила всіх стрільців-учителів рогатинської гімназії до тієї рідношкільної установи, де вони по приватних домах (бо шкільний будинок був зайнятий під військову лікарню), продовжували свою працю.

Мені припав жеребок і я разом з підхорунжим, теж учнем рогатинської гімназії, Іваном Поритком був відряджений до Львова навчати молоденьких гімназистів військового мистецтва. В тому ж часі і ми самі мали доповнити свою гімназійну освіту "іспитом зріло-

* Ja, es war ein Mensch! — Так, це була людина!

сти", який загальмувала світова війна.

Тільки появився я у стрілецькій станиці на Руській вулиці, в старинних мурах Ставропігії, як тут же налетів на мене шулікою січовий стрілець Ярослав Барнич, що вже зумів завоювати дириґентський пульт у відновленому театрі. Він запропонував мені почесне звання хориста театру "Української бесіди". Ця авторитетна назва прикрашувала кількачленний гурт актрис львівського театру. Весь ансамбль чоловічої статі поглинув воєнний молох, а осиротілі прислужниці Мельпомени залишились під опікою військових інвалідів та оферм-аматорів, що час від часу "пописувались" на сцені Інституту ім. Миколи Лисенка. Січові стрільці і тут стали у пригоді. Кожного з них, хто тільки попадав до Львова, невтомний Ярослав Барнич приєднував, у тому чи іншому характері, до того своєрідного театру. Мій баритон здався дириґентові пригожим і з першого дня на мене посипались навіть сольові партії.

У черговій виставі, за дві підготовчі проби, я вже виступав у відомій "Циганці Азі" в ролі молодого циганчука, брата героя тієї мелодрами — Тумрія. Відспівав я циганську пісню і ще мав сказати одну невелику фразу. Співав я, вліпивши очі у Славка Барнича і в його дириґентську паличку, як у рятівний маяк на бурхливому морі, і нічого більше не бачив, ні не чув навіть власного голосу. В антракті дружина режисера Василя Коссака, актриса Ірина Коссакова, підбадьорюючи дебютанта, похвалила мене, але з хитрою усмішкою запитала, чому я так невпинно розмахував розпростертими руками, неначе шуліка крилами? Герой п'єси Тумрій (півінвалід австрійської армії) Онуфрак підійшов до мене з більшими партнерськими претенсіями. Він заявив, без усякої товариської етикети, що більше з таким "дванадцятим туманом" на сцену не вийде! Ця нетовариська заява не дуже мене дійняла, бо я був певний, що дириґент УСС Барнич не дозволить першому скраю австрійському "ляндверистові" викурювати УСС-а з театру. Претенсії Тумрія-Онуфрака були, на мою думку, невиправдані. Невже він не бачив, що, закінчивши свій спів і приєднавшись до гурту молодих циганок, які тут же на сцені стали тиснути мені руки за успішний дебют, я був зайнятий тільки собою, і все, що діялось на сцені, мене вже не цікавило!

Тумрій і Аза продовжували свою сцену центрального драматичного конфлікту, в якій я своєю фразою мусів посприяти їхньому замиренню. І ось, коли настав час моєї репліки, голос застряг мені в горлянці і хоч тут убий — не хотів прозвучати. Нещасний Тумрій у напруженій позі, з простягненою до Ази рукою завмер на обірваній фразі, бо тут саме моя репліка мала розвіяти сумніви щодо вірности й кохання Ази до нього. Гордість і самолюбство Ази не дозволяли їй самій це підтвердити. Це мав зробити молодший брат Тумрія (тобто, я), свідок любовних терпінь героїні. А я мовчав мов камінь. Уже й хористки-циганки штовхали кулачками в бік, заохочували мене, мовляв, чого мовчиш?.. Це ж твоя репліка, без твоїх слів уся п'єса пропала! А я мовчав — мені заціпило! Я й сам збагнув, що за цю трагічну павзу вся відповідальність впала на мене. Успіх мого дебюту

полетів у безодню. Так ганебно зарізати кульмінаційну драматичну сцену героїв-любовників може тільки безнадійна нездара, якій немає чого шукати в театрі. А диявольська павза ось уже триває вічність... але ні, тепер уже я її на свій рахунок не візьму. Це ж уся заля глядачів зразу збагне, хто виновник скандалу, коли я тепер відкрию рота і скажу:

"Не вір їй, Тумрію! Вона весь наш табір привела сюди, щоб тільки зустрітись з тобою! Вона тебе любить!"

Але я цього не кажу, я мовчу, як сфінкс! Скам'янілий Тумрій з простягненою до Ази рукою, постукуючи ногою давав мені знак заговорити: мовляв, давай, чортова личино, чого мовчиш? Хіба ти не бачиш, як ми з Азою погибаємо! Вся заля вліпила в нас очі, а ми чекаємо, поки земля під нами провалиться від такого сорому! О, ні! Хай цю найтрагічнішу з павз хтось інший бере на себе, тільки не я! Не я!

Аж ось із суфлерської будки громовий голос найкращого суфлера світу: "Не вір їй, Тумрію! Вона весь наш табір привела сюди..." і т. д. І то повним голосом, на всю залю. Ні актори, ні глядачі не збагнули, відкіля ці спасенні слова впали. Хто їх ізрік? Сцена ледве освітлена, гурт циганів у її глибині лежить та мурличить циганську мелодію. Це певно хтось відтіль урятував ситуацію. Облитий холодним потом Тумрій обняв трепетну Азу, помічник режисера закрив спасенну завісу, із залі почулись несміливі оплески. Степан Хомик, січовий стрілець і король суфлерів, вилізаючи з будки, категоричним тоном заявив:

— Юзьку, марш до буфету і принеси дві бомби пива! Це тільки від тебе я так мало беру за врятування такої ситуації, бо з тебе такий актор буде, як з рака жеребець!

Усі хористки на чолі із сестрами Пархоняківними кинулись до суфлера і стали його безцеремонно обнімати й цілувати. На мене ніхто й не глянув. Ніхто не привітав із першим виступом у театрі та ще й на львівській сцені. Одна тільки пані Ірина Коссакова другого дня розвіяла мої тяжкі думи та сумніви:

— То, що ви не сказали своєї "квестії" і тим нас усіх мало не зарізали, то це не свідчить добре про вашу театральну розторопність, але голос ви маєте файний, іно не махайте так широко руками, як будете ще коли співати!

Із Славком Барничем було гірше, він таки не на жарт розгнівався на мене за мою неумісну впертість. Тільки моя чарка "ґріотки" в каварні Сан-Сусі склеїла щербину в наших взаєминах і знову піднята мої акції за його диригентським пультом.

■

Незабаром виявилось, що мене терпіли в театральному ансамблі не тільки із-за браку чоловічого персоналу і не тільки тому, що мій молодий неотесаний баритон заповнював прогалину в хорі і масових сценах; на мене покладено більш відповідальне завдання в адміністративній частині. Начальником станиці УСС у Львові був сотник

д-р Волошин. У його завідуванні була невелика лікарня для реконвалесцентів і ще менша казарма в будинку Ставропігії на Руській вулиці. Документальне оформлення службового персоналу тих установ переводилося в Коші УСС. Театр не міг формально приналежати до станиці, яка була під безпосереднім контролем австрійської комендантури міста Львова, тому перебування стрільців-акторів у тому місті вимагало особливої документації. Сотник Волошин, юрист з фаху, добре знав, чим пахнуть усякі відхилення від військових розпоряджень у час війни, тому ризиковану частину оформлення театральних співробітників він уважав за доцільне і безпечніше переводити в канцеляріях Запасного Коша. Команда Коша була в той час біля Стрия в селі Пісочна. Адміністрація театру, за згодою коменданта станиці, доручила мені делікатну місію: добування військових документів із Коша "ін блянко", щоб ними леґалізувати військовозобов'язаних акторів у Львові, і тим самим уможливити існування театральної групи, яка систематично давала вистави у Львові, а згодом по тих містах Галичини і Буковини, що були звільнені від московської окупації. В той час я не з'ясував собі, на яку небезпеку наражую брата-коменданта Коша, який і без цього мав чимало клопотів з різними подібного роду нелеґальними громадськими інституціями. Я вірив, що службовці головної канцелярії Коша Лесь Гринішак і Михайло Герман роблять благородне діло, видаючи потрібні документи для акторів. Та не тільки документи, але й однострої і харчові приділи були тоді потрібні для тих слуг театрального мистецтва. Не завжди це проходило гладко і спокійно. Не раз доводилось комендантові Коша відбувати не дуже приємні розмови у військових судових інстанціях. Усе ж, завдяки такому винахідництву, театр, який знов прибрав назву "Української бесіди", під дирекцією артистки Рубчакової проіснував до Листопадових днів 1918 року. Українська муза не замовкла навіть під гуком гармат Першої світової війни.

Одягнули в однострої Січових стрільців акторів театру "Української бесіди": Василя Коссака, Амвросія Нижанківського, Євгена Коханенка, а згодом, після відступу російської армії з Тернополя, наділи "мазепинки" Іван Рубчак, Микола Бенцаль. Із кадрових УСС-ів наспіли: Новіна-Розлуцький, Ярослав Барнич, Лесь Гринішак, Володимир Демчишин, Степан Волинець, Ярослав Гриневич, Степан Хомик, Луць Лісевич, Прибельський, Танчаковський, Андрій Мороз, Михайло Онуфрак, Євген Банах, славнозвісний бас-профундо львівських хорів Зенон Попель та ентузіяст-меценат нашого театру поручник д-р Гриць Ничка.

Жіночий ансамбль був менш численний, але творчо-мистецьки без порівнянь вищий від чоловічої частини. Катерина Рубчакова, Антоніна Осиповичева, Ольга Левицька (сестра А. Бучми), Наталя Левицька, Катерина Пилипенко, Марія Козакова, Ірина Коссакова — це неперевершені стовпи галицького театру, які несли весь тягар багатогранного й багатожанрового репертуару.

Молодечі мрії та думи про акторство, про чарівних лицедіїв, що

Актори Українських Січових Стрільців, 1917 р.
Сидять зліва: Я. Гриневич, Л. Лісевич, Банах, С. Волинець, С. Хомик.
Стоять зліва: Н. Розлуцький, за ним Танчаковський, В. Демчишин, Й. Гірняк, Є. Коханенко, Я. Барнич, Прибельський.

Група Молодого театру в Одесі, 1918 р.

несли світло правди і краси — все це ожило й зударилось з реальним театром. Ось він тут, і я в ньому! Без підготови, без вишколу, сірий, сирий матеріял. Ролі сипляться, як град з неба; драматичні, комедійні, вокальні, навіть танцювати довелось в оперових та оперетковых балетах. Словом, один з акторів, якими рясніє Україна.

Старицький, Тобілевич, Кропивницький, Зудерман, Гальбе, Ростан, Мольєр, Чехов, Штравс, Оффенбах, Монюшко, Аркас, Гуно, Гулак-Артемовський — ось котел, у який я попав, неначе у водяну безодню, не вміючи плавати і без рятункового пояса. Однак у кожній виставі я стояв рядом, я дихав одним повітрям з такими велетнями, як Антоніна Осиповичева і Катерина Рубчакова. Їхня присутність і свідомість того, що я повинен подати їм реквізит, підтримати своєю реплікою їхню гру, їхні переживання, їхню радість і сльози, якими вони потрясали глядачів — робили мене якимсь містичним співучасником того священнодійства. Не пам'ятаю як я тоді виглядав, як я діяв, як тривав на сцені. Пам'ятаю тільки, який я був безпомічний, стоячи рядом з тими зірками сцени! Інтуїтивно я відчував, що такої нагоди не смію недооцінити ні змарнувати. Адже того, що ти бачиш біля себе, не в стані дати жадна школа! Гляди ж, не зруйнуй своєю присутністю цієї ґрандіозної ілюзії!

Театр — моя школа

Режисер Євген Коханенко догледів у мене нахил до характерних ролей і, не маючи відповіднішого кандидата під рукою, наділив мене ролею Хоми у п'єсі Михайла Старицького "Ой, не ходи, Грицю". По кількох днях прохідних проб, я у ґримі цього персонажа (з горбатим носом, кривими плечима, обвислими губами) опинився на сцені рядом із Мамою — Антоніною Осиповичевою і донькою Марусею — Катериною Рубчаковою. П'ята дія: Маруся очікує Гриця, щоб востаннє поговорити з ним. Вона хвора, її думки перескакують з однієї теми на другу, у неї прояви божевілля. Мати, колись життєрадісна, тепер глибоко потрясена переживаннями доньки — намагається її розраяти, хоч і сама ледве володіє собою. Маруся просить маму й Хому залишити її самою і не перешкоджати в зустрічі з Грицем.

У Марусі-Рубчакової численні паралельні лінії дій і переживань. Вона вже не в стані контролювати своїх вчинків. Трагічне кохання знаходить єдину розв'язку у вбивстві й самовбивстві. Гордість не дозволяє на одверте вияснення випадкового непорозуміння, яке затіяла заздрість і злоба невдахи Хоми. Тема, яка не сходить із сцени театрів. Цілі тисячоліття драматурги та актори потрясали людство цими конфліктами кохання. Багато акторських біографій віддзеркалюють мистецьку силу і красу вияву того вічного зудару.

Західня частина української землі заслужено пишалась мистецтвом Катерини Рубчакової, яка з такою силою передавала цю

вічну тему ображеної любови, що глядачі ледве знаходили межу між дійсністю і театральною умовністю. Якщо Господь не жалів своїх дарів людині, то актрису галицького театру Катерину Рубчакову слід вважати чи не клясичним прикладом обдарування Його щедротами.

На чотирнадцятому році життя, з освітою народньої школи, потрапляє молода Катерина у хор театру "Української бесіди" під управою дириґента, її рідного брата Михайла Коссака. В шістнадцять років вона стає Рубчаковою не тільки по чоловікові, але й по сцені. Дар Божий і геніяльна інтуїція подивугідними темпами відкривають перед нею всі двері мистецько-театральних таємниць. Абсолютний слух і витончена музикальність, самою природою поставлене ліричне сопрано, яке самотужки здатне було справлятись з найскладнішими технічними труднощами, уміння відчути драматичні нюанси людських переживань, їхні психологічні вібрації — усі ті якості не були надбанням довголітнього вишколу, спеціяльної мистецької освіти. Все це було природне, стихійне прочуття, інтуїтивне вгадування художньої правди.

Народня мелодрама, трагедія, комедія, віденська оперета, клясична опера, наймодерніший французький фарс — були полем, на якому буяв геніяльний талант Катерини Рубчакової. Єдиною школою був щоденний, безпосередній контакт з глядачем, радість і сльози якого були єдиним контролем на шляхах, по яких прямувала ця самобутня лицедійка. Стрункa, середнього росту постать, не надзвичайної краси обличчя з проникливим, глибоким поглядом карих очей — ось ті фізичні дані, якими вона творила персонажі багатогранного репертуару. Секрет її виняткового обдарування був у глибокому рефлексі й умінні передати його глядачам. Катерина Рубчакова не перевтілювалась в образи, вона вся без останку втілювалась у них. Характеристичним забарвленням голосу, індивідуальною манерою інтонування, чарівною та приманливою жіночістю вживалась у тему з такою глибиною, яка примушувала забувати, що це Катерина Рубчакова; перед глядачем проходило життя героїні драми чи опери, яке актриса кожного разу наново переживала, перестрадала й несла новим глядачам.

Маруся в мелодрамі "Ой, не ходи, Грицю", Галька в однойменній опері Монюшка, Маргарита у "Фавсті" Гуно — це були вершинні креації талановитої актриси. Горе та біль обкраденого і зруйнованого кохання були чи не основною темою акторської творчости Катерини Рубчакової. Неповторна майстерність ґарантувала їй виключне місце і в інших темах драматургії, ба, навіть оперета і фарс не знаходили конкуренток цьому талантові. Неподільна слава її лунала не тільки на скромній українській сцені. Провідні польські мистецтвознавці гаряче рекомендували своїм "Галькам" приглядатись майстерності і чарові української зірки, яка тільки своєю інтуїцією розгадувала найтонші нюанси стилів епох, жанрів та ідей драматургії і, втілившись у виконувані образи, жила в їхньому світі і ритмі всім своїм єством.

Коли К. Рубчакова виходила на сцену, глядач тут же попадав

у її полон. Вона ще й слова не проронила, вона тільки непомітно вийшла разом із мальовничим гуртом дівчат, а глядач уже її догледів, забував про все, вникав у її світ і тонув у ньому. Кожному її слову вірили, її пісня чарувала, її сміх заражував, її сльози викликали сльози у всіх глядачів. Після п'ятої дії мелодрами "Ой, не ходи, Грицю", глядачі довго не могли визволитись із тенет трагедійного переживання Марусі, вони теж почувались на межі божевілля, в якому тонула героїня вистави. Вони забували про театр, про лицедійство Рубчакової, вона своєю грою затягала їх поза межі гри... Чародійство мистецтва актора п'янке, духмяне. Такими чарами володіла Катерина Рубчакова.

За кулісами театру Катерина Рубчакова була неподібна до інших. У приватному житті вона була "не від світу сього". Образи, життя, яке вона відтворювала на сцені, супроводили її і в буденній обстановці. Театральні міжакторські пристрасті її не діймали. Включаючись у сценічне життя, актриса тривала в ньому і після вистави. Воно не покидало її й серед реального, буденного безпросвітку. Почувши випадково поза театром мелодію із музичних творів креованих нею образів — вона тут же замикалась, як морська черепашка в охоронний панцир і ховалась у внутрішній казковий свій міраж, незайманий буденністю.

Хто із останніх могіканів-глядачів театру "Української бесіди" не пам'ятає корифейки Антоніни Осиповичевої, цієї благородної, з шляхетно-аристократичними рисами матрони? Хто був здатний змагатися з нею на сцені в образах української матері-селянки, свекрухи чи свахи? Хто з українських акторів володів такою милозвучною українською мовою, як та спольщена чешка з походження?

І ось я, безпомічний жовтодзюб, попадаю у ролі Хоми між тих двох корифейок на сцену... Режисер Євген Коханенко тільки мене благав, щоб я не перебріхував тексту і щоб своєчасно виговорив свою "квестію", бо мовляв, "ти там між ними остання тріснута шпиця у колесі, концертний дует ведуть Рубчакова і Осиповичева, тож гляди, не внеси дисонансу у їхнє гармонійне звучання"!

Антоніна Осиповичева ще у вісімдесятих роках минулого століття прикрашувала українську сцену своїм блискучим виконанням героїнь-любовниць. Риси її обличчя зраджували її колишню небуденну красу, якою вона збагачувала зовнішність образів у молодих своїх літах. Її професійний такт і почуття міри не раз рятували ситуацію на сцені від усяких несподіванок та недотягнень, спричинених невправними молодими партнерами. В присутності тих двох артисток кожний з нас, початківців, яким пощастило їм підгравати — ріс і благороднів. Треба було тільки хисту сприйняття, щоб пригорщами черпати скарби сценічного ремесла, як із животворчого джерела. К. Рубчакова і А. Осиповичева, може, в тих часах самі того не усвідомлювали, якою неоціненною школою вони були для нас, випадкових пришельців із рядів УСС-ів. Їхні розмови про минуле галицького театру, про колишніх майстрів того мистецького

осередку, про співпрацю з Марією Заньковецькою і Миколою Садовським та про акторську майстерність тих велетнів із наддніпрянських берегів, все це заповнювало прогалини у нашому театрознавстві. Часто згадували недавно померлого Василя Юрчака, про його надзвичайний хист перевтілювання та інтуїцію, яка заміняла високі театральні науки, давала змогу вникати у найглибші тайники людської душі та промощувала шлях до найвищих шпилів акторської майстерности. Ті спомини обрисовували цю надзвичайну постать актора, якого місце і значення на українській сцені ми, ще за його життя, не були здатні оцінити. Катерина Рубчакова та Антоніна Осиповичева невимовно тужили за тим неповторним партнером, який разом з ними творив неперевершений терцет.

Василя Юрчака я бачив у кількох ролях ще малим хлоп'ям і тому не зумів зберегти в своїй пам'яті всю велич того майстра сцени. Однак пієтизм, який проявляли до покійного актора його товариші сцени і старші віком мої партнери, свідчив про виняткове місце, яке він займав у театрі. Товариші Василя Юрчака, розповідаючи про його вміння перевтілюватись, згадували такий випадок із їхнього закулісного буття:

У першому десятилітті нашого віку ролю Хоми в п'єсі "Ой, не ходи, Грицю" змінюючись грали Василь Юрчак і Амвросій Нижанківський. Ця роля належала до найвидатніших креацій Юрчака. Трапилось так, що в той день, коли на афішах проголошено виконавцем цієї ролі Нижанківського, той не явився на виставу. Директор Стадник наказав Юрчакові приготуватись до вистави. Юрчак звернув увагу директорові, що на афішах видруковано прізвище Нижанківського, і тому він, Юрчак, грати не буде. До вистави залишилось небагато часу, глядачів повна заля, і Стадник не мав іншого виходу, як тільки припинити дискусію на цю тему, бо й без цієї балачки в нього було багато щоденних клопотів. Актори за кулісами, приготовляючись до вистави, турбувались, що між ними не було Хоми, ніхто з двох виконавців не одягався. Вже й вистава почалась, оркестра заграла увертюру... що ж буде? І ось у відповідний момент на сцені з'являється горбатий Хома. По фігурі, по голосі, по жестах і всіх зовнішніх характеристичних рисах актори пізнають лицедія Нижанківського. Після третьої дії, в антракті, директор Стадник наткнувшись за кулісами на Хому, різким тоном запитує його, чому він так пізно явився у театрі. Хіба актор Нижанківський не знає правил внутрішнього порядку? Хома радить директорові звернутися з таким запитанням до Нижанківського. Тільки по цій репліці Стадник збагнув, що під ґримом Хоми заховався Юрчак, який тут же додав, що на афіші надруковано прізвище Нижанківського, тому й тепер на сцені діє образ цього актора.

Таку ідеальну містифікацію міг виконати тільки такий винятковий лицедій, як Василь Юрчак. Сенс дотепу був у тому, що Нижанківський у ролі Хоми був не на висоті виконання Юрчака. Цього майстра ніхто не міг перевершити в тому образі. Але Юрчак зумів скопіювати свого товариша в найдрібніших деталях до такої

міри, що й партнери не догледіли фальсифікату.

Серед тих майстрів сцени видніли ще свіжі сліди Леся Курбаса. Із розповідей про того наймолодшого актора театру "Української бесіди" видно було, що не тільки глядачі, але й актори помічали в ньому завдатки чогось нового, свіжого, що він приносив з собою в їхнє товариство. До нього, як це звичайно буває з новиками, з перших днів стали приглядатись з деякою настороженістю, навіть з підозрілістю, але дуже скоро льоди стали танути, бо цей новичок уже в час своїх перших кроків на сцені попрямував іншими стежками, ніж ті початківці, які не одну пару підошов стоптували, поки стали ходити по ній упевненим кроком. Лесь Курбас своїм природним чаром завоював серця старших майстрів, а молодші зависники побачили, що боротьба з новим пришельцем їм буде не по плечу! Він, як і вони, приніс у театр відповідні сценічні прикмети, але, крім того, Курбас відзначався винятковим талантом, тонкою мистецькою інтуїцією, театральною европейською освітою, виплеканою на традиції поколінь славних попередників.

Курбасові не трудно було знайти тісніші контакти з театральною громадою. Старші майстри і молодше покоління стали прислухатись до його запальних слів про вічний рух у мистецтві, про те, що воно бунтується і не зносить застою, що його страшним ворогом завжди було самолюбиве заспокоєння на осягненому, на штампах та трафаретах, що мистецтво мусить іти в ногу із сучасністю, якщо не поперед неї. Майже одночасно з Л. Курбасом у театрі з'явився поет-мистецтвознавець, аматор-режисер Степан Чарнецький, і вони заходились біля освіжування репертуару модерною українською і світовою драматургією та оригінальною її інтерпретацією. Заговорили свіжим словом у театрі "Української бесіди".

Першоджерельні безпосередні відомості про того молодого ентузіяста театрального мистецтва мали непроминальні впливи на новий, випадковий акторський приріст. Мені ж було дуже жалко, що біля того праджерела не було рядом зі мною рогатинських поклонників "таємничого" Леся Курбаса. В нашому гімназійному драматичному гуртку мусіли задовольнятись вістками про нього, так би мовити, з третьої руки, а тут я дихав одним закулісним повітрям з майстрами, які ось тільки недавно з ним співдіяли й товаришували. По тих свіжих слідах я старався зарисувати собі зовнішній образ того актора, який за такий короткий час зумів завоювати увагу глядачів і признання та пошану театрального світу.

На початку другого десятиліття нашого віку до театру "Української бесіди" загостило кілька акторів з Наддніпрянщини: Лазар Шевченко, Гнат Юра, Семен Дорошенко (згодом у Молодому театрі виступав під прізвищем "Семдор") і Олександер Польовий. Перші три ще перед війною повернулися додому, а Польовий надовго зв'язав свою долю з галицьким театром. У час воєнної завірюхи йому, як російському громадянинові, довелось побувати в таборі інтернованих, але згодом, завдяки чудодійним документам із Коша

УСС, пощастило його леґалізувати в нашому колективі. Польовий на спілку з Василем Коссаком співав тенорові партії в народньому репертуарі і заміняв колись Гаєка в оперовому репертуарі. Великим акторським талантом Польовий не блистів, але його жертвенна любов до театру з'єднувала йому багатьох товаришів сцени. Лесь Курбас знайшов у Польовому вірного друга і зброєносця. Мандруючи по містах та містечках, обидва актори завжди ділили свою циганську долю і недолю. Лесь Курбас (за розповідями товаришів) був серед побутових обставин безпорадний; його товаришування з "Альошею", як звали актори Польового, було корисне для них обох. Польовий був опікуном Курбаса і дорадником у щоденних клопотах, а той відплачував товаришеві своїми культурно-мистецькими ідеями, що ними кипіла вся його істота. Актор Польовий був свідком і співучасником щоденних палких дискусій і мрій про театр, який мерехтів в уяві молодого мрійника, про ті великі пляни, якими Лесь Курбас задумував освіжити театр, поборюючи консервативні трафарети і провінційну рутину.

Так склалось, що мої товариські взаємини з Польовим стали ближчими, ніж із іншими акторами. У поїздках по Галичині із виставами ми разом квартирували й ділились своїми достатками, поборювали воєнні злидні. Для мене Польовий був невичерпним джерелом інформації про театр "Української бесіди" останнього десятиліття, про акторів, товариські відносини серед того клану, їхні успіхи і їхні стосунки з глядачами. Догледівши мої внутрішні драматичні переживання, які виникли в наслідок полонення жіночою і акторською чарівністю Катерини Рубчакової, і бажаючи визволити мене з тих тенет, Польовий яскраво змальовував трагічну розв'язку такого ж конфлікту Леся Курбаса. Молодий актор Курбас володів усіма зовнішніми і внутрішніми рисами, які збагачували амплуа "героя-любовника". З перших днів свого перебування в театрі він став постійним партнером Катерини Рубчакової, яка в той час була на вершку своєї артистичної слави. Прімадонни театру, подорожуючи по галицькій землі, здобували багато поклонників, перед їхнім чаром не могли встоятись глядачі чоловічого племени різного віку і клану. Ніхто не заасекурований від романтичної пошести, яку приносили з собою весталки Мельпомени у повітові шкільні осередки. Гімназисти, студенти ("академіки"), учителі, ба навіть директори, судді, адвокати, промисловці, купці — довгенько метались у неспокійних снах, поки в уявах погасали образи, що так потурбували їхній провінційний спокій. Після від'їзду театру траплялось, що й "святцям у монаших волосяницях" доводилось свою потурбовану душевну рівновагу заспокоювати покутними молитвами.

Лесь Курбас попав у складніші перипетії. Щоденний контакт на сцені, акторська щирість і глибина вияву внутрішнього переживання потребують повсякчасного самоконтролю і самодисципліни, щоб втриматись на межі гри і дійсного життя. Сценічна молодість і моральна незайманість Леся Курбаса не вберегли його від глибоко-

психологічної трагедійної колізії, яку він, за наказом своєї внутрішньої чесности й палкого темпераменту, рішив розв'язати самогубством. Одного пізнього вечора, після вистави, Лесь Курбас, не розхарактеризувавшись доладу, вискочив на темну вулицю містечка Сокаля... Польовий, стурбований незвичною поведінкою товариша, вийшов і собі назирці за ним. Не встиг він ще догледіти, у якому напрямі подався Курбас, коли почув гук револьверового вистрілу. За кількадесят кроків від театру, на слабо освітленому пішоході лежав у калюжі крови Лесь Курбас.

Найближчим поїздом тієї ж ночі Польовий віз раненого товариша до лікарні у Кракові. Куля, невеликого калібру, застрягла в долішній околиці серця. Хірургія тоді ще не була на висоті сьогоднішньої, і Лесь Курбас носив цю кулю у своєму тілі, як "мементо морі", до останньої хвилини свого життя.

Розповіддю про драматичний епізод із життя Леся Курбаса "Альоша" Польовий, як видно, неначе хотів зупинити мене перед прірвою, над якою я опинився. На жаль, благородні пересторогі старших не завжди промовляють до розуму і серця молодших загорільців.

■

У Львові я часто забігав до міського театру і пильно приглядався до майстерности акторів тієї твердині польської культури. Багата матеріяльними можливостями сцена, високої кляси майстрі, виховані на традиції багатьох поколінь попередників, гідно репрезентували театр, що займав не останнє місце на европейській арені. Перед моїми очима все ще маячіли віденські театри, що своєю пишнотою та майстерністю так приголомшили галицького провінціяла. Та все ж уся та імпозантність метрополії не затьмарила мого ніжного тремтіння перед обездоленими останніми могіканами театру "Української бесіди". Вічна циганська мандрівка, без постійної стріхи над головою, кількаденне, у кращому випадку кількатижневе, перебування на одному місці, примітивні сцени без елементарного обладнання, часто каганцеве освітлення, убогість костюмерії та бутафорії, — все це не гасило яскравих спалахів талантів, які своїм полум'ям підтримували вічний вогонь, без якого життя сіре та бідне. Весь той час був незабутнім вишкільним етапом.

Українські Січові Стрільці і декілька старшин австрійської армії, які замінили мобілізованих акторів театру "Бесіди", були студентами університету, а дехто вже й із закінченими студіями. Університетська освіта Новіни-Розлуцького, Григорія Нички, Онуфрака, Степана Волинця, Володимира Демчишина, Леся Гринішака та інших облегшувала та приспішувала заміну професійних акторів. Вони справлялись із завданнями, а деякі з них проявили не абиякі акторські та режисерські здібності. Передчасна смерть Новіни-Розлуцького, Леся Гринішака, Онуфрака позбавила український театр співробітників, що здатні були залишити по собі замітний слід в історії нашої сцени. Інші пішли після війни за покликом своїх попередніх

студій і цим теж скривдили театр.

До появи Євгена Коханенка тягар режисури лежав на Новіні-Розлуцькому. Ця кольоритна постать стрілецької богеми знайшла своє покликання в театрі. Яскравий представник передвоєнної "золотої молоді", дон-жуан і весельчак, що разом із четарем Цяпкою-Скоропадом одухотворили творчість стрілецьких поетів та композиторів, з перших своїх кроків на сцені тодішнього Львова зарекомендувався як цікавий актор і грамотний режисер. До театру він попав, як і всі ми, випадково, бо батько (священик і відомий громадський діяч на Бережанщині) нічого не жалів на коштовну освіту свого одинака і, звичайно ж, мостив йому шлях не до мандрівного галицького театрику. За словами самого Леся "де" Новіни-Розлуцького, університети Кракова, Відня, Женеви та Парижу віщували йому блискучу будучину. Якщо він ще до війни не посмакував плодів того віщування, то причиною цьому була його легкодушна вдача і безтурботне, матеріяльно забезпечене життя сина багатого батька.

Новіна-Розлуцький був режисером перекладних і тогочасних нових українських п'єс. Його освіта і студії на філософічних факультетах згаданих університетів були дуже пригожими для нашого стрілецького ансамблю. Старші і молодші студенти вищих шкіл, і навіть гімназисти, легше знаходили спільну мову з Розлуцьким, ніж з Василем Коссаком, який режисерував п'єси побутового репертуару. Хоч він переважав Новіну-Розлуцького професійною практикою, але режисура не була його стихією. Праця з Розлуцьким була цікава і приємна. Ніхто з нас тоді ще не зв'язував свого майбутнього з театром, це була, так би мовити, тимчасова зупинка, проте сцена всіх нас засмоктувала, театральна сверблячка в'їдалася в тіло, просочувалась у кров. Крім того, ми всі воліли грати на сцені, ніж з крісами у руках лежати в окопах на італійському фронті. Фронтовики, обвішані медалями хоробрости, навіть тилові хронічні маркіранти, походжаючи по вулицях Львова, презирливо поглядали в наш бік, проте після вистави навипередки запрошували стрільців-артистів на пиво до "Сан-сусі".

При кінці 1916 року управа товариства "Української бесіди", яка мала концесію на театр, призначила артистку Катерину Рубчакову директором тієї установи. "Бесіда" не без слушности вважала, що популярність і авторитет корифейки зможе зберегти той випадковий аматорський ансамбль біля себе і тим самим продовжити існування тієї заслуженої, довголітньої інституції та перетривати воєнну хуртовину. Нова управителька доручила головну режисуру представникові молодшої ґенерації акторів — Євгенові Коханенкові. Цей талановитий характерний актор був ровесником Амвросія Бучми, Петра Сороки та Петра Залуцького. Коханенко був свідком Курбасових акторських успіхів на сцені театру "Української бесіди", брав участь у постановках Степана Чарнецького і сам мав здатності до адміністративно-режисерських справ. Приготовляючи репертуар, він не жалів ні часу ні праці над нами. За його режисерською

допомогою, мені, зеленому новакові, доводилось виступати в ролях найрізноріднішого амплуа: характерного, комедійного, драматичного, оперового, опереткового. Його поміч і поради стали мені у великій пригоді, за що я зберіг ніжний спомин про цю талановиту постать у театрі того часу. Коли б цей мій перший учитель-режисер у час громадянської війни не збився з дороги, він безумовно зайняв би був почесне місце серед організаторів театральної мережі на пореволюційній Україні. На жаль, революційна хуртовина закрутила його у своєму вирі і там згас небуденний акторський талант.

Чи не найпомітнішим і найнадійнішим актором серед нас був Володимир Демчишин, якому війна перебила теологічні студії, а Січові Стрільці наділили його ранґом канцеляриста. Попавши випадково в театр, Володимир Демчишин зразу опинився у своєму сідлі. Його перший виступ у ролі Стецька в музичній комедії "Сватання на Гончарівці" Квітки-Основ'яненка закріпив його на позиції "провідного коміка" нашої групи. Цей обдарований аматор володів винятковою здатністю блискавичного нав'язування контакту з глядачем. Ґальоркова авдиторія з Личакова й Замарстинова ладна була на руках носити свого вибранця і кожної хвилини кинутись у бій з тим, хто б зважився апльодувати комусь іншому.

Несподіваний успіх і широка популярність серед тієї категорії глядачів принесли ведмежу прислугу тому талановитому, але легковірному адептові нетривкої слави. Ні освіта, ні своєрідна інтеліґенція не вберегли його від спокуси, яка не раз зводила на манівці молодих акторів. Однак його уміння легко та скоро вживатись у сценічні обставини, тут же знаходити несподівані інтонації та жести і тими несподіванками збагачувати комедійну ситуацію, його здатність до видумок та імпровізацій, — усе це було для нас, його партнерів, заманливе... Демчишин міг послужити клясичним прикладом самородків, які при відповідному вихованні та вишколі стають прикрасою найвимогливіших театрів.

Немало потрудився над нашою музичною огладою невтомний молодий ентузіяст дириґентського діла Ярослав Барнич. Скільки ночей просиділа ця праведна душа при каганцях і закоптілих ліхтарях над переписом партитур, оркестровок, нотних партій для солістів, хористів, — це сьогодні один Господь відає! Раненько він уже в холодному театрі, зі своєю нерозлучною скрипочкою, закоцюблими пальцями награвав мелодії всім тим, хто співав "зі слуху". А ніде правди діти, тоді всі ми грішні так співали. Безнастанні проби з хором, солістами, з випадковими, недомобілізованими музикантами, все це вимагало не абиякої енерґії, що жевріла в тому недавньому учневі середньої школи. На оперні вистави "Гальки" Монюшка та "Катерини" Аркаса запрошувано музикантів із симфонічної військової оркестри, яка складалась із мобілізованих професорів консерваторій з цілої австрійської імперії та визначних інструменталістів столичних симфонічних оркестр. Майже всі вони були в ранґах фельдфебелів, а наш молодий дириґент мав ранґу стрілецького вістуна (капраля). Але з такою ранґою можна було

наразитись на службові конфлікти та інші військові неприємності і, правду сказати, було якось незручно заставляти сивоголових фельдфебелів підпорядковуватися молодому капралеві. Тому то перед виставою на нашого дириґента Славка Барнича надягали мундир Новіни-Розлуцького з блискучими відзнаками підхорунжого ("кадетаспіранта"), все ж таки на пів "шаржі" вище від фельдфебеля. Треба віддати справедливість: між тими професорами, які скривались за пультами військової оркестри від воєнної хуртовини, наш Славко не падав духом, він з таким молодечим зухвальством змахував батутою понад головами своїх здисциплінованих музикантів, що їм і в голову не приходило, щоб цей молодець тільки недавно із шкільних стін вирвався.

Театр виконував свої мистецькі завдання досить успішно, хоч, за винятком професійних акторів Євгена Коханенка, Василя Коссака й Амвросія Нижанківського, решта ансамблю складалась з усусусіваматорів. Воєнні обставини приневолювали до всяких ризиковано-нелеґальних засобів, за допомогою яких театр не тільки давав вистави у Львові, але навіть пускався в подорожі по Галичині та Буковині, де глядачі дуже прихильно зустрічали цей наш професійно-аматорський конґльомерат. Наша адміністративна підприємливість була безприкладна. Ми подорожували по прифронтовій смузі без відповідних військових документів, і наші військові одяги не викликали жадних підозрінь та сумнівів. Військові та цивільні громадяни раділи, що появився театр, і вщерть виповнювали залі, де відбувалися наші вистави. Не питавши броду, ми навіть зважились нагрянути до міста Калуша, де квартирував штаб корпусу генерала Гофмана, під командою якого від самого початку війни аж до розвалу австрійської імперії воювали Українські Січові Стрільці. Невеличке провінційне містечко було переповнене штабними офіцерами всяких ранґів, які зайняли всі місця місцевого кінотеатру, де ми під супровід корпусної оркестри виспівували "Катерину" та "Гальку". Ніхто з військової влади, ні із штабу корпусу не поцікавився, звідкіля цей ансамбль появився? Що це за актори у військових мундирах? Хто їм дозволив подорожувати по прифронтовій території? На основі яких документів вони одержують військові приділи і платню?! Правду сказати, ми й самі не задумувались над тим, що кожної хвилини нас можуть запитати про це. За нашими плечима був запасний Кіш УСС, який підлягав команді того ж корпусу Гофмана, і адміністрація театру могла б скерувати зацікавлених до коменданта Коша чи львівської станиці УСС. На наше щастя, цими справами ніхто не цікавився і аж до часу виїзду Леґіону УСС за Збруч ми розважали своїми виставами громадян галицької землі.

■

Після звільнення решти галицьких земель від російської окупації та відступу армій Брусілова, дирекція театру "Української бесіди" доручила мені привезти рештки ґардероби театру, яка зберігалась у

Тернополі, в залі Міщанського братства. Та частина театрального майна попала у Тернопіль із містечка Борщева, де воєнні події припинили діяльність цього одинокого галицького театрального ансамблю. В 1915 році, під час окупації, Лесь Курбас організував у Тернополі театральний гурток під назвою "Театральні вечори". До того гуртка студентської молоді долучились деякі професійні актори, що застрягли в цій околиці: Іван Рубчак, Філомена Лопатинська, Микола Бенцаль з дружиною. Після від'їзду Леся Курбаса в 1916 році до Києва, на чолі гуртка стали Іван Рубчак і Микола Бенцаль. Вони то й звезли недограбоване майно з Борщева до Тернополя. Озброївшись бланками військових документів з канцелярії Коша УСС, я подався по ще теплих слідах передових частин східньої армії центральних держав до Тернополя, де мобілізував І. Рубчака, М. Бенцаля і молодого актора їхнього ансамблю Мар'яна Крушельницького в ряди Січових Стрільців. Перших двох, через львівську станицю, пощастило прикріпити до нашого ансамблю, а М. Крушельницького я спрямував до Коша, де він тут же став барабанщиком у духовій оркестрі Михайла Гайворонського. Співробітники тернопільського ансамблю помогли мені зібрати оцілілу театральну ґардеробу, яку я щасливо дотранспортував до Львова.

Приїзд І. Рубчака та М. Бенцаля помітно підсилив чоловічу частину нашого ансамблю. Поява Івана Рубчака на сцені в ролях Карася у "Запорожці за Дунаєм" та Виборного у "Наталці Полтавці" притягнула до театру численних поклонників того актора. Його нахил до комічного амплуа і могутній басовий голос довгі роки захоплювали глядачів Галичини. Микола Бенцаль, (ровесник А. Бучми, П. Сороки та Є. Коханенка) за час співпраці з Лесем Курбасом у гуртку "Театральних вечорів" змужнів і проявив виняткові акторські здатності. Його ефектовні фізичні дані ворожили велику кар'єру в амплуа "героїв-любовників", однак схильність до характерних та комічних ролей запанували в його театральній будучності. М. Бенцаль — це був зразок барвистого і яскравого алмазу акторської породи. В нього було все Богом дане, що потрібне для сцени. Театр був його покликанням, у театрі він почувався, мов риба у воді. Як і всі самоуки, він починав свої перші кроки, копіюючи старших майстрів-акторів, але це був, так би мовити, етап набуття техніки. Старші актори, забавляючись його винятковою здібністю імітації, пророкували йому акторський шлях незабутнього Василя Юрчака. Одначе Бенцаль дуже скоро здобув власну індивідуальну манеру акторської майстерности, яка увінчала його позицію в театрі після воєнного часу. Актора Миколу Бенцаля, не ризикуючи перебільшенням, слід зарахувати в категорію видатних майстрів української сцени.

Час від часу траплялись випадкові виступи колишніх акторів театру "Української бесіди", яких воєнні події розпорошили по всіх усюдах австрійської імперії та різних фронтах. Деякі з них, переїжджаючи через Галичину, радо застрявали на кілька днів у Львові, щоб пригадати собі свою бувальщину, та виступали з давніми

колеґами у принагідних виставах. З великим захопленням приглядався я до такого виступу співака Гаєка в операх "Галька" Монюшка та "Катерина" Аркаса. Мобілізований до австрійської армії актор Маслюк використовував свої короткі відпустки з італійського фронту для участи в наших виставах, під час яких захоплював своїм чарівним баритоном не тільки глядачів, але й нас, молодиків. З цікавістю я приглядався, коли він, характеризуючись до вистави, з надзвичайною вмілістю перетворював своє обличчя на подобу султанового посланця Імама із "Запорожця за Дунаєм". Масляк був майстром перевтілювання в образи персонажів, а це в оперових співаків не часто зустрічається.

Серед різнобарвного гурту цих мистців, серед принагідних аматорів, таких як і я, що свою участь в ансамблі вважали випадковою зупинкою, проходили дні за пробами та виставами і так протривало майже два роки. Не зважаючи на відсутність чіткого мистецького спрямування і ясного пляну, цей своєрідний театр виконував немаловажну громадську роботу. Для мене ж це була неоціненна школа театрального ремесла і життя. Кращі майстрі театру "Української бесіди" і старші талановиті аматори УСС-и були стимулом, який поволі і непомітно спрямовував мене на шлях, що ще в гімназії тривожив мрії та сон. Виступаючи разом з ними в різнорідних жанрах театрального видовища, я не тільки збагачував свою акторську освіту, але й заражувався мікробом, який підточив не одного випадкового пришельця у храм Мельпомени. За кулісами театру здавен-давна відома поговірка: коли на сцені протопчеш одну пару черевиків, то вже з неї не зійдеш, на сцені закінчиш своє земне буття! Над цією поговіркою я не задумувався, тільки без залишків віддавався чарові сценічного діяння. Я захоплено грав, що попадало. Мене штовхали в усі прогалини, і я плавав у них, мов по глибокій воді, без стерна й вітрил. Драма, комедія, опера, оперета, фарс, водевіль; характерні ролі, амплуа "простаків", хлопчаків, середніх і глибоких стариків — ось круговорот, у якому кружляв мій акторський човник. Сценічна практика серед товариства обдарованих Божим даром майстрів — це теж школа! Для учня такої школи потрібна любов до свого ремесла і проникливе око. Коли це око здатне заглянути в тайники людської природи, коли воно не проґавить ні манюсіньокого деталю мистецьких засобів майстрів-партнерів, воно спізнає багато законів і правд театральної науки. За допомогою тієї методи виховались цілі покоління українських акторів не тільки в Галичині, але й на Україні, де першу драматичну школу ім. Миколи Лисенка поталанило відкрити щойно коротко перед війною. До того часу школою українського актора були діючі театри і їхні корифеї.

У той час театральної гарячки і перших акторських митарств мені довелось оформити середню освіту іспитом зрілости у львівській гімназії і почати гризти ґраніт ветеринарної науки. Але це була тільки данина вдячности батькам та старшим братам, які не покладали рук, щоб вивести мене в люди. Вони дивились на мої театральні затії, як

на громадське навантаження і не думали про те, щоб сцена могла серйозно і надовго затримати мене у своєму полоні. Це тим більше, що я акуратно відвідував лекції систематичної анатомії симпатичного професора і ректора ветеринарної академії Кульчицького. Правда, ніхто того не помічав, як я в час тих лекцій нишком визубрював ролі на вечірні вистави.

■

Події 1917-18 років на пореволюційній Україні змінювались одні за одними, як у чарівному калейдоскопі. Українські Січові Стрільці, перейшовши Збруч, опинились на Єлисаветградщині. Запасний Кіш теж згорнув свої прапори на галицькій землі й пустився навздогін боєвим куреням. Відсутність канцелярійної установи, яка б забезпечувала стрільців-акторів документами, дуже ускладнила їх перебування у Львові, а через те і саме існування театру в дотеперішній формі. При всьому бажанні начальника львівської станиці сотника Михайла Волошина, йому не сила було втримати театр у тому складі, як це щастило досі. З хвилиною пересування фронтових частин далеко на Схід, військова станиця у Львові прибрала більш запільний характер і тому леґальне перебування в тому місті теж було обмежене. Але, що важливіше, післяреволюційна ситуація на Україні змінила наставлення чи не всіх уніформованих акторів. Кожний з нас, приналежний до українського стрілецтва, відчував, що часи змінились, що кожна рушниця стала неоціненною там, де на народ наш налетіли шуліки всіх порід та мастей, де кожний з нас мусить стати в його обороні. Хоч як я полюбив театр, довелось попрощатись із старшими майстрами-вчителями і податись на східню Україну, яка кожному галицькому юнакові зоріла обітованою землею.

Перший етап мого театрального вишколу залишив світлий спомин про людей, про невдачі й успіхи та про події, серед яких доводилось не раз крокувати, балянсувати мов по цирковій линві. Цей незабутній період вигрів під серцем червяка, який закрався ще у шкільних стінах, але досі не мав сміливости заговорити про свою присутність повним голосом.

Похід УСС-ів на Наддніпрянщину закрив один розділ літопису театру "Української бесіди". Два роки, в час світової війни, серед невідрадних обставин, без формальних і матеріяльних засобів, завдяки тільки молодечому запалові і відчайдушній підприємливості людей доброї волі — проіснував театральний гурт, який приносив слово і пісню, розраду та надію у гущу людей зморених воєнною хуртовиною. Українські Січові Стрільці залишили по собі багато славних діл. Їхні героїчні чини встелили славою шлях від Карпат до широких степів нашої батьківщини. По тому шляху вони йшли не тільки із зброєю в руках. Зруйновані війною села, осиротілі сім'ї, народні та середні школи, університетська молодь завжди знаходили поміч і розраду від того новітнього козацтва. У тій буремній добі театр не залишився поза їхньою увагою. Про ті часи написано

багато, але майбутні історики не раз ще будуть звертати туди свої допитливі очі. Було б великою шкодою і несправедливістю, якби вони за героїчними воєнними ділами не догледіли і розгубили дрібні, на перший погляд, справи, які своєю скромною буденністю лишались у тіні, поза увагою фотокамер літописців. У цих рядках з почуттям гордости я згадую мого покійного брата — коменданта Коша УСС, отамана Никифора, який, не лякаючись відповідальности перед судовими військовими органами австрійської держави, багато робив недозволеного, нелеґального, щоб тільки зберегти в тих жорстоких часах ту чи іншу шкільну установу чи громадсько-культурну інституцію. Не один студент, прикриваючись стрілецькими документами, закінчив фахові студії, не один учень гімназії повернувся з війни додому з матуральним атестатом, не один громадський діяч чи заслужений політик пересиджував воєнну хуртовину в затишній станиці Коша, щоб у слушний час знову стати до своєї відповідальної, доцільнішої роботи. Ніде правди діти; не раз доводилось комендантові Коша випивати гірку чашу несправедливих обвинувачень від тих же, які переховувались під захистом кошової нелеґальщини, не раз летіли доноси та пашквілі про незаконну діяльність начальника Коша. Не раз доводилось йому вислуховувати від зверхників-чужинців зловісні слова перестороги, проте інтереси рідної громади веліли закривати очі на дрібне і проминальне. Війна є війною, а зброя буває різна!

Львівська станиця, на чолі із сотником Михайлом Волошином, мала змогу зберегти у своїй канцелярії тільки кілька урядовців, з яких не кожен годився в актори; та й ті, що були зв'язані з театром, не мали змоги присвячувати стільки часу, скільки було треба для підготови вистав та на виїзди в інші місцевості. Театр, з моменту виїзду стрільців-акторів за Збруч, майже припинив своє існування, бо кілька малоперсонажних п'єс не могли скласти повноцінного репертуару. Згодом події Листопадових днів зовсім припинили існування театру "Української бесіди".

Через Київ, Харків та Іванівку до хутора «Надія»

Використовуючи подорож одинцем, я вирішив добиратися до місця постою УСС-ів не прямим шляхом, але "заблудити" до Києва й Харкова, щоб там поклонитись театральним музам. У Києві вже правила гетьманська влада. Була це літня пора. Новостворені Державний драматичний і Молодий театри припинили свої вистави; актори використовували заслужений відпочинок. Тільки два колективи: Миколи Садовського та Панаса Саксаганського, чергуючись у Троїцькому народному домі, конкурували перед глядачами столиці України.

Євген Коханенко, який до того часу вже заякорився в Києві і був прийнятий у склад Державного драматичного театру, зустрів мене, як свого товариша й учня. Не дивлячись на мою професійну жовто-

дзюбість, він увів мене як рівного партнера в товариство старших, відомих акторів столиці України: Сергія Каргальського, Марка Петлішенка, рідного брата Івана Мар'яненка та інших. Тут же я вперше зустрів Амвросія Бучму, який щойно скинув обношений мундир полоненого австрійця і почав доповнювати свою театральну освіту в драматичному інституті ім. Миколи Лисенка. В тому ж домі на Васильківській вулиці, де мешкав Є. Коханенко і де я знайшов притулок на своє коротке перебування, жила молода надійна співачка Марія Литвиненко-Вольгемут. В час моєї кількаденної зупинки в Києві я бродив з цим достойним товариством по театрах і з неповторною насолодою наповнював свої груди повітрям, яким дихали й жили корифеї театру наддніпрянської України.

Я не застав у Києві Молодого театру і його керівника Леся Курбаса. Весь колектив цієї нової мистецької установи використовував свою відпустку в Одесі на підготову нового репертуару, яким мав розпочати свій наступний сезон. З напруженою увагою прислухався я до кожного слова моїх нових знайомих про Молодий театр, про Леся Курбаса та його революційні "витівки" на театральному форумі, про його війну з консерватизмом та закостенілістю старих театральних форм, про його акторську молодь, що про неї мої співбесідники висловлювались з іронією та явним недовір'ям.

У цю живу виміну думок з великим запалом встрявав Євген Коханенко. Він не жалів гострих критичних завваг на адресу колишнього товариша з театру "Української бесіди", який тут, у серці столичного мистецького світу, за такий короткий час зумів здобути прихильність широкої авдиторії. Надмірна професійна амбіція Євгена Коханенка не раз ставала йому на заваді в об'єктивній оцінці мистецьких явищ і успіхів колеґ. Тепер уже сам факт, що він став членом акторського складу Державного драматичного театру, під режисурою Олександра Загарова, штовхав його на опозицію до другого колективу. Перед мною розкривався новий світ, в якому було багато незрозумілого! Проводячи мене до театру Миколи Садовського на виставу п'єси Спиридона Черкасенка "Про що тирса шелестіла", а другого дня на драму Людмили Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко" в театрі Панаса Саксаганського, Коханенко з джерельним знанням закулісних інтриґ розказував про довголітню боротьбу між тими колективами, очолюваними двома рідними братами. Сумно й боляче було слухати про такі внутрішні обставини театрального життя-буття...

Як глядач, я не міг визволитись із чару акторської майстерности, якою Микола Садовський змальовував образ Івана Сірка в п'єсі "Про що тирса шелестіла". Вистава, виконавці, гуртові сцени, декорації, чудові козацькі одяги, — все це було для мене нове, ґрандіозне, таке не подібне до нашого скромного театрику УСС-ів. А рівночасно в голові роїлись різні сумніви та питання: невже ж і цей кумир усієї України хворіє слабістю дрібних пристрастей? Невже неперевершений Панас Карпович Саксаганський здатний ревнивим оком

Молодий театр в Одесі на Фонтані, 1918 р.

В Межигірському Спасі

споглядати на успіхи рідного брата, або свого вчителя Марка Лукича Кропивницького? Невже йому не сила було розділити цей успіх разом з ними? Чому Коханенко й київські актори з такою підозрою та нехіттю ставляться до Курбаса і до його Молодого театру? Чому вони не можуть радісно сприйняти явища, що заблистіло на культурному полі оновленої країни? Чому егоїзм затьмарює об'єктивний погляд на діяльність людини, яка з перших кроків на сцені віщувала свіжість і новизну в театрі? Тих своїх думок я не зважувався зрадити новим знайомим, старшим представникам тодішнього мистецького Києва. Я тільки слухав і старався втриматись у рамцях субординаційних норм, проте, на серці лягла немила тінь і турбуючі сумніви щодо правоти співбесідників.

Ансамбль очолюваний Панасом Карповичем Саксаганським демонстрував драму Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко". В пролозі є з'ява матері гетьмана. У цій епізодичній ролі появилась на сцені Марія Константинівна Заньковецька. 1906 року в Коломиї мені пощастило було побачити ту велику актрису разом з Миколою Садовським. Тоді мені, учневі підготівної кляси, годі було скласти собі чіткий образ тієї колосальної постаті нашого театру. Але, на превеликий жаль, в тому київському епізоді не було відповідного матеріялу для вияву всієї величі таланту корифейки народного театру. Роля епізодична, мати гетьмана появлялась тільки в пролозі, як провісниця трагедії сина та його народу, виконуючи, до певної міри, завдання речників долі із грецької драматургії. Дивно вразило мене холодне прийняття глядачами цієї великої акторки у тій, хай і прохідній, ролі. Аджеж на сцену вийшла не рядова та незамітна лицедійка, але найбільша артистка доби виголошувала поетично-патетичний монолог, на склоні своїх літ у столичному державному театрі! Що ж тоді говорити про долю акторів периферійного маштабу: А. Осиповичевої, К. Рубчакової, В. Юрчака, які довгими літами несли красу та радість в народню гущу по закутинах країни? Як видно, "вдячні" глядачі шанують та люблять своїх скоморохів тільки тоді, коли ті чародії віддають їм свою молодечу неповторність. Коли ж ті вибранці муз втомляються працею та віком, тоді їх тільки толерують.

Самого Панаса Саксаганського, на цей раз, не пощастило побачити на сцені. Ролю гетьмана Дорошенка виконував молодий актор Романицький. Хоч вистави обох театрів відбувались у Троїцькому народному домі, тобто, на периферії, а не в центральних храмах мистецтва (там ще тоді господарили російська опера та драма), однак і в тому скромному приміщенні вражала різниця між театром Галичини і київським. Сцена, декорації, великі ансамблі, багаті одяги козаків та їх старшини, імпозантні масові сцени, прекрасні хори та оркестри — все це говорило про зовсім інші маштаби та можливості, ніж ті, до яких ми привикли на наших сценках, у наших провінційних театральних приміщеннях. Маєстатичність постаті Івана Сірка, кремезні козарлюги, що разом із своїм вождем засіли писати листа турецькому султанові, чудова їхня мова,

могутня їхня пісня, — все це було таке широке, як степи, високе, як могили, повз які вперше довелось проїжджати, добираючись до столиці України. Яка шкода, що наші корифеї А. Осиповичева, К. Рубчакова, В. Юрчак не мали змоги лицедіяти у тому гроні, у таких обставинах, на такій сцені. Наші вузенькі смужки галицького поля, мов кінські кантарки, здавлювали зір і дихання. Маленькі сценки й обмежені матеріяльні можливості не давали розправитись крилам на ввесь розмах...

... На виставах корифеїв народнього театру я був потрясений великим мистецтвом Миколи Садовського і одночасно придавлений своїм аматорством, своєю безпомічністю та професійною безпорадністю. Що мене штовхає у театральний круговорот? Які в мене права і дані для акторської професії? Ці болючі й тяжкі думи затруювали мою першу зустріч з українським театральним Олімпом.

■

Золотоверхий Київ — свята мрія кожного юнака галицької землі ще з шкільних часів — приголомшував своєю красою, святими храмами, манастирями, печерами Лаври, історичними пам'ятками... чужою мовою і чужими людьми, ворожими до пробудженої країни.

Столиця святкувала день св. Володимира. У храмі імени цього хрестителя Русі, на Бібіковському бульварі,врочиста відправа. Храм виповнений громадянами, площу й бульвар залляли частини гетьманського війська з Володимировими тризубами на шапках. Тризубці пишались на головних уборах генералів, полковників та штабних старшин. З великим зворушенням насолоджував я свій зір цією державною емблемою і став цікаво прислухатись до розмови представників українських збройних сил. Але мій слух уловлював іронічні завваги російською мовою на адресу людей, які з нагоди Володимирового празника нарядились у святкові національні одяги та гомоніли своєю рідною мовою. А гей, невже це оте новітнє козацтво, що взялось обороняти гетьманську державу?! Я став приглядатись святковому походові, що попрямував від Володимирового собору до св. Софії. А там на величавій площі, біля пам'ятника Хмельницькому, приєдналась багатотисячна громада, на чолі із сотнями духовенства та найвищими ієрархами, і всі разом подалися біля Михайлівського манастиря вниз до Хрещатика, де вже очікував такий же імпозантний похід із Печерської Лаври під проводом чорного духовенства. Людська лявіна сунулась вниз до Дніпра, на березі якого, біля пам'ятника хрещення Руси відправлялись урочисті молебні. По всьому золотоверхому Києві гули могутні дзвони, Божі пісні і... чужа російська мова. Тільки де-не-де якась селянська душа проронить рідне слівце. Куди ж ділись нащадки запорожців, де ж український люд, звідкіля взялося стільки московського племени на нашій землі? Думаючи про це, я подався на високі гори Купецького саду, щоб звідтіль приглянутись до того, що відбувалось над самим берегом Дніпра. Кругом мене гула російщина. Чудові дніпрові береги вкрились людською масою, яка, здавалось, була байдужою до

України, її революції, її стремлінь до волі. Одні лишень маленькі тризубці на військових шапках та кашкетах свідчили про деяку зміну. Не стало царських трикольорових кружалець — та й стільки... Алеж он праворуч височіє Аскольдова могила, а там недавно ж похоронено юних мрійників, що пролляли свою кров під Крутами! Вони ж теж родились на тій землі, але вони були іншими ніж оті кілька прапорщиків чи поручників із тризубцями на шапках, що сиділи на парковій лавці, біля якої довелось проходити — прямуючи до історичної свіжої могили. Провокативні, цинічні слова понеслись за мною навздогін. Моя усусуська мазепинка та синьо-жовта стрічка на комірі, як видно, вивела їх із рівноваги. Оце такі гетьманські лицарі оновленої України? Їм, бачиш, не всмак "ґалічанская сволоч". І я, не дуже то схожий на велетня-козака, що зміг би помірятись силами з нащадками Кочубея, промовчав "общепонятні привітальні тиради".

Мій ентузіязм від першої зустрічі з киянами обвіяли холодні тумани. На сторінках шкільних підручників історії України, в романах з минулого інакше виглядала наша "обітована земля".

■

Промисловий Харків здався зовсім чужим і непривітним. Я втомився вкрай, шукаючи слідів учителя корифеїв нашого театру — Марка Лукича Кропивницького, і забрів на кладовище. Після довгих розшуків, зупинився я перед скромним, але з великим мистецьким смаком виконаним погруддям творця народнього театру. Далеко від міського гомону, від пронизливих трамвайних дзвінків, серед цвинтарної тиші я щиро помолився за спокій душі великого актора і драматурга. Пройшло з того часу багато років, а мов сьогодні бачу, як біля пам'ятника підійшов до мене сивобородий дідусь і, довго не зважуючись заговорити, пильно придивлявся до моєї стрілецької уніформи. Коли від його впертого погляду мені стало вже ніяково, я спитав, чому він так пильно стежить за мною.

— Агей, то я не помилився; ви справді з тих галичан, що разом із австрійцями розгулюють по Україні. А ким приходиться вам покійник, що так ревно молитесь перед його пам'ятником?

— Батьком, та не тільки мені, він усім українським акторам батьком приходиться!

Довідавшись, що мене привела на кладовище любов до театру і бажання схилити голову перед нагробником великого актора, сивобородий харків'янин сам запалав вогнем споминів. За яку годину часу мов у калейдоскопі пройшли перед мною невідомі епізоди з життя театрального Харкова, наших подвижників народнього театру, особливо цікаві деталі характеру та праці Марка Лукича Кропивницького.

Довідавшись, що я лише проїздом у Харкові і що найближчим поїздом мені стелиться дорога на Єлисаветград, до місця постою галицького стрілецтва, дідусь запевнив мене, що скоріше завтрашнього дня мені не вибратися з міста. Мій наплечник та верхній одяг зраджували мою безпритульність, тож благородний старожил

запросив мене до себе на нічліг та відпочинок. Перспектива волокитства по чужому місті та цілонічного поневіряння по вокзальних кутах мені не дуже всміхалась, тому то я з вдячністю прийняв пропозицію щиросердного співрозмовника. Із кладовища ми подалися ген за місто на славнозвісну Журавлівку. У невеличкій хатині, серед такого ж саду поралась літня господиня, яку дідок попросив прийняти "гостя з Галичини" чим хата багата. Господиня виглядала не така говірка як господар, а може це так здалось, бо в нього перехопити ініціятиву було не так то легко. Він, буцім то, хотів багато почути про австрійську частину нашої батьківщини, про наше стрілецтво, про все, чим ми жили і чого шукаємо на Україні. Однак, поставивши питання, він не проявляв бажання слухати відповідей, а негайно ж вів далі своє. Я не зупиняв його, бо такої цікавої розповіді і такого милозвучного слова ще ніколи мені не доводилося чути. Цей нащадок слобожанських козаків був чарівним оповідачем. Оповідаючи про все і вся, він ухитрився не виявити ні своєї професії, ні того, ким він був колись, замолоду. Але його інтеліґентська українська мова, його поінформованість у культурно-громадському житті, знання мистецьких процесів того часу і революційних подій, що залили всю країну, — все це свідчило, що це була людина не буденна, а найважливіше, — не схожа на тих киян із тризубцями на шапках. Це був справжній громадянин країни. Він не один. Українська земля багата ними. Треба тільки вміти відсівати животворяще зерно від кукілю на тій багатій ниві.

Другого дня гостинний господар провів мене до харківського вокзалу і поблагословив на дорогу.

■

Хвилювали безмежні степи засіяні пшеницею, житом, непроглядні лани золотих соняшників хилили свої тяжкі голови перед поїздом, який, не зважаючи на свою скорість, не міг вирватись із полону степового чорнозему... Усе це чарувало своєю неохопною безмежністю мене, галицького подоляка, що звик до вузенької смужки поля, перерізаного безчисленними межами, які наче кінські кантарки звужували засяг зору. Та ось на батьківщині Наталки Полтавки шпилі шведських могил, увінчані чорними орлами, розвіяли чудове видовище й обдали холодом трагічної історії. Поїзд промчав мимо тих свідків тяжкого минулого, бо йому ніколи, бо і його гнали революційні стихії, в яких горіла незгорима країна.

За Єлисаветградом, у напрямі до Новоукраїнки, серед безмежних степів, раннім ранком жнивного дня зупинився мій поїзд на маленькій станції Шостаківка. А від неї рукою подати балка, а в балці село Іванівка. Та ж сама Іванівка біля Ревуцького, з якої Нечипір, персонаж музичної комедії Марка Кропивницького "Пошились у дурні", добрів до левади — місця вечірньої зустрічі Антона та Василя з Оришкою і Горпиною. У тій славній Іванівці розквартирувався Запасний Кіш УСС. Кілька кілометрів від місця постою Коша, у напрямі на Єлисаветград, велике село Грузьке, де

отаборились боєві частини Леґіону УСС-ів під командою Василя Вишиваного, який своїми предками Габсбурґами зганяв сон із очей новітнього гетьмана України Павла Скоропадського. По той бік Шостаківки, за кілометрів 6-7, біля села Карлівка, схоронилась в тіні липових дерев Мекка українських лицедіїв: хутір Івана Карповича Тобілевича "Надія".

Українські Січові Стрільці, пройшовши довгий шлях від Золотої Липи до Єлисаветграду, користали із заслуженого відпочинку. Гетьманський уряд дивився на них очима московських дорадників і рад був позбутись із території України того мазепинського насіння. Василь Вишиваний поїхав оббивати пороги у віденському Шенбруні та берлінському Бурґу, шукаючи правди та захисту для свого підвладного козацтва, а ті, чекаючи добрих вістей, помагали братам-степовикам пшеницю жати і вечірніми годинами виспівували свої стрілецькі пісні наддніпрянським дівчатам.

Другого дня, не діждавшись ще наказу коменданта щодо моїх нових обов'язків, нишком я випросив у вістового підстаршини верхівця-коня та й степами подався до хутора "Надія".

Не дав Господь хисту, яким би я зумів описати ту свою подорож серед могил-свідків слави минулих часів серед непроглядних ланів золотої пшениці, серед високих трав, де паслися череди овець та рогатої худоби. Ніколи я ще не почувався таким щасливим та хоробрим, як тоді на мізерній галицькій шкапині, серед того багатства та краси. Хто хазяїн тої незліченної череди? Де замки і палати власників тих степів та ланів? При широкому "битому шляху" зарослому травою та запашним чебрецем, із вузеньким слідом чумацьких коліс, сидів старенький пастух отари овець. Привітавшись із доглядачем чужого майна, питаю:

— Це стадо якого поміщика?

— Не поміщикове воно, а мужицьке!

— Невже оце із кількох сіл позганяли отаку отару?

— Ба ні! Вівці та оті корови з молодняком належать одному хазяїну з села Карлівка.

— Хто ж він, поміщик чи барон?

— Кажу ж, мужик він!

Перед моїми очима виринув образ Пузиря з п'єси Карпенка-Карого "Хазяїн". Може, це навіть його нащадок? Багато героїв репертуару народнього театру із оцих околиць. Оце так мужик! Наша галицька земля таких не вигодовувала, це тільки безкраї степи Наддніпрянщини плодючі такими мужиками.

Моя конячка, не поспішаючи, понесла мене поміж лани пшениці, яка від подуву вітру гойдалась, як хвилясте море в час припливу. Ні живої душі, женці із своїми серпами та косарками ще не дійшли до цього океану колосся, волошок та багряного макового квіту. Я спрямував свого коня до могили вкритої запашною травою, яку він кинувся скубти. З могили було видно балку густо вкриту деревами, із-за яких пробивались покрівлі невеликого хутора і кількох господарських прибудівок. За хутором, на горбочку видніла могила з

білим високим хрестом, обведеним загорожею. Невже ж це і є "Надія", оселя праці і вічного спокою Івана Карповича Тобілевича?! Невже он там під хрестом, глибоко у степовому чорноземі, спочивають тлінні останки людини, про яку стільки писалось в історії літератури, у драмах якої доводилось грати на наших скромних сценах?! Стоячи біля високого хреста, на якому виднів напис: Іван Тобілевич, я шукав у пам'яті слова і молитви, якими хотілось висловити шану тій великій постаті нашої культури. Хто я такий? Хто дав мені право стояти отут під цим святим хрестом? Отакий собі кволий "усусус", на галицькій шкапині, доплентався до місця, на якому колись гули бої, лилася ріками кров, а сьогодні люд весь принишк по засідках та з тривогою визирає невідомого завтрашнього дня... Німці, австрійці, мадяри, махнівці, якась несамовито-дика Маруся зі своєю бандою тривожать спокій широкого степу, і все це не дає людям змоги спокійно пожити на своїй прадідівській землі...

За цими думами я й не вгледів, скільки часу пройшло: вже сонце переставало пекти, вже й стада блеючи верталися до свого мужика-господаря, а я ніяк не міг розстатися з одинокою могилою біля хутора "Надія". До ночі мені ще стелиться дорога до Коша, а я ще не засвідчив своєї шани господарям завітньої оселі.

Невелика, вигідна садиба ділила овочевий сад від господарського подвір'я з потрібними кожному хуторові прибудівлями. Прив'язавши свого "пегаса" до стовбика біля колодязя, я подався до веранди, з якої придивлялася до мене сивенька, невисокого росту, скромно одягнена пані.

— Земляче, ми давно слідкуємо за вами, у вікно бачили, як ви прикипіли до могильної загорожі. Що ви стрілець — це видно по вашій мазепинці, але тут побувало чимало УСС-ів — і старшин і нижчих чинами; вони тут панахиди відправляли з хором та світськими промовами, однак вони робили це гуртом...

Я назвав своє прізвище і пояснив, що я актор галицького театру, хотів без свідків схилити голову над могилою всеукраїнського драматурга.

— Ого! Теж із театру? Тут ще такого не було! І я колишня артистка, дружина актора Степана Яновича, а тепер тільки мати Леся Курбаса. Він поїхав із своїми артистами до Одеси, а мене пригостила тут на вакації господиня дому: вдова Карпенка Карого — Софія Тобілевич, українська акторка і письменниця. Але ходім у хату там нас чекають!

Глибоко вражений такою зустріччю, я вдруге низько вклонився і з глибокою пошаною поцілував руки трудженици галицького театру — матері Леся Курбаса.

Ванда Адольфівна Янович представила мене господині хутора — Софії Віталівні, її доні Марії Іванівні, учительці школи Дурдуківського у Києві, та своїй старенькій матері, яка була дуже рада кожній нагоді поговорити з людиною, що розуміла польську мову. Ця старенька, достойна матрона, як видно, була представницею

вимираючої шляхти на Україні.

Якраз у тому часі Софія Віталівна писала нарис про Січових Стрільців "Дорогі гості" і раділа кожною зустріччю з тими "сіроманцями", що своєю поведінкою та відношенням до населення корисно відрізнялися від усіх інших військових частин. Господиня "Надії" не знаходила слів похвали галицьким романтикам, що діп'яли берегів Славути. Чимало їх уже побувало на хуторі в милих господарів. Кожний із старшин і рядові стрільці несли сюди шану і любов до людей, яких усе життя було зосереджене біля колиски громадсько-культурного та політичного життя по той бік Збруча.

На хуторі "Надія" все нагадувало про людей і події минулих десятиліть. У столиці, в губерніяльних містах, ба навіть містечках та селах гуло революцією і бистрозмінними політичними пристрастями, а тут, у степовому закутку, у тіні затишних лип, ясенів та овочевого саду, виплеканого запопадливим господарем — мрійливо згадувалось давнє і недавнє минуле.

Софія Віталівна і Ванда Адольфівна були спрагнені вістей про долю театру на Західній Україні в час війни, коли то тією територією перекочувались армії, коли актори мусіли надягати на себе військові мундири, а дехто рятувати свою шкіру в таборах полонених у Сибірі. Мати Леся Курбаса покинула мандрівну трупу "Української Бесіди" ще в час недуги чоловіка. Після його смерти вона повезла двох синів і доню до свекра — о. Курбаса, пароха надзбручанського села, який узяв на себе всі клопоти виховання внуків. Невістка довгі роки вела господарство самітнього свекра-вдівця і плодами тієї праці вигодовувала дітей. Не всі доховались; один Лесь переміг хвороби, які доконали брата і сестру.

На жаль, не багато пощастило мені цього разу почути від матері про успіхи сина на сцені театру Миколи Садовського та Молодого театру. Вона була схильна слухати мої розповіді про колишніх співробітників чоловіка та своїх товаришів. У присутності господарів, що стояли близько театрального життя, вона, як видно, не хотіла, із скромности, пишатись успіхами сина. А все таки, коли настала мені пора покидати гостинних мешканців "Надії", Ванда Адольфівна, проводячи мене до колодязя, біля якого дрімав мій кінь, заговорила про те, що її дуже турбує одяг сина. Він тепер в Одесі працює над новим репертуаром Молодого театру і не має часу та й уміння подбати про свій зовнішній вигляд. А вже ось скоро осінь, а в нього, напевно, немає цілих черевиків... Це її дуже турбує, особливо тепер, в добу розрухів і зруйнованого ринку... — "Ось, як самі бачили, довелось нам сьогодні сидіти і розмовляти з вами при каганцеві, бо нафти до світильника не знайти!"

Наступного дня я перевертав догори дном усусусівські гамазеї, слізно благав маґазинерів нелеґально видати найкращу пару черевиків для режисера новітнього театру, якому не личить парадувати по бруках столиці відродженої України в дірявих чоботах. У пообідню пору я вдруге мандрував до "Надії", таскаючи в наплечнику сулію нафти і казенні австрійські черевики для творця

Молодого театру Леся Курбаса.

Українському стрілецтву не довелось заякоритись на розлогих степах Наддніпрянщини. Дорадникам та міністрам Скоропадського це військо зганяло сон з очей. У Берлін летіли телеграми, за ними поспішали кур'єри з чолобитнями до пруського імператора, щоб він домігся від австрійського командування відклику "галицьких мазепинців" з України на західні фронти. Не допомогли клопотання Василя Вишиваного, кволого нащадка Габсбурґів. Українці єлисаветської округи з жалем прощали стрілецтво, селяни з довкілля не жаліли плодів своєї праці, цілими валками вони везли хліб та сіль на станцію Шостаківка, виявляючи цим свою вдячність за братерську оборону населення від усякої воєнної пакости. Не одна сльоза сплила по дівочому обличчі, коли відходили поїзди з Шостаківки на Захід. І стрільці покидали рідну, привітну землю і її громадян з глибоким жалем і тяжким болем. За дуже короткий час свого перебування на Єлисаветградщині вони зуміли знайти стежини до сердець одноплемінників, яких довгі віки ділили кордони. Не зважаючи на глибокі і суттєві різниці в поглядах, на цілий ряд явищ психологічного і політичного характеру — брати все ж таки були братами, і того споріднення ніщо не могло знівелювати. Зустрічі УСС-ів з одноплемінниками були найсвітлішими подіями всього існування Леґіону.

Стрілецтво не доїхало до боєвих ліній західнього фронту. Леґіон застряг на Буковині. Запасний Кіш розташувався у Вижниці. На щоденні воєнні вправи молоде вояцтво переходило на майдани біля галицького містечка Кути. Своїм маршем через черемоський міст стрільці затоптували і цей накинутий нашому народові кордон.

Пройшло небагато часу, ще події з-за Збруча не вивітрились із пам'яті, як нагрянули Листопадові дні, і долетіли радісні вісті із Львова, що наші захопили міську цитаделю та центральні установи. Там утворювалися кожної хвилини нові і нові фронти, на яких лилася кров уже не за австрійські прапори, а за права нашого народу. Настали часи, коли вже було не до театру, всі поспішали на підмогу революційному ґарнізонові галицької столиці. Та не тільки Львів, — кожне місто, містечко і село вимагало тоді людей із зброєю та без зброї, бо все лежало облогом, бо все потребувало голів та рук, бо роботи було — непочатий край...

Хоч війна, а музи не вмовкають

На вулицях Львова завзяті бої. Кордони новозвільненої країни неохоронені. Опанування адміністрації, організація молодої армії, мобілізація конечних для її існування та боєздатности засобів, — усе це було нове, несподіване. Вся галицька Україна, всі громадяни всякого віку і статі працювали немов у чаді, метушились, не покладали рук. Люди кидались від однієї ділянки праці до другої, не довершивши одного, брались за друге, скрізь бракувало рук, знань,

фаховости та вміння.

На мою долю теж звалилося чимало завдань та обов'язків, які були мені в той час не під силу. Як видно, такий закон кожної революції: за діло мусять братися всі, хто під рукою. Мені теж довелося командувати відділом охоронців залізничної станції Березовиця-Острів, а після боїв у Микулинцях адмініструвати табором польських полонених з австрійського краківського полку, що хотіли із зброєю в руках пройти нашу територію і в боєвому порядку долучитись до "галерчиків" та разом з ними знову повернутись на Україну. З невеликою групою старих австрійських ополченців українського роду, наказано мені стерегти цілий полк дебелих мазурів та ґуралів, і разом з ними рубати ліс біля Потуторів, щоб забезпечити паливом залізничні паротяги. В лісі, після праці зникало кожного дня по кілька полонених поляків і як у воду канули по довколишніх селах, де їхні земляки ховали їх у своїх засіках. Ні я із своїми ополченцями, ні місцева наша влада не могли і не вміли зарадити цьому, бо багато інших клопотів і завдань приносив кожний день. Із заходу сунулась польська переважаюча й добре озброєна армія, зі сходу недобитки та втікачі шукали захисту на ще неопанованій та незагосподареній території палаючої України.

Разом із представниками київського уряду, військовими частинами та їхнім командуванням появилася у Станиславові Державна Капеля під управою Олександра Кошиця. Не зважаючи на воєнну хуртовину та економічний розвал, капеля влаштовувала концерти й зачарувала своїм мистецтвом усе галицьке громадянство. Чарівник Олександер Кошиць, у час великої воєнної напруги й нечуваних злигоднів, поривав за собою всіх у світ досі ще нечуваної краси української пісні.

У Тернополі отаборився Микола Садовський із своїми заслуженими побратимами-акторами: Малиш-Федорець, Корольчуком, подружжям Березовських, Ковалевським, Авдієнком та багатьма іншими. Поява цих олімпійців не завадила діяльності кількох місцевих гуртків, які, мов гриби по дощі, виростали в кожному повітовому центрі. В австрійських часах для такої "професійної" самодіяльности не було ґрунту. Концесія "Української бесіди" охороняла театральний фронт від повені ансамблів.

У Тернополі появилися троє акторів Молодого театру з Києва: Володимир Калин і Фавст Лопатинський з своєю дружиною Антоніною Смерекою. До них долучився Амвросій Бучма, який після упадку Перемишля попав був у російський полон. Після революції він застряг у Києві, де доповнював свою театральну освіту в драматичній школі ім. Миколи Лисенка. Бурхливі дні частих змін урядів та ворожих окупацій примусили того талановитого актора шукати захисту та щастя у військах гетьмана Скоропадського. Ранньою весною 1919 року явився він у Тернополі в будинку Міщанського братства в одязі грізного гайдамаки: сіра велика козацька шапка з чорним довгим шликом, кавказька чорна волохата кирея, з-під якої виблискувала срібна інкрустація імпозантної шаблюки, історичної

гордости грузинського племені. Марсовий вигляд того театралізованого воїна був предметом захоплення й пошани дошкільної ґенерації "молодої України" і пострахом для представників малолітньої національної меншини столиці галицького Поділля. До цієї групи киян долучились тернопільці: Крушельницький, Бортник, Зубрицький, Демчук, а згодом навіть Катерина Рубчакова підсилила цей ансамбль своїм авторитетом та хистом.

Ансамбль під назвою Новий львівський театр очолив Володимир Калин, який почав перші кроки на сценічних помостах 1915 року в організованому Лесем Курбасом гуртку "Театральні вечори" в Тернополі. Рік пізніше Л. Курбас уже був у Києві в театрі Миколи Садовського. З перших днів існування Молодого театру під мистецьким проводом Курбаса, глядачі столиці України звернули увагу на молодого актора В. Калина, що у своїх перших ролях заблистів небуденним талантом. Наступ ворожих армій загнав цього інтелігентного юнака до родинного Тернополя, до батька-лікаря, де він надіявся підлікувати грізну хворобу туберкульози. Ні недуга, ні конкуренція ансамблю корифея Миколи Садовського не приглушили молодечого запалу юного курбасівця; він з подивугідною завзятістю і режисерською хвацькістю повторив за дуже короткий час київську курбасівську постановку п'єси В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" і М. Гальбе "Молодість". А. Бучма заходився біля народнього репертуару.

У Станиславові Лесь Новіна-Розлуцький у співдії з В. Демчишином, М. Онуфраком, Н. Левицькою, К. Козаковою-Вірлінською та іншими організував колектив, що розширив театральну мережу у новопосталій республіці. "Українська бесіда" разом із своєю австрійською концесією загубилась у катакомбах Ставропігії на Руській вулиці ще в час листопадових боїв і тому не мала змоги проявити своїх "первородних" прав на впорядкування театрального фронту і цим припинити зайву атомізацію. Уряд ЗУНР мав дуже багато важливіших турбот і, звичайно, не до театральних концесій було йому тоді. Театральна гарячка понесла акторів нестримною течією по неврегульованому руслі індивідуальних ініціятив. Замість зібрати талановитіших в один гурт під рукою досвідченого мистецького проводу і створити один театр, — розгублено ті сили по дрібних гуртках.

■

Мої військові обов'язки глушили любов до театру. Коли ж я час від часу попадав у місто, де запалювались вогні сценічної рампи, я мобілізував усі внутрішні сили, щоб не пійматись у тенета рецидиву театральної гарячки і знову не ув'язнути в полоні сценічних куліс. Я намагався пройти повз театральну афішу, навіть не кинувши оком на прізвища недавніх товаришів, щоб тільки не розбудити червяка, який принишк під серцем. Я переконував сам себе, що мої сьогоднішні обов'язки потрібніші для загального діла, ніж служіння театральній музі. Коли ж я все таки зважувався заглянути на виставу і загубитись між глядачами, то я таки ніяк не дозволив собі навіда-

тись за куліси, бо знав, що там чигає страшна небезпека, якій протиставитись буде мені не під силу...

Літо 1919 року приневолило нас покинути рідну Галичину і знову податись за Збруч. Здавалось, що ця мандрівка буде недовга, як і попередня, що, набравшись сил і з'єднавшись з побратимами-наддніпрянцями, ми знову повернемось і продовжимо будову нової хати на своїй землі.

У Кам'янці Подільському мені довелось попасти під команду сотника М. Самійленка, родовитого полтавця, і з його частиною пройти довгий шлях через Проскурів, Жмеринку, Могилів-Подільський, Ямпіль і знову Кам'янець, аж поки не ув'яз у Вінниці. Не один учасник тих подій і походів поламав перо, описуючи походи, бої, епідемії, що покосами клали наше вояцтво в тому радісному і трагічному часі всенароднього здвигу. Тож і не мені смертному за це братися. Дай Боже знання й снаги комусь гіднішому завершити літопис того походу. Ті часи і події ще й досі чекають свого всеосяжного й об'єктивного дослідника. Я прошу Провидіння допомогти мені зосередити свій зір і пам'ять на театральному фронті, який, не зважаючи ні на тяжку війну, ні на непригожі обставини та злидні, старався облегшити останні дні не одного приреченого українського лицаря двадцятого віку. Ні голод, ні холод, ні тиф, ні трагічна безвихідність — не могли подолати чару рідної пісні, рідного мистецтва. Де б це не було, при всяких обставинах, вистачало тільки появитись акторові на імпровізованих сценічних помостах, як тут же сотні палаючих очей з любов'ю і вдячністю слідкували за кожним його словом і жестом. Лицедійство заспокоювало голод і біль та запалювало каганець надії.

Кам'янець-Подільський став соборною столицею. Уряди УНР і ЗУНР потіснились у тому старинному місті й розділили долю і недолю. Біля будинків, де розмістились департаменти міністерств, роїлось усяким військовим та цивільним людом. Передмістя, центральні вулиці, довколишні села були переповнені військовими частинами, обозами та валками втікачів із сходу й заходу. На щастя, пора була літня і це людське муравлисько розташувалось "просто неба на землі". У міському городі, в літньому приміщенні, що скидалось на військовий барак, отаборився Державний драматичний театр під керівництвом Миколи Карповича Садовського. На передмісті, у залі клюбу залізничників, Йосип Стадник з невеликим ансамблем репрезентував галицьку Мельпомену.

Навздогін Директорії подалась до Кам'янця-Подільського чимала група провідних акторів Молодого театру: Поліна Самійленко, Олімпія Добровольська, Василь Василько, Павло Долина, Кость Кошевський, Лев П'ясецький, Олекса Ватуля, Гнат Юра та художник Гречаний. Керівник державного театру Микола Садовський не передбачав можливостей для використання тих співробітників Леся Курбаса, і весь цей гурт без діла прогайнував час, аж поки польська армія не підійшла під мури Кам'янця і не приневолила всіх лицедіїв шукати іншого притулку.

Новий львівський театр під опікою Начальної Команди Української Галицької Армії опинився на короткий час у Проскурові, де конкурував з колективом провінційного побутового театру, в якому тимчасово верховодив підприємливий Євген Коханенко, що теж покинув окупований Денікіном Київ і застряг під кордоном Галичини.

Лесь Новіна-Розлуцький із товаришами В. Демчишином, М. Онуфраком, К. Козаковою-Вірлінською та з місцевими аматорами розважав вояцтво та громадян Могилева Подільського. Та вже незабаром, у дощовий день осінньої пори 1919 року могилівське кладовище на березі рідного Дністра прийняло тлінні останки талановитого романтика Новіни-Розлуцького, якого теж не минула тифозна коса.

По всьому просторі Поділля, під гук гармат, навіть у лікарнях серед ранених і хворих не вгавали пісні та жарти прифронтових лицедіїв. Глядачі-вояки по береги заповнювали театральні приміщення і щиро вітали виконавців, а ті віддячувались своїм хистом і мистецтвом. Чим скрутніші наставали ситуації, чим дошкульніше діймав голод — тим голосніше лунали пісні, шибеничні сміхи та жарти. Здавалось, що театр та актори ніколи не були такими побажаними розрадниками, як у ті трагічні часи. Глядачі були дуже вибачливі, вони не звертали уваги на примітивність сценічного оформлення, на вбогість костюмерії та бутафорії — вони сердечно дякували за щире слово й пісню. Драми "Сава Чалий" Карпенка Карого, "Про що тирса шелестіла" Черкасенка, політично-сатиричні п'єси Винниченка, інсценізації Шевченкового "Великого льоху", "Івана Гуса" та окремих лірико-драматичних віршів мали особливий вплив на глядачів-вояків. Покинуте на темному розпутті та виснажене вояцтво знаходило проміння надії, розради та сили для дальшої боротьби в мистецьких екскурсах в історію та в поетичній спадщині Шевченка. Силу впливу мистецтва на вояцтво помітило й командування і почало з великою увагою ставитись до кожного, навіть самодіяльного почину серед військових частин. Само життя, без спеціяльного плянування і попередньої підготови, довело, що театр і лицедії можуть принести велику послугу в час воєнних негод і тяжких боїв.

П'ятнадцять років згодом доля кинула мене на далеку Північ, у нетри каторжан... Здавалось, що з того пекельного дна не буде виходу. Одначе театральне дійство і там було бальзамом, що вигоював духовні рани і заспокоював тугу.

■

Осінь 1919 року принесла всьому молодому галицькому "ісходові" найтяжчі випробування. Польська армія стала муром на Збручі, з півночі сунула більшовицька орда, з південного сходу підходила біла армія Денікіна. Простір, на якому розташувалась УГА, меншав з кожним днем. По містах і селах появились нові кладовища, подільські степи засівались новими могилами, залізничні станції встелювались тифозними вояками, серед яких костеніли тіла померлих.

Через той килим смерти переступали ті, яких за день-два також звалювала безпощадна тифозна пошесть.

З наказу мого начальника, сотника Митрофана Самійленка, я добирався з Ямполя до Кам'янця Подільського з відповідальним дорученням. На Могилівсько-подільській залізничній станції повідомив мене четар Мельник, начальник відділу зв'язку, що на запасній колії в його вагоні лежить серед телефонічного приладдя мій молодший брат Володимир, якого звалила тифозна гарячка. Не маючи часу ні змоги зупинитись у Могилеві, й заопікуватися хворим, я взявся перевезти його до Кам'янця і там передати під опіку брата Омеляна. На відкритій платформі, в морозну ніч, під сніжною порошею я вкривав Володимира своєю стрілецькою шинелею, а сам, тулячись до нього, зогрівався його високою тифозною температурою. Найтяжчий етап тієї подорожі був від Кам'янецької станції до міста, коли довелось мені серед темної ночі нести хворого на спині три кілометри, поки не добився до квартири Омеляна.

Виконуючи доручені мені справи, я помітив у міністерстві військових справ евакуаційний настрій. Ніхто нічого не міг мені до ладу розказати ні порадити. Довелось поспішати до своєї частини. Повернутись до Ямполя мені вже не пощастило. Добравшись до Проскурова, я стрінув на станції свого сотника вже в цивільному одязі, а мої товариші служби поручник Йосип Теліщак і хорунжий Степан Волинець (соліст-тенор), хоч іще парадували у військових однострояхах, але свої старшинські відзнаки заховали нащадкам на пам'ять. На головній колії стояв невеликий поїзд Головного Отамана з паровозом під повною парою. По настрою охоронців поїзду можна було догадатись, що вони всі ще чогось чекали. Між вояцтвом і цивільними пасажирами кружляли панічні поголоски про денікінців, які ось-ось появляться під Проскуровом.

Мої товариші підтримували думку, що настала крайня пора кінчати військову кар'єру. Самоздеградований поручник Теліщак допоміг мені зняти з коміра відзнаки хорунжого, пістоля я заховав у внутрішню кишеню та й попрощався із "старою войною", з довголітніми друзями. Дорога із станції вела до міста. Сам не знаючи чому, понесло мене туди. Я став задумуватись: що ж далі?

Наша мати, розказуючи нам, ще малим дітям, бувальщину, згадувала про польських повстанців, яких поборювали австрійці й росіяни. В тій розповіді виступав герой, струсівський ходачковий шляхтич, якого переслідували москалі. Коли його загнали в безвихідний кут, він вигукнув повстанський клич: "Бронь до води — сам до лясу!" (Зброю у воду, сам у ліс). На жаль, я не мав такої можливости, бо ніде не видно було лісу, а якби в цій степовій околиці попався гайок, то там надійного захисту мені б не знайти... На одній з вулиць передмістя Проскурова я нагледів театральну афішу, що запрошувала на виставу драматичного ансамблю під мистецьким керівництвом Євгена Коханенка! Хоч як безпросвітньо і тяжко було на душі, однак це прізвище в одну мить освітило яскравим променем дальшу дорогу.

Міське населення з підозрінням та тривогою придивлялось до перших стеж денікінського·лицарства, які кинулись розбивати замки на дверях маґазинів. Підо мною земля стала горіти, за всяку ціну треба було шукати захисту і не мозолити очей новим окупантам. У театральному будинку якась добра душа показала шлях до недалекої гостиниці, де квартирували актори вказаного на афіші ансамблю. У невеличкому проскурівському заїзному домі, на другому поверсі, всі чотири кімнати і зв'язуючий їх коридорик були по береги виповнені людським муравлиським. Тут роїлось не тільки співробітниками Є. Коханенка. Два дні перед моїм приходом тут знайшли притулок київські молодотеатрівці,що не загріли місця в Кам'янці Подільському, бо від наступаючої польської армії теж не сподівалися добра.

Коханенко і його дружина Климентина (сестра Івана Рубчака) потіснились у своєму кутку і прийняли мене, як свого. Муравлиско гуло і клопоталось щоденними турботами, ніби нічого не скоїлось, дарма що на вулицях Проскурова появилось вороже військо і що раннім-ранком останні частини УНР подались у напрямі Волочиськ, а на станції залишились повні вагони тифозного вояцтва.

Коханенко, помітивши по моєму одязі, що мої військові шляхи дійшли у безвихідний закут, — звернувся до мене словами:

— Вітаю тебе в імені всієї братії, і на доказ щирости моїх слів звільняю тобі одну дошку на підлозі, де можеш відпочити і стрясти з себе порох блудних шляхів. Пригадай собі нашу девізу: "Стоптавши одну пару підошов на сцені, ти вже від неї нікуди не втечеш, на сцені закінчиш свої життьові мандри"...

Я звернув його увагу на те, що невідомо, чи білоґвардійщина не скаже "нє било, нєт і нє может бить малоросєйского театра", і цим поставить під сумнів цю акторську девізу. Не поділяючи моїх підозрінь, Коханенко став накреслювати рожеві перспективи майбутнього. З його слів виходило, що він задумав разом з молодотеатрівцями добиратися до Києва. На Збручі поляки закрили кордон і туди нашому братові нічого пхатися. А на Сході буде те, що Бог дасть! Це правда, що білоґвардійці позакривали всі українські інституції, в тому числі й театри, але з ходу подій видно, що і їм непереливки та й узагалі в таких бурхливих та мінливих часах нічого вічного немає. Що в цьому було дещо правди, підтверджував факт договору Начальної Команди УГА із штабом Денікіна. Одні і другі робили це не з добра! Ілюзія цього тимчасового порозуміння відкривала театральним недобиткам віконце для повороту до Києва.

На вулицях Проскурова стало появлятися з кожною хвилиною більше денікінської солдатні. Мешканці театрального гуртожитку не зважувались першими висунути носа на світ Божий. Вони цілу добу обговорювали головне питання: якими дорогами та засобами можна було б добратися до Києва?

Прислухаючись до їхніх палких дебат, я забував про ту мишоловку, в яку ми всі попали. Я був загіпнотизований великим гуртом близьких співробітників Леся Курбаса. Аджеж ось тут рядом

розмістились на долівці Василько, Ватуля, Юра, Кошевський, Лопатинський, Долина, П'ясецький, Гречаний, а в сусідній кімнаті Добровольська, Самійленко, Орлівна, Смерека. Оце ті, що разом з Лесем Курбасом збудували Молодий театр і тепер ламають собі голову, як би то хутчій зустрітись з ним знову й почати все наново! І сон не брав, і голод не дошкуляв, і чхати хотілось не тільки на білогвардійців, але й на всі темні сили світу! Тільки б слухати розмови про нові обрії театру, про те, як буде прекрасно, коли знову відкриється театральна завіса...

■

Наступного дня на вулицях появилось чимало місцевого люду, який заходився біля своїх буденних справ. Із залізничної станції неслись гудки паротягів, навіть був чутний гуркіт поїздів. Учора там було чимало галицького вояцтва, всі запасні лінії були зайняті поїздами військових частин та обозів. Не може бути, щоб за одну ніч усі вони зуміли кудись евакуюватись! Проте, зимувати тут, на проскурівській станції, вони не будуть. Чи не краще знову змішатися з ними і разом пробиватися на схід, подальше від польської кавалерії, про "подвиги" якої вже давно неслись вісті з покинутої Галичини.

Ще в час нічної розмови наш гурт вирішив покинути "гостинний" Проскурів. Питання було тільки, чи нові окупанти не заставлять шляхів. Чи можливо буде покористуватись залізницею? Коли ж ми переконалися по гудках, що паротяги не погасили своїх вогнів, увесь гурт узяв свої наплечники та й подався на станцію.

Війна — війною... Денікінська солдатня дограбовувала, що під руки попадало. Галичани зі зброєю в руках охороняли від нових союзників свої ешельони й окремі вагони, які були їм шпитальними приміщеннями та тимчасовими казармами. Багато цивільного люду вешталось кругом станції, визираючи принагідної можливости будь-якого транспорту. Тут і там стрічались знайомі обличчя; деякі встигли вже зняти свої військові одяги, а деякі, навпаки, були в однострояхі своєю марсовою поставою намагалися засвідчити, що війна продовжується і що ще не відомо — хто пан, а хто пропав. Проте, це була тільки приємна зовнішня декорація. Під нею скривалось розчарування, зневіра, безпорадність та гіркий біль. Приглядаючись до тієї невідрадної картини, що так яскраво обрисовувала на проскурівській станції всю нашу ситуацію, насувались думки: невже це такий фінал симфонії, яка почалась такими могутніми звуками труб, чарівними мелодіями ґобоїв, фаґотів та клярнетів? І ось такими трагічними тонами має закінчитись пісня, яка погнала нас з-під рідних стріх на широкі простори, де буремні крутежі завзялись розвіяти наші поривання і світлі надії?

На станції серед вояків УГА натрапив я на начальника телефонно-зв'язкового відділу, до якого належав мій брат Володимир. Кілька днів після того, як я перевіз хворого Володимира з Могилева до Кам'янця, вся та частина під командою четаря Мельника пере-

їхала до Проскурова, де її заскочили події, зв'язані з наступом денікінців. Четар Мельник разом із своїми вояками та старшинами й усім технічним вирядом стояв незайманий на запасній лінії і, за наказом свого начальства, чекав нагоди для переїзду до місця постою Начальної Команди УГА. В його розпорядженні було декілька вагонів під охороною озброєних стрільців.

Четар радо погодився прийняти безпритульних акторів під свою опіку і розмістив усіх поміж своїми вояками. У вагоні старшин гостинно прийняли театральне жіноцтво; там і я з Євгеном Коханенком розмістився на пустуючому тапчані мого брата. По двох днях клопотань і митарств коменданта транспорту, наші вагони причеплено до ешельону і ми рушили на Схід. Після довгих зупинок у лісі і заготівлі дров для ненажерливого паротягу, після сварок та кулачних боїв з непроханими пасажирами з різних загонів та самозванних формацій, нам пощастило добратися до Жмеринки.

За час світової війни і наших післялистопадових наступів та відступів довелось бачити й пережити багато трагічних подій та картин. Однак картина тогочасної станції Жмеринка затьмарила все, що пам'ять зберігала з жорстокої історії.

Станція Жмеринка відрізнялася від багатьох інших своєю архітектурою, внутрішнім розташуванням і розкішно прикрашеними стінами чекалень. Запасні лінії були зв'язані тунелями, що нагадувало модерні залізничні двірці великих європейських міст. Усі ці приміщення, підземні ходи, перони та прилягаючі площі і тротуари, ба навіть міжлінійні доріжки, — все це було вкрите тілами ранених та тифозних вояків армій обох урядів: УНР та ЗУНР. Померлих ніхто не хоронив, ще живих ніхто не доглядав. Тільки сніг передчасної зими прибілював ту дантейську картину. Що далі на схід — то густіше такі макабричні панорами прикрашували побоєвища визвольного походу.

На станції Жмеринка вияснилось, що наші господарі направляються на південь, слідами Начальної Команди. Акторській братії треба було триматись шляху до Вінниці. Підприємливі молодотеатрівці кинулись по розлогій станції на розшуки транспорту. В далекому кінці безмежного поля колій поволі сунувся ешельон. Молодші чіплялись вагонних дверей, на ходу відкривали їх, а інші підкидали туди актрис і помагали зіп'ятися отяжілим недотепам та старшим акторам. У темноті ніколи було приглядатися, куди лізти, кожний чіплявся за що попало, аби тільки попасти в поїзд, який уже став набирати швидкости. Не всі попали в один вагон, хто куди встиг — там і прикипав. Важливо було, щоб в одному напрямі і в одному поїзді.

Коли надворі вже стало сіріти, і поїзд зупинився на невеличкому роз'їзді, дехто із меткіших кинувся по вагонах на розшуки товаришів-мандрівників, щоб поглянути, як вони перенесли тяжку нічну подорож. А ніч була морозна і діймаючий холод не жалів костей. Усім було важко, але найгіркішу чашу довелось випити жіноцтву, що попало у дірявий вагон, по якому вітер гуляв, мов по полі. Дошки долівки зіяли дірами, так що в темноті небезпечно було й рушитись, щоб шукати тепла і захисту одна біля одної. Коли ж з промінням

ранку до них заглянули товариші, то кошмарна картина жахнула найтвердіших духом: Добровольська, Самійленко, Коханова, Смерека, Орлівна покулені, ледве теплі провели всю ніч між покійниками, яких уже довгий час ніхто не турбував, а залізниця возила їх безплатно сюди й туди. Переляканих, напівпритомних акторок товариші перенесли в сусідні вагони та все ж таки живими довезли до Вінниці.

Далі вже було нікуди їхати, шлях на Київ був загороджений. Та коли б дорога була й вільна — то сил та енергії вже й у наймолодших не було. Треба було заякоритися й відпочити в тому прекрасному місті-свідку славного і драматичного минулого.

По дорозі із станції до центральної частини міста стіни будинків і паркани були удекоровані жалібними оповіщеннями про похорони недавно померлих галицьких старшин та вояків, що знайшли тут кінець свого життьового шляху. Майже на кожній похоронній оповістці видніло знайоме прізвище шкільного товариша, колишнього вчителя, близького друга, земляка ба навіть родича. Вінниця привітала мене болючими повідомленнями. На деяких будинках висіли полотнища Червоного Хреста. Як видно, лікарні не вміщали тих, які потребували опіки та лікування від пошести. На вулицях стрічались товариші і знайомі стрільці. Ми всі гуртом попрямували до міського театру. Афіші сповіщали, що там діяв Новий львівський театр під патронатом Начальної Команди УГА.

У центрі міста, трохи осторонь від головного бульвару стояла біла будівля театру. Біля вхідної брами висів великий плякат, що запрошував глядачів на виставу п'єси німецького драматурга Гальбе "Молодість". Ні війна, ні пошесть, ні денікінці не могли спаралізувати діяльности акторів; але, як видно, і глядачі шукали в театрі відпруження та розради від денних турбот.

За кулісами, в одній з акторських кімнат опинився я в обіймах друга Альоші Польового. Він попав у цей ансамбль разом з І. Рубчаком, М. Бенцалем, П. Сорокою та іншими. Тут згуртувались майже всі старші актори "Української бесіди", які опинились за Збручем. В. Калин і А. Бучма поділилися режисерськими обов'язками. Начальна Команда УГА назначила своїм уповноваженим при ансамблі хорунжого Леся Гринішака, якому пощастило згуртувати розсіяних по різних частинах колишніх акторів: Гриця Ничку, Михайла Онуфрака, Степана Волинця. Із молодих тернопільців тут опинились: М. Крушельницький, Т. Демчук, Я. Бортник, І. Зубрицький. Жіночу частину репрезентували: Н. Левицька, К. Пилипенко та її сестра Надія, Пархоняківна-Козак та донька Рубчаків — Ольга. Богдан Крижанівський став на чолі музичної частини театру.

Поява "молодотеатрівців" підбадьорила вінницьку групу. Того ж дня після вистави відбулась за кулісами цілонічна нарада над злукою обох груп і над плянами дальшого існування та праці театру. Тоді то було прийнято назву Новий львівський театр ім. Івана Франка. До режисури включено співробітника Молодого театру Гната Юру. Уповноважений Начальної Команди Лесь Гринішак

запевнив, що театр може й надалі надіятись не тільки на моральну але й на матеріяльну допомогу. Начальна Команда УГА, у тому часі єдиний репрезентант уряду Галичини, зобов'язалася зберегти цю мистецьку клітину і забезпечити їй дальшу працю та існування. В сусідстві з театральним будинком актори підхарчовувались у військовій їдальні скромними стрілецькими обідами і всім їм здавалось, що для майбутнього процвітання українського театру годі про щось більше й мріяти.

Відпочивши і відогрівшись біля теплої печі на квартирі Польового, я задумався, до якого берега й собі причалити. Умова з Денікіном вилікувала мене від військової романтики. Як галичанин я не міг повертатись з частинами УНР на Захід. Перед мною виринули проблеми: закінчити освіту або остаточно зв'язати свою долю з театром. Пляни про університетські студії були нереальні; серед тих обставин годі було про це й думати. Театральні горизонти обрисовувались більш конкретно. Сама доля звела мене з гуртом людей, які, при всяких обставинах, будуть жити і працювати тільки в театрі. Правда, більшість з них — це люди мені незнайомі й нові, але на них лежить печать і вплив Леся Курбаса. Серед галичан було лише кілька товаришів з театру "Української бесіди", решта — група тернопільців, що теж мали щастя хоч і короткотривалого, а все ж таки безпосереднього контакту з Курбасом. Одні і другі дивились на мене з певною дозою скептицизму і недовір'я, як і зрештою на кожного нерішеного "аматора". Єдиною моральною підпорою залишався Євген Коханенко, який завжди збивав мене на театральні манівці й уперто пророчив, що акторства мені не обминути. Його особистою завітною мрією була невеличка група з дванадцяти акторів, на чолі якої він прагнув завершити свої антрепренерсько-режисерські амбіції. Такі пляни були темою його розмов з тими, яких він намітив, як членів і співробітників свого майбутнього підприємства. Як видно, між ними він бачив і мене. Старші товариші скептично ставились до тих плянів, бо догледжували в них анархічну розхристаність та нездисциплінованість. Егоцентризм Коханенка був також причиною його опозиційного наставлення до новозорганізованого Львівського театру ім. І. Франка. Він передбачав, що в тому ансамблі йому першої скрипки не грати, а це ніяк не задовольняло його амбіцій. А все ж скрутні обставини, в яких опинилися ми всі разом з галицьким військом, штовхнули Євгена Коханенка у гру, в якій він сподівався бажаних виграшів.

Похід Денікіна на більшовицьку Москву не вдався, і надії УГА на вихід із трагічної ситуації розвіялись. Серед вояцтва стали кружляти поголоски про більшовицьких аґітаторів, які, використовуючи безвихіддя кільканадцятитисячної маси, покинутої напризволяще, інтенсивно стали проповідувати ідеї пролетарської революції. Серед акторської братії речником тої нової затії несподівано об'явився Є. Коханенко. Де не взявся Ол. Ремез, колишній співробітник Гната Хоткевича в Гуцульському театрі, який став правою рукою Коханенка в новій його діяльності. Щоб надати своїм проповідям більшої

переконливости, Коханенко виплекав собі борідку в стилі Леніна.

Денікінці стали відступати на південь, а за ними й командні частини УГА. Чимала група акторів на чолі з Г. Ничкою, Н. Левицькою, М. Бенцалем, І. Рубчаком теж подалася в тому напрямі, щоб не губити безпосереднього контакту з Начальною Командою. Основна частина акторства була заскочена швидким наступом більшовиків з півночі і не була поінформована про таємні перегово-ри Начальної Команди з більшовиками. Молодотеатрівці тримали курс на Київ і тільки чекали сприятливої нагоди, щоб туди добра-тися. Решта теж, із різних міркувань, мріяла про столицю, бож тільки там мерехтіло майбутнє театрального мистецтва, і для кожного, хто порішив життя своє зв'язати із сценою, Київ був завітною мрією. Алеж невідомо, що більшовики цього разу несуть на своїх штиках? Дехто з тих, що побували в Києві в час першого приходу більшовиків, згадують, що вони ставилися до театру досить толерантно, що вони театри удержавлюють, акторів шанують і масово відвідують вистави... словом, не такі ненависники всього українського, як біло-ґвардійці. Щождо ЧК, то ця установа розправлялася з контрреволю-цією, поміщиками, царськими генералами. Але група Гната Юри, Олекси Ватулі та інших, які раннім літом подалися навздогін Директорії до Кам'янця Подільського, була песимістично настроєна. Вони передбачали, що більшовики за цей їхній вчинок по голівці не погладять. Вони ж були свідками господарювання й терору "муравйовщини", тому рожеві перспективи безтурботного про-цвітання мистецтва, яке проповідували речники більшовицької пропаґанди, не всім усміхались і не всіх переконували. Їхні розповіді про масові арешти, про нічні розстріли, про терор — розвіювали приманливі обіцянки нехитрих аґітаторів. У Вінниці по хатах, на вулицях, на базарі було тільки й мови, що про рейди повстанських загонів, про наскоки на поїзди, про грабунки банд, які налітали на села та хутори, а над тим усім хаосом висів мов Дамоклів меч наступ Червоної армії.

За кулісами театру, після кількаденної відсутности, появився Євген Коханенко і нишком роздав акторам папірці з печаткою підпільного більшовицького комітету, які мали служити посвідкою та перепусткою на вулицях міста. Наступного дня раннім ранком вийшли ми з Польовим на базарну площу, при якій ми квартирували в кімнаті вінницького крамаря. Кімната наша була приманлива, бо ціла стіна, біля якої стояв наш тапчан, постійно огріта печею, в якій наш господар щоденно випікав запашний хліб.

Цього ранку крамниця нашого господаря була закрита. На свіжому снігу не було слідів ранніх покупців, що будили нас щоденно своїм гомоном. На площі — ні душі. На одній з вулиць, що вела до центральної маґістралі міста, зупинили нас три солдати з червоними стрічками на старих царських шапках. Косі очі й жовтий піґмент обличчя зраджували азійське походження нових завойовників Вінниччини. Як видно, рештки мого стрілецького одягу привернули їхню увагу і, справивши на нас свої кріси, наказали нам ломаною

російською мовою іти з ними. Оточені "лицарями пролетарської революції", ми пішли туди, куди, заохочуючи лайкою, повели нас конвоїри. Від такої зустрічі стало нам невесело на душі. Конвой привів нас до якоїсь розграбленої крамниці, де було чимало армійців у різних одягах і при різній зброї. Один з них поцікавився нашими документами. Довго придивлявся він до посвідки, якою обдарував нас напередодні Коханенко. Посвідка здалась йому новинкою, бо тут же він звернувся до старшого і з явним здивуванням став питати ради. Начальство покрутило папірцем, уважно приглянулось до печатки та підпису і, на диво всім конвоїрам, відпустило нас на всі вітри.

На вулиці, коли трохи відлягло від серця, Альоша Польовий з великим признанням заговорив про Коханенка.

— Я знав, що Дзьордзьо (така була кличка Коханенка в театрі "Бесіди" ще довго до війни) дасть собі раду в житті, але щоб він так далеко пішов, я цього ніколи не ворожив.

Ленінської борідки, виплеканої в тому часі Коханенком, ніхто поважно не трактував. Актори знали, що він мав нахил до різних дивацтв та несподіваних стрибків і не надавали цьому значення. Загальна була думка, що Коханенка штовхала на такі вчинки манія великости. В театрі йому все щось завадило, завжди хтось стояв йому на дорозі. Як актор, він мав усі дані для помітного успіху, однак надмірна жага слави гнала його по блудних дорогах, як часто це буває з людьми, які в погоні за успіхом по дорозі розгублюють те, що їм Господь у руки вклав. Але цього разу Коханенко Польовому заімпонував.

У театрі застали ми все акторське товариство. Ніхто не знав, на яку стати, з чого починати. До всього тривожного й непевного доливали оливу кияни, які свого часу вже понюхали більшовицького пороху. Їхня настороженість і песимізм нічого світлого не віщували. Не зважаючи на пронизливий холод у неопаленому театрі й голодну музику в пустих шлунках, ніхто не рухався з місця, всім хотілося провести цей тривожний день гуртом. Надвечір з'явився Коханенко в сірій військовій шинелі, з туго набитим паперами портфелем у руках.

Запросивши всіх акторів до окремої кімнати, він представився як комісар комуністичної партії Західньої України і тут же заявив, що від цієї хвилини театр стає державною установою. Комісар Коханенко виголосив нам довгу лекцію про завдання та ролю партії в пролетарській революції і про ті обов'язки, які тепер стали перед театром, перед акторами і перед усією Галицькою Армією, яка склала умову з більшовиками і з сьогоднішнього дня стала зватись Червона Українська Галицька Армія. Коханенко запевняв, що театр буде вести свою працю в тому ж приміщенні де й досі та буде ділитись сценою з російським театром, як це, зрештою, було до сьогодні. Майбутнє театру він змальовував яскраво-рожевими фарбами і, на доказ правдивости своїх обіцянок, доручив скласти реєстр наявних членів ансамблю, яким наступного дня комісаріят виплатить заздалегідь належну платню.

Дехто з нас знав, що представники УГА вже кілька тижнів тому почали таємні переговори з підпільними аґентами більшовицької партії, але що Коханенко був причасним до тих подій — це для його товаришів було великою несподіванкою. Однак його категоричні заяви, мітинґовий тон і комісарський портфель говорили самі за себе.

Театр ім. Івана Франка

Як за часів білоґвардійців, так і за більшовиків увесь ансамбль втримував тісний зв'язок з частинами Галицької Армії, що стаціонували у Вінниці. Під їхнім крилом було спокійніше та затишніше. Актори і далі забігали до військової харчівні, користувались посвідками з військовими печатками, які давали право на перебування в тому місті, і леґітимувались ними перед органами нової окупаційної влади. Пристосовуючись до нових обставин, члени ансамблю рішили трохи зреорганізувати свою внутрішню структуру. Перш за все змінено назву Львівський театр ім. Івана Франка на Театр ім. Івана Франка. Гнат Юра взяв на себе обов'язки головного режисера. Члени управи склали правильник внутрішнього порядку і статут театру, яким усі тоді присутні актори були визнані за "членів-основників" Театру ім. Івана Франка. Бувши присутнім на тих установчих зборах, і я був зарахований до членів-основників того театру.

Із багатомовних обіцянок Євгена Коханенка нічого не вийшло, та й сам новооб'явлений комісар комуністичної партії Західньої України кудись зникав і в театрі його не було видно. Ніхто ніякої платні не діставав, ні театр жадної підтримки не бачив. Єдиною базою, на якій можна було плянувати матеріяльну господарку театру і його співробітників були глядачі, які, не зважаючи на розрухи та господарську анархію, все ж таки заповнювали залю на всіх виставах. Увесь акторський гурт збагнув, що в тому непевному часі єдина можливість перетривання — це напружена праця над підготовкою репертуару, з допомогою якого можна продовжити та закріпити близький зв'язок з народом. Майже кожного тижня треба було нової прем'єри. На щастя, сцена міського театрального будинку була ще з передвоєнних часів багата стандартними декораціями; костюмерня теж була непорожня. Завдяки цьому, режисура дбала більше про кількість нових вистав, ніж про їх зовнішнє оформлення. Від довшого часу на сцені театру господарював професійний художник М. Драк, який став у великій пригоді при мистецькому оформленні вистав.

Репертуар в основному складався з п'єс Володимира Винниченка, який з перших післяреволюційних днів заволодів сценами не тільки столиці, але й периферійних українських труп. Актуальна гострота його драм і комедій знаходила щирий відгук серед широкого круга глядачів, які шукали відповіді на хвилюючі злободенні питання. "Базар", "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Гріх", "Молода кров", "Панна Мара", "Брехня" та "Натусь" були мегафонами, якими

Володимир Винниченко заговорив по всій Україні. Молодотеатрівці принесли й інші постановки, якими Лесь Курбас відкрив широко двері свого театру: "Затоплений дзвін" Ґ. Гавптмана, "Молодість" М. Гальбе, інсценізації "Івана Гуса", "Великого льоху" та цілого ряду інших творів Т. Шевченка. "Суєта" Карпенка-Карого, водевілі та одноактні ліричні комедії С. Васильченка свідчили, що новопосталий театр не цурається своїх славних попередників та їхньої непроминальної спадщини.

■

Нове акторське товариство ввело мене в інший світ, несхожий на той, в якому мені довелось починати свої перші кроки на театральних помостах. Серед нових побратимів було чимало таких, які зачерпнули театральної освіти в Інституті ім. Миколи Лисенка. Вони росли та формувались під благодійним впливом корифеїв народнього театру. Немалий слід на їхнє професійне мислення залишили майстрі російського театру, що широкою мережею діяв на передреволюційній Україні і пропаґував новіші течії тогочасного мистецтва. Однак найтяжчим важелем, що вплинув на моє остаточне вирішення зв'язати свою долю назавжди з театром, було те, що ті нові мої товариші принесли свіжий і безпосередній зв'язок з Лесем Курбасом. Ролі, які вони виконували, несли печать того майстра, він їх оформив і вирізьбив у час підготовки вистав Молодого театру.

Самоцвіти галицького театру блистіли власними промінням, якими їх обдарував Господь. На моїх нових співробітниках був замітний слід світлих попередників і вправна рука майстра — Леся Курбаса. Деякі з них намагалися заперечити цей вплив організатора Молодого театру. Вони навіть силкувались доказувати свою власну заслугу в досягненнях театру пореволюційного часу й у своїх акторських успіхах. Проте переважна частина, не заражена амбіційними егоїстичними мікробами, з великою вдячністю віддавала належне своєму недавньому вчителеві-режисерові. Мені тоді здавалось, що через них я нарешті натрапив на безпосередній зв'язок з тим, про якого мріяв у ранніх своїх театральних думках. Зрештою, із Вінниці до Києва рукою подати — при першій нагоді (хоч би й зайцем) можна туди майнути та попробувати цієї цілющої, перводжерельної водиці. Ця думка глибоко загніздилась і стала такою надоїдливою, що вже не давала спокою ні вдень ні вночі.

З кожною новою ролею я приходив до переконання, що глибока, фахова освіта є конечна. Якщо судилось мені все життя віддати театрові, то до нього не можна ввійти з порожніми руками. Новий театр, що про нього так яскраво розповідали курбасівці, вимагає і нового актора, озброєного новою фаховою освітою. Тут уже не виручить тільки один таланець; новий театр ставить зовсім нові вимоги: технічних засобів, широких і глибоких знань із різних ділянок науки та культури. Актор попередньої доби, що закостенів на побутовій драмі та комедії кінця минулого століття, вже не міг справитись з вимогами нового театру. Значить, за всяку ціну треба стреміти до

Києва, до Курбаса, до його школи — чи то буде його театр чи Інститут ім. Миколи Лисенка, де він став уже теж вирощувати новий акторський молодняк. Не зраджуючи нікому тих своїх плянів, я став виглядати сприятливої нагоди, щоб пуститись вплав по цій течії. Та покищо я став приглядатися, прислухатися до нового оточення, до нових товаришів.

Серед них були різні: талановиті, Богом обдаровані, інтеліґентні професіонали, амбітні коньюнктуристи, для яких театр був тільки трампліном для стрибка на поверхню інших ділянок. Було чимало таких, що любили театр, але, на жаль, Господь їх обійшов усім конечним для актора та сцени. Були це люди навіть з університетською освітою, яких революційна хуртовина відірвала від їхніх професій. У театрі можна було ними заповнити незамітні прогалини, для яких неконче була потрібна вища освіта. Але в гурті новосформованого ансамблю було і декілька винятково яскравих індивідуальностей, яким довелось зіграти велику ролю в історії нового театру.

У Театрі ім. Івана Франка я вперше зустрівся з Амвросієм Бучмою, надзвичайно талановитим актором і клясичним представником невсипущої богеми, якому все само йшло в руки. З того часу мої дороги тісно переплітались з тим винятковим актором і тому ще не раз про нього буде мова. У Вінниці його виконання характерних ролей у п'єсах В. Винниченка було на такому рівні, якого жадному сучасникові не поталанило досягти.

Молодий Мар'ян Крушельницький у кожній ролі з великим успіхом пробивав собі шляхи до театрального Олімпу, на якому він панував до кінця свого життя. Цей талановитий актор був причиною неодної моєї безсонної ночі. Мої зовнішні прикмети (головним чином невисокий зріст) визначили амплуа і жанр, в якому з тих же мотивів плавав, мов риба у воді, мій новий компаньйон. А конкурувати з ним було нелегко. Крушельницький з великим хистом використовував свою зовнішність у комедійних роляx, а тому, що нам доводилось навперемінки грати одні і ті ж ролі, то мені треба було не тільки великої праці, але й безсонних ночей, щоб утриматись на одному рівні з ним.

Кольоритними постатями були Василь Кречет та Олексій Ватуля. Кречет — герой-любовник, Ватуля — герой-резонер. Обидва вони володіли прекрасними голосами, а їхня зовнішня постава викликала завидки всіх коротконогих коміків та простаків. Більша частина акторського середняка, хоч і відзначалася пригожими прикметами для сценічного ремесла, не притягала заздрісних поглядів галицьких початківців, бо ті свою незавидну зовнішність компенсували внутрішньою гнучкістю та здатністю пристосуватися до всяких сценічних вимог та обставин.

Члени-основоположниці Молодого театру Олімпія Добровольська і Поліна Самійленко, яких обставини теж зв'язали з Театром ім. І. Франка, виконували тут, як і колись в театрі Леся Курбаса, головні ролі. Перша — Добровольська всіма своїми прикметами відповідала вимогам лірико-драматичної інженю, Самійленко була типовою

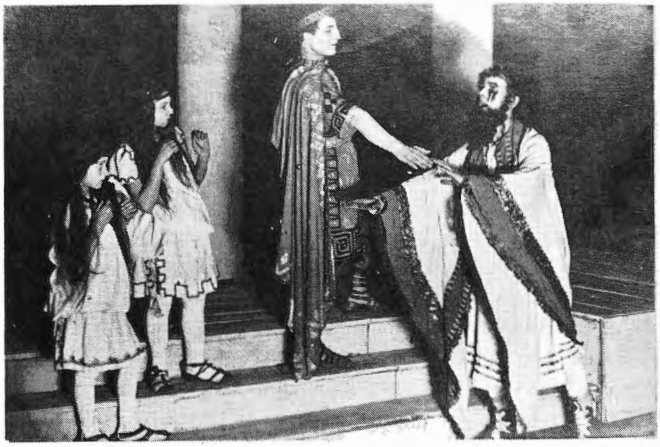
драматичною героїнею.

Новий режисер, що став на чолі театру, — Гнат Юра був від усіх старший віком і театральним стажем та відрізнявся від інших чітко виявленими рисами антрепренера. Як характерний актор, він не був здатний так перевтілюватись в образи, як це неповторно робив А. Бучма, але уміння володіти словом та інтонацією відрізняло його від товаришів молодотеатрівців.

Одна тільки свідомість того, що всі кияни (за винятком Василя Кречета, який не нюхав сценічного пороху в Молодому театрі) співпрацювали з Лесем Курбасем, викликала мою пошану до них. Їхні свіжі спогади про методи праці з актором, про стилі вистав, про Курбасові візії нового театру і відповідного для нього актора, про їхню спільну боротьбу з консерватизмом та закостенілістю театральних штампів, про їхніх однодумців із середовища пореволюційного громадянства — все те манило, інтриґувало, викликало подив і заздрість. Я став шукати слідів праці Леся Курбаса у виставах, що їх реставрував Гнат Юра у Вінниці. П'єси Володимира Винниченка "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Гріх", "Базар" у режисерській інтерпретації недалеко відбігали від норм реалістичного напряму, що тоді панував в европейському театрі. Однак актори і їхнє виконання ролей були овіяні новим подихом, окреслені якимсь ще невловимим почерком, якого досі нам, новичкам, не доводилось бачити на сцені галицького театру.

Інсценізації "Великого льоху", "Івана Гуса", а особливо "Лілеї" та т. зв. "ліричних віршів" Т. Шевченка продемонстрували не тільки драматичну архітектоніку тих творів поета, вони виявилися для мене зовсім новою формою видовища. Театральна умовність, знаки чи символи характеристичних прикмет квітки чи птиці, якими послуговувались виконавці для зовнішнього окреслення персонажа, тільки підсилювали слово, і таким засобом режисер Л. Курбас переводив поетичну форму на мову сценічної драми. Ба, навіть п'єси Винниченка в інтерпретації Курбаса різнились одна від однієї якимись трудно вловимими внутрішніми станами. Актори в "Чорній Пантері і Білому Ведмеді" не так тривали на сцені, як у того ж автора "Гріху". Нові колеґи захоплено змальовували працю Курбаса над трагедією Софокла "Цар Едіп", над комедією Ґрільпарцера "Горе брехунові". Зовнішня форма кожної з тих вистав була неповторна і неподібна до другої. В кожній виставі актори мусіли звучати одноголосно з формою, що її накреслив режисер. Ця однозвучність була характеристичною стилеві вистав Л. Курбаса. Другою різницею театру Курбаса від інших тогочасних театрів була одностильність гри всіх учасників, від головних ролей до найменшого епізодичного персонажа і масових сцен. Гуртові сцени були чи не найвимовнішими частинами вистави. Це вперше на українській сцені т. зв. "масовкам" режисер надавав панівного значення в композиції всієї вистави. Лесь Курбас кожному учасникові масової сцени, кожному епізодові приділяв велику увагу і вимагав від усіх виконавців мобілізації всіх своїх внутрішніх сил. В його театрі не було місця для

ЦАР ЕДІП



Л. Курбас у ролі Едіпа

ГОРЕ ВРЕЖУ НОВІ

окремих зірок, там мусіли всі горіти зоряним сяйвом. Звичайно, це було ще тільки метою, ідеалом Молодого театру. Для осягнення цієї мети потрібно було довгого часу і впертої праці над сирим, неподатливим людським матеріялом. Однак Лесь Курбас вперто і послідовно прямував до того від перших днів існування Молодого театру. На жаль, Вінниця не Київ. Перебування ансамблю в тому місті було випадкове і недовготривале, а умови праці дуже несприятливі для глибшої професійної підготовки. Та найголовніше — Гнат Юра не був Лесем Курбасом. Тому то серед членів колективу прорівалось розчарування і туга за часами Молодого театру. Коли ж додати непевність ситуації, яка кожного дня хвилювалась, мов стрілка барометра у мінливу погоду, то все це разом не сприяло нормальній праці і плянам на далеке майбутнє.

■

Стало можливим нав'язування зв'язків з Києвом. Дехто з акторів кинувся туди, щоб наочно познайомитись із тамошнім життям. Надійшла вістка, що там частина акторів Молодого театру на чолі з Лесем Курбасом об'єдналась із Театром ім. Т. Шевченка з режисером Олександром Загаровим і адміністративним директором Дмитром Ровінським. Актори Василько, Долина та Лопатинський, що мандрували разом з нами з Проскурова до Вінниці, долучились до Курбаса, занехаявши думки про повернення до Вінниці. Ця новина окрилила мої мрії про професійне майбутнє. Скоро трапилась нагода пуститись вплав за щастям.

Брат мій Никифор, що став головою ревкому Вінницької групи УГА, виряджав до Києва делеґацію на переговори з представниками більшовицького уряду в справах остаточного оформлення умов для дальшого існування тих частин галицького вояцтва. Мені знову довелось покористуватись родинними зв'язками і пропхатись до вагона делеґації, щоб проскочити до Києва та понюхати письмо носом. У театрі, який усе ще користувався патронатом галицького ревкому, я заявив, що з військового наказу мушу на кілька днів поїхати до Києва. Приймаючи мою заяву до відома, адміністратор доручив мені виклопотати дозвіл на поїздку до Києва ще й актрисі Олімпії Добровольській, яка при такій нагоді сподівалась перевезти свою театральну ґардеробу, без якої їй було трудно справитись з багатьма ролями в репертуарі театру.

Для делеґації ревкому був зарезервований вагон, у якому розмістились члени місії: Сидоряк, Кондрацький, Угрин-Безгрішний, Опока, Курах, Коханенко. Посередині вагона стояла невелика залізна піч, в якій мені, як п'ятому колесі в делеґатському возі, було доручено підтримувати вогонь до того часу, поки не доберемось до Києва. Дорога з Вінниці до столиці України недалека, тому я радо взяв на себе обов'язки пічника. Думалось, що навіть у таких часах подорож не буде тривати довше, як шість-сім годин. Делеґати розляглись на приготованих для них нарах, Добровольська, сподіваючись недовгої подорожі, рішила просидіти на дзиґлику біля теплої

печі, а я взявся за свої обов'язки.

Розколюючи австрійським багнетом дрова на дрібні тріски і підтримуючи вогонь у вагонній душогрійці, я ввесь час думав про завтрашній день, коли то, нарешті, стану перед Лесем Курбасом... Якими словами я буду проситись до нього в науку? Які я маю підстави сподіватися, що він прийме мене до свого ансамблю? Чи він узагалі захоче на таку тему говорити зі мною? Олімпія Добровольська, приглядаючись до моєї роботи, думала про своє. Шукаючи теми для розмови, я вирішив признатися їй у своїх давніх мріях і пляннах та чому оце я вибрався до Києва. В час тієї сповіді я попросив її, щоб вона познайомила мене з Курбасом. Адже вона співробітниця Молодого театру, партнерка його на сцені, тому їй буде зручніше сказати Курбасові слівце про мої наміри.

Підтримуючи вогонь, під акомпаньямент хропіння сонних післанців галицького ревкому, ми проговорили всю ніч про те, що нас хвилювало і турбувало в тих бурхливих часах. Моя співбесідниця схвалювала мету моєї подорожі і не заперечувала сумнівів, які мене турбували щодо плянування своєї майбутности в театрі під мистецьким проводом Гната Юри. Добровольська обстоювала думку, що для молодого актора під цю пору єдиною школою є театр Леся Курбаса. Вона не скривала свого жалю, що воєнні події примусили її покинути Київ і тим самим загубити зв'язок з творцем Молодого театру. Сьогодні, коли обставини перетасували театральні ансамблі й розсіяли акторів по різних театрах, їй уже трудно покинути товаришів, з якими в останніх часах зв'язала її доля і які, надіючись на співпрацю з нею, сплянували ввесь репертуар, в якому важко буде обійтись без неї. Обмінюючись думками про своє театральне минуле і про свої пляни на майбутнє, ми й не стямились, коли пройшла ніч... а поїзд усе ще стояв на станції у Вінниці. Дорога, яку ми сподівались проїхати за кілька годин, забрала нам сім днів, які залишились для нас незабутніми на все життя. До того часу моє знайомство з Олімпією Добровольською було коректно офіційне. Вона ж була прімадонною Молодого театру, таке ж становище зайняла і в новопосталому Театрі ім. І. Франка. Увесь репертуар лірико-драматичної і комічної інженю був на її обов'язку. Мені ж у Вінниці довелось знову починати все з початку, тобто, з масових сцен і малих епізодів. Я був "аматором" без фахового вишколу, Олімпія Добровольська в 1915 році закінчила Драматичний інститут ім. Миколи Лисенка, після чого займала провідне місце скрізь, де їй доводилось працювати. Про неї гомоніла вся столична преса, її ім'я серед акторських кругів було популярне, двері театрів були для неї широко відкриті. У Вінниці я мав нагоду бачити її в ролях Анхен із "Молодости", Сніжинки в "Чорній Пантері" й однойменній ролі в "Панні Марі". А ось тепер вона їхала по костюми для Сузанни з "Весілля Фіґаро" Бомарше, та Равтанделяйн із "Затопленого дзвона" Гавптмана.

З ранніх своїх років я був одержимий театром. Видовища й лицедії турбували мої дитячі сни, але признаюсь: героїні мали більший вплив на моє сприймання театрального дійства, ніж герої. В одинад-

цять років життя я був покорений у театральній залі ім. Монюшка в Станиславові Гандзею-Стадниковою. З усієї вистави на все життя залишилась у моїй пам'яті Гандзя... Її брати, наречений та польські шляхтичі розплились у тумані, але Гандзя була причиною не одних моїх турбот і невдач на шкільних лавках. Згодом, у театрі "Української бесіди" акторська неповторність Катерини Рубчакової приглушила всі арґументи внутрішнього голосу та дорадників-друзів, що старались зупинити мене перед тяжким, непопулярним шляхом. Акторська чарівність, фахова ерудиція та відчуття мистецької правди Олімпії Добровольської остаточно розвіяли атавістичні сумніви щодо ваги та значення театру в суспільній ієрархії. Згадані прикмети дуже помітно відрізняли її від решти ансамблю. Я кожної вистави пильно стежив за грою цієї актриси і завжди знаходив нові, цікаві деталі акторської поведінки на сцені. Кожний рух, жест, інтонація були не тільки логічним виявом внутрішнього стану персонажа і тексту автора, — вони були заздалегідь продумані, перевірені і детально опрацьовані та досконало опановані. В грі Добровольської не було нічого випадкового, заімпровізованого тут на сцені. В час підготовки та проб вона довго вивчала, перевіряла, продумувала і завжди могла відповісти на питання: чому так а не інакше виконує ролю чи сцену. До того часу не часто і не від усіх доводилось мені чути ясні та чіткі відповіді на такі питання.

■

Поїзд черепашачими темпами сунувся в напрямі Києва, довгими годинами вистоював на малих перестанках, серед глухого лісу. Тоді пасажирам доводилось рубати дерева і на спинах таскати дрова до ненаситного паротягу, щоб підтримати вигасаючі вогні.

Четвертого дня, добрівши до Фастова, я вискочив на базарний майдан біля станції роздобути будь-що з харчів, бо кількаденна дієта вже давала себе взнаки по саме нікуди... Підкріпившись куском української паляниці, ми продовжували свою кількаденну неповторну розмову про театр, про світової слави акторів, про ролі, які мріялось колись заграти і про всяку всячину... Тільки одне питання ми обминали і ніхто з нас не зважився шукати відповіді на нього: чому вже ось п'яту добу ми не попробували хоч би на одну мить задрімати, чому нам так цікаво говориться, і чому одне одному так уперто і глибоко заглядає в очі...

Київ — «Ревізор» — Лесь Курбас

Після великих зусиль та довгих постоїв поїзд з делеґацією вінницької групи УГА доїхав 2 лютого 1920 року до київського вокзалу. Делеґати подалися до гостиниці "Континенталь", а я провів Олімпію Добровольську до вулиці Турґєнєва ч. 4, де вона росла і проживала з своїми батьками. Київ цього разу здався непривітним —

морозний вітер пронизував до костей. Привокзальна площа, замість візниками, була всіяна двоколісними возиками, на яких колишні генерали та інші царські достойники підвозили клунки пасажирів, які ззаду попихали ці революційні екіпажі, бо виголодженій та обмерзлій генераліції стрімкі київські гори були не під силу. Вікна будинків були замуровані густим інеєм. Як видно, там навіть революційні "душогрійки" не в стані були розігріти обледенілі вікна столичних хоромів. Люди товпились біля хлібних крамниць і вистукували закостенілими ногами об каміння пішоходу. В столиці України віяло голодом і холодом.

Недалеко єврейського базару, при вулиці Турґєнєва стояв низенький, старенький домик, де господарила тітка Добровольської — Пашуня. Тітка зустріла племінницю чим могла: на радощах розпалила рештками родинних меблів душогрійку і пригостила чаєм завареним з якогось сушеного листя.

Надворі сутеніло, треба було й мені подумати про нічліг і я став розпитувати про дорогу до гостиниці, куди подались посланці галицького воєцтва. Тітка Пашуня порадила не пускатися темного вечора на розшуки товаришів, а відкласти це до наступного ранку. Добровольська, підтримуючи цю пораду, запропонувала піти удвох до театру: чи не пощастить попасти на будь-яку виставу? Користаючи з гостинности, я з щирою вдячністю зрадів такій пропозиції.

■

Трудно було підійматись вгору по ховзькій Фундукліївській вулиці, ніхто ожеледі не посипав піском. Двірники, обов'язком яких було дбати про тротуари, тепер почувались господарями ситуації і були зайняті іншими завданнями та турботами. Вони не мали часу на всякі такі буржуазні витребеньки, як піддержування порядку на тротуарах. Підтримуючи супутницю під руку, я видряпався з нею на гору, з якої знову слід було сходити по льодовій стежині вниз до театру Берґоньє. Минаючи університетський анатомічний павільйон, Добровольська задрижала та з великим хвилюванням стала шепотіти про страхіття, що відбувались у тому приміщенні в часах першого нашестя більшовиків під командуванням Муравйова. Згадуючи той час, моя співбесідниця, здавалось, полетіла б Бог зна куди, щоб тільки втекти від того злопам'ятного місця.

— Ходімо скоріше геть звідсіль, — благала вона. — Невже те все знову доведеться переживати?

Незабаром ми опинились недалеко Хрещатика біля будинку, на стіні якого великий плякат повідомляв, що сьогодні Театр ім. Т. Шевченка відіграє комедію Миколи Гоголя "Ревізор.".

У вестибюлі театру Добровольську привітав директор Дмитро Ровінський, який і впровадив нас до залі глядачів. Моя товаришка, догледівши в льожі акторів дружину Леся Курбаса Валентину Чистякову, подалась туди, щоб привітати її. Користаючи з тієї нагоди, я взявся за читання програми вистави.

Перед моїми очима засяяли імена зірок української сцени:

Городничий — Олександер Загаров,
Його дружина — Софія Тобілевич,
Їхня донька — Євгенія Сидоренко,
Хлестаков — Лесь Курбас...

Мені здавило дихання, далі я вже не читав... Нарешті! Нарешті після стільки років полювання, ось зараз я побачу кумира всіх тих, кому дорогий театр, кому небайдуже українське мистецтво. Добровольська, як видно, умисне сиділа три перші дії в льожі з київськими товаришами, залишаючи мене самого справлятися з враженнями від так довго очікуваної зустрічі.

До того вечора я ще не бачив на сцені комедії "Ревізор". Читав її в оригіналі російською мовою і, звичайно, не всі мовні тонкощі доходили до смертного галичанина. З перших слів Городничого війнуло якоюсь небуденністю. Мова, ритм її, образи персонажів, їхні яскраві характери і вся колізія комедії говорили про вагомість цього безсмертного твору. Перед моїми очима, мов у калейдоскопі, мигали: Загаров, Замичковський, Милорадович, Каргальський, Мишта, Лепківський, Пилипенко, Семдор, Василько, Софія Тобілевич, Сидоренко, Залеська, Осмяловська. Всі ті відомі та заслужені актори тут, в одному букеті, блистіли своєю привабливістю та майстерністю. Однак думка про те, що ось у другій дії з'явиться Хлестаков-Курбас, заваджала сприймати безпосередньо те, що творилось у першій дії.

Гоголівську комедію зрежисерував Олександер Загаров за зразками кращих майстрів російського театру кінця дев'ятнадцятого століття. Кожний образ, кожна мізансцена, кожний жест і трюк, були плодами цілих акторських поколінь. Постановник переніс їх на українську сцену з великим знанням, мистецьким смаком і тактом. Цілий вахляр тогочасних представників сцени, з довголітнім стажем, з усеукраїнським авторитетом, уже в першій дії заблистів повною веселкою акторської приманливости. Але я нетерпляче чекав другої дії, я був розсіяний, я не міг діждати появи того, кого шукав на театральному полі довгі літа, — я чекав появи Леся Курбаса.

В антракті, у слабо освітленій і неопаленій залі я закутався у свою військову шинелю, щоб хоч трохи розігріти промерзле тіло. У Вінниці теж не бувало тепліше у ту хуртовинну зиму, але в театрі Берґоньє того вечора особливо діймав пронизливий холод. Коли ж піднялась завіса, і на тапчані, в кімнаті заїзного двору заворушився лакей Хлестакова Йосип, — мені тут же стало душно... Голодний Йосип (актор Василько) теж загортався у драптиве реквізиторське укривало, бо, як видно, і його холод лютої зими не жалів. Цокотіючи зубами, він промимрював клясичний гоголівський монолог, намагаючись продемонструвати зразки інтонацій, павз та жестів славних виконавців цієї ролі у столичних театрах Росії.

Нарешті стук у бутафорські двері... Мій пульс ледве помітний. Серця не чую, воно завмерло. Йосип підходить до дверей і нібито повертає ключ в неіснуючому замку... На порозі появляється Хлестаков. Висока, струнка постать, традиційний сірий фрак, вузькі пантальони, яскрава камізелька, ще яскравіша краватка, стилева кучерява

перука, в руках тростяний ціпок і циліндер.

— На, візьми... Ти знову валявся на ліжку?!

Гнучка фігура Курбаса ніби зібгалась, щоб применшитись поруч дебелої постаті Йосипа-Василька. Аджеж Хлестаков молоде, підстрелене хлоп'я, яке програлось у карти, попало у безвихідне становище і не знає, як із нього викарабкатись. Своєю зовнішністю Курбас підходив під амплуа героїв-любовників. З першої появи було видно, що актор ті свої природні прикмети завзявся подолати технічними засобами, підробляючись під наївного простака, з хлоп'ячою інтонацією та безпосередністю поведінки. Після короткого діялогу з Йосипом, сцени з кухонним служкою та невеликого монолога, що скоріше скидався на пантоміму, Хлестаков-Курбас включається у свою партію в дуеті з Городничим-Загаровим з надзвичайною свободою і легкістю тривання у грайливій ситуації двох переляканих звірків: кота і миші. Кіт-Городничий догледжує за маскою переляканої миші-Хлестакова підступного тигра: столичного "ревізора". Наївна миша із сил вибивається, щоб оминути кігтів провінційного лева-Городничого.

Олександер Загаров, учень школи Константина Станіславського, старший віком та театральним стажем від Леся Курбаса, за короткий час зумів не тільки закріпити свій авторитет на сцені Театру ім. Т. Шевченка в Києві, але й увесь український мистецький фронт прийняв цього кваліфікованого режисера у свої лави. В ролі Городничого Загаров, як свідчили фахівці, не виходив поза рамки традиційної інтерпретації того клясичного персонажа. Лесь Курбас, не маючи у своєму баґажі надбань російських зразків, підійшов до ролі Хлестакова з власними, тільки йому притаманними акторськими засобами. Цілу другу дію ті два антиподи змагались за право проповідувань своїх істин. Цей зудар клясицизму з невгамовним бунтарством створював дисонансний дует у загальновідомій пісні. Аджеж кожний сезон у російському театрі обов'язково починався "Ревізором". За персонажами тієї комедії комплектувався акторський склад кожної трупи. В драматичних школах старанно прищеплювано молодим адептам традиційні контури кожного образу, давно обрисованого корифеями столичних сцен.

Лесь Курбас, після цілого ряду ролей, якими заблистів іще в театрі Миколи Садовського, а згодом на помостах свого власного Молодого театру, після оригінальних режисерських інтерпретацій, підійшов до ролі Хлестакова з власною концепцією, ні в кого не заборговуючись. Партнери дуету Городничий і Хлестаков вели свої партії під різними музичними ключами. І саме тут мені здалось, що обидва виконавці в образах ролей були більше режисерами ніж акторами. Вони тут же, на сцені, аналізували, прислухались, приглядались до жестів, до інтонацій та музики слова. Здавалось, що вони були розщеплені, роздвоєні поміж акторським триванням і режисерським споглядання̀м. За Гоголем, Городничий має всі ознаки "малоросійського" походження. Загаров своєю вимовою замітно наголошував цей родовід. Мені навіть здалося, що виконавець

карикатурно "передражнював хохла". В його устах українська мова була підкреслено неоковирна, груба. При бажанні, у даному випадку це можна було й виправдати, та, на жаль, згодом я переконався, що наша мова в устах того режисера і в житті була така. Як видно, це не була його матірна мова.

Усі інші актори-виконавці старались втримуватись у традиційних рамках, не порушуючи стандартів російського театру. Лесь Курбас у ті рамки не вкладався. Як видно, його натура не могла вбгатись у готові, чужі форми. Авторський матеріял він мусів перетравити у своєму внутрішньому горні і тільки після цього віддати його перетвореним своєю власною уявою і світосприйманням. Легкодух-вітрогон Хлестаков в інтерпретації Курбаса виявляв риси світової комедійної класики. Він переростав петербурзького писарчука. Провінційним городничим, поштмайстрам, суддям та завідуючим богоугодними установами — таки було чого перелякуватись. Навіть у павзах, коли він мовчав і не діяв, коли партнери перебирали ініціятиву у розв'язці сценічної колізії, навіть тоді його чарівна зовнішність приковувала увагу глядачів. З першої появи його на сцені виявилася прикмета, якою позначені вибранці Муз. Вони багаті тією приманливістю, яка полонить глядача і відрізняє їх від усього окруження.

Хоч увесь ансамбль на чолі з Олександром Загаровим складався з кращих виконавців, якими в той час пишалась українська сцена, однак Лесь Курбас вирізнявся з того грона своєю грою, сценічною шляхетністю та акторською приманливістю.

Після проводів Хлестакова у дальшу дорогу, після відгомонілих дзвіночків поштової повозки, коли із серця Городничого звалилась вся напруга подій, які шаленою скорістю мінялись мов у завороженому калейдоскопі, коли рожеві мрії про високі чини та золоті ордени запаморочили містечкового самодура й усю його закуткову братію, — я теж у темному кутку залі на своєму кріслі поринув у вирі вражень та переживань.

В антракті перед останньою дією, в якій розв'язка комедії розплутується без участи Хлестакова, Добровольська, зійшовши з акторської льожі, запропонувала зайти разом з нею за куліси і представитись Курбасові. Заскочений тією пропозицією, я благав її відкласти це до іншого разу. Від однієї думки, що ось зараз я можу стати перед Лесем Курбасом, ще не впоравшись із тим всім тільки-що баченим на сцені, я прямо попадав у панічний страх... Я ж тільки-що вперше побачив актора не такого, як інші... Мені треба було в тих перших враженнях розібратись, збагнути їх. Це було настільки нове, несподіване, що пройти повз нього не можна було. Як же я міг без надуми та підготови, отак просто підійти і представитись тому, за яким стільки років здаля стежив, як за недосяжним божеством... Хто я такий? З чим я підійду до нього? Що я йому скажу? Багато довелось мені прослухати розмов про нього, про його гру, про його режисуру, про його візії майбутнього театру, вже пощастило було побачити чимало акторів на сцені, що пройшли разом з ним світлий шлях Молодого театру, однак безпосередня зустріч з ним із залі глядачів

— відкрила мені зовсім нову сторінку, яку мусів заново проглянути і продумати самотужки на самоті.

Після вистави, темної ночі, не легка була мандрівка по ховзькій гористій Фундукліївській вулиці. Підтримуючи одне одного, ми чіплялись холодних стін будинків та залізних огорож, щоб цілими добратись до теплого захисту. Це правда, що треба бути невилікованим театроманом, щоб у такі понурі часи, в непроглядну темінь, під супровід невідомо чиїх пострілів — відвідувати театральні видовища. Тільки під час тієї мандрівки ми збагнули, чому театр зяяв непроглядною пусткою, чому в залі було так непривітливо. Весь княжий город і вся наша країна була трагічна і непривітна. І все ж, кілька "білих ворон" маячіло в обмерзлому театрі і, забувши про понурі часи, насолоджувались одним з найбільших українських лицедіїв.

У маленькій кімнаті убогого помешкання київської пралі Марії Францівни — матері Олімпії Добровольської, до самого ранку коптів каганець. На столі милозвучно шепотів предківський самовар, а розмовам про виставу, про гру акторів і найкращого з них — Курбаса, про майбутнє театру та й нас у ньому — не було кінця.

■

Наступного дня Добровольська знову повела мене до театру Берґоньє. У напівосвітленому фойє, серед покритих інеєм стін, кінчалась проба п'єси польської письменниці Ґабрієлі Запольської "Мораль пані Дульської". Актори закутані хто у що почали розходитись на відпочинок перед вечірньою виставою. Лесь Курбас в якійсь безбарвній старій бекеші з театральної костюмерії закостенілими з холоду руками згортав із столу свої режисерські записки. Як видно, холод не дуже то сприяв йому та акторам у творчій праці і вони воліли чимскоріше добратись до домашнього вогнища. Догледівши Добровольську, Курбас з радісним вітанням кинувся їй назустріч. Аджеж вони бачились більше, як пів року тому, коли то воєнні події здезорганізували Молодий театр і розсіяли акторів.

— Ліпочко, ти ж учора була на виставі. Я тебе бачив зі сцени, чому не зайшла за куліси?

— Вчора не хотіла тобі заваджати, а сьогодні, як бачиш, прийшла,та ще й не сама.Знайомся з галичанином — поклонником твого таланту, Йосипом Гірняком. Він від учорашнього Хлестакова ще й досі не може прийти до тями, а взагалі... ти його кумир!

Лесь Курбас підійшов до дверей, де я стовпів не в стані слова із себе видавити. Потягнувши мене ближче до вікна, він вигукнув:

— Ану давайте, давайте сюди... хай подивлюся на вас... то ви ось який?!

— Як бачите, незавидний... — промимрив я, не чуючи свого власного голосу.

— Чув я, чув, ще зі Львова доходили чутки...

Від пронизливого погляду його карих очей я рад був під землю провалитись. Все, що заздалегідь було придумане і приготоване для

цієї першої розмови, в одну хвилину вилетіло з голови, — я стояв перед Курбасом, як безпомічний недотепа-гімназист перед таблицею з заковирними логаритмами. Та все ж таки, завдяки ініціятиві моєї Беатріче, я, спотикаючись та заїкаючись, виголосив цілу промову про мету свого приїзду до Києва і попросив Курбаса помогти мені вийти на шлях, що веде до його театру.

Слухаючи моєї схвильованої мови, режисер пильно стежив за ходом моїх думок, за зовнішніми і внутрішніми прикметами запального, але, як видно, невизрілого, наївного театромана. І все ж він з великим співчуттям і педагогічним тактом сприйняв мою безладну і хаотичну мову. Він поінформував нас обох про театральну ситуацію в Києві, а зокрема в Театрі ім. Т. Шевченка, не скриваючи, що він із своєю групою недовговічні тут і що вони думають над новою організацією ансамблю, який би продовжував ідеї Молодого театру. Можливо, що цьому новому ансамблеві доведеться виїхати з Києва кудись на провінцію, бо в столиці стає щораз більше нестерпно і можливостей для студійної праці немає ніяких. Лесь Курбас запропонував терпеливо чекати вістей про те, по якому руслі попливуть справи новозадуманого театру. Він передбачав, що недовго доведеться чекати на виклик від управи нової театральної організації.

З розмови видно було співчуття моїм проханням і плянам, але порада терпеливого вичікування більш сприятливих обставин для переїзду до Києва обвіяла мене розчаруванням та жалем. Значить, треба знову вертатися до Вінниці і чекати у моря погоди... Але думка про те, що я там буду мати змогу перебувати в товаристві милої товаришки подорожі до Києва — немов цілющим ліком заспокоїла біль першої невдачі.

Повернення до Вінниці

Делеґація ЧУГА після драматичних переговорів з більшовицькими уповноваженими, розчарована і пригноблена песимістичними прогнозами про майбутню долю галицького вояцтва, приспішила своє повернення до Вінниці. Олімпія Добровольська заскочена таким несподіваним поверненням делеґації, мусіла поспішитись з своїми справами, що були метою її подорожі до Києва; тому вже не було в нас часу на повторні відвідини театру і Леся Курбаса. Метушливе пакування і збирання театральної ґардероби вимагало фізичної помочі і моїх рук. Я потішав себе надією, що недовго доведеться мені чекати на виклик до нового театру, про який мріяв Лесь Курбас. Його прихильність окрилила мене до лету в далеку і нелегку дорогу.

Вагон делеґації був долучений до поїзду, що віз військового комісара Муратова на західній фронт. На той раз подорож назад до Вінниці тривала не так довго, як до Києва, всього кілька годин. Під час зупинки у Фастові я вискочив на перон, щоб набрати гарячої води на чай для всієї братії. Я не встиг наповнити посудину кипнем,

коли мій поїзд, без звичного гудка, рушив у дальшу дорогу. Наздігнавши останній вагон, я вискочив на приступку гальмової будки і, однією рукою притримуючи посудину з гарячою водою, другою вхопився залізного поруччя і так доїхав до Козятина. На мій стукіт відкрились двері делеґатського вагона. Товариші подорожі були певні, що я не спіймав поїзду у Фастові і турбувались тим, як то мені в таку морозну ніч, без верхнього одягу, і без особистих подорожніх документів, доведеться поборювати революційну пильність органів ЧК. Вони привітали мене радісними вигуками та дотепами про мою кмітливість.

На нарах у темному кутку товарного вагона Добровольська не могла скрити свого хвилювання тією пригодою. Приймаючи з моїх рук чайник, що за час дороги з Фастова до Козятина встиг прохолонути, стала запевняти, що ніколи не буде мене виряджати на станціях з подібними дорученнями. Товариші подорожі, поглузувавши з мене, взялися за холодний чай.

Брати Никифор, Омелян та Володимир не сподівались так скоро побачити мене знову. Вони знали про мої пляни і мету подорожі до Києва, тому то зустріли мене зі співчуттям і старались розважити в тій невдачі. Однак, скоро своє співчуття стали замінювати на іронічні дотепи на адресу моєї послідовности в реалізуванні намічених плянів. Слухаючи про мої враження з подорожі, про Театр ім. Т. Шевченка, про зустріч і розмову з Лесем Курбасом, вони, очевидно, помітили, що в моїх монологах домінуюче місце займає товаришка подорожі. Про що б я не говорив, де б я не був, кого б я не бачив — мої враження прикрашувались згадками про неї, про її якості як людини, як артистки. Уява братів дорисовувала реальні здогади, які сердили мене, однак я нишком піддавався чарові тих натяків...

■

Я з головою пірнув у працю в театрі, забуваючи про трагічні обставини, в яких ми всі опинилися в той тяжкий час. Я думав тільки про ролі, п'єси, про вистави, якими актори розважали глядачів і самих себе. Привітне слово Добровольської, її товариські поради під час проб чи дискусій над ролями були для мене просто безцінні. З кожною новою ролею я усвідомлював свою непідготованість, безпомічність. Режисер після кількох проб випускав п'єси на сцену і звичайно йому було не до того, щоб з молодими акторами детально опрацьовувати ролі. Кожному молодикові доводилось самотужки набиратися фахової грамоти.

Появилася жадоба ролей, хотілося якнайбільше грати, якнайчастіше бути на сцені. Не задовольняло тільки те, що попадало з режисерського стола. Гнат Юра вважав кожного молодого члена ансамблю тільки знаряддям для репертуарної продукції, використовуючи кожного з нас по зовнішніх та індивідуальних прикметах. Він був клясичним зразком антрепренера з амбіціями актора, режисера, адміністратора — словом, всеохопного господаря, що володіє всім неподільно. Тому то годі було від нього сподіватися чи вимагати

1928 р.

У п'ятдесяті роки в Нью-Йорку

уваги до молодняка, що прийшов учитися і робить навмання перші кроки на сцені. Щоб не застрягти на самих масових сценах та випадкових епізодах, я брався за дублювання більших ролей, які публіці подобалися та які, на жаль, виконували інші щасливці.

Скоро після нашого повернення з Києва режисер Юра почав роботу над п'єсою з репертуару Молодого театру "Затоплений дзвін" Ґ. Гавптмана. Мені дуже припала до вподоби роля Лісовика, яку режисер узявся сам виконувати. Не говорячи нікому ні слова, я вирішив вивчити цю ролю і при відповідній нагоді попробувати щастя. Я переписав собі текст ролі, на пробах став дуже уважливо стежити за виконавцем Лісовика Гнатом Юрою, за мізансценами і всіми його рухами, нишком вивчав прегарні поетичні монологи (в зразковому перекладі Миколи Голубця). Режисер обдарував мене ролею Учителя і я, беручи участь у виставі в характері цього персонажа та не занедбуючи прямих своїх обов'язків, — докладав усіх старань, щоб уловити все, що стосувалося милого моєму серцю Лісовика.

Головні ролі виконували: Равтенделяйн — Добровольська, Гайнріха — Ватуля, Водяника — Кречет і Лісовика, як згадано, сам Юра. Добровольська і Юра виконували свої ролі ще в Молодому театрі, Ватуля був свідком праці над ролею Гайнріха-Семдора в тому ж таки театрі. Василь Кречет уперше зустрівся з Водяником, використовуючи свій дуже підхожий для цієї ролі басовий тембр голосу, але щоб дотримати кроку з підготованими вже партнерами, мусів самотужки працювати над образом. Я признався Кречетові, що завзявся приготовити ролю Лісовика і запропонував йому разом працювати над спільними сценами цих двох персонажів.Мавка-Равтенделяйн та Лісовик, це представники змовників проти реального світу, які спільними силами загороджують доступ у своє царство всьому чужому і небажаному. Вони себе доповняють, розуміють і допомагають одне одному в боротьбі з ворожими зовнішніми стихіями. Добровольська радо погодилася не тільки брати участь у спільних пробах, але й допомогти нам своєю порадою і знанням. Однак, щоб почати проби з партнером, треба опанувати текст і приблизну сценічну ситуацію, як вихідну позицію для ансамблевих зайнять. Перед тим, як зустрітись на сцені з Водяником, я попросив Добровольську провірити те, що я підготовив на самоті. І тут виявилась вся моя безпомічність та непідготованість до такої ролі!

З перших кроків я спіткнувся на двох ступнях, через які мусить проскочити кожний актор: це техніка віддихання і вміння володіти віршем. До речі, ці елементарні технічні засоби опановується в школі чи в театральних студіях. Немов літаючий по сцені метеор, метушиться Лісовик і в довгому віршованому монолозі то передражнюється з мавкою, то підмовляє її, розповідаючи барвисто про те все, що діється навколо серед чарівної природи, зокрема на верхів'ях гір, де грішні люди завзялися повісити на високій вежі дзвін майстра Гайнріха.

Я перескочив декілька ступнів, що заступали на сцені скелі, і,

перебігаючи з однієї площини на другу, виголошував відповідний текст монологу, ще й получений з вигуками, які мали віддавати відгомін у горах... Від цього паралельного дійства я так задихнувся, що не міг видобути з себе звуку! Під грудьми здавило віддих, у горлі пересохло, цілого обдало потом. Я вспів викрикнути всього кілька рядків тексту, які в моєму виконанні не мали нічого спільного з віршем і поетичним словом. Монолог був на дві сторінки друку, до його кінця було ще дуже далеко. Я бездумно витріщив очі на Равтенделяйн, не розуміючи, що сталося і не знаючи, як далі бути...

Равтенделяйн озброїлася терпеливістю і тут же взялася, як анатоміст, розкладати на частини всю проблему, в якій я так ганебно запутався. Вона продемонструвала мені, як то я на першій стрічці видихнув із себе весь запас повітря і затиснув діяфрагму, не давши їй наповнитись свіжим повітрям, яке мусіло б скріпити голосові струни і допомогти вільно орудувати диханням. Але тут же виявилось, що треба вміти набирати повітря і треба знати, коли, після яких слів, після якого логічного наголосу. До того ж не можна рівночасно стрибати по скелях і дихати, треба те все розподілити так, щоб одно одному не заваджало.

О, Господи! Як же ж я досі ходив по сцені? Таж чимало ролей було вже за мною, і, здавалося, зіграних з немалим успіхом. Чому ж це тільки тепер перед очима людини, яку не можна запідозрити в неприхильності до мене, — я такий безпомічний? Аджеж навіть ті, що ніколи не грішили прихильністю до моєї особи, і вони признавали за мною деякі успіхи на сцені. Ось, нарешті, довелось мені самому збагнути, що це були успіхи "аматора", які досягались деяким природним хистом, пригожими характерними рисами, але ні в якому випадку акторською технікою та фаховою грамотою.

Ця перша зустріч з віршованою драмою і ролею, яка вимагала ще й балетно-фізкультурної вправности, відкрила мені очі на проблему послідовного і серйозного вишколу. Але що ж буде з Лісовиком? По кількох пробах піде вистава, тим більше, що в головних персонажах ролі грані або, як то кажуть, "на слуху". Один тільки Кречет вперше готував Водяника, але в нього не було таких проблем, як у мене, бо і роля йому підходила і всі фізичні прикмети були в нього дуже придатними для цього образу.Я ж задумав приготовити ролю Лісовика без реґулярних проб і в поспіху, бо виставу гратимуть всього тричотири рази, тож випадково "вскочити" до неї не буде змоги. Коли ж я зважуся просити дебюту, то мені слід бути підготованим до ролі якнайкраще, тим більше, що сам режисер є її виконавцем!..

Гнат Юра був амбітним актором і любив грати. Щоб вдоволити моє прохання він мусів би пожертвувати особистими амбіціями. Опанувати ж за кілька днів усі труднощі, що виринули переді мною ледве чи було б під силу людині з вийнятковими здібностями, а що вже говорити про такого сірому, як я.

Освоєння правил дихання й уміння володіти ними під час дійства досягається впертим і довготривалим тренуванням. Цю техніку слід довести до такої досконалости, що виконавець на сцені про неї і

не думає в часі гри, бо тоді його увага мусить бути зосереджена на багатьох інших складових частинах акторського тривання, які вимагають постійного самоконтролю. На сцені вже ніколи думати про те, чи ти правильно, чи неправильно дишеш. Там і не думаючи про те, мусиш правильно віддихати, бо інакше задихаєшся і ні кроку не ступиш вперед, як це трапилось зі мною на першій пробі.

Основні закони техніки деклямації теж не падають з неба. Цього знання, на жаль, не давала наша клясична гімназія. В Україні вперше почала культивувати цю науку театральна школа ім. Лисенка. Ось ті дві проблеми загородили мені дорогу до мети, яка здавалась такою простою і легкодосяжною.

Розважати, провіряти, контролювати вже не було часу: або використаєш нагоду і вскочиш у виставу та разом з добре "обстріляними" в сценічних змаганнях акторами заграєш одну із значних ролей, або будеш продовжувати ходити в лакеях з тацями та витирати кути в епізодах чи масовках. Заохочений людиною, яка з кожним днем ставала яснішим променем мого життя, за яким я полетів би стрімголов хоч і на край світу, не дивлячись на непоборні перешкоди, я день і ніч знущався над прегарними віршованими монологами, на першому слові видихав увесь запас повітря із своїх незорганізованих грудей і мов навіжений літав по бутафорських горах, поки, мов грім з ясного неба, не нагрянув день дебюту в ролі Лісовика із "Затопленого дзвона"!

Режисер Гнат Юра захворів, його голосові струни не були в стані справитись із напругою, якої вимагала роля Лісовика. Виставу ні відкликати ні замінити не було змоги. За порадою Добровольської, я зважився попросити режисера дозволу виступити в тій ролі, заявляючи, що готовий заступити його і тим самим не допустити до зриву вистави. Іншого виходу не було, тому то перед виставою, коли сцена вже була прибрана відповідними декораціями, режисер, на скору руку, провірив моє знання мізансцен і тексту. На більш детальну пробу з партнерами не було часу та й стан здоров'я режисера на це не дозволяв.

Одягнувши стареньке трико, обшите штучним волоссям, що мало викликати ілюзію півлюдини і півцапа, натягнувши нехитру перуку з чортячими ріжками, обмазавши неприкриті частини тіла обпаленим корком та приклеївши цапину борідку, я терпеливо став вичікувати моменту свого виходу на сцену. Однак терпеливість моя була тільки задушевним бажанням; від внутрішнього хвилювання я одної хвилини не міг встояти на місці, а це хвилювання спаралізувало увагу і пам'ять; я не знав, де я і що довкола мене діється.

Репліка Равтенделяйн, з якою я повинен був включитися в дію, не вивела мене із отупіння, і тільки енергійний штурхан у спину, яким почастував мене помічник режисера, привів мене до пам'яті. Я заревів цап'ячим голосом, засвідчуючи присутність Лісовика. Із бутафорських скель та пап'ємашевого каміння я догледів біля криниці на авансцені лісову мавку і Водяника, що чекали на мою появу і на новини з високих гір. Але думка про те, що від того першого мого

виходу залежить чи не вся моя акторська майбутність (а коли поталанить достроїтись до цих двох стовпів ансамблю, тоді автоматично відкриються переді мною двері у першу шеренгу співробітників театру), — спаралізувала самоконтрольні центри, а всі настанови і поради нелеґального режисера Добровольської геть вивітрились із голови. Я напівпритомний метався по сцені, викрикував довгий монолог, неекономно витрачаючи весь запас повітря, безжалісно натруджував голосові струни і знущався над моєю неопанованою діяфрагмою. Я й не бачив, яким метеликом кружляла коло мене Равтенделяйн, як лилось гірським струмочком у неї поетичне слово, якою легкою та притомною вона була на сцені. Коли ж фея заховалась у хатині на курячій ніжці, я приліг біля Водяникової криниці, щоб і йому розповісти про новини з гірських шпилів та про те, як то з моєю допомогою (Лісовика) полетів у провалля дзвін разом з творцем своїм — майстром Гайнріхом.

Але тут то я відчув, що мої фізичні сили вичерпані: із пересохлого горла не міг видобути звуку, легені не в стані були зачерпнути свіжого повітря, а я ж мусів ще живо та весело змалювати цілу феєрію подій, без яких не могла б перед глядачами розгорнутись дія дальших актів цієї поетичної казки. В панічному страху за долю дальших сцен я глянув на Водяника-Кречета і, на своє здивування, догледів у його очах іскорки схвалення і заохоти. Із-за куліс дивилася на мене Равтенделяйн-Добровольська, не зраджуючи ніякої тривоги за долю сцени, в якій я почувався таким безпомічним. Невже вони обоє не бачать того, що я не в стані промовити слова, ні набрати повітря в свої порожні легені? Однак їхні благодушні та прихильні погляди, мов чародійні ліки, отверезили мене і я став знову кружляти й танцювати навкруги криниці, розважаючи Водяника, ревнивого претендента до чарівної мавки-Равтенделяйн.

Центральна частина ролі Лісовика проходить у першій дії. У дальшому розвитку акції функції того персонажа допоміжні. Однак зав'язка драми і рисунок усієї панорами подій, які відбулися поза сценою, як прелюдія до всього того, що має відбутися в дальших чотирьох актах, усе те лежить на обов'язку Лісовика. Роля динамічна, темпераментна, багаторухлива. Слово пливе, мов стрімкий гірський потік, зливаючись і переплітаючись з невгамованим рухом, часто вирує неначе в дикому танці. Нелегка це справа для драматичного актора, що не озброєний технікою супровідних жанрів (танку, пантоміми, виразного жесту та мистецтва слова), а вже нічого говорити про аматора, хоч би й з деяким досвідом. У ролі Лісовика сконденсовані чи не всі риси найскладнішої технічної еквілібристики лицедія. Оволодіти тим усім протягом кількох днів не всякому під силу.

З почуттям повної поразки я закінчив останню сцену першої дії, фізично вичерпаний добрався за куліси. Ніби в густому тумані здалися мені силуети товаришів, які старалися теплим словом заохотити мене до чергових сцен, де вже таких труднощів не було. Приходячи до тямки, я став чимраз ясніше усвідомлювати висоту стіни,

яку треба перескочити, щоб дійти до бажаної мети. Чому ж досі про це не думалось? Як видно, треба було стрімголов скочити у прірву, щоб самому пережити і переконатись, що без подолання спротиву фізичного матеріялу, без опанування цілого ряду фахових дисциплін не стати актором таким, яким мріялося. Театральне мистецтво вимагає такої ж підготови і вишколу, як і всяка інша професія.

Добровольська до кінця вистави майже не сходила зі сцени і їй, звичайно, було не до мене. Пригноблений своїм неуспіхом, я не мав відваги слідкувати за її грою. Після останнього свого епізоду,знявши з себе ґрим та одяг, я непомітно покинув будинок театру, щоб на самоті пережити тяжку невдачу та ще раз передумати, що трапилось зі мною того вечора.

■

Наступного дня режисер Гнат Юра заявив, що ролю Лісовика передає мені, бо його горло вимагає довшого відпочинку та лікування, і він порадив мені, щоб я продовжував працювати над нею, особливо мав на увазі техніку дихання і віршованого слова. Товариші допитувалися, чому я так скоро покинув театр, не дочекавши кінця вистави. Добровольська докоряла мені за нечемність і за те, що своєю неувагою я примусив її після вистави, темної ночі, саму добиратися додому. Виправдуючись, я признався їй, що вчорашня невдача була б загнала мене і на край світу, щоб тільки утекти від співчутливих поглядів та злорадних усмішок колеґ. Співбесідниця не погоджувалась з моєю оцінкою вчорашнього дебюту, вона сказала, що чимало акторів схвалювали мій виступ та енерґію, з якою я зважився за короткий час піти на сцену в такій трудній ролі. Що я показався не таким уже безнадійним, свідчить факт, що режисер зрезиґнував з тієї ролі в мою користь!

Мені здавалося, що вона свідомо розвіювала мої сумніви, щоб заохотити мене до дальшої праці над тими проблемами, що так утруднювали свободу поведінки і тривання на сцені. Самопочуття під час вистави, свідомість своєї безпорадности ставили під сумнів прихильні відгуки колеґ, особливо доброзичливість Добровольської, яка з великим завзяттям допомагала мені засвоювати азбуку акторського ремесла. Для мене стало ясно, що товариші базували своє прихильне сприйняття мого виступу на тих сценічних прикметах, які досі сприяли моєму відносному театральному успіхові. За зовнішніми прикметами вони не догледіли внутрішньої безпорадности і технічної безпомічности. Після таких міркувань я прийшов до висновку, що невдача може принести й перемогу; неуспіх першого виступу в "Затопленому дзвоні" став вирішальним для зрозуміння задачі, яка виросла передо мною у всій своїй вагомості. Коли остаточно витягнуто жеребок і всі мости за собою спалено, аматорський підхід до справ театру мусить закінчитись. Наступає час пуститися берега і кинутись у вир праці, розчарувань, невдач чи болючих сумнівів у власні сили, бо тільки після такого шляху можна попасти на помости справжнього мистецтва. Прикрі хвилини під час "Затоп-

леного дзвона" стали для мене великою наукою. Тієї невдачі я не віддав би за не одні успіхи.

у крутежі веремій

За працею в театрі, за пробами та вечірніми виставами актори й не дуже то розбирались у ситуації, яка вирувала за стінами їхньої твердині. Глядачі, відгороджені світляною рампою та завісою, приглядаючись виставам, не зраджували своїх турбот і переживань. Принагідні зустрічі поза театром не відкривали віконець до тайників душ та інтимних дум. Обставини громадського життя різко змінилися. Відгомін діяльности більшовицької адміністрації та нічних розгулів ЧК приневолювали людей ховатися за панцирі мовчанки і тримати язик на припоні. Місцеве населення, яке перенесло на своїй спині блага першої московсько-більшовицької навали, вже було у тім'я бите і зуміло знайти відповідний спосіб поведінки в обставинах, які для західнього, необстріляного революцією новака були темними хащами. Київська конференція галицьких посланців із більшовицькими комісарами, як відомо, розвіяла всякі надії на сякий-такий вихід з трагічного положення, в якому опинилась кільканадцятитисячна частина нашої армії. Окупанти ще не мали часу роздавити оточений та виморений голодом і пошестями гурт недобитків. У них самих земля горіла під ногами. Кругом не вгасали бойові фронти. Україна, залита повстанськими загонами, була ненадійним запіллям. Той стан, покищо, відтягав остаточну розправу з ненадійною ЧУГА. Та й у ній самій нуртували сили, що шукали виходу із зашморгнутого стальною петлею мішка.

Актори-галичани, які у великій частині ще не встигли змінити військового одягу, були духово тісно пов'язані з вінницькими частинами ЧУГА. Колишні молодотеатрівці ще з часів мандрів до Кам'янця-Подільського теж зжилися з тією когортою визвольної армії і тут їхня дружба знаходила ідеологічне підґрунтя. Адже киян і львів'ян звела одна і та ж мета. Історична драма і її трагічна розв'язка зціпила їх одним вузлом, а декого навіть пов'язала родинним союзом. Гнат Юра розпрощався з старим парубоцтвом, одружуючись з донькою Рубчаків Ольгою, Амвросій Бучма застряг у союзі з Поліною Самійленко, романтична курбасівка Галина Орлівна допила гірку чашу горя в трагедії поручника УГА Гачкевича. Молодий піяніст і майбутній композитор Богдан Крижанівський знайшов Надю Пилипенко, яка розділила з ним тяжкі житейські митарства, а її сестра Катерина Пилипенко із подивугідною самопосвятою боролась за життя хворіючого тяжкою туберкульозою, талановитого Леся Гринішака. Громадська однодумність, товариська спаяність і далі родинна пов'язаність сприяли внутрішньому співжиттю і зовнішній презентації цілого ансамблю, що, звичайно, в свою чергу викликало прихильне ставлення галицького вояцтва до нашої інституції.

Проте актори не догледжували багато чого. Ми не помічали того напруження і нервового стану, серед якого борсались представники командного складу, на совісті якого лежала доля і життя галицького ісходу. Глухим відгомоном доходили вістки про нічні розстріли, про налети повстанських загонів та селянські заворушення по недалеких районах. Ми жили тоді з дня на день, не знаючи і не питаючи, що буде завтра.

Одного весняного дня начальник ЧК, яка, до речі, знаходилась у сусідстві з театром, наказав усім акторам-галичанам негайно явитися до цієї зловісної установи. Довелося припинити пробу і ми всі, не здаючи собі як слід справи з того, що це за напасть, подалися туди, куди нас покликано. Там вешталося кількоро ґвардійців, які не знали, що з нами робити, бо не мали ніяких інструкцій, ні наказу. Хтось з них завів нас, рабів Божих, до невеличкої кімнати і, порадивши там чекати начальства, закрив за нами двері на замок. Крізь вікно ми почули з вулиці знайомі голоси наших товаришок-акторок, які прибігли до ЧК довідатися про причину такої "несподіванки". А нас чотирнадцять чоловіка згуртувались біля одинокого вікна і жартами та веселими вигуками стали заспокоювати товаришок. Розмова наша велася арештантським жарґоном із п'єси Володимира Винниченка "Базар", що в репертуарі Театру І. Франка користувалась чималим успіхом. Подібна сцена була у другій дії цієї п'єси: там приятельки вуркаганів та всякого роду злочинців старалися розважати своїх напарників. Цілими репліками тих персонажів ми перегукувалися з переляканими товаришками, яким було тоді не до жартів.

Сцену того шибеничного гумору розрядив мій землячок-сусід з села Варваринець, старший десятник Скибінський, який, як видно, мав якесь відношення до тієї установи. Відкривши двері кімнати, він сказав, що начальник, який викликав нас, мусів у службових справах виїхати поза місто і тому ми можемо повернутися до своєї перерваної роботи, та в театрі чекати поновного виклику. Не орієнтуючись у ситуації та не покидаючи свого ігривного настрою, ми стали виходити з імпровізованої камери. На порозі земляк зупинив мене і шепнув, щоб ми негайно розбіглися хто куди і не попадались сюди вдруге, бо такої дурнички нам більше не трапиться... На мій запит і прохання більш конкретних пояснень, він відповів, що наші справи погані... В околиці Вінниці поручник Гачкевич налав з своєю групою на червоноармійців, але його сотню розбили, а командира котовці зарубали на очах недобитків. ЧК знала, що поручник Гачкевич був у родинних взаєминах з акторкою Галиною Орлівною, і тому рішено насамперед розправитись з акторами-галичанами, яких запідозрено у змові з бунтарем та ініціятором тієї затії. Щастя наше, що всі чекісти мобілізовані на ліквідацію того повстання.

Тільки в театрі, куди кинулись, як щурі до своєї криївки, ми збагнули, в яку пастку були попали і що нас чекало. Темної вечірньої години ми розбрились по своїм квартирам, де кожний на власну руку став шукати захисту від помсти ЧК. Серед ночі по місту загули

постріли. Перелякані господарі передали чутку з вулиці, що це налетіли з Хмельника шепелівці, передвісники поляків і армії Симона Петлюри. Раннім ранком на вулицях Вінниці появилось чимало святково прибраних людей, які загомоніли досі не чутою польською мовою. Дівчата й молоді пані з весняними квітами в руках демонстративно підкреслювали свій патріотичний настрій, немов би на якомусь національному фестині. Тут і там появилися давно не бачені історичні контуші та конфедератки. Немов з-під землі повилазили вінницькі поляки, про яких досі й чути не було. Чи то може з цілого Правобережжя злетілись шляхецькі нащадки до столиці Поділля на національне свято "3-го мая"? І справді, біля полудня по головній вулиці загерцювали на гладких конях, у середньовічних, як коновки високих, чотирикутних шапках, — гусари!

У театрі зібралися актори, щоб поділитись чутками й обмінятися думками про те, що скоїлось, та порадитись, як далі бути. Ніхто не знав, що несуть поляки на Україну, але поголоски про те, що з ними іде Симон Петлюра були потішаючою несподіванкою. Колеґи-кияни ожили, немов підсніжники ранньою весною. Галичанам було не по собі. Кожний став у пам'яті пересівати своє недавнє минуле, чи, бува, немає чогось на совісті такого, за що довелось би покутувати в нових окупантів. Аджеж було ясно, що Польща не братню любов несла на списах своєї кавалерії і не для гарних очей Отамана Петлюри взялася йому помагати новий порядок на Україні заводити.

Найбільш героїчний Бронек Бучма, який у Тернополі своєю гайдамацькою шапкою з шликом та кавказькою буркою і кривою шаблюкою до смерти переполошував польських підлітків, — ураз посірів і став безрадний мов дитина. До вияснення ситуації й стратегії нової влади було вирішено на товариській нараді десь його переховати. Підхожим місцем виявилася психіятрична лікарня, ген за містом, у глухому лісі. Було відомо, що деякі будівлі того старовинного закладу зайнято під шпиталь УГА. Там чимало хворих і реконвалесцентів вичікували своєї долі.

Раннім ранком, коли ще мирне і войовниче населення міста досипало ночі, я зобов'язався провести туди вкрай переляканого Бучму. Коли ми стали наближатись до завітного закладу,надворі вже добре завидніло. Мій супутник з кожним кроком став попадати в щораз більшу паніку. Коли ж, як на зло, зустрівся якийсь прохожий, мій конспіратор не знайшов нічого доцільнішого, як перед самим носом незнайомого прикрити своє обличчя книжкою, яку ніс під пахвою. Тут уже і мої нерви вирвались з-під контролю, і я всією парою пігнав дотепного підпільника в браму вінницького шпиталю.

За високими мурами та залізними воротами, серед бльоків старинних будівель, не зважаючи на ранню пору, гуло, як у бджоляному вулику. Тут же оточили нас десятки знайомих і товаришів, спраглих новин про події, що нагрянули так несподівано. Запити сипались не тільки від хворих та реконвалесцентів, що ледве трималися на ногах. Чи не домінуючою частиною гурту були старшини та вояки, що збіглися сюди під захист шпитальної охорони. Лікарів,

санітарів та хворих і зайшлих безприютників єднала однакова доля, однакові злидні, однакова туманність завтрашнього дня. Серед допитливого гурту я догледів братів Омеляна та Володимира, яким і передав під опіку Бучму, обіцяючи скоро знову принести більше новин і, по змозі, харчів.

В'їзд Юзефа Пілсудського і Симона Петлюри

Кілька днів Вінниця чепурилась. По тротуарах міста побренькувало шаблями польське вояцтво. Представники влади готувались зустрічати новоспеченого маршала. Стали появлятися чиновники і військові старшини з тризубцями на шапках та на рукавах мундирів. Проте, ніяких слідів цивільних установ чи окремих військових частин не було видно. Театр даремно шукав зв'язку з новою цивільною владою для леґалізації свого існування. Погідного ранку очікуваного дня, коло десятої години, біля театру прогерцювала колона польських уланів, серед якої котилися два відкриті авта. В першому з них, на задньому сидінні, по правому боці сидів Юзеф Пілсудський, по лівому — Симон Петлюра. В другому авті в такому ж порядку їхали їхні адьютанти. Пілсудський хазяйським оком позирав на всі боки, відповідаючи на несміливі привіти вінницьких одноплемінників. Збентежений Симон Петлюра справляв враження вершника "не в своєму сідлі". Головний Отаман не оглядав зором переможця своїх вірнопідданих, — його погляд був звернений на спину шофера. В'їзд нових союзників не зробив тріюмфального враження; в ньому відчувалось щось випадкове, вимушене, нещире. Ескорта алюрним ґальопом наче підганяла автомашини, щоб достойники чимскоріше проїхали намічений маршрут, не наражуючись на небажані вияви "ентузіязму".

Для галицьких недобитків ця "історична" картина видалася невимовно пригноблюючою. Адже після трагічних альянсів з денікінськими і московсько-більшовицькими наїзниками поява Пілсудського на Україні лише підсумовувала катастрофічний балянс Листопадових мрій. Товариші-молодотеатрівці не погоджувались з нашим песимістичним сприйняттям тієї події. Появу Симона Петлюри вони сприйняли з великою радістю і тут же стали обрисовувати собі і нам рожеві картини майбутнього.

Тим часом на головній вулиці, біля найбільшої гостиниці міста збирались громадяни на віче, на якому сподівались виступу Головного Отамана. Кинулись і ми туди; на балконі другого поверху готелю появився Симон Петлюра в оточенні своїх соратників. Його появу і палку промову громадяни Вінниці ґаряче вітали і щиросердечно схвалювали, особливо ту частину, в якій голова уряду засуджував наклепи ворогів, які старались викликати страх і паніку серед жидівського населення, поширюючи провокуючі поголоски про погроми. Представник жидівської громади, що стояв рядом, стискаючи дружньо руку голови уряду, теж закликав усіх громадян не ві-

рити ворожим наклепам, яких метою було сіяти ненависть до визвольних змагань українського народу.

Після віча Симон Петлюра приймав делеґації громадян. Керівник театру Гнат Юра, надівши парадний фрачний костюм, в товаристві Олімпії Добровольської пішов теж поклонитися перед головою уряду і просити державної піддержки Театрові ім. Франка. Отаман Петлюра прийняв наших парляментарів дуже співчутливо і навіть виявив бажання того ж вечора побувати на виставі нашого театру.

Поспішно довелося організувати парадний концерт-виставу в пошану Симона Петлюри. В репертуарі театру, для такого характеру вистави, були інсценізації творів Шевченка, одноактні водевілі Степана Васильченка, сольоспіви. В стані патріотичного підйому Гнат Юра включив у програму інсценізацію поеми Тараса Шевченка "Іван Гус". По місті рознеслася блискавицею вістка, що в Театрі ім. Ів. Франка того ж вечора відбудеться урочиста вистава, яку звеличить своєю присутністю голова уряду Української Народньої Республіки. Мов за помахом чародійної палички, заля театру наповнилась вінничанами та галичанами, які декілька днів прислухались із своїх криївок до того, що творилось на вулицях, і врешті-решт зважились показатися на світ. Декілька льож заповнили військові чини із штабу та почоту Головного Отамана.

За кулісами кипіла підготовча робота, актори, технічний персонал мов у гарячці бігали по всім-усюдам, щоб улаштувати усе якнайкраще і тим привітати достойного гостя. Як тільки стало відомо, що Отаман уже прибув до театру, на авансцену вийшов мистецький керівник Гнат Юра і, привітавши Симона Петлюру та його почот, оголосив програму святкової вистави.

Не вспіли виконавці зайняти свої місця, як прибіг блідий, засапаний один з адьютантів Отамана і, наскочивши на Гната Юру, наказав зняти з програми інсценізацію "Івана Гуса". На запит, чим пояснити таке ставлення до твору Тараса Шевченка, переляканий штабіст відповів теж питанням: — А чому керівники театру включили в програму твір, який ображає польський народ і його віру?

З дуже прикрим самопочуттям довелося зняти приготовані декорації для інсценізації і на скору руку замінити прогалину в програмі водевілем Степана Васильченка "Куди вітер віє". Несподіваний інцидент обляв нас усіх холодною водою і весь урочистий настрій розвіявся, мов ранній туман у степовій балці. Приготовляючи виставу, нікому з нас не приходило в голову, щоб аж так пильно треба було оглядатись на задні колеса у своєму ж таки возі. Тарас Григорович напевно й не думав про те, пишучи свого "Кобзаря", скільки перешкод доведеться поборювати його хоробрим нащадкам, поки їм пощастить донести в широкий світ його безсмертне слово.

■

Добре озброєна і ще краще одягнена в альянтські мундири поль-

ська армія не довго господарила у Вінниці, проте з перших днів свого господарювання взялася за ліквідацію частин УГА, за роззброєння формацій, яким до того часу пощастило зберігатися в окремих відділах. Чимало вояків, які врятувалися від тифозної смерти, відсиджувались по приватних домах, де люди доброї волі ділилися з ними останнім шматком хліба і захисним кутком. Безприютні реконвалесценти і самодемобілізовані мародери вештались у підміській, Богом забутій психіятричній лікарні, вижидаючи у моря погоди.

Як несподівано нагрянула на Україну польська армія, так ще нагальніше стала відступати назад за Збруч. Не чекаючи повторної зустрічі з котовцями та будьоновцями, недобитки визвольної армії рішили й собі, темними ночами, польовими дорогами добиратись під рідні стріхи. Марево польського полону чи навіть польового суду не лякало так, як кліщі "чотирикутника смерти".

Місячної теплої ночі посеред мосту на Бузі я прощався з братами Омеляном, Володимиром і шістнадцятилітнім братаничем,які з товаришами вирішили разом пробиратися додому. Никифора з ними не було, він помандрував на схід, до Кожухова, допивати свою гірку чашу, яку доля не раз йому підносила. Брати до останньої хвилини не тратили надії, що їм пощастить намовити й мене на цю останню мандрівку. Але свій жереб я вже міцно тримав у руках... Переді мною маячів театр Леся Курбаса в Києві, куди завзялась довести мене моя подруга, Олімпія, і йдучи поруч з нею, я вже ні в кого не збирався питати броду!

Прощаючись, ніхто з нас, братів, не думав, що наші шляхи у протилежні напрямки розходяться на такі довгі роки! В той час події мінялися блискавичними темпами і несподіваними поворотами. Однак, цього разу нам важко було визволитись з братніх обіймів. Я відчував, що на тому мості половина серця тягнулася за братами, а все ж таки другу половину я бігцем поніс назад у Вінницю, не оглядаючись назад, ніби боявся ще раз зустрітися з докірливими поглядами братів...

На пошуках хліба і глядачів

Наступного дня, після втечі польської армії, з ранку до вечора Вінниця світила пусткою, тільки вже увечері на вулицях знову появилися верхівці з червоними стрічками на шапках, і знову населення принишкло по закутинах домівок та цілу ніч прислухалось до зловісної тиші. З першими промінням сонця люди стали виповзати із своїх криївок. Де-не-де замайоріли червоні полотнища на будинках, де вночі розквартирувались нові пришельці.

Жадібні новин та приневолені голодом актори теж почали підкрадатись до свого гнізда — до міського театру, так нібито там можна було заспокоїти шлунок. Незабаром там уже гуло, мов у ву-

лику... Весь ансамбль зібрався, щоб поміркувати над тим, як далі бути, як заспокоїти голод та почати працю над черговою виставою, бо тільки вона могла розв'язати всі наболілі проблеми. Проте й тут чекали несподіванки і розчарування. Місцевому населенню було не до театру, не до вистав. Галичан у місті майже не було, а червоноармійцям ніколи було дивитись вистави, вони пустились доганяти польську кінноту.

З кожним днем голод ставав дошкульнішим. Актори здавен-давна відзначались непрактичністю в буденному житті. Однак біда не раз і не одного навчила. На порядку денному стало дві проблеми: негайно потрібно роздобути харчів і подумати про зміну місця осідку. Правобережжя, як видно, ще довго буде тереном воєнних кампаній. Зокрема Вінниця надто виснажена, щоб бути базою на дальшу мету, станицею постійного театру. На щастя, більшовицька влада була зайнята наступом і адміністративні проблеми були ще на другому пляні. Тому театр міг використовувати свою власну підприємливість та ініціятиву.

Довколишні містечка та села були у сприятливіших умовах. Там не так часто появлялися небажані пришельці із своїми ненаситними апетитами. Загосподарені мешканці жили, до певної міри, неголодним життям. Багата земля щедро обдаровувала їх плодами і коли їм час від часу доводилось платити данину черговим наїзникам, то по деякому часі вони все ж таки зводили кінці з кінцями. Коли ж уже ставало не під силу, тоді не бракувало їм відваги вивести непроханих гостей за ворота. Місцеві самоуправи при всіх обставинах все ж таки знаходили енергію та засоби для організації шкіл, лікарень, кооперативів і т. п.

Театр ім. Ів. Франка пережив у Вінниці кілька режимів та окупацій, ставало йому там уже тісно й безвиглядно. Щоб зберегти ансамбль і репертуар, підготовлений за рік праці, треба було податись подалі від терену, який був полем боїв чотирьох ворожих армій та пляцдармом повстансько-гуляйпільських загонів. Комунікація була в безнадійному стані, зв'язків з більшими містами, де театр мав би змогу продовжувати існування і працю, не було. Тому порішили вислати передових, які зуміли б нав'язати контакти з іншими областями й підготовити ґрунт для осідку в іншій місцевості. Реалізація цього задуму вимагала деякого часу, тому було вирішено покищо помандрувати на села і там своїм ремеслом заробити хліб щоденний. Циганським обозом на трьох підводах подалась група Театру ім. Ів. Франка до чималого села Калинівки, яке прийняло мандрівних лицедіїв дуже радо та гостинно.

Велике волосне селище над річкою Жердю, що впадає у Буг — Калинівка здалась нам, голодним вінничанам, раєм серед розгульного степу. Заможні господарі спокійно споживали плоди своєї праці і, здавалося, не дуже то звертали увагу на далекі гарматні відгомони, які зганяли сон з очей степових подолян. Посеред битого шляху, за верству до того мирного закута, зустріла нас група громадян, серед яких височів наш передовий післанець — актор Олексій

Ватуля, якому було доручено підготову наших вистав та низку адміністративних заходів. До успішного виконання того завдання використано чисті бланки губерніяльного виконкому, які допомагали Ватулі при полагоджуванні формальностей у місцевої влади. Такі бланки не раз виручали "франківців" у господарських справах, а завелись вони в канцелярських теках театру ще з того часу, коли у виконкомі господарили душі прихильні до Театру ім. Ів. Франка.

Із слів привіту Олексія Ватулі було видно, що в Калинівці ми знайдемо кількаденний ситний і приємний захист. У двоповерховому добротному будинку передреволюційної земської школи розмістилась українська середня школа типу клясичної гімназії, яка на цей раз стала базою для наших виступів. Весь педагогічний персонал, на чолі з директором, привітав акторів немов би високодостойних сановників найвищих столичних установ. Усі ті світочі науки, як було видно, недавно згуртувалися в Калинівці. Із їхньої мови та поведінки можна було догадатися, що ця оаза приманила їх не тільки цілющою водою і лагідним подільським сонцем. Усі познаки говорили, що це був гурт висококваліфікованих педагогів-патріотів, які з любов'ю та самопосвятою понесли до найменшого брата слово правди, в саму гущу незайманої народньої цілини. Здавалось, що ті ентузіясти науки зорганізували чи не першу клясичну гімназію в далекому селищі України.

Шкільні кляси блистіли чистотою і пишались пахучими польовими квітами. В найпросторішій із них вмілими руками були влаштовані сценічні помости, на яких мали відбутися наші вистави. Перша зустріч з глядачами була заплянована того ж вечора. До того часу, на протязі кількох годин, після щедрої гостини нас чекав відпочинок по заздалегідь приготованих господах.

Особливою теплотою та приязністю віяло того вечора із залі глядачів на виконавців ролей у п'єсі "Суєта", якою ми гостили мешканців Калинівки. Такої поваги і такої зосереджености публіки нам, молодим акторам, ще не доводилось зустрічати. Багато з мешканців того закутка, можливо, оце вперше переживали разом з виконавцями дійство театральної вистави. Правда, серед них було чимало кваліфікованих педагогів, санітарного персоналу волосної лікарні, адміністративного апарату цукроварні, які, безумовно, своїм реаґуванням впливали на більшість глядачів. А проте нас, лицедіїв на сцені, особливо підігрівали зачаровані погляди очей, які вперше бачили перед собою театр і зрозумілу та близьку їхньому серцю народню дію. На сцені теж панував небуденний настрій. Ніхто з лицедіїв не мав змоги ні часу проаналізувати стимул того винятково, позасвідомого настрою. Всі тільки відчували, що їм якось грається не так, як звичайно в ті бурхливі часи. Якісь нові, чарівні промені просвітлювали маленьку сцену й запалювали акторів вогнями нової, досі не переживаної творчости. Селянська шкільна заля повна глядачів і сцена з усіма персонажами "Суєти" зігрілись одним сяйвом видовищного мистецтва. На сцені і в залі відбувалася спільна нерозривна дія. І це відбувалось на незайманій, не зіпсованій комеді-

янтами території. Це була непорочна, чиста як сльоза цілина.

Після тієї вистави в Калинівці не спалося. Трудно було вийти з того чарівного стану тривання. Годі було розібратись у навалі думок, що нагрянули, мов несподівана лявіна. Важко було проаналізувати той, досі ще не пережитий, контакт актора з глядачем.

Наступного дня нам треба було відіграти денну виставу в сусідньому селі, яке межувало з Калинівкою, на високому березі, по той бік річки Жерді. Ще зранку, зібравши одяг для персонажів "Суєти" у свої наплечники, актори перебрили Жердь та піднялись по крутому березі до шкільного будинку, що й там мав послужити театральним приміщенням. Ще із-за річки ми замітили хату замаєну польовими квітами та жовто-блакитними прапорцями, а біля неї гурт сільського люду та дітвори. Перед входом на шкільне подвір'я стояла арка з привітальним написом у честь вінницьких лицедіїв. Перед школою учні на чолі з учителями зустріли нас хлібом і сіллю, немов церковних достойників перед храмом. Та це була тільки прелюдія... Переступивши поріг маленької школи, ми не могли далі кроку ступити: перед нами пишалася прекрасно прибрана сцена для "Суєти". Це скромний сільський учитель, своїми руками, прибрав з естетичним смаком та вмінням світлицю, де батьки Барильченки приготувалися зустріти своїх синів, що повилітали з рідного гнізда під чужі стріхи. Вся сцена була обставлена не бутафорськими, а справжніми, добротними селянськими меблями: ікони прибрані майстерними вишивками, лави застелені старинними килимами, зі сцени й залі глядачів неслися запахи квітів. Глядачі в святкових одягах уже сиділи на своїх місцях, чекаючи початку вистави.

Зворушені такою увагою до театрального дійства, ми постаралися приспішити початок вистави. Зовсім підсвідомо кожний з нас старався вловити той контакт з глядачами, який у час вчорашньої вистави допоміг нам з'єднатися з незайманою авдиторією. Друга дія "Суєти", як відомо, відбувається в час обіду, яким Барильченки гостять дітей, що одночасно з'їхались під рідну стріху. Старенька мати й невістка-жінка найстаршого сина Карпа, який залишився на господарстві, готувались до того прийняття довго і старанно. Однак, найбільшою несподіванкою цього разу було те, що й керівник школи з найбільшою увагою і самопосвятою підготував усі страви до обіду, про які, до речі, ведеться мова дійових осіб за столом. Звичайно в час вистави подається посуда коли не порожня, то з бутафорськими стравами, яких би й собака не вкусив. Актори тільки умовно "маркують" процес їди і не цікавляться тим, що там на столі лежить перед ними. Коли ж мати та невістка Явдоха почали вносити на й без того заставлений стіл справжній гарячий борщ та вареники, що плавали в сметані та маслі, і ще всякі м'ясива, а на десерт славний кисіль із сметанкою, то тут високе лицедійство роздвоїлось — виконавці попали в зовсім непередбачене режисером становище, і ситуація витворилась не театральна. Аромат справжнього українського борщу задурманив акторське зосередження, сметана з вареників заливала приклеєні вуса і бороди, слова застрявали в горлі, дія затягалась

надмірними павзами. Глядачі й керівник школи почувались на сьомому небі, що їм пощастило так удатно і смачно вгостити артистів — ґастролерів із голодної Вінниці. Всі благі наміри віддячити шляхетним господарям мистецьким виконанням "Суєти" розвіялись, мов ранковий туман, а актори дістали блискучу, жадним педагогом непередбачену лекцію: як треба поводитися на сцені з реальним та ще й смачним реквізитом. А коли до того ще додати, що у пляшках на столі, замість звичайної води, був підфарбований малиновим соком самогон-первак, то не трудно буде догадатися, що вистава пройшла весело для акторів і для гостинних глядачів. Початковий дієвий настрій перейшов після 2-ої дії у благодушно-ігриве скоморошество в стилі бурсацького балагурства із Гоголівського "Вія".

Кількаденне перебування в районі Калинівки принесло не тільки приємну і ситу відпругу, але й збагатило нас несподіваними ракурсами сценічної поведінки, викликаної непередбаченими ні драмою, ні режисерським пляном обставинами. Завдяки поблажливості глядачів, перша нагода імпровізації пройшла без драматичних наслідків, залишаючи веселий спомин в обох дійових компонентах театрального видовища: глядача і актора.

Повернення до Вінниці було не менш приємне, як і перебування у степовому едемі — Калинівці. Актори на возах, співаючи, жартуючи згадували свою першу "ґастрольну" поїздку по Україні.

■

У Вінниці нас чекало чимало несподіванок. З Києва приїхав колишній режисер Молодого театру Валерій Василів. Він привіз чимало новин, які мали вирішний вплив на дальшу працю Театру ім. І. Франка. Перш усього, Василів детально поінформував про театральну ситуацію в Києві, про становище нової влади до існуючих драматичних театрів, про націоналізацію театрального майна передреволюційних підприємств та про цілий ряд адміністративних заходів у цій галузі життя країни. Він повідомив, що в Театрі ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра "Гайдамаків" Т. Шевченка в постановці Леся Курбаса і про досі нечуваний успіх того режисера. Він вияснив становище українських кооперативних установ, які при нових окупаційних обставинах примушені самоліквідуватись і при цій нагоді "конфіденціяльно" розподілюють свої матеріяльні засоби поміж існуючими науковими й культурно-мистецькими установами. Василева уповноважено поїхати до Вінниці й поінформувати про такі можливості Театр ім. Ів. Франка. Як доказ таких фактів, він привіз для театру певну суму української валюти (у гривнях), як частину майбутньої допомоги з кооперативних фондів, що підлягали конфіскації радвладою. Виконуючи таке "делікатне" доручення, Василів радив переїхати до Черкас, подалі від прифронтової смуги, а в Черкасах радо привітають ансамбль, що своїм репертуаром зможе заволодіти симпатіями численних місцевих та околичних глядачів. Ту свою пораду Василів підтримував згодою актора Семена Семдора долучитися до франківців у Черкасах, куди він виїхав з Києва в тому

ж часі, коли Василів подався до Вінниці.

Інформації, доручення та поради київського посланця були дуже на часі і приманливі. Для франківців був крайній час покинути Вінницю, бо там уже багатьом із нас, особливо галичанам, горіла земля під ногами. Недовго роздумуючи, одноголосно було вирішено, без зайвого розголосу податися до Черкас і там пошукати притулку. Гнат Юра, як голова управи і режисер Театру ім. Ів. Франка, разом з Василевим подались до Києва оформлювати леґальні і нелеґальні адміністративні справи. Решта основоположників театру — Поля Самійленко, Амвросій Бучма, Олімпія Добровольська, Йосип Гірняк, Лесь Гринішак, Катерина і Надія Пилипенки, використавши ще старі посвідки з печатками вінницького виконкому, подались на вокзал, окупували товарний вагон і стали чекати попутнього вітру, чи пак паровоза, який довіз би до Черкас.

Із почуттям роздвоєння я покидав Вінницю. Усвідомлюючи розрив з минулими молодими літами, віддаляючись від Збруча, за яким залишились старенькі батьки та численна родина, я відчував, що остаточно відрізую поли, які ще мене зв'язували з рідною стріхою. Із Вінниці до Струсова, здавалося, можна б було Збруч перебристи і покінчити з мріями про приманливе лицедійство. Та ба! На вінницькій станції, у товарному вагоні, поміж франківцями примістилась Олімпія Добровольська і приберегла біля себе місце для мене. Теплими акварельними барвами вона змальовувала хатину над Дніпром, далеко — ген на краю Черкас, біля цукрового заводу, де її батьки приготували захисний куток для своєї одиначки. Їм, сердегам, і в тямках не було, що вона не сама добирається додому.

Після довгих митарств, безконечних вичікувань на запасних рейках вузлових станцій, наш товарний вагон раннім-ранком серпневого дня 1920 року зупинився на черкаському вокзалі. Актори подались у місто з своїми наплечниками шукати приміщення для заслуженого відпочинку після довгого коротання часу в дореволюційній царській "теплушці". Я й не огледівся, як опинився сам однісінький на пустинній товарній платформі черкаського вокзалу, сидячи на валізах з театральними костюмами Добровольської та рештками своєї недоношеної усусуської ґардероби. Кругом ні душі, а моя провідниця побігла на край міста сповістити батьків про свій приїзд. Чи не вперше на мене нагрянули думи про безодню невідомого майбуття... Що чекає мене в тому центрі історичних подій українського народу? Які лише постаті не проходили в часах довгих і кривавих перипетій по цьому степовому краю! А хіба тільки в давнину тут розгулювали невтомні поборники волі? Адже десь тут не за далекими горами та лісами і сьогодні бурлить Холодний яр! А он до Сміли, Корсуня, Чигирина тільки рукою подати! А чи мало по дорозі на станціях не зустрічалося вицвілих стрілецьких мазепинок, носії яких мов голодні тіні снували по привокзальних базарах? Часи проходять, міняються, а на українському степу все бурлить, кипить, і люди ніяк не знайдуть спокою для мирного і творчого буття.

■

Представившися батькам Олімпії Добровольської, змивши з себе у дніпровій воді подорожню пилюку, погрівшись на непорочному пляжі та наситившися запашним українським борщем і пресмачною дніпровою соминою, — я заснув непробудним сном у саду, під рясною яблунею, на добротному селянському кожусі...

Від черкаської цукроварні до Соснівки тягнеться 8 кілометрів бульвар ім. Тараса Шевченка. Обабіч бульвару розкинулось славне своїм минулим місто Черкаси. До центру міста 4 кілометри. Там розміщені адміністративні установи, міський сад із театром, базар, посеред якого пишається золотоверхий собор. З 1921 року Черкаси були переповнені мешканцями центральних міст не тільки України. Там застряло і притаїлось чимало втікачів з півночі. Після денікінської авантюри, після рейду Пілсудського — Черкащина, як і в старину, не вгавала та палала повстаннями. Ззовні більшовицька влада нібито прибрала всі віжки в свої руки. Загосподарили ВЧК, виконком, партком, повідкривали народні, середні і навіть вищі школи, використовуючи численних кваліфікованих педагогів та столичних професорів. Закурилися димарі фабрик, де робітники намагались відновити запущену промисловість. Та проте почали тут і там цокотіти скоростріли, не вгавали кріси, ба, навіть пролітали вершники... Ранком по базару розносилися вісті про нічні рейди таємничих повстанців з Холодного яру, чи інших лісів та хуторів. А вдень знову все верталося у свої норми та русла. Мешканці ще з перших революційних років так привикли до таких перипетій, що без них, здавалось, було б скучно й нецікаво жити. Траплялось, що за одну ніч по місту пролітали два а то й три ворожі один одному загони. Бувало, що глядачі звечора йшли в театр при одній владі, а виходили по виставі, коли в місті вже була друга. Наступного дня поверталася попередня і починала знову свою "революційно-державну діяльність". На базарі і на "чорному ринку" йшла розплата різними валютами: від царської починаючи, до останніх випусків нової, тількищо прибулої влади. Однак твердий курс зберігали "катеринки" і українські гривні, а далі вже йшли керенки й інші. Більшовицькі рублі набували ваги залежно від подій на зовнішніх та внутрішніх фронтах.

У Черкасах "франківці" застали актора Молодого театру Семдора (Семен Дорошенко) з молодою дружиною Лісандер, який, очікуючи нас, тимчасово виступав перед одноплемінниками у водевілях єврейською мовою. Поки члени ансамблю розмістилися по квартирах та ознайомилися з новим місцем осідку, з Києва прибула група з Г. Юрою на чолі, який появився окрилений мандатами влади та секретними субсидіями українських кооперативних союзів. Гнат Юра привіз свого молодшого брата Олександра Юрського і Валерія Василева з дружиною. Місцева влада, виконуючи директиву комісаріяту освіти Києва, віддала Театрові ім. Ів. Франка театральне приміщення, націоналізоване у місцевого антрепренера, закріпила за акторами їхні квартири, і театр приступив до своєї нормальної праці. З

першого нашого виступу глядачі прийняли нас дуже тепло. Грати довелося кожного дня. Привезеного з Вінниці репертуару на довго не вистачало. На підготовку нової п'єси не можна було викроїти більше, як одного тижня. Правда, це було більше, як могли дозволити собі колишні антрепренери, що випускали вистави з одної проби. Та все ж таки це було велике навантаження на молодий склад акторів нашого ансамблю. Масовий глядач заповнював залю театру по береги. Взявши напрям на оновлення репертуару світовою класикою і новітньою драматургією, театрові не можна було забувати про українську тематику. Думка постановки "Гайдамаків" появилася мов манна з неба. Однак — одно "але"... Поема Шевченка вагітна всенароднім, стихійним спалахом бунту, батальними сценами на величезному просторі землі, невгамовної пристрасти мас люду. На невеликій сценічній площі такої маси народу не виведеш. П'ятнадцяти членами ансамблю боїв Ґонти і Залізняка з польською шляхтою трудно продемонструвати. Лесь Курбас мав у розпорядженні великий ансамбль Театру ім. Т. Шевченка, групу своїх молодотеатрівців, учнів драматичної школи ім. Миколи Лисенка, технічно наснащену сцену київської опери та власний хист охоплювання неохопного.

Після декількох вистав театр наш здобув загальну популярність серед усього населення міста, а багато представників установ, педагогів, студентів стали прихильниками мистецького і внутрішнього життя ансамблю. Чимало тих приятелів ставали в пригоді в організаційних турботах театру, а то й радо брали участь в епізодичних ролях і заповняли прогалини нечисленного акторського складу. Цей континґент аматорів і розв'язав проблему потрібного гурту для інсценізації "Гайдамаків". Режисер Гнат Юра у Вінниці відновлював із репертуару Молодого театру чимало постановок Винниченкових п'єс та інсценізації творів Тараса Шевченка, якими Лесь Курбас прославився як творчий режисер. Виставу "Гайдамаків" Г. Юра побачив у Києві восени 1920 року. Тексту інсценізації в руках не мав, ні не бачив партитури музичних творів, які супроводили цю виставу. Задумавши відзначити 1921-го року "Шевченківські дні", зобов'язався посвоєму зінсценізувати поему Т. Шевченка "Гайдамаки". Переоцінивши свій хист, мистецький керівник Театру ім. Ів. Франка не справився з цим завданням. Критично висловлюючись про інсценізацію Леся Курбаса, він наголошував і уводив інші сцени з поеми Шевченка. Замість 10 жіночих постатей (слів поета), він впровадив тільки 3, узявши на себе завдання "ведучого". В образі самого поета виголошував авторові слова і думи, які в київській виставі були на обов'язку 10 жіночих постатей, що творили одночасно живу завісу і були речниками самого Шевченка. По виборі сцен із поеми й по стилі їх виконання — черкаська вистава "Гайдамаків" не підіймалась понад рівень "малоросійських труп", які заливали передреволюційну Україну. Один тільки епізод захоплював тодішніх глядачів Юрівської вистави, а саме, коли із сцени пронеслись слова: "Горить Сміла!.. горить Корсунь!.. Чигирин!.. Черкаси!". От тоді вся заля

глядачів схопилася з місць і ентузіястично заплескала в долоні... Це було для багатьох із них близьке, зрозуміле та навіть недавно пережите. Ми, актори, теж уже познайомилися тут з такими подіями, коли в залю глядачів під час вистави вбігав задиханий червоноармієць і викрикував: "Красноармейцы по местам!" — і тут же велика частина глядачів з крісами покидала залю... а ми далі виконували свої ролі так, якби й нічого не трапилося. Після вистави аматори, що виконували ролі воїнів Ґонти та Залізняка, запевняли нас, що нам нічого хвилюватись такими несподіванками, бо "холодноярівці" акторів не турбують. Уночі, коли ми повертались темними вулицями додому, то переконалися, що й справді турбуватись не було чого.

Друга зустріч з Лесем Курбасом

Знову театр Берґоньє на розі Фундукліївської та Пушкінської вулиць. Знову ми з Олімпією Добровольською сидимо в майже порожній залі і чекаємо, коли почнеться вистава "Гайдамаки" Тараса Шевченка в постановці Леся Курбаса. Так і написано на великому плякаті біля головного входу.

В оркестроні перед завісою музиканти займають свої місця. Вони байдуже поглядають у пусту залю. Вони знають, що вистава йде вже цілий рік з гаком, що її чимало киян бачили, і то не один раз; їм також добре відомо, що зрусифіковане населення столиці України не дуже то прихильно ставиться до модерного українського мистецтва взагалі, та їм теж дуже добре відомо, що голодному і стероризованому населенню не дуже то до театру. По великих містах люди вже від довшого часу думають лише про хліб, дрова і олію для саморобних світильників, а видовище може почекати до більш сприятливих обставин. Музиканти і актори, які цілий день протоптались на "толкучці" Єврейського базару, торгуючи своїм останнім лахміттям, щоб тільки розживитись кількома картоплинами та в'язанкою хмизу, — теж не дуже то ентузіястично займають свої місця. Та ось за пюпітром дириґента появляється невисока постать Прусліна. Світло в рампі зайнялось і понеслись звуки увертюри Ґлієра до "Гайдамаків". Лагідні тони ліричних мелодій перебиваються міддю тривожних і тріскотливих фанфар, передвісників народніх стихійних зривів. Ще Пруслінова паличка не заспокоїлась, ще ніжні звуки скрипок, що заплакали сльозами Оксани, не закінчили її ляйтмотиву, — коли беззвучно піднялась завіса і на авансцені появилась друга, жива завіса із 10 сірих жіночих постатей — "Десять слів поета". Вони закрили собою всю сцену і відгородили основну частину простору, де має відіграгися трагедія Гайдамаччини.

І ось перші слова заспіву:

Недолю співаю козацького краю,
Слухайте ж, щоб дітям потім розказать,
Щоб і діти знали, внукам розказали,

Як козаки шляхту тяжко покарали
За те, що не вміла в добрі панувать.

Від зовнішнього вигляду десяти муз чи слів поета, ритму, руху та музики слова обдало мов електричним струмом і дрібний муравлиний рій розповзся по наших спинах. В одну мить розверзлась бездонна прірва між тим, що ось тут розкрилось перед нами, і тим, що тільки недавно ми продемонстрували перед черкаськими глядачами... Тут стройність, чіткість, єдність і гармонійність звуку, руху, слова, шекспірівська незаймана любов, і калейдоскопічність трагічних дій, і символіка звуку народнього духа, і над тим усім — єдиний знаменник організатора епохального видовища. А там безпорадна мішанина, претенсійна безпомічність, хаотична еклектика. Однак, ніколи задумуватись, аналізувати, бо симфонія всіх компонентів ґрандіозного видовища розгортається і чим раз сильніше затягає у свій чарівний полон. Стіна "десяти", то розходячись, то перегруповуючись, розкриває цілі простори країни, на яких широким гомоном розклекотілась стихія гайдамаччини.

Слово поеми, музика, актор, його рух, його внутрішній стан — усе це було матеріялом для режисерової візії і її втілення у видовище, якого досі український глядач ще не бачив. Кривавий бенкет в Умані, біблійна жертва Ґонти на вівтарі вітчизни, все це могло бути ще в трагедіях Геллади, але в українському театрі це було нове слово, яке утвердило домінуючу позицію режисера в театрі того часу. Його мистецька візія і вміння реалізувати її засобами всіх компонентів театрального видовища переконливо свідчили, що автор інсценізації і режисер Лесь Курбас відкрив нову епоху в історії українського театру.

"Гайдамаки" це була первородна праця Л. Курбаса, яку я побачив незайманою жадним епігоном. Досі все скопійоване з репертуару Молодого театру на сцені "франківців" несло еклектикою і печаттю з другої руки. Цього разу я був під враженням, яке в сто раз перевершувало всю уяву про цього майстра, що нагромадилось у моїй свідомості на базі почутого й вичитаного про його дотеперішню працю. Гамуючи сльози і клекіт внутрішнього хвилювання, я категорично заявив своїй подрузі, що настав час остаточних рішень. Крайня пора припинити дальше коротання часу в Театрі ім. Ів. Франка під керівництвом Гната Юри. Ми усвідомлювали ряд труднощів на шляху такого рішення. Аджеж і цього разу ми приїхали до Києва не з добра! Добровольська привезла тяжко хвору матір на консультацію до медичних світил. Затяжна хвороба матері зовсім вибила з колії дружину і в таких обставинах не можна було зосередити всю увагу на власному майбутньому і на радикальних плянах зміни побутових обставин. Черкаси покищо таки зв'язували нас по руках.

Наступного дня я прийшов на умовлену зустріч до Леся Курбаса із слізним проханням прийняти мене під своє крило, бо поза тією можливістю я не бачив свого акторського майбутнього. Мій кумир не тільки прихильно вислухав мене, — під час довгої і щирої розмови він розкрив і свої несприятливі обставини... З великою увагою став я

прислухатись до його розповіді про ситуацію в Києві серед громадянства і серед політичного, мистецького та літературного життя країни. Попросивши про тимчасове збереження "при собі" його планів, він признався, що дальше перебування в Києві є з багатьох причин безнадійне. Тому серед його однодумців назріло рішення: покинути Київ і податися на провінцію, щоб звідти поступово мандрувати на захід, а там уже при сприятливих обставинах непомітно перебратись через Збруч і пошукати захисту серед земляків для всієї групи і своїх мистецьких планів.

Лесь Курбас з великою увагою вислухав мої інформації про наше буття в Театрі ім. Ів. Франка та, ідучи назустріч моїм проханням, порадив терпеливо чекати від нього відомостей і в слушний час переїхати цілій нашій групі в район Проскурова і, з'єднавшись з киянами, перебратись через Збруч. Він запропонував обговорити цей план з Бучмою, Самійленко, Гринішаком і чекати сприятливих обставин.

Глибоко зворушений такою щирою розмовою з людиною, яка вже від довгого часу не одного манила до себе чаром своєї багатогранної особистости, я забував про всі небезпеки та загрози, які несла тогочасна жорстока дійсність.

Театр-студія імени Івана Франка

Театр ім. І. Франка засидівся в Черкасах. Минав рік з того часу, як він був приневолений сливе кожного тижня продукувати нову прем'єру. Дарма що такі темпи штовхали акторів на штампове ремісництво, театр став перед безрепертуар'ям. Усе, що було під рукою, продемонстровано. Нове в українській літературі не з'являлося, перекладати теж уже нікому було. Франківці мусіли шукати нового місця, де могли б прожити діючим репертуаром. Гнат Юра, за намовою своєї численної родини, намітив курс на південь, де його рідні й досі стоптували свої підошви на сценах провінційних антрепренерів.

Олімпія Добровольська не могла покинути хворої матері, тому ми обоє залишились в Черкасах до часу, поки наступить можливість реалізації планів Леся Курбаса. Із Кременчука, куди Гнат Юра перевіз франківців, повернулися незабаром Амвросій Бучма, Поліна Самійленко, Лесь Гринішак, Богдан Крижанівський, Катерина Коханова, Катерина Пилипенко і Надія Пилипенко. Цей невеликий гурт рішився стати зав'язком Театру-студії ім. Івана Франка. В цьому гурті хотілося повести працю над репертуаром не за трафаретними зразками "професіоналів", що мертвечили спадщину творців попередників і щільно закривали вікна та двері перед кожним свіжим подувом мислі й перед людьми, що зважувалися критичним оком поглянути на себе самих і на своє оточення. В основному, цей гурт людей мріяв зв'язати свою майбутність із Лесем Курбасом і ним же заплянованим театром. Однак, невдовзі після останньої розмови з ним надійшла вістка, що група молодотеатрівців, на чолі з своїм ідеологом, вийшла з київського театру й переїхала до Білої Церкви.

Звідти, як із постійної бази, вона задумувала понести своє молоде мистецтво до найглухіших закутків, до ще незайманого театром сільського населення. Розуміючи цей крок київської групи як перехідний етап до реалізації далекойдучого Курбасового пляну, ми, черкасівці, рішили чекати слушної хвилини, теж не складаючи рук.

Амвросій Бучма, Олімпія Добровольська, Поліна Самійленко, Лесь Гринішак були визначними членами ансамблю Театру ім. І. Франка. На них і на їхніх талантах тримався увесь тягар репертуару. Вони користувалися великим успіхом у глядачів. Серед студентської молоді мали багато симпатиків, які радо відгукнулись на їхній заклик і ввесь свій вільний час погодилися віддати на вишкіл і співпрацю в Театрі-студії ім. І. Франка. Місцева влада, зважаючи на авторитет членів групи, теж радо зустріла студію і виявила свою прихильність в організаційних початках. Про нашу затію рознеслися вісті й поза Черкаси і як відгук на них наспіли прохання прийняти в члени новопосталої театральної одиниці людей з інших місцевостей. Так із Сміли прибула балерина-хореограф Олександра Саєнко, учениця Броніслави Ніжинської та Міхаіла Мордкіна. Запропонував свої послуги відомий маляр Станислав Романовський. Серед молодих студійців відзначалися своїми здатностями до акторського ремесла дві сестри Карпенки. Одна з них, Наталка, незабаром стала дружиною молодого письменника Бориса Антоненка-Давидовича.

Амвросій Бучма, характерний актор виняткового таланту, якому рамки режисури театру Франка ставали щораз тіснішими, пробував використати той перехідний час на пробу власних сил у режисерській ділянці. В цьому його підтримувала вся група, що відокремилася від театру Гната Юри. За дуже короткий час було відновлено і заново поставлено 17 п'єс, які склали 14 нових вистав. Ось вони: "Примари" — Г. Ібсен; "Камінний господар" — Леся Українка; "Генрік Наварський" — Де Вера; "Весела смерть" — Євреїнов; "Одружіння з немовою" — А. Франс; "Затоплений дзвін" — Ґ. Гавптман; "Надія" — Гаєрманс; "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" — В. Винниченко; "Огні Іванової ночі" — Г. Зудерман; "Лікар з примусу", "Манірниці" — Ж. Мольєр; "Господиня заїзду" — К. Ґольдоні; "У холодку", "Куди вітер віє", "На перші гулі" — С. Васильченко.

Оцей репертуар міг задовольнити не одну вибагливу місцевість та навіть гідно репрезентувати театральний ансамбль, але у другій половині 1921 року в Черкасах, у час дошкульного голоду, ми не змогли виконати фінансового пляну, який мав забезпечити існування всього персоналу. Глядачів вистачало тільки на одну виставу. Матеріяльна скрута діймала все населення, яке стало більше думати про хліб щоденний, ніж про видовища. Не зважаючи на добру волю людей, що були при кермі міського господарського та громадського життя, з кожним днем ставало труднішим і безперспективнішим існування нашого театру-студії. Хоч енергії в студійців не бракувало, хоч вони не раз намагалися глушити голод працею й надією на світліше майбутнє — однак фізичні сили падали і закра-

далася зневіра, що тривожила нормальний хід праці.

Під кінець осени 1921 року несподівано просвітив промінь надії... В Херсоні кооперативні організації, які своїм корінням вросли в передвоєнну добу, а згодом у добу Народньої Республіки зуміли зберегти в час вимушеної з наказу більшовицької влади реорганізації сливе увесь людський апарат, який продовжував господарити ресурсами, що зберігалися ще з давніх часів. Керівники тієї установи задумали організувати в Херсоні постійний український театр. Це місто здавна славилося своїми культурними аспіраціями. В міському театрі постійно існувала російська драматична група. Недавно там майже цілий рік експериментував Всеволод Мейєрхольд. Українці намагалися теж не пасти задніх і дуже часто гостили в себе українські ансамблі ще з добрих часів корифеїв та й численних антрепренерів — Кучеренків, Гайдамаків і ін. Там навіть ще недавно діяв аматорський гурток, де починав свої перші акторські кроки О. Шумський.

Херсонські кооператори провідали про існування відламу від Театру ім. І. Франка в Черкасах і, не довго думаючи, прислали свого представника, який запропонував негайно переїхати до Херсону і продовжувати там діяльність. Посланець обіцяв матеріяльне забезпечення людям і поміч в улаштуванні приміщення для вистав.

Для нас ця пропозиція була дошкою порятунку, за яку ми без надуми вхопились у той критичний час. Херсонський уповноважений не вгамувався, поки не посадив нас усіх у зафрахтований ним вагон, і ми розпрощалися з Черкасами. Особисто нам з Добровольською виїзд із Черкас був нелегкий. Вдома вона залишала хвору матір під опікою батька, який теж був уже в літах. Однак, вона почувала й обов'язок перед усією групою, аджеж у всьому репертуарі її ролі були незамінні.

Душею і серцем нечисленного товариства, що мало зобов'язуючу назву Театр-студія ім. І. Франка, був, безумовно, Амвросій Бучма. Він був основним і незамінним актором та ще й мистецьким керівником і режисером. За часів франківців він зумів прогриміти на весь театральний український світ. Не боячись перебільшення, можна твердити, що Бучма не мав конкурента в характерних і комічних ролях на сценах тогочасної України. За короткий час — усього один рік існування театру й перебування тільки у двох містах: Вінниці і Черкасах — розголос про надзвичайно талановитого актора розійшовся по всій Україні, і тому нічого дивного, що херсонські театромани, прочувши, що в Черкасах перебуває ансамбль під керівництвом нової театральної зірки, кинулися туди з приманливими пропозиціями і золотими обіцянками. Одною з найбільш привабливих перспектив для Бучми і, правду сказати, для всіх інших членів студії, була ініціятива херсонців щодо організації театральної школи, яка могла б підготувати молодь для постійного театрального підприємства в тому південному обласному центрі. Такі можливості усміхалися багатьом членам групи, не тільки працею на сцені, але й нагодою громадсько-педагогічної практики. Для Бучми, Доброволь-

ської, Гринішака і Крижанівського відкривалося широке поле діяльності в такій школі театрального ремесла. На мене припали завдання контактів з установами, які зобов'язалися забезпечити морально й матеріяльно існування нашої групи в Херсоні, та обов'язки адміністратора ансамблю.

■

Вагон "теплушка" посувався поволі через вузлові станції Сміла, Бобринська і застряг на запасних рейках Знаменки. Представник херсонської кооперації мобілізував усі свої адміністративні хитрощі та вміння, а все таки був безсилий перед здеморалізованим революцією залізничним апаратом. Три дні простояли ми, забуті Богом і людьми, в закуті безмежної степової станції, без харчів і надії на вихід з того положення. Нарешті, мов з-під землі з'явився молодий студент київського політехнічного інституту Олесь Сидоренко, який пробивався із столиці до рідного Херсону, щоб підгодуватись у батьків, набратися сил та знову кинутись у вир науки. Завдяки цьому енергійному молодцеві, пощастило підтягнути наш вагон до тягарового поїзду, який потягнув нас у дальшу дорогу. Однак, у час того першого адміністративного випробування проявилися риси стійкости й витримки декого з членів групи, які дали змогу пізнати внутрішні дані характеру тих, з ким пустилися ми вплав по неперевіреній течії.

Мистецький керівник Амвросій Бучма не зумів опанувати притаманної йому неврастенії і при випадковій родинній суперечці покинув вагон, заявляючи, що він далі з нами не їде і щоб на нього не розраховувати. Такий епізод не мав би значення в буденних умовах. Але темної ночі він покинув вагон, залишаючи на степовій станції і без цього роздратованих товаришів, тож мимоволі виринало питання: з ким і куди пускаємось у непроглядні мандри? Однак, роздумувати не було коли... Я кинувся в темінь навздогін неопанованому мистецькому керівникові і, розбиваючи коліна поміж рейками та шпалами, горланив між вагонами, благаючи його не покидати товариства на поталу безголов'я. Бронек Бучма був милий, веселий товариш. На сцені прекрасний актор і партнер, у компанії невичерпний весельчак і анекдотист, невтомний затійник розваг. За чаркою — душа товариства, для якого останню сорочку віддавав. Тому то несподіваний його вискок з вагона вразив товариство, мов грім з ясного неба. Ця витівка Бучми розкрила сторінку його характеру, на якому було ризиковано закладати підвалину тривкої будівлі. Розраховувати на його стійкість у трудних обставинах і надіятися, що він зможе перенести непередбачені випробування тих апокаліптичних часів — було небезпечно. Бучма був надзвичайно цінним членом добре зорганізованого ансамблю, де йому могли забезпечити нормальне існування, але покладати на нього відповідальність за долю товариства, як засвідчив випадок на залізничних путях Знаменки, було щонайменше несерйозно.

З моральною тріщиною та тривожними сумнівами, ми все ж таки

добралися до Херсону, де люди щирого українського серця привітали нас і чим могли прийняли. Місцева кооперативна організація забезпечила акторів обідами у своїй столівці. Самі члени ансамблю подбали про дах над головою, а місцева "Просвіта" віддала свою скромну, мало пригожу для вистав сцену. Крім доброго серця херсонців, які, до речі, з кожним днем стали попадати у щораз тісніші лабети більшовицької адміністрації та ЧК, сподіватися нам на щось більше годі було. Проте, пустившися вплав, про поворот до берега вже не можна було й думати. А тут ще й нагрянула рання зима... Холод діймав на неопаленій сцені і в непривітних квартирах. Та молодість знала своє — грою, співами, жартами переборюючи все і всіх, ми старалися розвеселити та розрадити херсонських глядачів, які нам відплачували теж тим, чим ще володіли: безпосередньою прихильністю та рясними оплесками.

Увесь привезений репертуар був для херсонців несподіваною новиною. Освічена верства зачувала про нові течії в українському театрі, але ширше населення цього південного торговельного центру вперше почуло рідною мовою п'єси, які досі мали право виконувати тільки актори російських театрів. Біля нашого невеликого ансамблю згуртувалося чимало місцевих аматорів, а то й кілька акторів, які вже стоптали не одну пару черевиків на провінційних сценах. Крім того, А. Бучма й О. Добровольська інтенсивно заходилися біля вишколу 50-ти членів студії, яку з перших днів довелося відкрити, на прохання місцевих громадян.

Та ба! Все було б гаразд, коли б не ранні сніги та морози, коли б не пронизливі чорноморські вітри, які через Дніпровий лиман налітали на беззахисний Херсон, і не було де душу обігріти. Та й ніде правди діти, самого кооперативного обіду було мало для підтримки фізичних сил. Це кожний з нас відчував при щоденній заготівлі в дніпрових плавнях очерету, який був єдиним засобом опалення наших холодних квартир. Замість починати день фізичним тренуванням тіла для акторського ремесла, ми, озброївшися саморобними сікачами й підперезавшись мотузками, як тільки надворі сіріло, мандрували у примерзлі плавні. Там рубали сухий очерет і великими в'язками тягали на плечах, мов дорогоцінний скарб, до своїх неопалених притулків.

Крім побутових клопотів, на нас несподівано звалилася й професійна халепа. У міському добре загосподареному театральному приміщенні процвітала російська трупа під керівництвом актора й режисера Боріна. Місцеве зрусифіковане чиновницьке та промисловокупецьке населення пам'ятало часи, коли тут ґастролювали світила російського театру. Вся ця російсько-єврейська авдиторія, прочувши про наш репертуар і про акторів, що одягнули на себе сучасні та історично-європейські костюми, насторожилася, наїжилася і з початкових насмішок та кпин з "хахлів" і їхньої мови перейшла на снування заходів, якими плянувала паралізувати працю і життя Театру-студії ім. І. Франка. До Херсону ще не добрався був пореволюційний театр. Південь України дав громадянські права українському народ-

ному театрові. Тут уже десятки років після прокладення шляхів корифеями цього театру неподільно панували "малоросійські" антрепренери Колесниченки, Гайдамаки, Кучеренки, від діяльности яких передчасно сивіли голови Кропивницького, Садовського, Саксаганського. Змосковщена адміністрація й авдиторія з тим явищем зжилися і змирилися. Однак поява зевропеїзованих "хахлів", та ще й підозрілих галичан (Бучма, Гринішак, Гірняк, Крижанівський) — це вже запахло австрійською чи там іншою провокацією... Поголоски про ребелії галицьких частин (ЧУГА) докотилися й до херсонського ЧК, і до нас почали доходити чутки про те, що представники тієї установи розпитували деяких людей з кооперативної братії: хто і з яких міркувань заініціював приїзд тієї української театральної групи до Херсону?

Розгром військових частин на фронтах і послідовна ліквідація повстанських загонів в українському запіллі звільняли руки для наполегливої і послідовної ліквідації господарського та культурного відродження пробудженої революцією України. Але, чи не в останніх хвилинах перед 12 годиною театру-студії з'явився в Херсоні післанець черкаського Відділу народної освіти Петро Михайлів, якому було доручено за всяких обставин привезти нас назад до Черкас. У цей критичний час пропозиція черкаських друзів і прихильників студії прийшла, мов манна небесна. На роздуми не було часу... Про наше рішення негайного виїзду з Херсону знав тільки голова місцевої кооперації, який був ініціятором нашого приїзду й нашим опікуном під час перебування в цьому непривітному місті.

За кілька місяців нашого перебування в Херсоні ми все ж таки зуміли залишити деякий позитивний слід по собі. Ми встигли переконати чимало молоді у правильності т. зв. европеїзації українського театру і залишити там упертих послідовників, які згодом дали про себе знати на театральних обріях. Ми навіть вивезли з Херсону одного неофіта, Сергія Карпенка, який довго ділив з нами долю і недолю, аж поки разом не добрели до "Березоля".

Випивши гірку чашу в тому степовому місті, ми не задумувалися над тим, а що ж далі? Правду сказати, не було й коли задумуватися. Холодний лиманський вітер гнав нас у невідоме, не лишаючи часу для роздуму. На поворотному шляху до Черкас треба було поборювати нелюдські перешкоди, щоб убгатись у будь-який поїзд. Пересідаючи на вузлових станціях, доводилося зводити рукопашні бої із злодіями, що з рук виривали останні пожитки, які ми ще не встигли обміняти на хліб у херсонських перекупок. На станції Знаменка, коли нам довелося завоювати місце в поїзді для останнього етапу на Черкаси, ми ледве вийшли цілими з такої баталії. У найтрагічнішу ситуацію попали мами двох немовлят — дружини Гринішака та Крижанівського, яким знаменські грабіжники з рук вирвали клунки з пелюшками. Це була найболючіша втрата; тільки матері можуть уявити собі ту ситуацію, в якій доводилося переповивати своїх діток у час тієї довгої зимової подорожі. Такими пертурбаціями був устелений наш поворотний шлях до Черкас у грудні 1921

року.

Здавалося, що в цьому закутку ми знайдемо людей, які оборонять нас перед напастями, що чорною хмарою насунулись у неприв'ітному Херсоні. В Черкасах було ще чимало людей, які лише кілька місяців тому раділи нашому акторському лицедійству, що розгладжувало зажурені зморшки на обличчях стривожених громадян. Аджеж усі тоді — і лицедії і глядачі — жили тільки тим, що приносив наступний день... Черкаси здалися рідною стріхою всьому гуртові нашої студії. Вони привітали своїх блудних дітей стареньким, обжитим, театральним приміщенням... Привітав нас прихильно і Відділ освіти, який, до речі, був у руках українських людей доброї волі, і, що найважливіше, сердечні глядачі, для яких ми не були невідомими. Актори знову поселились у знайомих господарів, а Добровольську і мене чекала рідна хатина над берегом Дніпра, де мати, борючися з недугою, чекала на свою мандрівницю доню.

■

Час відпочинку й перешикування дійових плянів я вирішив використати на розшуки Леся Курбаса та його групи, з якою він покинув Київ і подався по хліб щоденний у заможні райони нашої батьківщини. Отож за всяку ціну треба було негайно нав'язати зв'язок з тим, у чиїх руках було майбутнє українського театру. Роля зв'язкового знову падала на мене, з одного боку, як на адміністратора, а з другого, як на того, хто в тих справах був у контакті з Курбасом.

Пускатися в дорогу не було з чим... Але театральний адміністратор не має права попадати у безвихідне положення. Він завжди і всюди мусить вийти цілим не тільки особисто сам, але й увесь колектив за його плечима мусить почуватися безпечно. Отож у той скрутний час майнула в моїй голові "геніяльна" думка! Я згадав, що в потайному сховищі черкаської оселі з часів приїзду з Вінниці лежить мій ще з УСС-ів австрійський револьвер "штаєр" з маґазинком на 9 куль. Я спорядив у бойовий стан того свідка минулої слави і задумав перевести його на валюту, яка помогла б здійснити намічені господарські задуми. Реалізацію такої комерційної операції могла придумати тільки така світла голова, як моя. По цілій країні день і ніч всесильна ЧК стріляла всіх, хто тільки під руки попадав, а я задумав комерційну трансакцію з місцевими спекулянтами — та ще з таким товаром. Не даром кажуть: деяким людям — море по коліна... По не дуже то законспірованих переговорах та торгах, я свою зброю все ж таки збув за досить імпозантну суму в мільярдних більшовицьких купюрах. Тут таки місцевий торговельний геній порадив мені на цьому не заспокоюватись, а використати нагоду моєї поїздки до Києва — не з порожніми руками. За його інформаціями, у Києві на Єврейському базарі був великий попит на всякі м'ясні товари. Тому він порадив мені не бути тюхтієм і за весь здобутий капітал закупити в черкаських торгівців ковбаси, яку вони майстерно виробляють з коров'ячого м'яса. Мене, що ввійшов у спекулятивний азарт, не треба було довго аґітувати. Вірячи у свою комерційну зорю, я за

всі свої мільярди накупив повний стрілецький наплечник коров'ячої ковбаси і, не давши нікому її навіть понюхати, повіз на київський Єврейський базар. Там була змога провести комерційну операцію і щонайменше потроїти вкладений капітал. З таким поважним матеріяльним засобом уже легше можна було б викінчувати намічені організаційні театральні пляни. В цьому випадку я міг би з'явитися перед Курбасом не тільки як представник нашої живої групи, а ще й як заавансований адміністративний співробітник.

Окрилений такими надійними візіями, я навантажився ковбасою та пустився в подорож до Києва. На першій вузловій станції Бобринська мені довелося з надлюдськими хитрощами та диявольською силою пробиватися на вагонну платформу, переповнену всяким людом, який, як видно, із такою ж метою, що й я, добирався до золотоверхого княжого города. Над головами кожного щасливця, що вже твердо стояв на східцях чи у тамборі, гніздилися мішки й плетені кошики, наповнені плодами родючої землі української. Користуючися своїм зростом, я старався пропхатися поміж масу людських ніг і цим способом пролізти до вагона. Маневруючи поміж людьми та клунками, я доп'яв мети — опинився в першому відділі вагона. Та ось раптом якась тяжка рука схопила гичку мого наплечника і разом зі мною стала тягти вгору. Не стямившися, я опинився на горішній полиці перед обличчям дикообразного матроса, який узявся викинути мене через вибите вікно назад на станційну платформу, ще й обливаючи мене антисемітськими епітетами. Уживаючи своєї красномовности, я переконував героя пролетарської революції, що в мене немає ні одної каплі єврейської крови, а навпаки, я дяківський син, і що я готов тут же продемонструвати йому свій природний пашпорт, який переконливо заперечить його необґрунтовані підозріння. Під час мого темпераментного монолога караюча рука революції наткнулась у наплечнику на підозрілу форму його змісту. В матроських очах тут же загорілися зіниці компромісними вогниками. Він примістив мене біля себе і запропонував свою опіку до кінцевої точки спільної подорожі. Не звертаючи уваги на оточення, він витягнув із мого дорогоцінного "рукзака" кільце ковбаси і запропонував спільно відсвяткувати знайомство. Мені нічого не залишалося, як тільки радісно погодитися на його пропозицію і терпеливо чекати на дальший розвиток подій.

На щастя, поїзд не дуже довго затримувався на станціях, з нереволюційною швидкістю пролітав степові простори й у вечірніх годинах зупинився на київському вокзалі. Мій опікун, повечерявши однокілевою ковбасою, спокійно продрімав усю дорогу, не турбуючи ні мене, ні сусідів. Пасажири заметушилися, мов у муравлиську, тягаючи свої пожитки та мішкові скарби і цілою лявіною загатили всі станційні виходи, щоб чимскоріше вирватися з-під опіки залізничних охоронців, які в імені революції дограбовували недограбоване. Вислизнувши з-під опіки дрімаючого матроса, я з своїм наплечником розплився, мов камфора в масі мішочників і поніс свій скарб темними вулицями Києва.

Штабквартирою моєї комерційної операції мало послужити скромне помешкання "молодотеатрівця" і початкуючого театрознавця Йони Шевченка у глухому завулку, поруч ботанічного городу, у старенькій невеличкій хатині, що нагадувала хатину баби Яги... З невеликого віконця блимало мляве світло каганця, на яке я попрямував, мов нічна нетля. Господар, вислухавши рекомендацію і прохання своєї колишньої дружини Поліни Самійленко, прийняв мене дуже гостинно, відступивши куток на долівці, біля залізної душогрійки. Цілу ніч ми ділилися з господарем театральними новинами та туманними планами, заїдаючи ковбасою з мого наплечника.

Йона Шевченко, ентузіяст Молодого театру, а згодом і "Березоля", закінчив свою акторську кар'єру театральним критиком і театрознавцем, залишивши вимовний слід у цій ділянці. Отож не диво, що тієї непривітної ночі сон мене не брав, бо господар, який виявився надзвичайно цікавим співбесідником і глибоким знавцем театральних процесів того часу, зачарував своєю ерудицією. Картина українського театру, змальована ним у ситуації кінця 1921 року, була дуже невідрадна. Воєнна розруха, господарська руїна, холод і голод — ніяк не сприяли фреквенції глядачів. Українські вистави зяяли пусткою. Із холодних театральних приміщень навіть щури повтікали в підземні канали. Тільки актори та технічний персонал, надіючися на Бог-зна чию манну, вешталися серед обмерзлих стін театральних храмів. Із київського Театру ім. Т. Шевченка режисер Олександер Загаров вимандрував через Збруч у Галичину. Лесь Курбас рятував своїх однодумців від голоду в Білій Церкві та Умані і там, хоч паліятивами та компромісами, все ж таки старався втримати мистецький рівень свого репертуару. Могікани Народнього театру теж пробивалися серед злиднів того часу в ще не виголоджених осередках, де колишні прихильники підгодовували своїх кумирів скромними пайками. І все ж, наперекір стихіям, зерно посіяне в добі національної революції, хоч і приморожене лютою зимою та чекістським терором, з кожним променем сонця пробивалося на поверхню життя. Йона Шевченко запевняв, що Лесь Курбас, як тільки зазеленіють київські каштани, повернеться в історичну столицю і зреалізує пляни, які набрали конкретних форм у час стратегічних мандрів між Уманню та Білою Церквою.

Із цієї інформації виходило, що ідея переправи на Захід стала неактуальною. На жаль, цього питання я не зважувався з'ясувати із співрозмовником, а Курбаса, якого я сподівався застати в Києві, не було. Нічого іншого не залишалося, як тільки зреалізувати ковбасний капітал, який за час подорожі і нічної розмови з Йоною Шевченком помітно зменшився, і поїхати на розшуки Леся Курбаса по гайдамацьких територіях. Для моєї комерційної операції господар порекомендував мені спеціяліста тих справ, актора Театру ім. Т. Шевченка — Осташевського, який свою мистецьку працю сполучав з професією торгівця на звісному Єврейському базарі. За точними вказівками Шевченка, я знайшов того короля київської "товкучки" на перехресті двох жвавих магістраль торговельної артерії Києва, де він

своїм чарівним голосом "героя-любовника" пропонував не менш чарівний товар, вигукуючи: "Ґруша в сахарє!" та повторяючи цю тираду до безконечности. Реклямуючи так свій товар, Осташевський одним вухом прислухався до моєї пропозиції золотого інтересу. Уловивши суть справи, він запропонував негайно принести мій товар до його помешкання, а за той час, випродавши свої "ґруші в сахарє" і навідавшися до м'ясного ряду, він зачерпне інформації про курс моїх ковбас. Коли ж за якої півгодини я з'явився із своїм крамом у його помешканні, він, уже впоравшися із справами, чекав на мене, приглядаючися до фахової праці своєї дружини, яка вправно обцукровувала наступну партію "ґруш в сахарє".

Подружжя Осташевських окинуло "професійним оком" мій товар, але тут же поспівчувало мені, що я опинився з ним у дуже несприятливій коньюнктурній ситуації, бо м'ясо впало в ціні, а коров'ячі ковбаси й поготів. Орієнтовна ціна здалася мені багато нижчою, ніж мене запевняли в Черкасах. Та все ж, господарі обіцяли докласти всіх зусиль, щоб увесь товар збути і щоб я вийшов цілим із того торговельного підприємства. На радощах я запропонував колеґам Осташевським, щоб вони не продавали кота в мішку і тут таки, посмакувавши одною ковбасою, переконалися, що товар не будь-який... Господар без вагання, взяв ще одне кільце, як зразок товару і пішов на переговори з торгівцями. Окрилений надією, що, завдяки комерційному хистові колеґи Осташевського, мій товар принесе, хоч і не такий, як сподівалося, та все ж таки прибуток, я залишив наплечник у надійних руках господині й подався у місто виконувати чимало доручень, які довірили мені не тільки товариші за фахом, але й чимало мешканців Черкас, що тимчасово поселилися і відгодовувались у цьому закутку.

Холодна ніч, проведена в помешканні Йони Шевченка, і цілоденна біганина по обмороженому та засніженому Києві, де ніде було обігріти душу, давалися взнаки. Долівка, де довелося знову розправити свої кості, цього разу здалася особливо непривітною. З усіх шпарин несло проймаючим холодом, що дошкульно став змагатися з моєю доволі високою температурою, яку викликала непрохана анґіна. Переборюючи цілу ніч холод і внутрішню гарячку, я змобілізував рештки сил, щоб поладнати неполагоджене та чимскорше податися до теплих Черкас... Хто не пам'ятає не тільки Києва, але й усієї України в час завірюх? Улітку хоч під соняшним промінням можна було погріти голодне тіло та холодну душу. А взимі столиця була непривітна й немилосердна. Цього разу все летіло мені з рук: про Леся Курбаса ніхто не міг розказати мені щось точне та конкретне. Було тільки відомо, що він завоював Умань "Гайдамаками", і місцева молодь готова була йти на все дозволене й недозволене, щоб тільки стати у пригоді акторам "Кийдрамте" і помогти їм поборювати побутові умови того пам'ятного часу. Полагодження приватних доручень також не клеїлося, бо адресати позмінювали помешкання, і я не зумів їх розшукати. Проте найдошкульніше причаїлося в закуліссях Театру ім. Т. Шевченка... Я подався туди, щоб

остаточно розрахуватися з королем базарних операцій — актором Осташевським. Він у той пам'ятний вечір виконував ролю графа в безсмертній комедії Бомарше "Весілля Фіґаро". За кулісами я терпеливо чекав кінця вистави, щоб тут же зустріти героя п'єси, блискучого графа Альмавіва й отримати свою пайку за дорогоцінну ковбасу. Актор Осташевський після заплутаної ситуації на сцені з графинею та із субреткою Сузанною наскочив на мене з ще складнішим настроєм. Він безцеремонно затягнув мене у безвихідний куток і таємничо-багатозначним голосом прошепотів, що коли він підходив до прилавка перекупки, з якою умовився про торговельну трансакцію з моїм товаром, міліціонери схопили його разом з ковбасами, відвели до району міліції і там без церемоній та формальних процедур — сконфіскували мій товар, не потурбувавшися його поквитувати.

В одну хвилину всі мої пляни, всі надії розвіялися, мов мильні бульки... В Черкасах дружина чекала на гроші для лікування хворої матері, мої мрії про зустріч з Лесем Курбасом через брак засобів на покриття дорожніх витрат стали нереальними. Настрій і тон інформацій Осташевського не лишали ніяких проблисків надії; навпаки, з його слів виходило, що найраціональнішим виходом із того положення буде негайна втеча з Києва; спустити всі кінці у воду, щоб не залишити ніяких слідів до джерела того дефіцитного товару. Коли взяти під увагу, якими капіталами був закуплений цей товар і якою трансакцією підготовлено всю цю комерційну операцію, то сліпому стане ясно, що пропозиція Осташевського, який, як ніхто інший, мав набиту руку в таких справах, була розумною.

І я непомітно, не пустивши пари з уст, того ж вечора майнув на вокзал і першим поїздом подався під стріху родинного дому Олімпії Добровольської.

У Черкасах на мене чекали з великим нетерпінням. Рідні сподівалися, що я своїми комерційними успіхами поправлю матеріяльну базу хатньої господарки. Дружина була безпорадна в своєму безсиллі чимбудь помогти хворій матері. Невеликий колектив Театру-студії ім. І. Франка теж нетерпеливо вижидав на плоди мого адміністративного хисту і на реалізацію намічених планів сполуки з гуртом Леся Курбаса та на переїзд у більш сприятливі умови для професійного вишколу. Я ж, з тяжко поборними перешкодами, ледве живий повернувся в Черкаси... з порожніми руками. До Курбаса не добився, крам мов у воду канув. Дружина задовольнилася, що я цілим повернувся з цієї комерційної халепи, а товариші з браку іншого кандидата на функції адміністратора доручили мені далі вести господарські справи нашого мистецького підприємства.

Моя комерційна інтуїція підказала, що в місці нашого осідку всі можливості вже вичерпано, і єдине, що ще могло подати помічну руку нашому мандрівному театрові, — це славне, добродушне українське село! Правда, репертуар наш для села тодішнього часу, делікатно висловлюючись, був "дискусійний": "Камінний господар" Лесі Українки, "Примари" Ібсена, "Лікар з примусу" та "Манірниці" Мольєра, "Генрік Наварський" Де Вери і т. п. Алеж, Господи... на нашому

програмовому прапорі чітко і ясно було написано, що ми несемо зразки світового мистецтва в саму гущу народніх мас. Отже, для реалізації тих благородних кличів я став перед почесним завданням: організувати виїзди нашого невеликого ансамблю по селах черкаського району. Понести туди плоди нашої студійної праці над драматичними творами світової та української клясики і таким чином реалізувати нашу ідею: "нести світло краси і правди в гущі народу"...

Правди не сховаєш, до цього кінцевого етапу в тих днях нас таки примушувала безжалісна біда. Голод і холод — не брат! У Полі Самійленко двоє їстивих підлітків, у Гринішака і Крижанівського, піяніста й дириґента, тількищо народжені нащадки вимагали чогось реальнішого, вони просили тепла й хліба щоденного. Мій адміністративний інстинкт підказав організацію цілого ряду виїздів у найближчі села.

Першим місцем для такої нашої освітньої мандрівки стало велике багате село Білозер'я при залізничному шляху Черкаси – Сміла, якраз на півдорозі між тими містами. Я, як годиться відповідальному адміністраторові, почимчикував з Черкас туди по шпалах, бо на квиток не було "засобів". Зголосив нашу культуртреґерську мету сільській владі, яка запропонувала якийсь занедбаний гамазей довоєнного торговельного підприємця, в якому, як мене поінформовано, вже відбувалися вистави недобитків "малоросейських труп". Оглянув я цей "театральний центр", де навіть були сліди сценічних помостів та обшарпаної мішковини, що мала колись виконувати завдання завіси. Не маючи нічого іншого до вибору, я оформив угоду з місцевою владою про факт і день нашого виступу в найближчий недільний день. Тут же довелося розвісити наші афіші, які, як запопадливий адміністратор, я припас у своєму наплечнику. Наша афіша говорила, що такого дня черкаський Театр-студія ім. І. Франка відіграє у Білозер'ї п'єсу світової слави драматурга Генріка Ібсена "Примари".

■

Раннім-ранком, морозного лютневого дня 1922 року на малій залізничній станції вийшли з вагона поїзду Черкаси – Сміла – Бобринська актори театру-студії: Поліна Самійленко, Олімпія Добровольська, Амвросій Бучма, Лесь Гринішак, Йосип Гірняк та студієць Сергій Карпенко. Всі були навантажені ґардеробою і деталями декорацій. По глибокому снігу подалися до понурого приміщення посеред базарного майдану, яке служило в тій місцевості за театральну залю. У цій споруді актори склали свій баґаж та стали розглядатися, де б то розігріти свої обмерзлі частини тіла, до яких мороз та вітер стали вже добре добиратися. На краю площі виднівся обнесений снігом малий будинок, що пишався вимовною вивіскою: Школа. Ми розбудили молоду вчительку і після довгих драматичних переговорів нам пощастило переконати цю жрекиню науки, що це буде великою шкодою для мистецтва радянської країни, коли актриси, які мають сьогодні ввечері "пролицедіяти" драму великого

світового драматурга перед мешканцями славного села Білозер'я — замерзнуть ось тут перед порогом святині науки, якщо ця мила представниця педагогічного світу не дозволить їм перебути в цій школі, поки ми, актори, не приготовимо сцену в місцевому театрі для нашого лицедійства. Господиня піддалася нашим гарячим арґументам і відчинила двері шкільної кляси, де негайно розмістились із своїм театральним баґажем фру Альвінґ і Реґіна, тобто Поліна Самійленко й Олімпія Добровольська.

Двері т. зв. "театральної" клуні не були під замком, тож нам ніхто не завадив узятися за влаштування сцени для нашої вистави. Ми — три виконавці ролей і студієць Сергій Карпенко, який перед виставою повинен був виконувати обов'язки касира та білетера, взялися за приготування сцени, де не було нічого, крім натяку на колишній подіюм та сіро-понурого лантуха. На своїх плечах ми змогли привезти лише кілька уявних портьєр, дещо з реквізиту, але хатню обстановку фру Альвінґ трудно було притаскати з Черкас. Однак перспектива повного збору штовхала членів ансамблю на фантастичні вигадки, які мали перетворити клуню на вітальню героїні вистави. В даному випадку став нас виручати "футуризм", що вже стукав у всі двері та вікна українського мистецького світу. Нам здавалося, що цей новий напрям докотився вже й до Білозер'я, тому ми й не дуже переймалися тим, що місцевий глядач нас не зрозуміє. Недоламані лави та пачки з колишнього товару в нашій уяві перетворювалися в обстановку поміщицької садиби і здавалося, що й глядачам не трудно буде прийняти це за справжні меблі, вказані в авторських ремарках.

До початку вистави ще було чимало часу. Капосний голод примушував нас розглянутися по центральному майдані — чи не знайдеться якогось притулку, де можна було б розігріти душу і голодне тіло. У церкві по той бік майдану кінчилася недільна Богослужба. Вся площа стала наповнюватися масою святково зодягненого люду. Тут зразу можна було помітити, що ні війна, ні революція ще не дійняли того Богом збереженого закутка. Засніжений майдан встелився, мов барвистим килимом. Чоловіки і жінки, обох статей молодь, галасливо весела дітвора, не поспішаючи, прямували до теплих садиб, щоб після недільного благословення Божого підкріпитися плодами праці родючої батьківської землі.

На нас, чужаків, ніхто й оком не кинув. За ввесь час нашої роботи над прибиранням сцени та клуні ніхто з місцевої громади й носа не показав. Не знайшовши ніякої установи, ми подалися до наших актрис, щоб їх порадувати хоч тим, що сцена й заля для нашого "гостинного" виступу готова. Наших товаришок ми застали в пригнобленому настрої. Надії на гостинність білозерського громадянства не виправдалися. Аджеж однією з цілей нашого виїзду в це Богом благословенне село була прихована мрія: покористуватися справжнім українським "хлібо-сіллям" і наповнити свої виголоднілі шлунки... Молода вчителька за стіною в своїй обителі частувала молодого колеґу смачним недільним обідом. Не подумала, що в сусідній

кімнаті — голодні й обмерзлі дві жрекині Мельпомени зовсім сп'яніли від пахощів свіжоспечених пампушок з часником і клясичного українського борщу, що пробивався із щілин сусідньої кімнати. Сусідці й до голови не прийшло навідатися в холодну клясу і хоч би гарячою водою розігріти тих, що принесли духовий харч неголодним одноплемінникам.

Напередодні м'який сніг присипав село Білозер'я. Під соняшним промінням хати, вулиці, майдан виблискували грайливими іскрами, немов брилянтами. На цей білосніжний килим висипалась молодь, мов з чародійного казкового лантуха. Парубки, в білих, як сніг, овечих кожухах із сірими смушковими комірами та широкими рукавами і такими ж високими шапками. Дівчата теж у кожухах, але покритих синім густим сукном, і теж із широкими смушковими комірами й рукавами, а голови пов'язані барвистими хустками. Обличчя в них — мов маків цвіт, грайливі усмішки та манливі розмови очей... Жарти, сміхи, ляскіт соняшникового насіння, лушпиння якого засипало білосніжний майдан. Давно не бачили ми такої погідної, безтурботної картини. Ми зачаровані стояли біля вікна, милуючися тією недільною ідилією, яка так різнилася від того, що коїлось у пореволюційному виголодженому місті. Кільканадцять кілометрів — і така відмінна картина від того, що переживали міщани. Відоме гасло Леніна "Смычка города с деревней" ще не дійняло затишного українського степу, який енергійно та успішно відбивався від хлібозаготівельних наїздів. Голод 1921-22 років, що виморював міста і навіть містечка, не докотився до селянської садиби. Там ще зберігався по засіках кількалітній надвишок людської праці. Трударі не поспішали ділитися ним з різношерстими міщухами, з якими село мало свої оправдані старі порахунки. До самого смеркання щебетала поза хатами на городах сільська дітвора, переганяючися на саморобних санчатах, парубки та дівчата й не думали про завтрішні будні, їм було байдуже до всього... Вони не чули холоду, не прислухалися до морозного скрипоту своїх чобіток. Їх зогрівала молодецька пісня і теплі сплетені руки... А нам, теж ще молодим, але до болю голодним і закостенілим від дошкульного холоду, довелося поспішати до клуні-театру і приготовитися до гостинного виступу театру-студії в селі Білозер'ї.

Біля вхідних дверей зібганий у дугу актор-касир Карпенко, цокаючи зубами з холоду, поінформував, що продаж вступних квитків не покриє поворотних залізничних білетів. Однак я, адміністративний директор, не зважав на таку невідрадну перспективу і став заохочувати товаришів щонайшвидше одягнутися, бо незабаром доведеться починати виставу.

Залізний казанок, що мав правити за огрівальну систему цього "модерного" приміщення, так немилосердно димів, що не тільки дихати було трудно, але й очі заливалися потоками сліз і годі було догледіти топографію закулісся. Виконавці ролей надівали на свої зимові одяги театральні костюми і зовсім не зважали на зовнішній вигляд фігури. Це до певної міри навіть сприяло таким персонажам,

як фру Альвінґ, пастор та кульгавий батько Реґіни Енґстранд, але нещасному Освальдові, якого Бучма задумав виконувати в білих штанях та "байронівській" сорочці з розкритим коміром, — довелося таки скрутно... Надії на те, що повна заля вдячних глядачів обігріє заморожені стіни своїм диханням і внутрішнім теплом, не оправдалися. Глядачів було небагато. Адміністративна совість не дозволяла мені відкликати виставу, тож я переконав товаришів довести наше діло до кінця, наперекір усім стихіям і на зло нашим ворогам.

Не раз я помічав, що актори, попадаючи в несподівано прикру ситуацію, ні з того ні з сього забувають про неї і, зовсім не змовляючися, заражуються якоюсь безконтрольною бадьорістю, грайливістю, а то й навіть інтуїтивною мистецькою імпровізацією. Те, чого не пощастило осягнути на пробах, тепер появлялося само собою, мов за дотиком чародійної палички. Цього разу нам здалося, що ми не на холодній сцені, не в пустій залі, немов ми не лицедії, а справжні живі персонажі, що опинилися в обставинах, які вигадав і підказав нам Генрік Ібсен, і діємо без жадних умовностей. Від першої дії до останнього моменту п'єси цей надзвичайний стан акторського самопочуття нас не покидав. Між усіма виконавцями відчувався контакт, який настроює в одній тонації всі творчі струни активного інструменту гармонійної симфонії одного і того ж твору. Нам було легко і радісно... Ми ні про що інше не думали, тільки про те, що нам вказували наші ролі. Кожний з нас входив у ситуацію не таку, до якої ми звикли на пробах і попередніх виставах. Ми зажили новими почуттями, новими станами, які з'явилися невідомо звідкіля. Один в одного ми почули нові інтонації, ми догледжували нові жести, навіть нові мізансцени, несподівані, які не дивували нас, а навпаки, впроваджували в те, чого ми безуспішно домагалися, дошукувались у час підготовки тієї трудної драми. Здавалося, якесь чародійне крило торкнулося нас усіх, і ми під його дотиком зажили новим сценічним станом, який допоміг нам увійти в чарівну сферу акторського тривання. Ми не "грали", ми не лицедіяли — ми були постатями, вирваними з життя, яке догледів і представив на людський осуд Ібсен. Із залі приглядалося до нашого тривання небагато глядачів. Для нас вони навіть не існували. Ми й не пам'ятали про їхню присутність. Ми не чули холоду, забули про голод. Нам було легко, радісно, хоч за ролями ми страждали, горювали, хитрували й обманювали.

Вистава закінчилася. Нечисленні глядачі, без особливого вияву свого враження від театрального дійства, яке тількищо відбулося, спокійно розійшлися по своїх хатах. Ми теж поскидали маски своїх ролей, зібрали свою невеличку ґардеробу та реквізит і пішки подалися на станцію, щоб перебути кілька годин до найближчого поїзду до Черкас. Ніхто з нас і не думав про наше матеріяльне катастрофічне фіяско. Ми й не задумувалися над тим, як ті нечисленні глядачі сприйняли нашу виставу, чи вони зрозуміли її, чи ні. Вблагавши чергового, щоб дозволив нам перебути в холодній кімнаті до того часу, коли прийде поїзд, ми щасливі згуртувалися в кутку непривітної станції і стали ділитися думками про те, що трапилося з нами та з

нашою "гастрольною виставою"?!

З акторами всяко буває на сцені. Не раз, коли вони потрапляють у несприятливу ситуацію, коли глядацька заля світить пусткою, коли невідомо, чим наступного дня оплатять своє циганське житло, чим нагодують сім'ю, — вони тоді мов діти втікають від дійсности, попадають у грайливу стихію і на сцені тоді все "крутиться колесом"... Попавши в таку веремію, вони з комедії можуть зробити трагедію і навпаки. Цього разу в Білозер'ї в холодній клуні ми не дуранлясили, не втікали від непригожих обставин у жартівливу грайливість; ми зовсім підсвідомо, без внутрішнього контролю зажили дружньо, однозгідно з обставинами, які підказав нам автор.

У кожного з нас уже був більший чи менший сценічний стаж, було вже чимало ролей у репертуарі, були поразки й успіхи. Ніхто з нас уже не уявляв свого життя поза театром. І ось, обговорюючи тількищо зіграну виставу, ми признавалися, що ще ніколи не доводилося так зажити на сцені, як сьогоднішнього вечора. Ми були свідками і дійовими суб'єктами особливого стану, святкового настрою і лицедійства, якого до сьогодні ще нікому з нас не щастило пережити. Це не була гра лицедіїв, це було якесь священнодійство! Але як до того дійства завербувати й третього компонента, без якого немає театру — глядача? Сьогодні він не був ні свідком, ні учасником цього священнодійства. Значить, це не було повноцінне театральне видовище? Однак те, що нам пощастило зажити чи ввійти всім ансамблем в однозгідний стан сценічного "піднесення", який давав незнану радісну "грайливість" — ось саме той стан нам здався сценічним священнодійством, справжнім творчим станом у театрі.

Для мене особисто відкрився ще один деталь, якого досі не міг збагнути: в Театрі ім. І. Франка 1920-21 років був доволі "різношерстий" ансамбль. Актори були не одного віку і не однієї, так би мовити, школи. Були такі, що вже поїли не з одної печі хліба, і такі, що тільки починали вбиратися в пір'я. Невелика кількість старших, що вже почувалися корифеями, доволі скептично ставилась до молоді, яка самотужки, без помочі режисури та старших віком товаришів, добивалася успіхів на сцені. Бувало й таке, що вони скептично поглядали на випадкові успіхи молодняка. Я не міг похвалитися особливою прихильністю головного режисера Гната Юри в час свого перебування в Театрі ім. І. Франка. Таким ставленням проводу заражувався й дехто з ведучих акторів (О. Ватуля, С. Семдор), і я часто на сцені вловлював на собі їхні саркастичні погляди й усмішки. Признаюся, що ці факти не сприяли творчим злетам, а навпаки: перебування на сцені перетворювали на тяжке ремесло. В Театрі ім. І. Франка акторська молодь була "допоміжним складом", додатковим атрибутом, необхідним для заповнення прогалин, через які треба було перескакувати "корифеям". І коли комусь із тих смертних пощастило звернути на себе увагу глядача, коли поталанило зажити ролею і виповнити її своїм тут же створеним образом, то це було своє — ніким не дане і не підказане.

У Театрі-студії ім. І. Франка зібралось нас декілька, які прагну-

ли однозгідного, однорідного буття на сцені. Ми хотіли бути і діяти без чужого натиску і затиску нашого тривання на сцені.

Над ранком, діждавшися поїзду, промерзлі, ми пропхалися в обігріті людським теплом вагони, не чуючи голоду (цілу добу ні крихти хліба, ні теплої води не довелося ковтнути, ми не могли забути пережитого настрою під час вистави "Примар" у порожній непривітній клуні села Білозер'я. У вагонній задусі товариші боролися зі сном, бож дорога недалека, Черкаси ось-ось привітають раннім морозом, а я радісно почав усвідомлювати успіх нашого маленького колективу: однозгідне прочуття своїх ролей і спільне тривання в них протягом усієї вистави. Цього стану ми доп'яли інтуїтивно, без заздалегідь продуманого завдання і чіткого пляну. Мета, для якої ми зійшлися, сама прийшла та обігріла нас, несвідомих шукачів сценічної радости. Радости, без якої актор — не актор, а нудний ремісник, споживач гіркого театрального хліба.

Ранньою весною 1922 року черкаський Відділ народньої освіти запросив основну частину нашого ансамблю на інструкторів шкільних гуртків самодіяльности: мистецького читання, музики, співу і навіть танку. За цю працю в шкільних закладах запропоновано невелику оплату натурою: кожний інструктор діставав три пуди (48 кілограмів) борошна. Це врятувало членів нашого колективу від дуже скрутної ситуації. Правда, частину часу довелося віддавати цій роботі, але все ж таки наш гурт мрійників продовжував своє існування і так дотягнув до літа того року. І ось, мов грім з неба, нагрянув лист від Леся Курбаса, який повідомляв про поворот його ансамблю до Києва і про організацію нового мистецького об'єднання. Вістка ця перекреслила всі мрії і пляни, які вилеліяла наша попередня зустріч і задушевна розмова, що відбулась на початку 1921 року.

Довго чекав я цього листа! За той час закрадалися сумніви, безнадія в театральне, громадське й особисте майбутнє. Аджеж Курбас тоді розгорнув заманливий плян переходу групи однодумців на Захід у рідну Галичину, щоб там у сприятливих обставинах розбудувати театральний П'ємонт. Таж ми тоді умовилися, що на його заклик наша група приєднається до його гурту в районі Проскурова, і разом подамося туди, де не було ЧК, де можна було служити рідному театрові. І ось тільки через рік він обізвався і викликав на розмову у Київ, а не у Проскурів!

Гарячого червневого дня підіймався я з Хрещатика на стрімку Лютеранську вулицю, шукаючи числа дому, де отаборився Лесь Курбас з дружиною і з своєю матір'ю Вандою Адольфівною. У скромній кімнаті зустріла мене сивоголова, знайома ще з хутора "Надія" Лесева мати, яка й повела мене на поверх вище, де в квартирі Марії Петрівни Стукаченко, приятельки та добродійки сім'ї Курбасів, цілими днями снував програми Мистецького об'єднання "Березіль" Лесь Курбас. Господиня приходила з праці пізнього вечора, тому мрійник Курбас мав тут змогу без свідків працювати й приймати друзів та співробітників.

— Пане Лесю! (в той час так його звала вся Україна), чому ви

1922 р. перед вступом до "Березоля"

1926 р.

викликали мене сюди, а не до Проскурова?

— Часи міняються... Чи ви не знаєте, як завершилися змагання за вільну Україну? Ви чули, що коїться на Заході?! Варшавський договір не дійшов до вашої свідомости? Хіба ви не знаєте, що нашу Галичину остаточно подарували альянти Польщі? Товаришу Гірняк, не до театру тепер нашій рідній землиці! Українська революція розправила нам крила і для нашого лету треба простору не з Копичинець до Пацикова, а від Збруча по Кавказ. Чуєте? Іде мова про нову економічну політику, про самовизначення народів колишньої царської імперії. Ви чуєте клич "Українізація України"? Ви знаєте, до чого це зобов'язує кожного громадянина нашої батьківщини? Нам усім, робітникам театрального фронту, слід глибоко задуматися над тими горизонтами, що розкриваються перед нами, і тими завданнями, які на нас накладає грядуща доба.

Я слухав Леся Курбаса і впивався його милозвучним голосом, вглиблювався в його слова і думки. Кожне його слово діймало душу і падало в найменші закапелки мозкової коробки. А він не зупинявся, він далі розгортав свої, як видно, довго продумувані пляни.

— Ми не будемо тут же негайно організовувати театру. Наш плян — це, може, покищо тільки мрії: згуртувати багато людей різних фахів, різних галузей мистецтва, літератури, музики, які погодяться пуститись у далеку дорогу шукань, науки, тренування своїх м'язів, тіла, голосу і, найважливіше, свого інтелекту. Ту всю енергію і невтомну працю спрямувати на пошуки шляхів до нового театру. Коли переконаємося, що ми відмежувалися від минулого, заяложеного, коли ми переборемо свої старі навики, свої акторські штампи, коли відчуємо свої оновлені м'язи, своє нове гнучке тіло, коли ми почуємо свій оновлений голос, коли збагнемо багато чого, що досі нам не відоме, або навіть чуже, — тоді ми почнемо думати про театральне видовище!

Я попереджаю вас і ваших товаришів, що це буде трудний шлях, вам нелегко буде відректися від того, що ви вже на сцені осягнули. А найважливіше те, що ми беремося за діло нове, неясне ще, не маючи ніякої матеріяльної бази, ніяких грошовитих меценатів. З чого ми будемо жити, де будемо працювати, хто де буде мешкати — не знаємо, нічого нікому не ґарантуємо. Кожен мусить сам про це подумати, потурбуватися. Ми будемо сходитися на спільну науку, на спільні тренування, вправи і на спільні балачки та виміну думок. Ми будемо слухати знаючих, розумних людей, які допоможуть нам шукати найкращої й найкоротшої дороги до нашої мети. Це будуть учені, професори, спеціялісти тих знань, що конечні для всеозброєння актора — майстра свого діла.

У нас буде кілька майстерень і кожна з них матиме свою ділянку майбутнього театру; театру для міста, для заводів, для села і для дітей. Актори, які вже працювали в театрах і вже мають професійний стаж і навіть своє акторське ім'я, всі вони будуть згуртовані в окремій майстерні, з окремою програмою тренажу фізичних дисциплін. Вони мусітимуть перейти повний перевишкіл, і тільки після

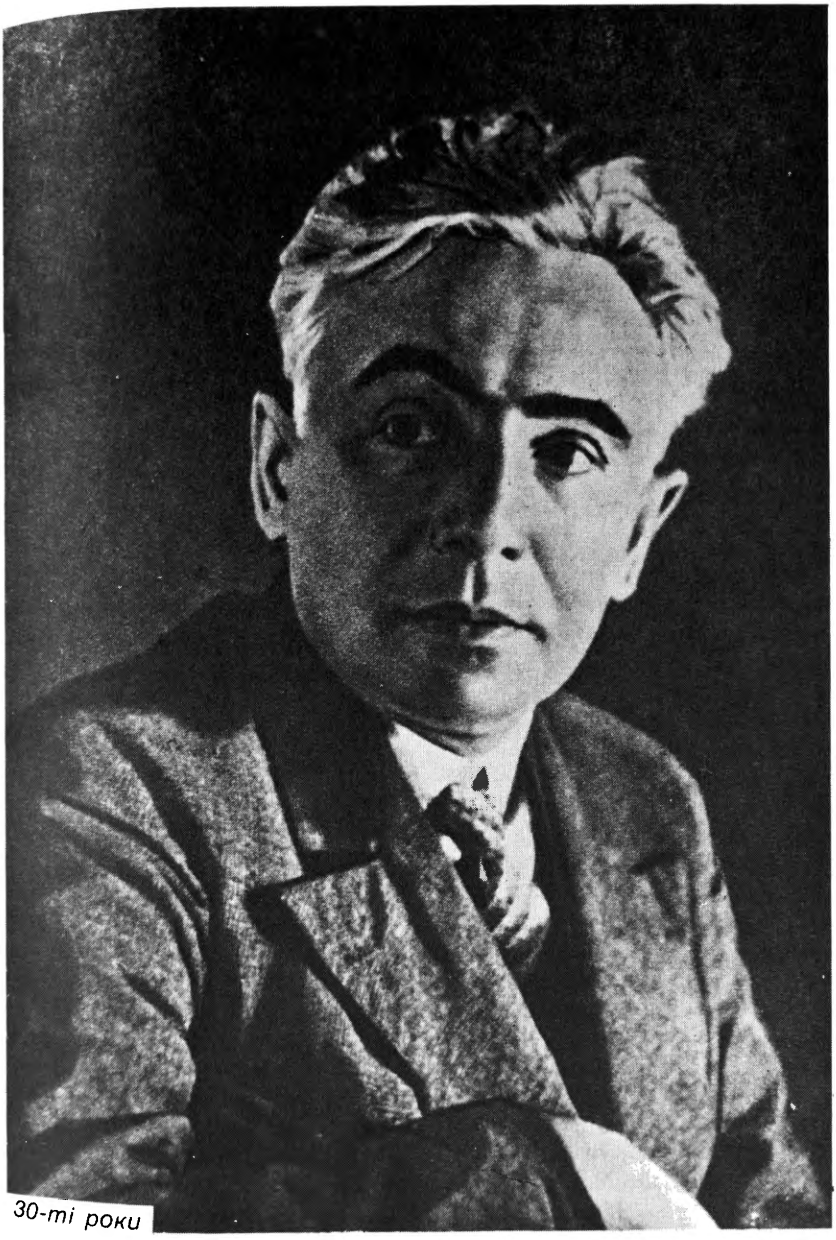
того можна буде подумати про театр, про репертуар, про ролі і т. п.

Перша майстерня, що складається з молодих учнів театральної школи ім. М. Лисенка і кількох наймолодших співробітників моїх з Кийдрамте — вже працює, вже тренується у спеціяльних дисциплінах, які потрібні для експериментування форм нового театру. Її роля і завдання будуть зовсім відмінні від тих, що буде мати майстерня заавансованих акторів. Організується вже окрема майстерня, завдання якої — підготовка кадрів театру для дітей.

Отож, нікуди не рухаймося. Закочуймо рукави і берімося за роботу, бо її безкрай, бо її потребує народ, що споконвіку живе на своїй землі. І він нас потребує! Повертайтеся до Ліпочки, до товаришів. Передайте їм мій привіт і те все, про що я вам розповів. Передумайте, переговоріть, порадьтеся і рішайте. Одне, прошу вас, не забудьте: я і Мистецьке об'єднання "Березіль" будемо вам завжди раді і наші двері для вас усіх завжди відкриті! —

Подумати й справді було про що! Але, в тій же пам'ятній хвилині я всією підсвідомістю відчував, що опинився в полоні, з якого мені не було ні сили, ні бажання визволятися. Тут же я усвідомив, що наступила остаточна пора відрізати поли від минулого і розкрити нову сторінку життя. Докраю схвильований, я став запевняти Леся Курбаса, що всі його доручення постараюся виконати, і став просити прийняти мене до будь-якої своєї майстерні. Я не стямився, як опинився у міцних обіймах того, хто ще з ранніх шкільних моїх літ став мені дорогим, незамінним...

II. «Березіль»



30-ті роки

Лесь Курбас

Перші кроки

У 1922 році Добровольська і я, похоронивши її матір, рішили закінчити свої митарства в Театрі-студії ім. Франка та остаточно зв'язати свою долю з Лесем Курбасом. Про цей свій намір ми вже віддавна вели з ним розмови; і він і ми чекали відповідної нагоди.

Від березня того року вже існував "Березіль" із своєю т. зв. 1-ою майстернею, а на осінь була заплянована організація 2-ої і 4-ої майстерень. У Білій Церкві вже тоді існувала 3-тя майстерня під проводом курбасівця Януарія Бортника. 2-ою мав керувати Фавст Лопатинський та Гнат Ігнатович, а 1-ою і 4-ою — сам Курбас. В основному 1, 2 і 3 майстерні рекрутувалися з самої молоді (студенти вищих шкіл), а 4-та відкрила свої двері для заавансованих акторів, які — навіть з довголітнім стажем — рішилися поплисти під вітрилами Курбаса. Туди попали майже всі "молодотеатрівці", а із старих корифеїв Іван Мар'яненко і Сергій Каргальський також рішилися на "перековку", якою Курбас хотів підготувати акторів для своїх експериментів у новому театрі.

У вересні того ж року молодотеатрівки Олімпія Добровольська й Поліна Самійленко та Амвросій Бучма і я (галицькі недобитки) і Сергій Карпенко, що пристав до нас іще в час наших митарств у Театрі-студії ім. І. Франка, приїхали до Києва і ставилися перед реєстраторами новобранців до 4-ої майстерні.

При першій загальній зустрічі т. зв. колективу 4-ої майстерні Лесь Курбас з'ясував нам плян перевишколу, який ми всі мусимо пройти, і додав, що в той час ніхто з нас не може розраховувати на будь-яку матеріяльну базу для свого існування. До того часу, поки 4-та майстерня своїм репертуаром зможе заробляти на оплату акторів, кожен мусить сам подумати про засоби існування.

Розглядаючися за будь-якою працею для прожитку, Бучма, Карпенко, Перегуда і я через деякі знайомства знайшли можливості попасти на виробництво в цукровому заводі в селі Андрушівці на Правобережжі. Ми попросили в театрі відпустки на 2-3 місяці, коли цукроварня могла прийняти нас на працю. Наші дружини залишились у майстерні, а ми поїхали. На заводі платили натурою, і в нас була змога заробити цукор, який на ринку мав у перекупок тверду ціну. Не буду зупинятися над тим "бізнесом", який відкрив Добровольській і мені перспективи проіснування в 4-ій майстерні для перевишколу наших акторських умілостей, але це була для нас єдина можливість залишитися при театральному процесі в ті цікаві, бурхливі, творчі часи при народженні "Березоля".

П'ять кілометрів від села Андрушівки, на залізничній станції Бровки, Олександер Перегуда і я два з половиною місяці приймали на заводську вагу селянські підводи з буряками, важили їх, наглядали, щоб на буряках було якнайменше землі чи піску, вказували, куди їх висипати, тощо. На початку грудня 1922 року я приїхав до

Києва з чотирма мішками цукру, які сам витаскав на четвертий поверх будинку на Марієблаговіщенській вулиці, де Добровольська оселилася в помешканні Софії Віталіївни Тобілевич, удови драматурга Карпенка-Карого. Зима 1922-23 була забезпечена для відносно спокійної праці в 4-ій майстерні тоді вже Мистецького об'єднання "Березіль". Кожного ранку, перед зайняттями в майстерні, Добровольська з кількафунтовим мішечком цукру бігла на київський Єврейський базар, міняла цю благодать на хліб та сіль, ну й інші додатки, щоб мати силу на всякі тренування м'язів, що було щоденним "святая-святих" перед усякими іншими "науковими дисциплінами" для майбутнього театру й майбутнього актора на Україні сущого.

Кілька слів про внутрішню ситуацію і взаємини між членами майстерень. Як уже вище сказано, 1-ша майстерня складалася з кількох наймолодших молодотеатрівців: Лопатинського, Ігнатовича, Чистякової, Нещадименко й інших, які ділили з Курбасом долю в Театрі ім. Т. Шевченка, а згодом у Київському драматичному театрі (Кийдрамте) в Білій Церкві й Умані. До них пристало в Києві на початку 1922 року чимало студентів інститутів і вузів Києва, де вони приготовляли до святкувань Жовтневої революції першу виставу "Березоля" — "Жовтень". Усі ці т. зв. молодята, як і личить молодим революціонерам, дуже скептично зустріли "стариків" і всю 4-ту майстерню. Вони вже кілька місяців слухали цікавих лекцій Курбаса про те, як він представляв собі і їм новий театр. Вони вже вміли стояти довший час на голові, дехто з них навіть крутив сальтомортале, вони були здатні, ставши на руки, головою вниз, ходити по кімнаті і навіть по Хрещатику. Цього всього четвертомайстерняки ще не могли втяти. Тому то ці "революціонери" дивилися на "стариків" з певною дозою скептицизму й недовір'я, тим паче що вони вже працювали над репертуаром, а нам було сказано, що до цього ми ще не підготовані і чимало часу забере наше перекування. "Старики" мирилися з такою ситуацією і терпеливо крутили кульбіти й усяку іншу фізкультурну, балетну та навіть циркову премудрість.

«Жовтень»

Повернувшися з цукрового заводу в Андрушівці, Бучма і я вже застали першу постановку Курбаса в Мистецькому об'єднанні "Березіль", а саме "Жовтень", виконану членами 1-ої майстерні в день відзначення Жовтневої революції. Після прем'єри вистава повторювалася декілька разів і не тільки звернула на себе увагу театральних кіл, але й ширше громадянство Києва зацікавилося новизною, що повіяла із сценічних помостів.

"Жовтень" — це була інсценізація "повалення царської імперії". Без жадного слова, ритмізована суворо під музичний супровід "пантоміма", не на словах, а на мигах розповідь про Жовтневу революцію. Вимовна аґітка, яка в той час декларувала березільську

мистецьку платформу. Щоб зрозуміти цю виставу і наступну під назвою "Рур", треба, мені здається, згадати принаймні кількома словами про статут і платформу "Березоля" та той уклад сил, серед якого довелося Курбасові починати свій новий етап.

Отож, у березні 1922 року "курбасівці" склали статут нової театральної організації під назвою Мистецьке об'єднання "Березіль". Із статуту було видно, що метою об'єднання є: гуртувати представників мистецтва, які мають те чи інше відношення до театру, а саме: режисерів, акторів, драматургів, художників, музик, критиків, театрознавців. Їм усім розкрито двері організації для спільної праці. Мистецьке об'єднання "Березіль" узяло на себе обов'язок розв'язати цілий ряд культурних і мистецьких проблем, які висувало саме життя. Щоб справитися з тими завданнями, театр мусів розпоряджати цілою армією вишколених і кваліфікованих спеціялістів усіх ділянок. "Березіль" зобов'язався підготовити таку армію.

Чому ж "Березіль"? Звідкіля така незвична назва мистецької установи?

Ще при розгляді ідеологічних настанов Молодого театру можна бачити сліди впливу на цей театр ідеалістичної філософії. Зокрема поетична й філософічна спадщина Берґсона тяжіла довгий час над світоглядом Леся Курбаса. Можна думати, що й сама назва "Березіль" говорить про те, що Курбас у нових обставинах намагався за всяку ціну розвивати й далі намічену в Молодому театрі лінію. Однак час і обставини вимагали компромісової тактики і стратегії.

З перших кроків "Березіль" самою своєю появою зашахував пролеткультівський примітивізм його ж зброєю: "Геть мистецтво для мистецтва!". Курбас і березільці формально "відмежувалися від колишнього служіння красі" ("ніяких завдань, крім єдиного — краси"), від того, що колись ними ж "мистецтво творилося не для сторонньої мети, а в ньому самому". Тепер вони заявили в своєму статуті: "Театр — це засіб аґітації і пропаґанди". Це був життьовий пашпорт на можливість дальшого існування початої нитки українського модерного театру.

Для тих нових настанов, для виправдання їх, потрібна була відповідна драматургія. Її не було на Україні. Курбас і цього разу використовує свій драматургічний хист і компонує пантоміму в двох частинах під назвою "Жовтень", в якій змальовує повалення революцією царської монархії. Через три місяці, в лютому 1923 року, появляється друга композиція — "Рур", де вже використано і словесний матеріял. Темою для цієї чотирикартинної п'єски послужили події в Німеччині при окупації Францією німецького індустріяльного центру Рур. Ці дві вистави в значній мірі перегукувалися і символізували українські національні змагання.

Дебют "Березоля" тими двома аґітками синтезував досвід набутий у кількалітніх найрізноманітніших експериментальних шуканнях. Еластичне тіло молодого березільця, чіткий і яскравий рух, експресивний жест і слово, зв'язані режисером у мистецьку композицію,

вже тоді творили видовище, яке тогочасний глядач сприймав з подивом і великою прихильністю.

У тих виставах уже намічався стиль, який кидав проєкцію на перший період творчости "Березоля". Режисерським акцентом у тих композиціях була "маса". Ще в Молодому театрі причину замилування масовими сценами слід шукати в експресіонізмі. Згодом, у 1927 році, Курбас так обосновував цей свій нахил: "Молодий театр, вирісши під змішаним впливом клясики і модернізму, неоромантики і символізму, Ведекінда і Альтенберґа, під впливом цього ориґінального різностильного букета, був театром еклектики і стилізації. Але до певної міри, тому що стержнем його програмових робіт був той активізм світосприймання і відношення до життя, що в той час розцвів у Німеччині у велику хвилю експресіонізму. Ця психологічна установка зародилася і тут і там під враженням розташованої в усіх кінцях світу незліченної сили війська. То був час, коли на людину впливав не образ поодинокого, не побут з його дріб'язками, а великі здвигові лінії і безконечна вибухова динаміка. Для експресіоніста Ґодлера це значило, що, ідучи лісом, ви не бачите конкретного дерева, лише ритм вертикальних паралель. Звідси трохи експресіоністичний відтінок навіть у такій стилізації, як «Цар Едіп», а імпровізація «Івана Гуса» («Єретик») була першою експресіоністичною виставою в тодішній Росії".

Згадую цю цитату з доповіді Курбаса "Шляхи «Березоля»" в 1927 році, щоб з'ясувати читачеві той трамплін, з якого довелося нам усім — "старичкам" і молоднякові — скакати в неусвідомлену ще тоді стильову стихію.

Коли, за словами Курбаса, у "Царі Едіпі" можна було помітити експресіоністичний тільки "відтінок", а інсценізації "Івана Гуса" режисер сам мусить навішувати візитну картку, тобто просить так, а не інакше її клясифікувати, то "Жовтень" і "Рур" уже не викликали ніяких сумнівів щодо чіткости й точности окреслення стилю.

Одночасно з робою над тими двома виставами в 1-ій майстерні вже велася інтенсивна праця над виставою п'єси Ґеорґа Кайзера "Газ". Як уже вище було сказано, у цій майстерні, за винятком кількох молодотеатрівців — Лопатинського, Ігнатовича, Нещадименко, Чистякової і ще кількох, що пристали до Курбаса під час його мандрів, була і студентська молодь з театрального факультету Інституту ім. Лисенка. Приглядаючися до роботи тих молодих над згаданими виставами і пробами "Газу" та до програми вишкільних предметів 1-ої майстерні, ми, "старички" з 4-ої майстерні, стали поволі і з деякою настороженістю усвідомлювати ту ставку, яку Курбас поставив на молоду, зовсім незаражену театральними штампами людину. Їхнє молоде гнучке тіло скоро сприймало хореографічну й фізкультурну м'якість та виразистість, які були конечні для пантоміми, для руху й жесту та навіть для музичної інтонації звуку і слова, що було характеристичним стимулом для зовнішнього вияву режисерського задуму.

Брак відповідного драматургічного матеріялу і відсутність

засобів для оформлення сцени примусили Курбаса будувати видовище на публіцистиці, на газетній хроніці, на вивершенні стильової форми, на гнучкості й еластичності фізичного та психологічного акторського матеріялу і, головне, на режисерській творчій уяві. Це театральне дійство могло відбуватися де завгодно, без відповідних театральних засобів. На оголеній сцені, на площі, поляні чи відкритому степу ці юні березільці 1-ої майстерні демонстрували свою театральну вмілість перед вояками, робітниками і селянами.

Сюжет пантоміми «Жовтень»:

На вулицях чи на площі міста люди не чітко окресленої національности, але з червоними прапорами в руках, проти чогось демонструють, обурюються, погрожують. Усе це видно з їхніх рухів, жестів, настрою, зовнішнього вигляду, виснажених облич, запалих очей... усе це під ритм музики, а якій уже помітні елементи дисонансів, що різали вуха незвичних до них слухачів. Голодні безробітні чоловіки, жінки та їхні діти шукають, просять, вимагають хліба, вкінці розбивають уявні вікна, двері — словом, починається революція.

Друга картина — королівський чи царський двір, теж без чіткого означення країни. Парадна заля. Міністри, генерали, придворні дами танцюють дуже популярний танок "падеспань". Уся ця знать напудрена, причесана, розкішно вдягнена, але похожа на воскові фігури з паноптикуму, довго й завзято танцює. При появі коронованої особи всі завмирають в доземному поклоні. Після царственого обходу помазаник Божий вибирає собі пару і також включається в танок. На сцену вривається революційна маса з прапорами, гвинтівками, торощить усю цю знать. Дебелий революціонер, піднісши помазаника мов немовля вгору, розторощує його об мармурову долівку. Так закінчується февдальна доба і починається нова історія країни...

Це видовище відбувалося на оголеній сцені. Вся пантоміма тривала сорок хвилин.

«Рур»

Не тільки серед березільців 1-ої майстерні, але вже й під час розмов та всяких лекцій у 4-ій, головно серед членів "режисерської станції" (так тоді звався гурт кандидатів на майбутніх режисерів), — часто можна було почути твердження, що виставу чи пак "видовище театральне" можна створити з будь-якої події, про яку сповіщає газетна хроніка, а режисер повинен зуміти зінсценізувати навіть перше-ліпше гасло з енциклопедії! Це вже підтверджувалося фактом вистави "Жовтня", а особливо в час підготови інсценізації подій, які відбулися в Рурі — західній частині Німеччини, де була розвинена важка індустрія. Світова преса широко шуміла про окупацію тієї важливої провінції покореної німецької імперії.

На темі тих подій, що викликали шумливу реакцію післявоєнних т. зв. "пацифістів" та й мали не абиякий вплив і на нас усіх, — Лесь Курбас рішив створити нове видовище, в якому міг би договорити те, що тільки намічалося в "Жовтні". Із газетної хроніки, з політичних промов тодішніх державних керманичів та парляментарних грачів, із противоєнних гасел, якими рясніли сторінки журналів та газет, режисер (а точніше в цьому випадку автор і сценарист) будував промовисту антивоєнну аґітку, яка притягала увагу глядачів.

Цього разу на помості, чи навіть на площі, з'явився чотирикутній конус у три метри завширшки і п'ять заввишки, який міг обертатися довкола своєї осі. На кожній стінці була зазначена місцевість чи установа, де відбувалася подія, що мала відношення до теми.

Музика, як і в "Жовтні", мала значне місце, але до пантоміми вже включено слово, яким проголошувано чи вигукувано кличі, революційні гасла, заклики до боротьби, а то й цілі промови, протести тощо... Проте, тут усе ж таки домінував пластичний жест, який часто переходив у цілу вереницю руху, що нагадував балетних мімів, які жестами заміняють слово. У "Рурі" жест переходив у слово, а слово в рух, і це разом творило дію, яка ілюструвала цілий ряд подій, що відбувалися в Рурі, і показувала реакцію післявоєнних суспільств і народів, у даному випадку зреволюціонізованої України.

У тих двох виставах старі актори з 4-ої майстерні дістали наочну лекцію т. зв. "п е р е т в о р е н о г о ж е с т у", яким Лесь Курбас замаячів іще в Молодому театрі і на який наштовхував грядущий експресіонізм.

■

У 1920 році, після постановки "Гайдамаків" та після адміністративного втручання комуністичної влади в життя культурно-мистецьких установ, Лесь Курбас, рятуючи від голоду своїх членів з Молодого театру й невеличку групу прихильників з Театру ім. Т. Шевченка, подався в ситні райони Умані й Білої Церкви. Несподівано для нього, в тому районі розташувалася 45 дивізія більшовицької армії, яка у великій мірі складалася з недобитків галичан, що оцілілі в "чотирикутнику смерти" і тепер рятували свою шкіру в тій дивізії. Новоспечені члени компартії і командири тих частин зразу взяли під опіку ту групу акторів, що назвалася Київським драматичним театром (скорочено: Кийдрамте), і під покришкою "культобслуги військових частин" допомагали їм своїми транспортними засобами і навіть харчовими пайками. З того часу почалося т. зв. шефство 45 дивізії над майбутнім "Березолем". Це шефство слід уважати свого роду "пашпортом" для існування, переоцінки минулого та кристалізації майбутнього шляху Леся Курбаса.

Майже два роки тривали "митарства" Кийдрамте по згаданих районах Уманщини й Білоцерківщини. Репертуаром того часу були деякі п'єси з Молодого театру, інсценізації віршів Шевченка, відновлення "Гайдамаків", постановка "Макбета", деякі п'єси світової та української класики. А найголовніше: усвідомлення й переоцінка

нових філософських, мистецьких і політичних концепцій післявоєнного світу й перетравлення невдач та удач української дійсности.

У той час ця група промандрувала аж до Харкова, тодішньої столиці України, де снувалися думки і пляни створення постійного театру на її базі. Однак тоді до того не дійшло, бо адміністративні чинники ще не були готові до створення відповідних обставин для такого театру, як і, зрештою, до будь-якого поважного трактування подібних проблем. Революційні процеси ще точилися в усіх ділянках громадського буття, країна боролася із стихією розрухів та маревом голоду. Освіта, мистецтво, театр ще були залишені на ініціятиву самих людей, що мали те чи інше відношення до тих ділянок життя країни.

Після невдачі з плянами організації театру в Харкові, Курбас повертається до Білої Церкви, яка була в тих часах свого роду базою для постійного осідку. Одначе, довго не довелося там побути.

У січні 1922 року Курбас і вся група Кийдрамте повертаються до Києва. У той час серед літераторів Харкова й Києва почалися спроби видавничої діяльности. Появилися літературно-мистецькі журнали й альманахи. Авдиторії університетів та інститутів заповнювалися по береги селянською молоддю. Заслужені академіки й учені, не зважаючи на холод і голод, доморожували свої руки й ноги в неопалених кімнатах Всеукраїнської Академії Наук. Із провінційних міст, де вони рятувалися від розгулу ЧК і голоду, поверталися професори університетів, інститутів, консерваторій та численних середніх шкіл. У літературному журналі "Гарт" появилися оповідання й новелі Хвильового, Досвітнього, Ялового й десятків нових письменників. На вулицях Києва вже можна було зустріти Зерова, Рильського, Бургардта, Филиповича, Загула, а розсіяний, тендітний Павло Тичина в гостинних кімнатах Людмили Старицької-Черняхівської щоденно зогрівав своє обмерзле тіло засолодженою сахарином водою і шукав меценатів для перевидання своїх "Соняшних клярнетів". Михайль Семенко, пристосовуючися до гасла комуністичного Інтернаціоналу "Хто був нічим — той стане всім", видав свого "Кобзаря ч. 2" та став кожного місяця випускати нові маніфести Асоціяції панфутуристів (Аспанфут-у).

Попавши в нове ярмо, народ починав шукати шляхів до життя і засобів боротьби за це життя. Театр мусів зайняти в цій боротьбі призначені йому позиції.

У березні 1922 року Лесь Курбас зустрів на Хрещатику Михайля Семенка і позичив у нього кілька карбованців на оплату в газеті "Пролетарська правда" оголошення про організування Мистецького об'єднання "Березіль" і заклику до молоді зголошуватися до цієї нової театральної інституції. Тоді ж уже був складений статут цього об'єднання.

Київ привітав Курбаса з великим ентузіязмом. Звичайно, мова йде про середню й молоду ґенерацію, яка прихильно ставилася до Молодого театру, а згодом уважно слідкувала за працею всіх

молодотеатрівців після їхньої злуки з колективом Державного театру, який при новій владі найменувався Театром ім. Т. Шевченка. З певним застереженням і неприхованим холодком поставилася з самого початку до праці Молодого театру і зокрема до Курбаса старша ґенерація українського громадянства під проводом Сергія Єфремова, яка боляче переживала присмерки побутового театру на чолі з усіма корифеями.

Після періоду частих перемін влади, польського походу на Схід, денікінського рейду по Україні та частих спалахів повстанських груп і гуляйпільських отаманів, країна почала пристосовуватися до обставин, які насильно накинула їй історія. Колишні великі київські манастирі перемінювалися на студентські гуртожитки. Селянська молодь стала заливати авлі й коридори університету та всіх новотворених інститутів. У клюбах та естрадах зарясніли на плякатах кличі, що їх ще недавно поборювали ті, які тепер почали "співати іншої". Серед української молодої частини суспільства почала активізуватися письменницька група Михайля Семенка з Володимиром Ярошенком, Ґео Шкурупієм і наймолодшими новичками: Миколою Бажаном і Юрієм Яновським. З деяким скептицизмом до них приглядалися Яків Савченко, Микола Терещенко і Юрій Меженко, які ще недавно стояли муром по боці Молодого театру й одержимого Леся Курбаса. Вся та плеяда зраділа появою голодної, обшарпаної, напівбосої березільської братії.

Великою несподіванкою для "курбасівців" (так тоді звали всіх, хто приставав до "Березоля") була поява давніх знайомих з часів мандрів по степах гуляйпілля, з 45-ої дивізії, яка вже теж розквартирувалася на окраїнах Києва. Там уже чимало галицьких недобитків опірилося партійними квитками й комісарськими портфелями та званнями, і вони тут же заявили свої права на "шефство", тобто на опіку над усією братією. Спочатку ця опіка проявлялася в тому, що окремі дивізійники стали підсувати березільським неофітам свої армійські недоїдки, а згодом, за стараннями окремих старшин та вояків, ціла група майбутніх акторів щоденно бігала на Печерськ, до казарм дивізії, де їх вояки частували своїми обідами. Ця нелеґальщина згодом злеґалізувалася, і обношені театральні "спудеї" стали появлятися на вулицях Києва в недоношених армійських штанах та черевиках. Восени 1922 року Лесь Курбас запарадував на Хрещатику у військовій шинелі й кованих черевиках, бо його цивільний одяг був уже зношений до нитки. Був це час, коли воєнні фронти скорочувалися, бойові військові частини переформовувалися, вояки демобілізувалися, а галицькі недобитки розпливалися по всій Україні. Дехто з них знайшов притулок у майстернях та адміністрації нашого об'єднання.

«Газ»

На цій матеріяльній і моральній базах 1-а майстерня почала свою

широкозакроєну працю над "Жовтнем", "Руром" і над епохальним "Газом". Майстерняки розбивали собі боки й носи, опановуючи акробатику, компонували всякі теми для ні кому ні їм самим незрозумілих мімодрам, чим старалися обґрунтовувати "перетворений жест"; зачитувалися "Присмерком Европи" Шпенґлера, Джоном Рідом, теоретиками й істориками революцій, Теном, Ґордоном Креґом, Кокленом і безапеляційно критикували старі театри та їхніх апологетів. У великій мірі вони мали рацію, бо за їхніми плечима стояв у своїй повній творчій силі, озброєний знанням і мистецькою культурою Лесь Курбас. Щоб обґрунтувати це — слід пригадати все, що творилося коло основної праці над постановкою "Газу".

Післявоєнні соціяльні зрушення, загальноевропейська духова криза, поява після капітуляції Німеччини песимістичної філософії Шпенґлера і його "Присмерку Европи" мали на той континґент української інтеліґенції, до якого належало основне звено "Березоля", куди більший вплив, ніж матеріялістичні марксо-ленінські ідеї, які, за директивами влади, ставали обов'язковим світоглядом. Не зважаючи на ідеологічні настанови березільського статуту, який кожен з членів цього колективу зберігав, як своєрідний "пашпорт", Мистецьке об'єднання "Березіль", склавши данину часові "Жовтнем" і "Руром", продовжувало лінію, почату Молодим театром. П'єса Ґеорґа Кайзера "Газ" була в той час найбільш співзвучною мистецькому мисленню Курбаса. Тому й не диво, що він вклав у неї всю силу свого таланту і, при співучасті художника Вадима Меллера й композитора А. Буцького, досягнув найвищого мистецького рівня того часу.

Драматургічний матеріял, на фоні експресіоністичного, наскрізь умовного оформлення сцени, яке тільки символами натякало на місце дії, музика дисонансової інтонації, — усе це було органічно пов'язане з теж умовним рухом, словом, а над усе з "перетвореним жестом", який, хоч дискусійний, відіграв особливу ролю в грі березільського актора і в системі його виховання.

"Перетворення" — це художньо-театральний засіб, за допомогою якого режисер і актор намагалися якмога глибше виявити певну реальність. "Перетворенням" звався в системі "Березоля" той художній знак, той театральний "символ", що виявляє суть якогось явища й допомагає бачити його життєвий зміст. У малярстві й літературі цей засіб не новий. Яскраві приклади перетворення дають політичні чи побутові карикатури. Перетворення, як економного мистецького засобу, вживається для розкривання й розшифрування найрізноманітніших психологічних і соціяльних явищ. У постановці "Газу" це перетворення було гіперболічно загострене в автора, режисера, художника, композитора й у всьому акторському ансамблі.

У п'єсі конфлікт між двома силами — робітниками і власником газового заводу — показаний не за "рецептом марксистської діялектики", дав режисерові змогу шляхом конструктивізації масового образу, масової ритміки та масового сценічного руху — представити

соціяльну трагедію.

Пацифіст — "Син мільярдера" (така лаконічна назва головного персонажа п'єси), власник заводу, не в силі збагнути причини страшної катастрофи внаслідок вибуху газу (бож "формула правильна, а газ вибухає"). Своєю людяністю він зовсім не нагадував плякатного "кровопивця-буржуя". Його ж метою життя була не нажива, а побореннЯ сил природи й підкорення її інтересам людства. І ось він попадає, мимохіть, у трагічний конфлікт з найближчими співробітниками, тобто з робітниками заводу. Катастрофа викликала стихію природних сил, спричинивши смерть десятків тисяч людей. Це заломлює психічно й фізично сили мільярдера.

Післявоєнні пацифістичні настрої і наступ індустрії, який, за словами автора, вбиває людину, робить її автоматом, що допомагає машині. По обох боках сцени деталі великого заводу: крани, ферми, тонкий стовп (ніби щогла чи антена), поламана долівка — нагадували до певної міри цехи, корпуси, заводські споруди. Між ними люки, коридори (при відповідній уяві глядачів). Ці різні площини давали режисерові змогу розставити цілі групи людей, які своїми ритмічними рухами, при відповідному музичному супроводі, робили враження діючих машин. Масові сцени (заводська праця, мітинґи робітників) режисер зв'язував в один колективний рух, один спільний вияв волі, думки і бажання, що ілюстрував працю машин, протести й домагання цілої маси робітництва, реакції адміністративного апарату тощо. Інтонація слова й інструментальний супровід цілої симфонічної оркестри, розташованої поза приміщенням сцени, доповнювали чи, точніше, ілюстрували драматичні конфлікти взаємно протиставних сил.

Окремі персонажі — син мільярдера, його дочка, її наречений офіцер армії, головний інженер, мати робітника, робітник, його дружина, представник влади — всі вони виконували свої ролі теж за принципом режисерських перетворень. Їхні жести, мізансцени, інтонації та вияви внутрішнього стану — були синхронізовані з незвичним для тодішнього вуха дисонансовим звуком оркестри, перетвореним жестом, нереальною мізансценою і гіперболічною інтонацією.

Приклад: головний персонаж — Син мільярдера появляється на сцені в час великого мітинґу робітників. Перед його появою маса людей хвилювалася, протестувала, домагалася вияснення дії адміністрації. Рефлектори своїми снопами світла вихоплювали окремі гурти, сцени, але все це не нищило враження, що на сцені є неосяжна маса людей, бо це враження підтримував гуртовий звук і шум усіх компонентів вистави: масові голоси, звуки оркестри й шумових засобів. І ось на горішній частині сцени, біля щогли чи антени, виділяється вузьким променем рефлектора постать Сина мільярдера. Він старається дати відповідь масі людей, яких не видно, бо фактично їх уже на кону нема. Освітлений тільки цей персонаж. Його слово і його надміру виразні й емоційні жести спрямовані вниз до уявної маси людей. У захопленні свого гіперболізованого жесту, патосу мови і внутрішнього стану актор Ігнатович, що грав ролю Сина мільярдера,

повис у повітрі головою вниз, зачепившись ногою за стовп, як це роблять акробати, гойдаючися на трапезі. Його тіло висіло над темним проваллям сцени, але це йому не перешкодило різкими зворотами тіла в різні боки звертатися до уявної маси робітників, вимовними жестами й палкими словами переконувати їх, аґітувати й пояснювати ті турботи, які післявоєнний світ мусить перебороти, або загинути в суспільних, політичних і господарських конфліктах. Його експресивні жести, гострі рефлекси, посилений голос, перенаголошене слово і чітка несподівана інтонація — усе це зливалося з музичним оформленням, про яке була мова вище. У такому ж ключі діяли і звучали всі інші персонажі. Їхні рухи, як і все їхнє тривання, були виразні, достроєні до емоційних переживань, пластичних композицій та образних мізансцен.

■

Ідея і сюжет Кайзера послужили Курбасові тільки стержнем для видовища великого напруження. Курбас мусів звести велику боротьбу з драматургічним матеріялом, де автор пасував як перед складністю проблеми, так і в окремих моментах, характеристичних для експресіоністів — моментах містицизму. Курбасівська інтерпретація п'єси намічала певне ідеологічне зрушення. У ній був помітний розрив з мрійництвом та із споглядальним ставленням до життя й викликаних ним проблем. У виставі відчувався загальний тон творчої бадьорости, як у завершеній формальній витриманості її (особливо в композиції масових сцен, їх ритмі, коли ввесь ансамбль перетворювався в слухняну пластичну масу), так і в побудові всієї вистави на принципі синтетичного театру, де і просторове і музичне оформлення були скеровані до однієї мети. Ця формальна досконалість вистави свідчила про високу мистецьку потенцію режисера і твореного ним театру. Рік інтенсивної праці експериментальної 1-ої майстерні дав надзвичайно ефективні результати.

У квітні 1923 року в Київському театрі на Фундукліївській вулиці відбулася прем'єра "Газу". Розголос і дискусії, які розгорнулися довкола цієї вистави, були несподівані для березільців, які в процесі праці над нею губили критерії її мистецької оцінки. Цілий рік, аж до появи наступної прем'єри, не вгавала полеміка на тему "Газу". Мистецький успіх цієї вистави "Березоля" став зворотним пунктом усього театрального життя того часу.

■

Цією першою програмовою виставою "Березіль" завдав дошкульного удару всім лефівським і пролеткультівським спекулятивним теоріям "мистецтва грядучої доби". Виставою "Газу" Л. Курбас доказав, що мистецтво буде тільки тоді мистецтвом, коли над ним не буде тиску, коли воно буде творивом вільного духу. Тому що офіційна й неофіційна критика старалася скапіталізувати його мистецькі досягнення для своїх пропаґандивних цілей, це при-

мусило Курбаса уточнити і з'ясувати ідеологічні настанови Мистецького об'єднання "Березіль". У жовтні 1923 року, в березільському журналі "Барикади театру" він заявив:

"У даний момент «Березіль» не творить комуністичної культури, не будує комуністичного театру, хоч тих, які займаються такими забавами і зв'язаною з ними метафізикою, приймає в своє лоно". І далі: "У «Березолі» можуть працювати інтуїт і інтелектуаліст, конструктивіст і експресіоніст, прихильник ідеології пролеткульта і ексцентрик".

Курбас усвідомив, що лівацькі теорії не в силі були створити чи оновити театру, що вони — це тільки скоро проминальна хворобливa мода часу. Він лише свідомо йшов на тактичні компроміси з цими теоріями у формі співжиття, щоб пізніше мати можливість безпосередньо впливати на їхню еволюцію і на загальний розвиток українського театру та на очищення його від випадкового, чужого й коньюнктурного.

Відхід "Березоля" від натуралістичної доби побутового театру і яскравий перехід через мистецькі надбання Молодого театру до чітко окресленої форми експресіоністичної драми дали претекст теоретикам і критикам розцінювати Курбаса і "Березіль", як зародок нового пролетарського театру. Це й було причиною категоричної заяви Курбаса в "Барикадах театру".

Четверта майстерня

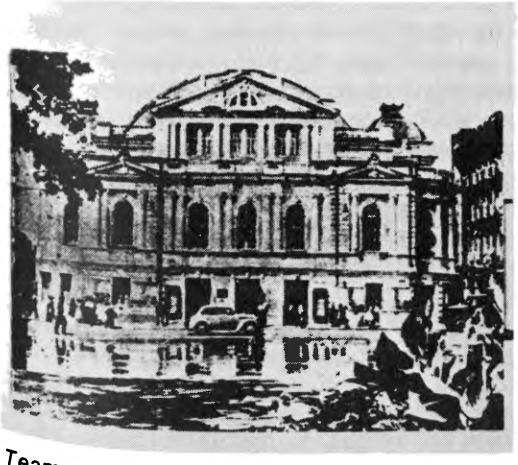
1922 рік зустрів Леся Курбаса в зеніті творчих задумів та організаційних плянів. Молодий театр, співпраця в Державному драматичному театрі, а згодом у зреорганізованому Театрі ім. Т. Шевченка і постава "Гайдамаків" — усе це утвердило його домінантну позицію в процесі культурно-мистецького життя післяреволюційної України.

У вересні й жовтні 1922 року в запустілих поруйнованих кімнатах Троїцького народного дому при Васильківській вулиці загомоніли актори різного віку, різних профілів і різних т. зв. "амплуа", з різних колишніх і існуючих театрів. Усіх їх манила небуденна самобутня людина, що розтривожила спокійне провінційне плесо служителів Мельпомени. Майже всі вони з настороженням і часто неприхованим недовір'ям прислухалися до не для всіх зрозумілих мрій про театр майбутнього. Усіх старших віком "неофітів", які вже з неодної театральної печі хліб жували, Курбас закликав забути про своє недавнє, може й замітне, минуле і почати все з початку — з того, що конечне для молодої людини, яка вирішила опанувати певну професійну грамотність. У даному випадку було поставлене категоричне питання загальної освіти, не тільки професійної. Було передбачено опанувати семінарним способом історію філософії, літератури, мистецтва, з особливою увагою до тогочасних напрямів усяких течій та "ізмів". Однак, найтруднішою проблемою для цього континґенту співробітників 4-ої майстерні була підготова фізичного апарату майбутнього актора й опанування початкових елементів акторської майстерности: фізкультурна гнучкість, голосова й мовна техніка, хореографія, фехтування й опанування стильових навиків.

Старші актори побутового театру, які починали свої перші кроки під доглядом Марка Кропивницького, Миколи Садовського, Панаса Саксаганського та після довголітнього стажування в гуртових сценах і хорах усе ж таки добивалися провідних позицій в акторській ієрархії (Іван Мар'яненко, Сергій Каргальський, Євген Захарчук), з великим унутрішнім опором та слабо прихованим скептицизмом прислухалися і приглядалися до того, що вже утверджувалося на прилюдних виставах 1-ої майстерні. Та й актори з Молодого театру, що більше двох років прем'єрували в Державному театрі, а згодом у Театрі ім. Шевченка й Театрі ім. Франка, не легко освоювали перевишкіл у 4-ій майстерні. Закостеніле тіло старших людей туго піддавалося вимогам пластики, гнучкому рухові, блискавичним рефлексам у фехтуванні та акробатичній еквілібристиці. При тренуванні цих дисциплін траплялися трагікомічні випадки, а то й пошкодження частин тіла, що приводило не раз до переоцінки майбутніх плянів у театральній професії. Наукові й теоретичні дисципліни також були складною проблемою для підстаркуватих акторів минулого театру.

Окремою і складною проблемою у перевишколі акторів було пи-

Театр "Пель-Мель" у Києві, де "Березіль" відбував проби, 1922 р.



Театр "Березіль" у Харкові на вул. Сумській

тання т. зв. "системи Курбаса". Навчання системи починалося з практичних "завдань на спостережливість, увагу, уяву". Ми, члени 4-ої майстерні, актори з довголітнім стажем, мусіли виконувати завдання, які в той час звалися мімодрамами, на прості фізичні дії без конкретних предметів: попрасувати штани, принести води, запалити в печі, випити склянку чаю тощо. На цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння відтворити життєвий епізод. Тут же висувався "закон фіксації", тобто треба було вміти всю мімодраму точно повторити. Ці завдання приводили старших акторів до чорного розпачу. Люди, які вже мали за собою десятки, а то й сотні ролей, яких імена високо цінилися на "театральних біржах", ставали безпомічними перед примітивним завданням: скласти у своїй уяві сценарій дії і відповідної поведінки до тієї теми, яку кожний повинен був собі надумати, фізично вмотивувати, чітко виявити, обов'язково зафіксувати та кількаразово точно повторити перед студійною авдиторією і, що найважливіше, перед Лесем Курбасом.

Сивоголовий Іван Олександрович Мар'яненко цілими тижнями ходив на лекції тієї "премудрости", приглядався до того, що витівали у своїх мімодрамах молодші, а то й зовсім зелені студійці, радився із своїми однокашниками з театру, як перебороти свій страх перед тією студійною авдиторією, яка тут же, мов хірург із скальпелем, розкладала на частинки все те, що кожний тількищо продемонстрував. Зворушливий корифей народнього театру Іван Олександрович не міг перебороти страху перед цими суддями і дуже тактовним прокурором Курбасом. Сьогодні не можу пригадати, чи цей заслужений актор хоч раз продемонстрував свою мімодраму. Коли ж під час фізкультурного тренування він попробував зробити "стійку" на руках, тобто стати головою вниз, його руки не витримали тягару тіла й Іван Олександрович цокнувся головою об долівку. Ми всі присутні попросили його відмовитися від цієї дисципліни перевишколу акторської майстерности.

Амвросій Бучма, актор з понад 15-літнім стажем, який у Театрі ім. Франка запрезентувався, як особливо талановитий виконавець характерних ролей, з незвичайно гнучкою здатністю до акробатики й хореографії, якому винятковa інтуїція допомагала вгадувати й розв'язувати "на ходу" складні і ще неусвідомлені проблеми, цього разу, на диво всім, ніяк не міг перебороти внутрішнього хвилювання перед студійцями і перед своїм колишнім товаришем з театру "Бесіда" в Галичині. Довго він примірявся, багато часу потратив на тему сюжету для мімодрами, для фізичних виявів цієї теми і для зафіксування мімічного тривання. Колись у театрі на пробах сливе чи не найважливішою проблемою для Бучми був текст, і тому він уважно прислухався до суфлерської будки (до речі, в "Березолі" ця будка була закрита). Ідучи за текстом, у час вистави він дуже талановито імпровізував. Ця імпровізація залежала від настрою актора, від числа глядачів і від їхнього наставлення до актора (в даному випадку до їхнього улюбленця — Бучми). Коли глядача було обмаль, коли актор не міг знайти контакту з холодним глядачем, — ця імпровізація була

сіра, безбарвна. Таке бувало з ним у театрах під час революційних подій, що були дуже мінливі й заздалегідь не передбачені. Бучма, як типічний "неврастенік" (театральне амплуа), у своєму сценічному триванні був залежний від зовнішніх і своїх унутрішніх настроїв.

Коли ж, кінець-кінцем, Бучма зважився демонструвати свою мімодраму, він ніяк не зумів опанувати хвилювання. Його обличчя блідло, то червоніло, то знову блідло, і так без кінця — поки він не перервав своє "лицедійство" і покинув кімнату зайнять. Важко довелося йому пережити такий початок перекваліфікації своєї професії. Після тієї пригоди довелося нам, його колеґам з галицького і франківського театрів, виліковувати його із психічно-моральної кризи, яка довела його до санаторії, де запопадливий лікар Гаккебуш затратив чимало часу, щоб привести до рівноваги духа актора з перечуленою амбіцією. Ні в якому разі Бучма більше не пробував братися до мімодрам. Проте, у тридцятих та післявоєнних роках він у своїй педагогічній діяльності доволі інтенсивно втовкмачував у голови своїм студентам секрети початкових акторських і театральних премудростей.

Переборення внутрішнього психічного затиску, який паралізував старших віком акторів перед проблемою доосновного перегляду свого професійного минулого, здавалося багатьом із них нелюдським знущанням над самим собою. Із цього катастрофічного стану виручала надзвичайна Курбасова педагогічна інтуїція, режисерська культура й винятковий такт у поведінці з акторською амбіцією. Поволі й непомітно для себе самих, дозрілі люди ставали податливим матеріялом, що піддавався їхній власній і зовнішній волі, яка вказувала їм шлях до ще невідомого й неусвідомленого нового "тривання чи стану в наміченому пляні і ритмі" (Дефініція Л. Курбаса про поняття слова актор: "Актор — це людина, яка здатна тривати в наміченому пляні і ритмі").

У мімодрамах треба було проілюструвати те, що актор заздалегідь намітив у своїй уяві, був здатний зафіксувати у своїй пам'яті та точно повторити. Для акторів із стажем у професійних театрах треба було чимало зусиль і часу, щоб подолати той поріг і включитися у струм, по якому 1-а майстерня вже поплила та почала сягати берега з певними досягненнями і визнанням зовнішнього світу.

Як уже вище згадано, у цій майстерні були чотири співробітники Молодого театру: Ріта Нещадименко, Гнат Ігнатович, Фавст Лопатинський і Валентина Чистякова (наймолодша молодотеатрівка). Їхній професійний стаж іще не був заштампований певними неґативними навиками, яким Курбас ще в маніфестах Молодого театру об'явив війну. У 1-ій майстерні вони зайняли провідні позиції і допомагали Курбасові у тренуванні молодняку, який рішив понюхати порохів театрального закулісся. В основному, це були люди з середньою освітою, чимало студентів, які при добрій волі і гнучких молодечих м'язах легко освоювали теоретичні й технічні науки акторської професії. 4-а майстерня застала їх уже за підготовкою п'єси Кайзера "Газ" і готовими виставами "Жовтень" та "Рур".

Продемонстровані вже перед глядачем дві постановки 1-ої майстерні виявили нову режисерську ролю в українському театрі. Коли в Молодому театрі режисер старався ще тільки приглушувати традиційні навики побутового натуралістичного мислення актора, то в березільських виставах уже був чітко намічений пріоритет режисерської волі і мислення. Старша ґенерація Молодого театру, яка згуртувалася в 4-ій майстерні, та нащадки корифеїв дореволюційного театру, які ще донедавна змагалися з режисерським домінантом над усією виставою, — тепер мали нагоду зрозуміти й переконатися, що попередні їхні змагання з волею режисера безперспективні. Навіть у Молодому театрі ті змагання були причиною зударів між головним режисером і самолюбивими адептами провідних становищ у театрі. Перші виступи "Березоля" (в даному випадку 1-ої майстерні) приглушили цей конфлікт, і старші актори та навіть конкуренти щодо режисури пригасили свій опозиційний запал.

27 квітня 1923 прем'єрою п'єси Ґеорґа Кайзера "Газ" Лесь Курбас остаточно розвіяв усі сумніви старших віком акторів 4-ої майстерні щодо доцільности їхнього акторського перевишколення. Вони побачили нову сторінку театру майбутнього і збагнули, що те майбутнє ставить перед ними певні вимоги, яких їм не слід легковажити, якщо не хочуть опинитися поза бортом театру. Вони побачили небувале експериментальне видовище, яке виходило не тільки поза рамки театральних традицій, але й навіть модерних течій, що вже пробивали собі шлях до життя.

■

Майже в останніх днях перед прем'єрою "Газу" Лесь Курбас викликав мене на пробу тієї вистави. В час підготови вистав нікого з посторонніх до залі проб не допускали. Не диво, що учасники "Газу", тобто майстерняки 1-ої і декілька 2-ої, що брали участь у виставі, зустріли мене з неприхованим здивуванням. Та я і сам не збагнув того виклику. Режисер запропонував мені зайняти місце в кутку залі і приглянутися до проб. Присутнім він пояснив, що Гірнякові доручається епізодична роля в останній дії — "Представника влади". Тут же він передав мені текст тієї ролі, що складався з кількох слів. Завдання того персонажа було повідомити чи, точніше, доручити Синові мільярдера декрет уряду щодо виробництва заводу.

Почалася проба першої масової сцени, яка ілюструвала працю заводу. Засюрчав свисток режисера, який давав знак для підготови виконавців до дії. І тут помічник режисера почав відраховувати такти музики, яка мала супроводити виставу. Через кілька тактів стали появлятися групи, які своїми рухами у відповідному темпі й ритмі ілюстрували працю маховиків, коліс, цілого заводу. Постановка і композиція тієї масової сцени були надзвичайно складні. Сьогодні, після 58 років, що пройшли з того часу, трудно мені точно пригадати й детально проаналізувати все те, що пройшло перед моїми очима на тій пробі. На щастя, в час "хрущовської відлиги" появились окремі спогади членів 1-ої майстерні, які зберегли у своїй пам'яті непов-

торні зразки режисерської майстерности подвижника модерного українського театру. Активною інтеліґентною співробітницею 1-ої майстерні була Ірина Авдієва, яку весь "Березіль" звав Кі-дзі-дзян. Акторки з неї не вийшло, але відзначалася великою любов'ю до театру і, кінець-кінцем, повернулася до свого прямого покликання — декоративного мистецтва. У книжці спогадів про Леся Курбаса вона подала цінні описи праці режисера над постановкою "Газу". Ось що її пам'ять зберегла:

> Курбас пояснював нам: "Маса — це не статисти, це музика вистави". Кожний, хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діяпазоном звучання. Кожний у заданому ритмі рухів вливається в симфонічне звучання цілого, і, подібно до того, як у симфонічній оркестрі звучить сольо флейти, скрипки, віольончелі, так повинні прозвучати монологи дружини, робітниці, матері робітниці".
>
> Репетиція починалася зі свистка Курбаса. Свистки мали і дисципкоми. Молоді режисери, наслідуючи Курбаса, теж користувалися свистками. Трель свистка означала: "Увага, почали", кілька уривчастих свистків — "Зупиніться".
>
> Свисток. Увага. Тиша.
>
> Курбас: "Оголошую, хто входить у шість шісток; кого називатиму першим — відповідальний за фіксацію рухів і ритму. Потім оголошу групи з чотирьох, потім з трьох".
>
> Він називав нас по імені, чітко, швидко. Ми шикувалися. Чекали.
>
> Курбас: "Перша шістка, слухайте музику: ось іде завіса — п'ять тактів, на шостому такті ваш вихід з лівої конструкції, руки горизонтально прямі, крок підстрибуючий, на кожній ударній ноті — відштовхуватися від землі, на десятому такті починаєте стрибати з конструкції, на кожній низькій ноті стрибок, обов'язково спільно з музикою. Тра-та-та-гуп-тра-та-та-гуп. Так шість тактів. Робіть".
>
> Маленькими кусками відпрацьовувала кожна група узгоджені ритмічні рухи, аж поки не лунав довгожданий свисток: "Усі разом". І тут відбувалося чудо. Ніхто ні з ким не стикався, шістки працювали, як крила величезного маховика, четвірки злагоджено крутилися, уся маса перетворювалася на єдиний механічний організм. Це був величезний завод із складними машинами, що проковтнув людину, зробив її бездушною деталлю. Так вирішив Курбас цю першу в спектаклі масову сцену. Дальший розвиток драматургічної лінії визначала поведінка маси. Інколи маса виражала певні емоції, тоді в таких сценах було щось від трагічного хору.
>
> Слів у нас не було, але Лесь розробив дуже тонку реакцію маси на слово. Співчуття до горя матері, розгубленість, протест, гнів, обурення маса виражала з граничним лаконізмом, що посилював драматичне звучання окремих персонажів.*

Сидячи в кутку приміщення, де відбувалися проби "Газу", я приглядався до дійства, яке ніхто вже не зупиняв, воно плило гладко. Я бачив рух машин, ритм праці робітників, дію окремих персонажів, їхню реакцію на те все, про що йшла мова в п'єсі. Це, справді,

*Ірина Авдієва. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки. ("Лесь Курбас; спогади сучасників". Київ, в-во "Мистецтво", 1969, стор. 151-152).

була якась симфонія рухів, звуків, окремих слів і цілих фраз та реплік. Не було ще оркестри ні рефлекторних світел, бо дійство відбувалося не на сцені театру, тільки в залі глядачів запущеного, недіючого, старого театру, де стояла вся конструкція оформлення, на якій діяли майстерняки. Режисер приглядався з колишньої сцени до дійства, що відбувалося внизу в залі. Свисток об'явив перерву проби.

До мене, приголомшеного всім тим, що довелося мені тількищо побачити, підійшов Курбас і повідомив, що зараз відбудеться проба моєї епізодичної ролі Представника влади в останній дії п'єси.

Майстерняки відпочивали під стінами майстерні, а режисер став мені пояснювати, чому він призначив мене на цю ролю в п'єсі, яка вже була майже готова для прилюдної демонстрації. На його розмову зі мною ніхто не звертав уваги, всі спокійно відпружували свої м'язи й упівголоса розмовляли. Лесь Курбас теж таким півголосом пояснив мені, що, приглядаючися до моїх мімодрам у 4-ій майстерні, він звернув увагу на мої гострі чіткі рефлекси й бистре реаґування на уявні зовнішні дії. Тому, що в нього не було під рукою зайвого кандидата, він викликав мене для цієї рольки.

— Чи ви звернули увагу, приглядаючися до тих сцен, які тількищо були продемонстровані, в якому темпі і ритмі вони проходили? Отож, ви появляєтеся з лівого боку, перед оформленням, і доходите до першої чверти сцени, до отого станка, де стоїть Син мільярдера. Йому маєте передати течку з урядовим документом, виголошуючи горляним звуком текст, який ви тількищо отримали. Перші три такти, під рахунок 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, ви йдете на випрямлених ногах, не згинаючи колін, роблячи крок на кожний удар. На першому ударі четвертого такту зупиняєтеся, на другому ударі повертаєте голову наліво й бачите Сина мільярдера, на третьому підіймаєте ліву руку з розвернутою долонею, ніби для запиту, на четвертому робите крок до нього. Наступні два такти в тому самому ритмі, перескакуючи із станка на станок, наближаєтеся до нього і зупиняєтеся на віддалі двох кроків. Увесь цей ваш хід буде супроводити промінь рефлекторного світла, який доведе вас до Сина мільярдера. Розширене коло світла охоплюватиме вас обох. Упродовж трьох наступних тактів ви виголошуєте свій текст і вручаєте течку хазяїнові заводу — Синові мільярдера. Світло концентрується на ньому, а ви в темноті зникаєте між двома сусідніми станками.

Режисер повів мене на авансцену перед станками, вказав напрям мого руху-мізансцени і тут же пояснив, щоб я вправляючися мав на увазі образ ляльки, що рухається за допомогою шнурків, яких уживають у вертепі чи в лялькових театрах. Він навіть продемонстрував сам декілька кроків і рухів, які мали мені послужити зразком для самостійних вправ і шукань зовнішнього образу.

Поки почати тренування того, що режисер намітив, я мусів звернути увагу на вказівку "горляного звуку", яким повинен був звертатися до свого партнера. У програмі майстерень "Березоля" були зайняття "по голосі". Цю дисципліну провадив проф. Кунін, що роз-

робляв у той час свою систему, яку інтенсивно пропаґували театральні студії та школи. Кунін запевняв, що тією системою можна драматичного актора навчити досконало володіти голосом. Згідно з нею, треба вміти посилати голос у сім сфер (центрів) тіла, що надавало йому бажаної характеристики. Голос, що посилався в лоб, давав "мозкову інтонацію"; це перша сфера. Друга — в ніс: нудьга, апатія, роздратування. Третя — в горло: наївність, воркування. Четверта — в бронхи: захоплений романтизм. П'ята — в легені й серце: бадьорий, щиросердечний, стверджуючий, відвертий оптимізм. Шоста — у діяфрагму: це голос обурення, страждання, тривоги. І, нарешті, сьома сфера, коли треба було посилати голос у самий низ живота: трагічне звучання пристрасти, ненависти, гніву, нестерпного болю.

Отож, насамперед став я видобувати з себе горляний звук, а вже тоді маршувати по діяґоналі сцени, відбиваючи ногами чотири четвертих такту і включаючи в кожну чвертку жести рук, поворот голови чи цілого тіла, за вказаним сценарієм. Третього дня, перед пробою "Газу" Курбас проглянув мою роботу над цим епізодом, назвав мене "молодцем" і запропонував залишитися на пробу, в час якої мене мали включити в четверту дію п'єси, де мав місце цей епізод. Цього разу я мав уже перед собою партнера — Ігнатовича, що грав ролю Сина мільярдера. Довкола сиділи і приглядалися до тієї сцени майстерняки. Курбас зупиняв свистком лицедійство, виправляв, повторяв, і так відбувалася моя перша зустріч з Лесем Степановичем за працею над п'єсою і над ролею. 1-а майстерня Об'єднання "Березіль" ласкаво прийняла мене у свій ансамбль і так я став одним з найменших ґвинтиків тієї виняткової постановки Леся Курбаса, того дуже цікавого режисерського експерименту, яким він закінчив своє захоплення експресіонізмом, до якого більше не повертався. Наступна його вистава була вже в зовсім новому напрямі "ізму", якому довелося залишити теж глибокий слід у театрі "Березіль".

Цією пробою почався одинадцятилітній період мого життя під проводом геніяльної людини, що її творчі сліди знаходжу в театрах усього світу, який не знає і не відає, що багато чого тепер найновішого на кону вже пів століття тому творила на українській сцені людина, забута своїми ж і невідома чужим...

■

Виступ "Березоля" виставою "Газ" був великою подією не тільки в мистецькому житті України; театральна Москва живо зареаґувала на дебют новопосталого театру і на черговий успіх талановитого режисера. Проте, Лесь Курбас ще за кілька днів до прем'єри здивував багатьох своїх друзів заявою, що "Газ" — це вже минулий етап і що це тільки один з уже пройдених "крайніх експериментів" і по цій лінії далі йти не слід.

А тим часом співробітники Курбаса, члени 1-ої майстерні і "режисерської лябораторії" Лопатинський та Ігнатович, які підготов-

ляли дві п'єси Толлера "Машиноборці" і "Людина-маса" та інсценізацію новелі російського автора Єфіма Зозулі (назви новелі не пригадую, одначе вистава відбулася під назвою "Нові ідуть"), не тільки продовжували свої шукання по пройденому вже Курбасом шляху, але Лопатинський виставою інсценізованої новелі заманіфестував "деструкцію театру", перевівши сцену і залю глядачів на... циркову арену.

«Нові ідуть»

Не встигли актори з 4-ої майстерні справитися й освоїтися з враженнями від вистави "Газу", як, прийшовши до залі театру Берґоньє на прем'єру інсценізації 2-ої майстерні "Нові ідуть", вони застали такі новації, які здалися їм камерою для божевільних.

Звичайно, жадної завіси не було (до цього вони вже привикли). На колишній сцені була приготована "конструкція" — споруда з непофарбованих дощок і рейок, що нагадувала кількаплановий ешафот, з драбинами й кількома площадками. Із задньої стінки сцени проходила через ту конструкцію сталева линва, через усю залю глядачів аж до балькона другого поверху. З цього поверху підіймалася мотузяна драбина до четвертого поверху (ґальорки). З правого боку з ґальорки була протягнена така ж линва до конструкції на сцені. Із стелі залі глядачів висіла трапеція — поміж канделябром у центрі залі і порталем сцени. Трапеція була прив'язана до бар'єра ґальорки з лівого боку.

Тема новелі: боротьба революціонерів з поліцією, яка, звичайно, переслідує їх, як злочинців і шпигунів. Ця трафаретна аґітка послужила режисерові Лопатинському матеріялом для ексцентричного дійства, в якому була продемонстрована циркова еквілібристика, як засіб виховання нового актора для театру майбутнього. Поминаючи мовний матеріял (текст) вистави й усю драматичну колізію, кульмінаційним "актом" усього того дійства була така розв'язка драми:

У кінцевій погоні поліції за революціонером перемагає останній. Під час допитів і садистичних мук, яких завдають поліцаї героєві, йому щастить вирватися з їхніх рук і він хапається за спеціяльний пристрій на сталевій линві, що висить над найвищим станком конструкції, пролітає понад головами глядачів через усю залю аж до балькона другого поверху. Тут по звисаючій мотузяній драбині підіймається до ґальорки. По бар'єрі ґальорки пробігає лівим боком залі до прив'язаної трапеції, обома руками хапається за неї і пролітає, знову ж понад головами глядачів, на протилежний, правий бік ґальорки. Трапеція, яку відпустив з рук революціонер, відлітає знову на лівий бік, і там переслідувач, який у той час проробив той же шлях, що й революціонер, хапає її і теж перелітає понад глядачами навздогін за революціонером. На правому боці ґальорки між ними йде боротьба, яка кінчається револьверовим пострілом. І ось з ґальорки злітає по линві труп поліциста на верхній станок конструк-

ції. Революція закінчена, "нові прийшли", старий режим повалений...

Поки на сцені закінчувалася апотеозою аґітка, глядачі переключили свою увагу на колишнього співробітника театру Станіславського МХАТ-у, старого актора Адашева, що доживав свого віку в Києві. У час лету вниз по линві вбитого представника поваленої старої імперії Адашев не витримав березільських знущань над театром минулого, схопився із свого місця в першому ряді й вигукнув: "Ето же не театр, а сумасшедший дом!". Він негайно попрямував до виходу, під відкритим парасолем над головою, ніби захищаючися від падаючих з трапеції акробатів.

Режисер Фавст Лопатинський іще довго культивував циркову еквілібристику у своїй режисерській практиці. Його наступна постановка п'єси Толлера "Машиноборці", а згодом Кропивницького "Пошились у дурні" (в текстовій перерібці В. Ярошенка) продемонстрували всі елементи високої техніки циркової арени.

■

1922-1924 роки були найбільш динамічними в житті пореволюційного українського театру та його архітекта Леся Курбаса. Особиста привабливість Курбаса, його висока освіта, обізнаність з досягненнями світового театру, літератури й мистецтва, винятковий організаційний і творчий хист — довершили діла, яке ще довго буде ділянкою дослідів людей, що їм лежатиме на серці справа історії українського мистецтва, зокрема театрального.

За ці три роки були покладені підвалини цілого культурного процесу, який залишив глибокий слід не тільки в нашому театрі, а й у всьому культурному русі України двадцятих років. Мистецьке об'єднання "Березіль" — це безприкладний і неповторний твір цієї надзвичайної людини. Без жадних матеріяльних засобів, у випадкових, поруйнованих приміщеннях, часто без вікон і дверей, розмістити три майстерні по 50-60 учнів та співробітників, режисерську лябораторію, студію оформлення сцени, і там щоденно вести зайняття за науково розробленими програмами багатогранного професійного й освітнього вишколу майбутніх акторів, режисерів, художників оформлення вистав, різнорідних дослідних "станцій" (дитячого, клюбного та сільського театрів), театрального музею, підтримувати постійний контакт з 3-ою майстернею в Білій Церкві, в Баришполі, творчий зв'язок з письменниками щодо п'єс та перекладів для репертуару вже існуючих і майбутніх театрів — усе це діло однієї людини: Леся Курбаса. Коли ж мати на увазі ще й господарський розлад і голодне існування всього населення, а насамперед співробітників того "театрального підприємства", то здається, що кожному слід схилити голову перед людиною, яка зважилася підняти на свою спину таке неймовірно велетенське завдання і такий надлюдський труд.

Природні зовнішні прикмети Леся Курбаса могли стати клясичним прикладом вимог для кандидата в слуги Мельпомени: високий зріст, вродливе обличчя, постійна усмішка, м'який баритональний

ПЕСЬ КУРБАК ВОЛИСТЯКОВА

голос, який ніколи не підіймався під час розмови, привітний погляд карих очей. Курбас завжди випереджав учня чи студійця своїм привітом, скидав капелюха чи шапку, не зважаючи на невідповідну погоду. Відзначався гідним подиву педагогічним обдаруванням. Ніколи не розчаровував учня при невдачах, не допускав до нетактовних зауважень товаришів під час праці, які могли б уразити людську гідність. Його критика плянів молодих режисерів при обговоренні в режисерській лябораторії чи при демонстрації мімодрам у майстернях відзначалася завжди надзвичайним педагогічним тактом, доброзичливістю і вибачливістю до слабостей учнів.

Склад співробітників майстерень "Березоля" був різноманітний: молодь з незакінченою середньою освітою, студенти університету й інститутів, молоді і старші актори українських театрів до- і післяреволюційних часів та навіть такі, що покінчили драматичну школу ім. М. Лисенка в Києві. Але всі вони знали й високо цінили Курбасову ерудицію не тільки в театральних справах; його знання грецької та латинської мов давало йому змогу читати в оригіналах філософів і письменників тієї доби. Крім слов'янських мов, знав німецьку, французьку, англійську і норвезьку мови.

Одначе, цей різноманітний вахляр майстерняків не однаково встигав охопити чи засвоїти ідеї тих мистецьких концепцій, якими були такі багаті його лекції з дисципліни "майстерности актора" і теоретичні зайняття в режисерській лябораторії. Його філософський склад мислення і багата ерудиція часто забігали далеко вперед від можливостей сприйнять слухачів. Проте цей розрив компенсувався в час лекцій і обговорень завдань у мімодрамах та індивідуальних пробах. Коли слова були перевантажені складною ходою ідейної мислі, на допомогу приходив талановитий показ жестом, пластичним рухом тіла, вимовною інтонацією слова та симфонією всіх цих компонентів.

Лесь Курбас не був ефектовним промовцем. Його мова і думка не були зсинхронізовані, мова часто не встигала наздоганяти думку, яка струменіла бистрою течією. Одначе в час гострих дискусій, за ораторським пюпітром, у суперечках з противниками він був блискучим і безпощадним оратором. Тоді його мова була ясна, чітка і гостра, мов лезо ножа.

Писання Курбаса теж були не для всіх. Характеризуючи тенденції розвитку театру "Березіль" на початках його існування, він писав:

> Потяг до масовости, прагнення до високої культури засобів, матеріялізування емоціональної, психофізичної теми в наочну конкретну річ, розрив картинної, замкненої в собі пасивности психологічного театру, впровадження замість неї яскравої виразности й театральности. Звідси прагнення розбити раму сценічної коробки і винести створену конкретну річ перед рампу.*

Цю програму дії постановник "Газу" виголосив перед групою

* Додаток до газети "Вісті", Харків, 9 квітня 1923.

представників партії, на чолі з тодішнім комісаром освіти В. Затонським, які прийшли познайомитися з працею 1-ої майстерні, що повинна була незабаром продемонструвати свою виставу в будинку театру Берґоньє. Після такого вступного слова Курбаса зіграно кілька сцен з "Газу".

По закінченні перегляду слово взяв комісар освіти. Основний зміст його виступу і досі зберігся в моїй пам'яті:

— Із вступної декларації режисера, — казав він, — я нічого не зумів второпати і, звичайно, подумав собі: коли така буде вистава, як уся мова про те, до чого прагне вся ваша майстерня разом з її організатором, то що збагне з цього пролетарський глядач? Але, все те, що ми тількищо тут побачили, — дуже цікаве і переконливе. Як видно, Курбас кращий режисер, ніж промовець, а вся організація і праця ваша заслуговує уваги всього нашого суспільства.

Незабаром наслідки цієї милостивої заяви відчули всі співробітники київських майстерень "Березоля": кожного дня вони стали отримувати перед пробами чи тренажними вправами... один фунт хліба і горнятко молока.

Після прем'єри "Газу" й широкої дискусії в пресі про успіх Леся Курбаса й усього "Березоля" Комісаріят освіти запропонував привезти вистави "Жовтень", "Рур" і "Газ" до столиці України Харкова.

У червні 1923 року 1-а майстерня повезла ці вистави до Харкова. Після тих гостинних виступів і розголосу в пресі про нові успіхи режисера й організатора експериментального театру, заговорили про Леся Курбаса і про "Березіль" далеко поза межами нашої батьківщини.

■

Старші актори, які приглядалися до перших трьох вистав ("Жовтень", "Рур" і "Газ"), здійснених силами "молодняка", старалися щонайшвидше наздогнати опановану молодняком фізкультурну вправність і гнучкість. Не всім це однаково вдавалося, але їхня професійна техніка і придатність до лицедійства наштовхнули Леся Курбаса на шукання нових шляхів до театру майбутнього. І так, ще не закінчивши праці з молодняком над виставою "Газ", він уже почав плянування й підготовку текстового матеріялу для інсценізації популярного в той час роману Ептона Сінклера "Джіммі Гіґґінс", яку задумав поставити силами 4-ої майстерні.

Ще в Молодому театрі Лесь Курбас, інсценізуючи твори Шевченка "Ліричні вірші", "Іван Гус" і "Гайдамаки", а опісля, ставлячи ці три п'єси в "Березолі", проявив винятковий драматургічний хист. Згодом, виховуючи режисерську молодь (режисерська лябораторія зберегла чимало стенографічних записів його лекцій), він починав з вироблення в них т. зв. "драматургічної хватки" — здатности зрозуміти світогляд автора, ідею твору, суспільну доцільність, мистецьку самобутність автора, поетику твору та його жанр. Він вимагав від майбутніх режисерів майстерности аналізи драми не лише в її дійовому аспекті, в її сценічних можливостях, але й з погляду впливу

її на психіку й емоції, здатности організувати через дану виставу розум, почуття, волю глядачів у бажаному напрямку, настроїти їх на потрібний життєвий тон. На початку 20-их років Курбас заявляв:

> Тепер, коли ми не маємо талановитих драматургів та високоякісних п'єс, вирішальна роля у творчому процесі театру належить режисерові. Справжній режисер — не лише організатор, але й інтерпретатор. Режисер інтерпретує не лише життя, а й автора. В разі розходження режисера з автором він має право і повинен п'єсу виправити, довести до потрібного йому звучання. Тоді допустимі скорочення, перестановки дійових акцентів, перетрактовка сценічних ситуацій, характерів, додатки режисерських інтермедій, прологів та епілогів.

Ті свої настанови й погляди Лесь Курбас наочно продемонстрував нам, акторам, які брали участь у постановці "Джіммі Гіґґінса", в час, коли диктував нам текст інсценізації за романом Сінклера.

«Джіммі Гіґґінс»

З легкої руки Джона Ріда американські письменники Марк Твен, О. Генрі, Джек Лондон, Ептон Сінклер, Валтер Скотт та інші завоювали на початку двадцятих років широкий читацький ринок на Сході Европи. Самоосвітня програма березільців віддала свою читацьку данину і тим письменникам. Переклади російською і, ще тоді нечисленні, українською мовами зачитувалися, що називається, "до цурки". Таке було і з романом Ептона Сінклера "Джіммі Гіґґінс". Одначе, не зважаючи на велику популярність цього роману, ніхто з майстерняків не підозрівав, що Курбас іще в час наполегливої праці над "Газом" уже розробляв пляни інсценізації того Сінклерового твору. Ще в 1-ій майстерні кипіла передпрем'єрна гарячка "Газу", як у 4-ій появилася на стіні оголошень об'ява:

Розподіл ролей "Джіммі Гіґґінса"

Джіммі — Бучма та Гірняк; Лізі — Бабіївна; д-р Сервіс — Василько; Мабел Сміт — Нятко; Форстер — Сердюк; Ґреніч — Каргальський; Поль — Мар'яненко; Елен — Добровольська; Перкінс — Радчук; Князь — Гуменюк; Сестра милосердя — Мануйлович.

У сцені "Европейсько-американський концерт": Король Ґеорґ (Англія) — Василько; Президент Вілсон (Америка) — Долина; Німеччина — Мар'яненко; Франція — Гаккебуш; Сербія — Карпенко; Бельгія — Стешенко; Росія — Бондарчук.

Таке несподівано скоре включення 4-ої майстерні у виробничий репертуарний плян "Березоля" заскочило всіх акторів, які були приготовані на довший період перевишколу та тренування м'язів. Але чи не найбільший "шок" поразив мене — назначенням на виконавця головної ролі разом з таким актором, як Амвросій Бучма.

Цей винятково талановитий актор, якого привела на сцену 14-літнім учнем його сестра, відома актриса театру "Бесіда" Ольга Левицька, протоптав з 1905 року не одну пару підошов на підмостках

Мельпомени галицької землі. За ним уже було 22 роки акторського стажу, сотні зіграних ролей, неповторні креації характерних образів із Винниченкових драм, тонке інтуїтивне відчуття театральних жанрів, вплив львівського міського оточення, де він від перших днів життя купався, мов риба у воді, а найважливіше — високої культури польський театр залишив глибокий слід у підсвідомості майбутнього актора українського післяреволюційного театру. В 1912 році він та його однокашники в театрі "Бесіда" М. Бенцаль, Є. Коханенко й П. Сорока приймали в своє товариство молодого Леся Курбаса, який у короткий час (до початку 1-ої світової війни) встиг їм розкрити чимало цікавих сторінок з історії світової культури й театру.

За чотири роки спільних мандрів поміж фронтами воюючих стихій, коли, бувало, за одну ніч мінялася влада по два-три рази, коли не раз доводилося і смерті в очі зазирати, нам усе ж таки пощастило зблизитися й однозгідно пускатись у брід. Спільні часи в Театрі ім. І. Франка, а згодом у Театрі-студії ім. І. Франка, були не абиякою школою життя. Проте, нам ніколи не довелося позмагатися в одній ролі. Занадто велика була різниця між його і моїм талантом та стажем, щоб у мене могло зродитися подібне бажання. Я довго не міг збагнути причини, яка склонила Леся Курбаса штовхнути в таку глибоку й бурхливу течію мене, не вміючого плавати.

Ніякого тексту п'єси "Джіммі Гіґґінс" не було. Праця над нею почалася з того, що режисер викликав акторів, які брали участь в окремих сценах, і режисерів-асистентів (ляборантів), яких завданням було записувати все, про що йшла мова в час проб чи лекцій. У Курбаса не було жадних записок, не було й роману Сінклера під рукою. Усі мали зошити й олівці. Було відомо, що текст п'єси буде записуватися під час проб. Тому я попросив у Курбаса дозволу бути присутнім не тільки на сценах, де брав участь Джіммі, але й на всіх тих, на яких буде записуватися текст усіх ролей, щоб таким способом скласти всю п'єсу, що було дуже важливо для виконавця головної ролі, яку і я повинен був виконувати.

Усі персонажі "концерту" й ляборанти, озброєні папером і олівцями, терпеливо чекали, поки Курбас мовчки ходив по кімнаті, курячи цигарку за цигаркою. Час від часу він зупинявся біля стола й вистукував на ньому пальцями, мов на телеграфічному апараті...

— Ну, приготовтесь! Васю (до Василька) записуй: "Тут говорить Англія!". Іване Олександровичу (до Мар'яненка), ваш текст: "Тут німецька біржа!". Васю, твоє: "Чи діждемося від вас, нарешті, прийняття наших пропозицій?".

У такому дусі, в такому телеграфічному стилі та ритмі велася між державами дипломатична дискусія. Так був написаний текст прологу до інсценізації роману Сінклера і так з пам'яті була продиктована вся п'єса без жадних записок. Ніколи нічого не додавалося, не поправлялося. Вся ця Курбасова імпровізація була скомпонована чітким білим віршем, що зразу підняло Сінклерів реалізм на котурни класичної трагедії.

Після запису тексту кожної чергової сцени, Курбас тут же

приступав до плянування мізансцен з виконавцями, чи з цілими гуртами людей, що брали участь у масових сценах. Очевидячки, вистава була в уяві Курбаса внутрішньо готова, чітка та ясна, хоч нам здавалося, що він і плянування імпровізує, як імпровізував, диктуючи нам текст.

З перших годин праці над цією п'єсою Лесь Курбас присвятив особливу увагу роботі акторів над образами персонажів і маси, яка цього разу була виразно індивідуалізована. Особливий наголос був поставлений на глибоке розкриття характерів дійових осіб, на логічність їхньої поведінки, на мистецьку правду, на мову. Категорично відкидалася жанрова побутовість.

Уся щоденна преса й мистецтвознавчі журнали, не перестаючи інформувати читачів про успішні виступи "Березоля" в Харкові й Києві, про широкий резонанс Курбасової постановки "Газу", так і не помітили, як сам Курбас, зачинившися в холодних стінах 4-ої майстерні, почав зовсім новий етап інтенсивних шукань нових невідомих обріїв, які відкрили б зариси ориґінального театру грядущої доби, театру не "садків вишневих", не міщанського черевоугодництва, а театру неспокійної, пристрасної, допитливої мислі.

■

Із доволі об'ємистого роману Е. Сінклера, який віддзеркалював післявоєнні настрої і рухи робітничих профспілок та соціялістичних угруповань в Америці, їхні внутрішні ферменти, пацифістичні настрої суспільно невизначеної інтеліґенції, — Лесь Курбас зосередив у своїй інсценізації увагу на малій людині, виснаженій, прибитій тяжкою працею, обтяженій недокормленою родиною, що ледь животіє на найнижчому щаблі суспільної несправедливости й експлуатації.

За винятком пролоґу "Европейсько-американського концерту", Джіммі не сходив із сцени, всюди його було видно, скрізь ним послуговувалися, кожному він був рад служити, всі його легковажили, він завжди виконував найтяжчу й найбруднішу роботу, але він і його жінка та двоє дітей жили в мокрій землянці, на пустирі за мурами заводу.

Після пролоґу по авансцені поспішає захеканий спітнілий Джіммі. Він пхає поперед себе незґрабного, саморобного, чотириколісного візка, в якому куняють закутані в лахміття двоє дітей. Їх наздоганяє теж засапана і стомлена Лізі, колишня проститутка, дружина Джіммі і мати недоморених дітей. Вони йдуть на збори робітників, на яких аґітатори будуть пояснювати, чого слід вимагати від власників заводу, де працює Джіммі і тисячі таких, як він. Лізі просить Джіммі не поспішати, бо її опухлі ноги не в силі бігти так скоро. Та Джіммі цього не чує, він мусить поспішати, бо збори вже напевно почалися, а там вирішується доля всіх: його, Лізі та їхніх дітей.

І ось він уже разом з усією своєю родиною серед великої громади людей слухає промовця, який аґітує робітників припинити працю до того часу, поки господарі заводу не забезпечать їм 8 годин

праці, 8 годин на сон і 8 годин на відпочинок кожному робітникові. З цілої промови Джіммі збагнув тільки ті слова і вони його пройняли до самих кісток. Він більше нічого не чув і ні про що інше не думав. Сам собі і всім довкола він безупинно повторяв: — 8 годин праці, 8 годин на сон і 8 годин на відпочинок кожному робітникові.

Джіммі — невеличкого зросту, слабкий, з великим здеформованим лобом, на тоненьких ніжках, з набряклими жилами — більше нічого не хотів, тільки 8 годин праці, 8 годин на сон і 8 годин на відпочинок кожному робітникові.

У наступній сцені, під час праці на заводі Джіммі не покидали думки про те, що він почув на вічу попереднього дня: про перспективи 8-годинного дня праці. Але з тих рожевих мрій його збудив страшний вибух, що потряс цілим заводом: ген за мурами заводу вилетів у повітря великий склад військових набоїв та газових бомб. У пустирях за тим складом жили в землянках родини заводських робітників, а серед них і родина Джіммі.

Друга дія починалася монологом Джіммі, що сидів на дні великої ями, де колись було гніздо його родини, від якої тепер і сліду не стало серед руїн, згарищ та болота на площі страшної катастрофи. Морально розчавленого, напівбожевільного, бездомного Джіммі військові органи завербували до армії Америки, яка вступила у світову війну. І ось він уже на фронті у Франції. Під гураґанними пострілами німецької артилерії, серед трупів і вмираючих від ран американських та французьких вояків, думки Джіммі все повертаються до його дітей та Лізі, яких останків він не зміг відшукати на звалищах нужденних землянок. Він жадібно ловив уривки розмов, що їх вели товариші воєнної недолі про кривди, яких зазнає такий самий робітник, як він, а багатії-фабриканти купаються в достатках і розкошах. З тих розмов він довідався, що в Росії вже скинули з престолу царя, що там робоча кляса взяла владу в свої руки й уже скоро там робітники не будуть працювати так довго й важко, як він працював в Америці. Але у Франції ще йде завзята війна. І ось великий відламок шрапнелю тяжко ранить Джіммі.

До лікарні, де Джіммі опритомнів, прийшли відвідати своїх одужуючих вояків англійський король та американський і французький президенти. Поранених вояків тих країн вишикували в ряд, щоб вони привітали високих достойників. Побачивши свого президента, Джіммі вишкутильгав з ряду і, на великий переляк офіцерів-адьютантів, підійшов до короля Англії та президента Америки, зловив за руку короля й запитав: — Коли буде заведений такий лад на світі, що робітники працюватимуть 8 годин, спатимуть 8 годин, а 8 годин будуть відпочивати, так як тепер цього дочекалися робітники в Росії.

Офіцери відтягнули Джіммі від державних достойників і незабаром його з невигоєними ще ранами відправили на Північ до Архангельська придушувати ті реформи, яких він так пристрасно очікував у своїй країні.

Темної ночі, серед морозної сніговійної бурі в Архангельську американський вояк Джіммі охороняв військовий об'єкт. До нього

підійшов місцевий аґітатор Калінкін і почав йому розказувати про більшовиків і про те, чого вони прагнуть. Джіммі відповів, що він і багато його товаришів з американської армії прагнуть того самого. Але незабаром хтось доніс на Джіммі про цю розмову і він попав у військову тюрму. Там він уперто мовчав і не зрадив нікого із своїх товаришів, не зважаючи на страшні тортури й голод. Вкінці його мозок не витримав такого навантаження психічних переживань і фізичного болю, і ця чесна людина божеволіє.

Ця проста сюжетна схема аґітки не так просто виглядала на сцені 4-ої майстерні. Перш за все, опоетизоване, оформлене білим віршем слово звучало із сцени небуденно, піднесено, патетично. При перших звуках мови персонажів повіяло чимось інтриґуючо новим. Це вже не була аґітка, це була пісня про людину, про маленького, слабого тілом, та великого духом Джіммі Гіґґінса.

Лесь Курбас, відмовившися від експресіоністичної умовности, як уже пройденого етапу, деталізує і конкретизує образи, уводить цілий ряд нових персонажів, які символізують воюючі держави, і таким засобом замінює цілі розділи роману, в яких автор описує політичні ситуації та суспільні суперечності. Монологи, діялоги, обірвані фрази і навіть розірвані окремі слова, якими перегукувалися гурти страйкуючих і мітинґуючих робітників та згодом вояків на европейських фронтах, — надавали драмі зовсім нову форму. Оформлення сцени, текст і гра актора творили одностильове конструктивне видовище. Нещодавня березільська експресіоністична умовність і абстрактне оформлення прибрали тепер конкретні контури. Центр ваги, який у недавніх постановках лежав на масових сценах, в інсценізації "Джіммі Гіґґінса" замітно перемістився на основну фігуру театру — на актора. Маса робітників і вояків, серед яких проходило життя головного героя, була нерозривно спаяна з цим персонажем п'єси. Своїм рухом і дією на сцені вона висловлювала думки і доповнювала чи ілюструвала переживання Джіммі. Однак цього разу вона мусіла свої дотеперішні засоби тривання на сцені наблизити до повнокровної соковитої гри конкретних постатей більше, ніж це було раніше в символах та схемах експресіоністичної умовности.

У "Джіммі Гіґґінсі" Курбас уперше в українському театрі використав кіно, за допомогою якого переносив дію і персонажів із сцени на екран і навпаки. Цей, здавалось би, ризиковний засіб дав при мистецькому такті Курбаса можливість розширити стіни театрального обмеження. Персонажі п'єси переходили із сцени зразу на екран і там у фабричних катастрофах, океанських бурях і воєнних окопах продовжували свою дію. Звичайно, такі переміщення дії з умовної сцени в реалістичні природні обставини вимагали особливої акторської поведінки, щоб не скотитися в антимистецьку еклектику.

Но чорному фоні сценічного простору, посередині, на другому пляні був щит у висоту вище чоловічого зросту, у ширину трьох метрів. Увесь щит заклеєний афішами вистави "Джіммі Гіґґінс". У глибині сцени з правого боку розміщені сім квадратових площадок,

ніби трибун, різної висоти. На кожній площадці ніби стовп чи антена. Площадки з трьох боків огороджені бар'єрами. На них треба підійматися східцями. По тому ж правому боці сцени великий станок від першого пляну до третього, високий на два зрости людини, теж із стовпом, на якому прикріплений білий квадратовий екран. У відповідних сценах він може служити вітрилом корабля, його можна теж згорнути, щоб звільнити всю площадку, на якій відбуваються окремі сцени. З лівого боку, на задньому пляні розвішані полотнища, що символізували прапори воюючих держав у 1-ій світовій війні. По середині авансцени низький невеличкий станок, що його можна було легко пересувати з місця на місце, залежно від потреби. Це було оформлення сцени, серед якого відбувалася вся вистава "Джіммі Гіґґінса".

■

До свого вступу в "Березіль" я мав на протязі шести років контакти з режисерами, які виконували рівночасно дві функції в театрі: режисерів і акторів. Тоді це здавалося нормальним явищем. Режисери, в основному, розпляновували мізансцени і тільки "на ходу", виконуючи головні ролі, приглядалися до своїх партнерів (молодих акторів), а питання виховання чи допомоги молодим акторам було їм не з руки. Для цього, навіть при добрій волі, вони не мали змоги та, правду кажучи, і їхнє акторське тривання не дозволяло на таке роздвоєння. Молодим акторам доводилося переважно шукати порятунку у власній інтуїції, у здатності самостійної праці над ролями. Але, чи не найпікантнішою проблемою в тих обставинах була, м'яко кажучи, "професійна конкуренція", яка в сценічних умовах є не тільки непоборна, але й у великій мірі нормальна. На сцені "актор-режисер" забуває про свою функцію творця й педагога всієї вистави, він залишається актором, який не може перебороти конкуренційної амбіції в самому процесі "тривання" перед осудом глядачів. За часи перебування в театрі "Бесіда" в Галичині, а згодом у Театрі ім. Івана Франка і Театрі-студії того ж імени, мені доводилося на сцені зустрічати на собі зосереджено-холодний погляд партнера-актора, який був одночасно режисером тієї вистави.

Для ілюстрації таких відносин і ситуацій на сцені між партнерами акторами і режисерами-виконавцями ролей може послужити не анекдота, а факт із життя галицького театру "Бесіда": У 1912 році в цьому театрі появився молодий чоловік, який висловив бажання вступити актором до театру. Це був син Яновича, якого всі актори цього театру пам'ятали й любили. Прізвище Лесь Курбас їм тоді ще нічого не говорило. На сцені саме йшла проба п'єси М. Старицького "Маруся Богуславка". Директор, режисер і актор Йосип Стадник, розмовляючи з молодим чоловіком, довідався, що той знайомий з цією п'єсою, що йому дуже подобається роля султана Ґерея і він готовий виступити в цій ролі — навіть сьогодні ввечері. Актори, які були свідками тієї розмови, з пієтизму до колишнього їхнього товариша й режисера Яновича, попросили Стадника дозволити

молодому Курбасові задебютувати в цій ролі. Постійно виконував цю ролю сам Стадник, з доволі великим успіхом. Під час дебюту ввесь колектив театру був очарований молодим Лесем Курбасом, який своєю поведінкою на сцені й оригінальною інтерпретацією ролі Ґерея, своєю постаттю та чаром приніс на сцену щось нове, несхопно свіже й самобутнє. За кулісами, в час антракту, актори-учасники вистави щиро вітали молодого Курбаса, тільки сам режисер вистави Стадник не зумів побороти свого конкуренційного "зуду". Він обмежився тільки тим, що, пробігаючи повз дебютанта, поправив на його голові турецьку чалму...

Лесь Курбас, як видно, мав на увазі інші мотиви, із-за яких він категорично й остаточно розпрощався з акторською професією, дарма що мав великий хист і всі Богом дані прикмети для чарівного лицедійства. Ніхто з акторів українського театру не зумів би витримати з ним конкуренції на сцені. Та, зрештою, ніхто і в режисурі його не перевершив. І все ж таки, від перших днів існування "Березоля" він уже ніколи не вийшов на сцену, хоч до болю тужив за сценічним "триванням". Він усвідомив остаточно, що загальна справа театральної культури потребує його організаційного, мистецько-творчого і, особливо, педагогічного хисту і що цій справі він мусить принести в жертву свої особисті пристрасні прагнення і любов. Він відчував своє покликання в розплавленні себе всього в цілому театральному видовищі, у театральній культурі та її стихії. На свою індивідуальну пристрасть, на любов до самого акторства — він уже не міг собі дозволити. Доля покликала його в суверенітет українського театрального мистецтва.

І мене доля не обійшла: я став співробітником створеного Курбасом театру. Курбас покликав мене на виконавця центральної ролі в його постановці. Ця постановка видвигнула "Березіль" на верхи театрального мистецтва.

■

Починаючи від першої сцени, на пробу викликалися учасники тієї сцени, які записували текст своїх ролей, що його диктував автор-режисер. І тут же починалася спершу розробка звуко-інтонаційної музики слова, яку вів режисер, маючи на увазі симфонічне звучання даної сцени та й цілої вистави. Після засвоєння загального нарису звуко-інтонаційної музики слова, режисер намічував просторове розміщення персонажів і їхнього руху, внаслідок чого ставала ясна картина мізансцени. Тут уже починалося намічування пошуків образу, виходячи з індивідуальности актора. Не тільки основні персонажі, але навіть учасники масових сцен у цій виставі були індивідуалізовані. Цього не було у виставі "Газу". Там робітнича маса творила один моноліт, вона рухалася та діяла в одному ритмі й темпі. У "Джіммі Гіґґінсі" діяли однозгідно різні індивідуальності. Хоч на виставі їхній вигляд був однорідний (стилізований робітничий однострій), проте був видний їхній різний вік і різні зовнішні прикмети та характеристики.

Обидва виконавці головної ролі (Бучма і я) були зобов'язані дотримуватись одного ритму й руху, встановленого режисером, одного рисунку жесту й одного інтонаційного звуку слова, бо найменше відхилення від режисерської партитури руйнувало всю симфонію видовища і дуже складні синхронізовані компоненти цієї вистави: перехід персонажів із сцени на кіноекран, моментальне переміщення Джіммі з одного середовища персонажів і місця дії у друге тощо. Це все не сміло руйнуватися характеристичними прикметами жадного з нас — виконавців ролі Джіммі. Навіть зовнішній ґрим — високий, до деякої міри здеформований лоб і густі вуса, для чіткого означення віку — були обов'язкові для обох виконавців. Одначе це все не сміло заважати нам бути собою — бути Бучмою і Гірняком. А втім, навіть при бажанні, це було б неможливо, щоб обидва виконавці, при своїй здатності до перевтілень, могли втілитися в один абсолютний образ, зовнішній і внутрішній. Та, найважливіше, режисер цього не вимагав, а навпаки, остерігав перед таким намаганням. Зовнішня подібність була потрібна тільки з технічних причин (перехід Джіммі із сцени на кіноекран при наявності тільки одної кіноленти; дубльованого знімання не було).

Нарешті я попав в обставини праці над ролею під керівництво режисера, який мав здатності для далекосяжних видінь і планів розбудови не тільки театру, але й усього мистецького сектора нашої країни. Нарешті я осягнув вимріяні умови для актора, який до того часу мусів самотужки хапатися за кожну соломинку, плаваючи по глибоких водах без керм і вітрил. У праці над ролею, нарешті, я ввійшов під керівництво доброзичливого, вдумливого, талановитого режисера-педагога, який віддавав усього себе молодому акторові.

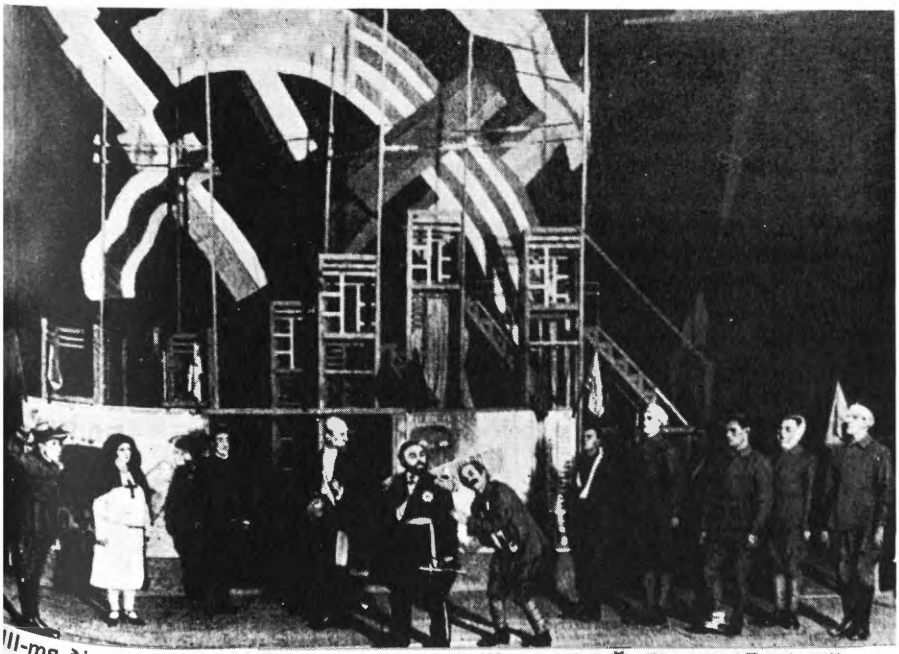
■

Джіммі був присутній і активний майже в кожній сцені. Його участь у дії була панівна і тому без присутности цього персонажа проби не могли відбуватися. Бучма і я мусіли дотримуватися точної черговости у пробах. При цій нагоді можна було помітити гнучкість режисера в підході до індивідуальности актора та педагогічну тактовність, яку він проявляв до можливостей виконавця. Як обережно, з яким зрозумінням ставився він до психотехнічних спроможностей виконання складних завдань, на які в даному моменті був здатний актор! Це було щось нове, з яким мені досі не доводилося зустрічатися!

Після закінчення війни Амвросій Бучма вийшов з полону й революційного періоду з підірваним здоров'ям. Його нервова система була дещо розстроєна також і родинними неполадками, тому в до-Джіммівському періоді йому довелося деякий час підліковуватися в санаторії. Після закінчення лікування Лесь Курбас розділив з ним своє скромне помешкання, де Ванда Адольфівна (мати Леся) заопікувалася одужуючим "Бронеком", як своїм сином. Можливо, що й цей стан здоров'я Бучми приневолив Курбаса назначити дублера на ролю Джіммі, щоб забезпечитися від усякого

І-ша дія, зліва: І. Мар'яненко, О. Добровольська, А. Бучма, Н. Бабіївна, С. Каргальський.

ДЖЕЙММІ ГІРНЯК



ІІІ-тя дія, в центрі М. Крушельницький (Король) і Й. Гірняк (Джіммі)

випадку, що міг трапитися і під час підготови вистави та навіть і згодом, коли вистава піде на сцену. Дійсність підтвердила цю можливість: мені доволі часто доводилося заступати хворого Бучму, коли припадала його черга на пробах першої вистави 4-ої майстерні "Березоля". З одного боку, моя повсякчасна присутність на пробах забезпечувала безперервність праці, а з другого, давала мені можливість постійного контакту з режисером у час підготови ролі, такої відповідальної і трудної для зеленого актора, яким я тоді був.

На пробах всі виконавці ролей звернули увагу, що режисер постановки різко повернув керму від напряму, який домінував у "Газі". Із вступних розмов і режисерської експозиції трудно було збагнути, як зарисовується вся вистава в уяві інтерпретатора Сінклерового твору. Але одно впадало всім нам у вічі: акторові приділено велику увагу, враховуючи його індивідуальні людські прикмети. В "Газі" були, так би мовити, збірні чи символічні персонажі: син мільярдера, його дочка, робітник, його мати, жінка, інженер і т. д. Від актора не вимагалося індивідуалізації персонажа. Зовнішньо і внутрішньо узагальнювалися тільки клясові прикмети. У "Джіммі Гіґґінсі" були не тільки індивідуальні, але навіть історичні постаті: Джіммі, його дружина Лізі, д-р Сервіс, Мабель Сміт, Поль, Елен, Перкінс, король Ґеорґ, президент Вілсон та інші. Ці реальні постаті вимагали від акторів чіткого перевтілення і навіть певного зовнішнього уподібнення. Навіть масові групи — наприклад, робітники чи солдати — повинні були, при зовнішньому однострої, зберегти індивідуальні риси окремої людини.

Приглядаючися з кутка приміщення, де відбувалася проба над інсценізацією, я мав змогу пильно стежити за намаганням Курбаса спрямувати увагу актора на режисерське видіння майбутньої вистави. Не насилуючи індивідуальности Бучми, його природного руху тіла, тембру голосу, характеристичного, тільки йому притаманного рисунку жесту й інтонації, педагог-режисер, ураховуючи ті особливості, вмонтував їх у потрібний йому ритм і плян усієї вистави. Це була початкова праця над образом, над розкриттям характеру основного персонажа п'єси — Джіммі.

Наступного дня була моя черга участи в пробі над тією сценою. Я намагався зберегти й зафіксувати вчорашній ритм і плян, намічений режисером, не копіюючи Бучминих притаманностей. Розпляновуючи окремі сцени, як і всю п'єсу, Курбас дуже тактовно й уміло ув'язував ролі обох виконавців у монолітність усієї вистави. Загальна музика слова, ритм руху, внутрішній стан героя, який стимулював реакцію і дію окремих партнерів та учасників масових сцен — були з'єднані волею і хистом режисера, який зумів зберегти в одному ритмі і пляні обох виконавців ролі Джіммі.

Не все було ясне для виконавців у першому періоді підготовчої роботи режисера з акторами над образом, над ритмом слова й руху. Тільки тоді, коли була зарисована вигородка сцени і розміщення, на яких мали відбуватися події, — персонажі стали усвідомлювати загальні контури того, що режисер виношував у своїй уяві.

П'єса починалася своєрідним прологом: на кожному з сімох різної висоти станках-трибунах було місце для однієї особи. До цих станків були прикріплені стовпи, пов'язані телеграфними дротами. Трибуни були розміщені на задньому пляні з правого боку сцени. Сім представників держав — Англії, Америки, Німеччини, Франції, Сербії, Бельгії, Росії — були на тих трибунах. Король Англії Ґеорґ і президент Америки Вілсон були схожі на своїх прототипів, інші тільки символізували національні прикмети. Одночасно із звуком голосу кожного представника сніп світла освітлював його обличчя. Цей сніп погасав при звуці наступного персонажа. Переміна світла й голоси партнерів підкреслювали й доповнювали напружену ситуацію між згаданими державами, їхні взаємні політичні претенсії та дипломатичну гризню, яка, кінець-кінцем, переходила в дисонансовий "концерт" національних гимнів, що скидався на котячий весняний вереск. Монологи, діялоги поміж представниками держав, їхні перемовки та й уся ця сцена проходила під акомпаньямент ритму телеграфної азбуки Морзе, яку кожний персонаж вистукував молоточком об бильця трибуни. Стукіт телеграфної азбуки, мова акторів, що вкінці переходила у спів гимнів, і блискавичні переміщення світляних снопів з виконавця на виконавця — все це разом ілюструвало політичну й духову веремію, що вилилась у Першу світову війну. Багато років після цієї Курбасової картини довелося мені побачити щось подібне на нью-йоркських сценах, де рух і шалений ритм рефлекторних світел, кольорів, тріскотня джазових інструментів та вереск неприродних людських голосів ілюструють сучасний духовий світ, який оточує людину на вулицях світових метрополій. На сцені "Березоля" це творилося в "Джіммі Гіґґінсі" 58 років тому, при надзвичайно скромних і примітивних засобах.

Після звуково-світляної веремії сніп рефлекторного світла переводить увагу глядача на станок, що височіє на передньому пляні сцени з правого боку, де на щоглі розгорнений невеликий екран, на якому кінолента, під звуки популярного "Турецького марша", що доноситься з піяніна, демонструє початкові воєнні події на європейському фронті. На вулицях Берліну й Петербурґу прискореним темпом пробігають дрібними кроками військові колони, гарматні й санітарні відділи, що поспішають на поля боїв обороняти кордони й інтереси своїх монархів. Війна почалася і хвилі її докочуються до заокеанського континенту.

Розширений сніп світла охопив передній плян сцени, що впирається в щит з наклеєними на ньому афішами театру "Березіль". І тут, невмотивовано, появляється несподівано Джіммі з Лізі й дітьми у візочку. Вони поспішають на заводський мітинґ. Ця сцена, як і інші частини п'єси, багато разів повторювалася в час підготови вистави, але тільки режисер уявляв той остаточний образ, до якого він усіх нас дорисовував і вмонтовував. Ми, виконавці, багато чого догледіли й збагнули тоді, коли довкола нас появилися й зазвучали всі компоненти вистави, на монтажних і збірних сценах, коли ми наділи одяг, одяглі перуки, наклеїли вуса, коли нас освітили рефлекторами і ми

відчули атмосферу вистави в присутності глядача. До того часу ми були глиною, з якої майстер творив щось ціле, велике...

Під кінець короткого діялогу поміж Джіммі та Лізі появляються робітники, представники політичних і юнійних організацій, що скликали мітинґ, на якому мають поставити перед адміністрацією заводу цілий ряд вимог про збільшення платні й поліпшення побутових умов життя та праці. В час палких промов та дебат на сцену входять нові постаті, які повідомляють, що Америка почала війну проти Німеччини і її союзників. Тут же починається вербувальна й мобілізаційна акція за допомогою аґітаційних гасел, промов, патріотичних закликів, заманливих грошових обіцянок та музичного супроводу "Армії спасіння" — обов'язкового атрибуту вуличної пропаґанди.

Усі ці персонажі, як і вся маса (робітники, а згодом вояки), залишалися собою, тобто актори не перевтілювалися, тривали в своєму індивідуальному пляні. Але їх зобов'язував ритм слова інсценізації (білий вірш), який часто мінявся, залежно від подій і ситуацій. Ще з Молодого театру Курбас розглядав кожну драматичну виставу, навіть коли вона йшла без музики, як симфонічний твір. Він перший на Україні звернув увагу на ритмічну розробку театрального видовища. Спектакль, за Курбасом, це слово і рух, а де рух — там ритм, де звук — там музика. Кожна сцена, фраза, кожен сценічний образ повинні мати свій ритм. Усе це разом творить ритм усієї вистави.

У "Джіммі Гіґґінсі", незалежно від режисерської архітектоніки всієї вистави, Курбас приділяв особливу увагу роботі не тільки з головними персонажами, але й з масою, яка була виразно індивідуалізована. Він вимагав розкриття характерів дійових осіб, логіки їхньої поведінки, мистецької правди, категорично заперечував набуті сценічною практикою штампи, побутові навики.

Театрально-ефектовно зінтерпретував режисер сцену мобілізації. В танку, під звуки музики, тріскіт барабанів, брязкіт чінель, з прапорами вибігала вербувальна комісія. Під час демагогічної промови вербувальника в'їдалися у вуха вигуки: "Вітчизна в небезпеці", "Ловися, рибко, велика і мала" тощо. Тут же хапали силоміць людей і тягнули лави мобілізованих. Під команду "Раз-два" і т. д. люди ставали автоматами. Короткі речення у швидких ритмах, окремі вигуки, виразні рухи й гострі пози робили враження воєнних подій.

Відплив американських військ до Европи режисер розв'язав економним театральним засобом: на станку з правого боку сцени появлявся Джіммі з вояками. Розгорнутий екран, що асоціювався з вітрилом, рух вояків, їхніх рук, творили ілюзію відпливаючого корабля. Нарешті ті ж вояки, і серед них Джіммі, появляються на екрані в плавбі корабля серед бурхливих морських хвиль. На оголеній сцені, без зимового одягу, без ілюзорного світляного снігу, тільки засобами акторського перетворення, ритмом мови й руху режисер створював обстановку холодної Півночі, непривітного Архангельська, де холодні вітри й морози паралізували воєнну дію американських експедиційних частин.

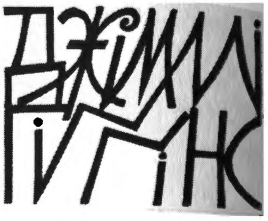
Кожна сцена цієї неповторної вистави вражала відважними, оригінальними рішеннями режисерської творчости, яких до того часу не помічувалося на помостах відомих театрів. Для наочного прикладу пам'ять підсуває таке геніяльне режисерське рішення: у фінальній сцені показано складний душевний стан Джіммі під час його катування. На тому ж станку, на передньому пляні справа, під тьмяним снопом прожекторного світла лежить напівсвідомий, замучений тортурним допитом Джіммі. Над ним видніють тільки обличчя катів. Джіммі не переможений, у його ракурсі тіла і ґримасі обличчя помітна сильна воля і щось таке, чого знищити не можна. Безладні хаотичні слова нагадують спомини про загиблих дружину й дітей, про улюбленого маленького сина Джонатана, про товаришів у фабриці та вояків в окопах у Франції. Він хапається за мотузку, яка моментально переносить його на середину сцени, де на авансцені є маленька площадка, оточена гуртом людей. Він опустився в інші часи, в минуле... Люди у темряві, чути тільки їхні голоси: "Джіммі, що таке?", "Куди тебе ведуть?", "Що з тобою буде?". Це голоси не привидів, не тіней — вони в дії, це ніби робітники. Ось вони відходять у глибину, у темряву, але їхня присутність триває. В освітленого Джіммі відчувається яскраве усвідомлення дійсности. Шнур перекидає його знову на станок. Знову допит, але Джіммі уявляє собі, що він покинув своє тіло, його немає. Тільки думки його доносяться від гурту людей у темряві. Він не живе і не вмер. Йому вже не боляче. Залишились йому тільки думи про сина, про правду і справедливість... Він уже не страждання, не мара, а щось таке, чого ніхто не може зламати.

Гурт людей з яскравою емоційністю відображав муки Джіммі, страждання їхнього товариша виділялися ніби великим кінопляном. П'єса кінчалася сценою божевілля Джіммі. Його неприродний тихий сміх розганяє насторожених катів, а він знову злітає згори між товаришів, які, потрясені його божевільним реготом, захищають його від жорстокого світу, вигукуючи: "Джіммі, за тебе одного — тепер нас мільйони".

Щоб справитися й опанувати ті складні завдання постановника, мені доводилося сотні разів злітати на станок, опускатися між гурт співчуваючих, і там і тут шукати вияву внутрішнього стану й зовнішнього виразу, що мусіло відбиватися в ракурсі тіла, мімічному зарисі обличчя й погляді очей. Сім місяців тривала підготова вистави "Джіммі Ґіґґінс". За той час я усвідомив і опанував багато такого, чого не спроможна була навчити тодішня школа.

Акторський Рубікон

У "Джіммі Ґіґґінсі" мені вперше довелося виступити в центральній ролі. До того часу я мав змогу виконувати чимало характерних ролей, так би мовити, другого пляну. В театрі "Бесіди", в Театрі ім. І. Франка і нарешті в Театрі-студії ім. І. Франка майже в кожній п'єсі для мене знаходилася роля, але "ведучим" актором я там не був. Не



Й. Гірняк у ролі Джіммі

раз буває, захворіє ведучий актор, і тоді доводиться нашвидку заступити його будь-ким. Така нагода дає інколи змогу надзвичайно талановитим одиницям вискочити несподівано на верхи театральної ієрархії. В історії театрів такі випадки траплялися, але не мені.

Амвросій Бучма — талановитий актор, обдарований "іскрою Божою". З молодих літ зростав на сцені в товаристві таких же обдарованих акторів і пригорщами черпав у них зразки акторської майстерности та тривання. Це була неоціненна школа. Він явився в 4-ій майстерні готовим актором. Курбас його дуже високо цінив і любив. Недарма він повторяв: "Там, де є Бучма, там є театр". Я ніколи не посмів би змагатися з ним в одній ролі. Проте, я не відважився висловити цих моїх думок Лесеві Курбасові, коли він призначив мене дублером Бучмі в ролі Джіммі Гіґґінса, хоч знав, яке тяжке завдання беру на себе.

У програмі вистави було зазначено: "Джіммі Гіґґінс — А. Бучма, Й. Гірняк". День заздалегідь помічник режисера повідомив про мою участь у виставі. Наступного дня три години до вистави я вже був у театрі. Все приміщення Берґоньє було в темноті, тільки на сцені маленька лямпа кидала непривітний промінь світла на контури станків і конструкцій. Ні душі! Тільки в куточку дрімав на кріслі старенький сторож, який за все своє життя був свідком і глядачем не одних вистав та акторських виступів. Я незамітно пройшов біля нього й попрямував до кімнатки призначеної для виконавців перших ролей. Засвітив світло і... мов обпарений відскочив до дверей: з полиці злетів мені під ноги здоровенний щур, неодмінний квартирант закулісся. Цей "привіт" докраю зіпсував настрій і підсилив хвилювання, що супроводить актора перед зустріччю з глядачем.

Мов у сні, напівпритомний, я механічно підготовляв обличчя до зовнішнього образу Джіммі: накладав фарби, клеїв брови й вуса, надівав перуку і, поки почув голоси й рух робітників на сцені, а згодом акторів у їхніх кімнатах, — я був уже одягнений і готовий до виходу на сцену. Помічник режисера, що перевіряв присутність акторів, побажав успіху і "доброї роботи". Перед виходом на сцену нікому не рекомендувалося відвідувати актора й розсівати його увагу та зосередження над завданням, яке його чекає на кону. На жаль, цьому зосередженню заважало моє неймовірне хвилювання.

Стоячи за центральним щитом з дітьми на візку й дружиною Лізою, ми чекали свого виходу на сцену. Ось закінчився "концерт" світових великодержав, погасли над ними рефлектори, і при світлі на передньому пляні авансцени я, напівпритомний, вибігаю з дітьми на візку і по діягоналі рампи прямую по всій сцені і ...знову повертаю поза щит. І тільки на шепіт Лізи "Юзку, що робиш?" я опритомнів і знову біжу по тій самій діягоналі. На цей раз зупиняюсь у належній мізансцені і веду діялог з дружиною та дітьми, чекаючи на появу робітників і представників професійної юнії та на мітинґ, на якому мусить рішитися доля Джіммі і його товаришів. Довівши більш-менш щасливо першу дію до кінця, в антракті я знову занепокоївся початком другої дії. Вона починається великим монологом Джіммі, в якому

він, глибоко потрясений смертю Лізи і дітей у час катастрофічного зриву газових резервуарів, розпачаючи над їхньою загибеллю, тратить свідомість.

Вузенький яскравий промінь рефлектора піймав мене напівлежма над уявним проваллям. Монолог починався словами: "Там, де була хата, зосталась яма глибока"...

Тільки но доскандувавши цей рядок, я затривожився думкою, що мені вилетіло з пам'яті слово, яким починався останній рядок монолога. Монолог пливе, я виголошую слова в належному ритмі білого вірша, рухаюсь і дію по наміченому й зафіксованому пляні мізансцен та психічних переживань персонажа, але ввесь час моя пам'ять напружено старається пригадати початкове слово останнього рядка. Чотири сценічні хвилини напруженого зусилля пам'яті і психічного роздвоєння вичерпали останні сили нервів та свідомости. І ось Джіммі кінчає останній етап мізансцен, падає півпритомний на станок, а прокляте початкове слово останнього рядка само вилітає з його уст і він "щасливо" вмліває.

У наступних сценах я зумів приборкати перевантажену хвилюванням акторську "трему", і вистава закінчилася нормально — без прем'єрних овацій, які мали місце після першої вистави.

Я був приготований на те, що мені не пощастить подолати першого враження, яке залишилося в пам'яті глядачів після прем'єри цієї вистави. Овації режисерові, майстрові оформлення, виконавцеві ведучої ролі Бучмі й усьому ансамблеві ще не відшуміли серед громадянства. І коли б навіть виконавцем ролі Джіммі на прем'єрі не був такий чарівний актор як Бучма, то дублерові все одно не поталанило б притьмарити першого враження, яке глядачі одностайно винесли з прем'єри. Я, одначе, задовольнився тим, що того ж вечора після вистави Лесь Курбас проголосив, що ролю Джіммі виконують обидва актори, дотримуючися суворої черги.

З кожною наступною виставою мої технічні засоби дозрівали, я навчився опановувати симптоми акторського хвилювання перед виходом на сцену, і роля Джіммі залишилася за мною до того часу, поки в кінці 1927 року п'єса остаточно не зійшла з репертуару театру "Березіль". Те все, що мене супроводило під час підготови вистави — і сумніви у власні сили, і неспані ночі, і скептичні погляди товаришів, і вперта праця — не зупинили мого змагання до осягнення мети. Тих мук, сумнівів і уявних невдач я сьогодні не віддам за всі успіхи мого театрального буття. Роля Джіммі стала моїм трампліном у ведучі актори.

■

1924 рік почався ґрунтовними змінами в плянуванні майбутнього життя Мистецького об'єднання "Березіль". Обставини вимагали від цієї установи активнішої участи в громадсько-політичному процесі країни. Культурно-мистецький центр, яким усе ж таки був Київ, а не Харків, потребував постійного репертуарного театру. Вистава "Джіммі Гіґґінса" виявила зрілість акторського ансамблю для завдань

нового, революційного, професійного театру, якому під силу експериментальні шукання нових шляхів, відповідних для нової доби.

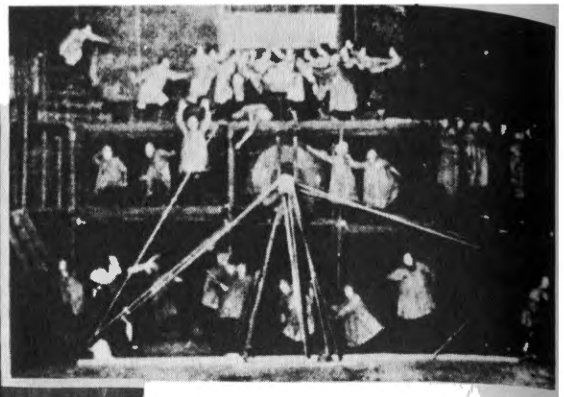
У січні й лютому були зреалізовані дві п'єси Толлера: "Машиноборці" (в постановці Ф. Лопатинського) і "Людина-маса" (режисер Г. Ігнатович), силами 4-ої майстерні, що на той час уже була доповнена талановитими студійцями 1-ої і 2-ої майстерень. 11 березня Курбас відновив "Гайдамаків" для відзначення Шевченкових роковин. 1 квітня відбулася прем'єра вистави "Макбет" за Шекспіром (постановка Л. Курбаса, художник В. Меллер, музика А. Буцького). 17-30 травня — ґастролі 4-ої майстерні "Березоля" в Харкові. У репертуарі: "Машиноборці", "Макбет", "Гайдамаки" і "Джіммі Гіґґінс". 27 червня виставою "Джіммі Гіґґінс" почалися ґастролі "Березоля" в Полтаві. У репертуарі, крім "Джіммі Гіґґінса", — "Гайдамаки" і "Макбет". 8 листопада прем'єра "Пошились у дурні" за Кропивницьким (режисер Ф. Лопатинський, художники В. Шкляїв і М. Симашкевич). "Березіль" отримав приміщення Соловцовського театру і став державною установою.

23 грудня — прем"єра вистави "Секретар профспілки" за Л. Скотом (режисер Б. Тягно, художник В. Меллер). Від липня до листопада 1924 року на кінофабриці БУФКУ в Одесі Лесь Курбас виготовив три кінокартини: "Вендетта", "Макдоналд" і "Арсенальці" при співучасті акторів "Березоля" Бабіївни, Пилипенко, Чистякової, Бучми, Гірняка, Шагайди і Василька. У той же час на Середньому фонтані, де ввесь режисерський штаб "Березоля" розробляв репертуарний план зимового сезону, Лесь Курбас після цілоденної праці над фільмами розглядав до пізньої ночі проєкти робіт молодих режисерів і читав лекції з режисури, з питань організації видовищ і допоміжних театрові цехів тощо. Ця неймовірно кипуча діяльність Леся Курбаса на протязі двох років (1923-1924) поклала міцний фундамент під театр 20-их років.

Після прем'єр п'єс Толлера "Машиноборці" й "Людина-маса", в яких молоді режисери Лопатинський та Ігнатович ще продовжували свої вправи в пляні деструкції та Курбасового вже пройденого етапу експресіонізму, — керівник "Березоля" поринув у працю над Шекспіровим "Макбетом" і над відновленням своєї інсценізації 1920 року Шевченкових "Гайдамаків". На мене ж знову нагрянула несподіванка: Курбас навантажив мене обов'язками свого "ляборанта" у виставі "Гайдамаки". Моїм завданням було точне записування мізансцен і повторювання їх з акторами під час репетицій, коли постановник був відсутній. За винятком кількох акторів, що були учасниками цієї вистави ще в Державному драматичному театрі, увесь персонаж складався з ансамблю 4-ої майстерні, який тількищо переплавився в "Джіммі Гіґґінсі".

■

Починаючи з 1922 року, Київ, Харків, Одеса й інші більші міста України стали під час літнього сезону тереном ґастрольної інвазії московських та петербурзьких театрів. Це дало можливість прово-



МАШИНОБОРЦІ

Й. Гірняк
у ролі Секретаря

СЕКРЕТАР ПРОФСПІЛКИ

дити певну порівняльну аналізу театральних досягнень, так би мовити, у "всеімперському" маштабі. Лівий театральний фронт Москви був очолений Всеволодом Мейерхольдом і театром ім. Вахтанґова. В. Мейерхольд і Є. Вахтанґов — ці два видатніші режисери російського театру, з перших днів революції дуже активно включилися в розбудову радянського мистецтва, і то не тільки в стінах своїх студій, але й навіть в адміністративно-політичній установі — "Наркомпросі", де обидва (кожен у свою чергу) керували Відділом мистецтв. Про довголітнього члена комуністичної партії Мейерхольда, який відзначався ексцентричністю характеру, навіть ходили анекдотичні історії про його методи нав'язування комуністичних ідей корифеям російського дореволюційного театру. Ці два основоположники російського пореволюційного театру прийняли більшовицьку революцію не тільки як факт, але й стали її фанатичними будівниками. Проте, їхні теоретичні й ідеологічні постуляти різко розходилися з творчою практикою, що не в силі була вирватися з дореволюційного естетичного підґрунтя, з якого вони виросли. Бо ні "Чудо святого Антонія", ні "Потоп", ні високоестетична "Принцеса Турандот" в театрі Вахтанґова, ні "Гадибук" у єврейському театрі "Габіма" в постановці того ж Вахтанґова, ні вистави Мейерхольда не були еквівалентом їхнього тодішнього ідеологічного напряму. Всі їхні гарячі суперечки й дебати довкола пролетарського театру "нової доби" не йшли дальше платонічних бажань.

Після вистав "Гайдамаків", "Газу" і, нарешті, "Джіммі Гіґґінса" конфронтація московських театрів з Курбасовим "Березолем" дала широку тему для дискусій та газетної полеміки театрознавців і громадсько-політичних діячів щодо питань театрального мистецтва в майбутньому. Цей стрибок українського театру з народнього побуту у світовий процес культурно-духових проблем, професійно-технічна готовість молодого режисера й вихованих ним багатогранних кадрів театрального активу, приневолили північних задавакуватих світил змінити своє атавістичне наставлення до паростка революційного театру України.

Після гостинних виступів театру В. Мейерхольда і продемонстрування двох його програмних постановок — "Земля дибом" і "Великодушний рогоносець", — у київській пресі розгорілася палка порівняльна полеміка про театри Курбаса і Мейерхольда, при чім багато авторів віддавало перевагу першому. Серед прихильників Курбаса виявилося чимало росіян і представників інших народів. Цю темпераментну полеміку ще більш темпераментно закінчив Михайль Семенко в "Пролетарській правді" розгорненою і переконливою статтею п. з. "Чемпіон Києва Лесь Курбас поклав на обидві лопатки чемпіона Москви Всеволода Мейерхольда".

Михайлю Семенкові роля "арбітра" засмакувала і він час від часу брався розв'язувати спірні претенсії поміж двома режисерами: березільцем Лопатинським і аспанфутівцем Затворницьким, який обвинувачував березільця в крадіжці ідеї: ужиття залізного троса, по якому сам Лопатинський і студієць Деркач пролітали понад голо-

вами глядачів у виставі "Нові ідуть". Справою троса Семенко не придбав великої популярности поміж березільцями, але після статті про двох чемпіонів батько Асоціації панфутуристів (Аспанфут) став авторитетним і бажаним партнером у грі "підкидного дурня", яка в приватному житті, у час розрядки й розваги, сприяла товариським "укусливим" дотепам і жартам.

Арбітерський виступ Семенка до деякої міри запаморочив голови березільцям. З позадираними вгору носами, в обношених черевиках, полатаних одягах, голодні, вони бігали із свого обдертого, холодного й безвіконного гуртожитку на Левашівській вулиці до такої ж майстерні на Хрещатику (колишнього шантану "Пель-Мель") на проби й тренажі та дивилися на майбутнє українського театру дуже рожево. За їхніми плечима вже стояла плеяда молодих революціонерів на культурно-мистецькому фронті, яких очолював Семенко із своїми маніфестами "Катафальк мистецтв" і "Семафор у майбутнє" та мобілізував таких визначних письменників, як Г. Шкурупій, Ю. Шпол, О. Слісаренко, О. Влизько, і молодих неофітів М. Бажана та Ю. Яновського. Кандидат у барди Аспанфуту, давній прихильник Молодого театру Володимир Ярошенко точив уже в драматичній секції режисерської лабораторії "Березоля" своє перо над перелицюванням комедій М. Кропивницького "Пошились у дурні" та М. Старицького "За двома зайцями", які були запляновані в репертуарі "Березоля" на 1924-1925 роки.

Театральний сезон «Березоля» 1924-1925

Прийнявши обов'язки ляборанта постановки "Гайдамаків", я почав із запису мізансцен інсценізації, які були точним повторенням із прапрем'єри 1920 року. В режисерських аналах того часу я наткнувся на таку декларацію Леся Курбаса до вистави:

«Гайдамаки»

"Це ставлення задумане як соціяльна трагедія, як війна червоної і білої рож. Основний акцент режисера не на національну романтику, а на соціяльну боротьбу. Протиставлення народніх мас і шляхти. Єврей між молотом і ковадлом. Він робить свої вчинки, примушений погрозою власної смерти.

Постава має бути м о н у м е н т а л ь н а, тобто з внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність це перш за все: простота, ясність і загальна значимість форми і змісту. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань великого маштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціяльно-політичних рухів, окремим клясам людности.

Звідси ясно, чому акцент не на побутовій подачі (Невольник, Богдан у старому театрі), не на деталі образу, а на його ідеї соціяльного змісту.

У ставленні вжити принципу живої стіни. 10 слів Поета — 10 жіночих постатей. Усе виразно, гостро, чітко. В пантомімах суворо під музику. В любовних сценах — лірика, а не солодке «пронікновеніє», що натякає на самі любовні переживання. «Де моя Оксана?» — актор мусить питати сердечно, а не кричати на Лейбу. У конфедератів (у всіх) широкий, великий рух — статуарність. Монументалізм!!!"

Тепер, у час відновлювання "Гайдамаків" для сцени "Березоля", я став з цієї декларації глибше розуміти те потрясаюче враження, яке мені довелося пережити восени 1920 року під час вистави "Гайдамаків" на сцені Театру ім. Т. Шевченка в Києві. Я став проникати в глибину Курбасових режисерських візій і способів їх реалізації. На превеликий мій жаль, мої акторські обов'язки не давали змоги бути присутнім на зайняттях режисерської лябораторії, які з правила відбувались у вечірніх годинах, у час вистав з моєю участю. Однак ляборантська участь у пробах була неоціненним доповненням моєї фахової театральної освіти. Фіксувати на папері всі мізансцени, поради й зауваги акторам, які робив постановник, і згодом проводити з акторами повторення того, що він заплянував, — усе це сприяло безпосередньому контактові з людиною, якої кожне слово, кожен рух були багатющими відкриттями.

Відновлюючи свою інсценізацію "Гайдамаків", Лесь Курбас говорив, а згодом і писав у пресі:

"Гайдамаки" поновлюються точно так, як ішла вистава в 1920 році. Об'єктивно важлива ця постава для історика українського театру тим,

Й. Гірняк у ролі Лейби

Гайдамаки

Л. Даценко, О. Стешенко, К. Пілінська

що в ній *останнє слово Молодого театру, завершення його роботи.* Тут відобразився злам у внутрішньому рості театру. Це остання постановка з залишками національного романтизму, перша — з романтикою революційною. Ось чому така важлива вона у внутрішньому житті "Березоля", чому так тепло і дбайливо зберігає її театр ("Харківський пролетарій", 12 березня 1930).

Це "останнє слово" Молодого театру переконливо оправдало революційні гасла Леся Курбаса, з якими він пішов у наступ проти побутового театру, що ще на початках 10-их років нашого століття почав втрачати своє вагоме значення серед молодого культурно-мистецького покоління. Це молоде покоління збагнуло, що традиційний реалізм є вже перегорнутою сторінкою театрального мистецтва, що час уже вимагає тонших, глибших і переконливіших засобів діяння на психіку глядача. "Гайдамаки" стали наочним доказом правильности цих тверджень і дороговказом до майбутнього оновленого революційного театру.

З того ж 1920 року після прем'єри почалася дуже інтенсивна інвазія "Гайдамаків" у надри українського театру. Одначе, не в усіх режисерів був відповідний рівень фахової грамотности. Тим то сувора форма інсценізації Курбаса часто викривлювалася й нівечилася, і вистави набирали еклектичного характеру, а подекуди прямо стилевого вініґрету, як це трапилось у Театрі ім. І. Франка в режисера Гната Юри. Та все ж таки, впродовж 20-их років по всій Україні можна було вичитувати на афішах театрів: "Гайдамаки" "за Курбасом", "за мізансценами Курбаса" і т. п. Усі інші натягування багатьох режисерів інсценізувати цю поему по-своєму не змогли досягти рівня вистави Курбаса.

«Макбет»

Відновляючи "Гайдамаків" для відзначення Шевченківських днів у 1924 році, Курбас одночасно працював інтенсивно над постановкою "Макбета". Перемонтовуючи тексти Шекспіра й переакцентовуючи ідею боротьби за владу на сучасні суспільно-політичні проблеми, постановник поводився відважно з драматургічним матеріялом автора. Можливо, що в той час, під настроєм тих своїх вівісекцій, Курбас зробив і в "Гайдамаках" несподівану операцію. Вона насторожила багатьох, хоч у його режисерській декларації до цієї вистави можна догледіти мотиви, що оправдують такі дії. Цього разу Курбас передав монолог Лейби "Яремо, хамів сину"... польському шляхтичеві, а слово Благочинного "Молітесь, братія, молітесь" у сцені свячення ножів доручив... Залізнякові.

Як би там не було — чи інсценізатор цією вівісекцією виправдовував свою перестановку з національної романтики на соціяльну, а чи це була данина офіційній більшовицькій цензурній політиці — сам факт такого "насилля" над Шевченком викликав серед громадянства широку дискусію про права інсценізатора чи режисера. Через три тижні після відновленої вистави "Гайдамаків" (11 березня 1924)

відбулася в "Березолі" прем'єра "Макбета", після якої розгорілася справжня баталія проти "самовільства" керівника театру над класичними творами світової літератури взагалі і, звичайно, при цій нагоді пригадувалися "святотатства" в інсценізації Шевченкової поеми. Аж ось несподівано в оборону Курбаса й "Березоля" став рішуче найстарший дискутант — академік Михайло Могилянський. Ось уривок цього виступу:

> ...кожна купюра вже є певною модифікацією тексту... І виходить, що питання лише в тому, щоб та чи інша модифікація не руйнувала основних рис художньої будівлі... І, звичайно, коли питання ставити абстрактно, "принципово", чи можна в Шекспірівський текст вносити вставки, ми відповімо: ні, не можна. Взагалі не можна, а от Курбасові можна... Переможця не судять, кажуть...
>
> Декому здається блюзнірством ламання трагедійної лінії вибриками блазня, інтермедіями. Але на це хочеться відповісти однією справжньою ж "історією" з театральної історії Києва: років більш 50 тому в Києві йшов "Гамлет". Ішов досить пристойно, але без усяких замахів на якусь оригінальність постановки, шабльоново. І ось в останній сцені, коли Гамлет кидається на короля і заносить над ним шпагу, а потім коле нею його, з царства небесного (ґальорки) послідовно пролунало: "Шах королеві! Мат королеві!" Було це хуліганським вибриком дикуна чи якоюсь внутрішньою потребою зламати, зруйнувати, перебити трагедійну дію? Може, читачеві легше буде одповісти собі на це питання, коли скажемо, що автором "виступу з ґальорки" був — Михайло Драгоманів, тоді молодий студент Київського університету...
>
> Те, що зробив під впливом несвідомої внутрішньої потреби Драгоманів з ґальорки, Курбас свідомо переніс на сцену... В тому ввесь зміст його способу постановки "Макбета"... ("Червоний шлях", ч. 4-5, 1924).

Кількаразове повертання Курбаса до "Макбета" з новими варіянтами інтерпретації цієї трагедії свідчить про вагу, яку він надавав творам Шекспіра в українському театрі. Цілі десятиліття чекали переклади п'єс цього автора, якими ще в минулому столітті збагатив український репертуар Пантелеймон Куліш. Але тільки завдяки наполегливості Курбаса цей геній світового театру став доступним українським глядачам, починаючи з 20-их років, коли й інші театри почали віддавати свою данину Шекспірові.

Перша вистава "Макбета", що її поставив Курбас у Кийдрамте (Київському драматичному театрі) в Білій Церкві 1921 року, була зінтерпретована в реалістичному пляні. Сам постановник виконував заголовну ролю, в якій особливо визначився як актор трагедійного жанру. (До речі, це був його останній акторський виступ).

У той час праця Курбаса над вишколом молодого покоління акторів була зосереджена над "технікою тривання на сцені". Це був період боротьби з т. зв. "акторським нутром". Довкола цієї проблеми велися запальні дискусії й дебати. Прихильники корифеїв українського й російського театрів не могли забути класичних прикладів їхньої майстерности, яка базувалася на глибокому рефлексі і внутрішньому переживанні. Поборюючи натуралізм із нутряною основою, Курбас часто згадував майстра віртуозної та зовнішньої

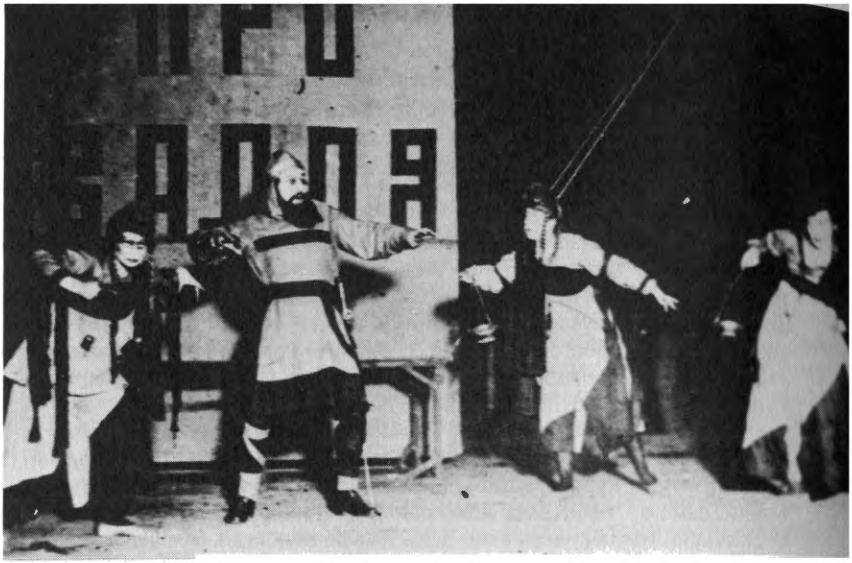
акторської техніки Бенуа Коклена, актора французького театру "Комеді франсез", який у своїх працях "Мистецтво і актор" та "Мистецтво актора" обстоював принципи т. зв. "школи удавання". Ці його твори були в березільців настільними книжками.

Під час підготови "Макбета" в 1924 році в "Березолі" проблема акторської техніки стала ще більш акутною. Пригадуючи виставу в Білій Церкві 1921 року, актор Данило Антонович, який брав участь у цій першій постановці "Макбета", розказував про свої тодішні турботи над тренажем "технічного включання і виключання" у стан тривання на сцені:

> Під час ранішньої лекції Курбаса про мистецтво актора ми довго мучилися над тим каверзним "включанням і виключанням". Приглядаючись до наших невдалих мімодрам на цю тему, Курбас, кінець-кінцем, продемонстрував імпровізований тут же етюд, який поразив нас усіх легкістю і простотою переходу в стан і образ уявного персонажа етюда та моментального переключення себе в ролю лектора, яким він тоді і був. Усе це було так просто, переконливо і ясно, що не можна було з дива вийти: чому ми самі не могли до цього додуматися? Того ж дня ввечері йшов "Макбет". Я притаївся за кулісами, щоб уважно простежити, як Курбас, граючи Макбета, буде виключати своє "нутро" і тільки самою "технічною майстерністю" триватиме в трагедії. Білоцерківський глядач напружено слідкував за ходом дії. Він, як і я за кулісами, не відривав очей від Макбета, який, навіть мовчки, самою тільки своєю присутністю на сцені, приковував до себе увагу всіх присутніх — не тільки в залі глядачів, але навіть увесь персонал за лаштунками сцени. Притаївши дихання, ми не могли відірвати уваги від пристрасного слова, від обертонів його насиченої інтонації, від звірячої жадоби крови своїх ворогів, від паралічного затиску королівської корони в жадющих руках Курбаса-Макбета, який вкінці, втікаючи від привидних месників, кров'ю залитими очима наткнувся за кулісами на мене. А я злорадно схопив Макбета за королівську мантію та й питаю: — Пане Лесю, а це що? Техніка чи натуралістичне нутро? — Вмить опритомнівши, Курбас відгризся: — Ну й паршиво! — і поспішив у роздягальню скидати з себе королівський одяг.

■

Приступаючи до першої своєї постановки "Макбета" в Білій Церкві, Курбас звертався до акторів Кийдрамте, щоб вони не забували, що це буде перша в історії українського театру вистава п'єси Шекспіра. Заради такої мети можна і поголодувати. Всі свої духові й фізичні сили слід скерувати на те, щоб довести, що українські актори не обиватели, не ремісники від мистецтва, а революційні актори. І довести це не словами, а ділом — своєю творчістю! Це не буде просто трагедія Шекспіра. Користуючися високохудожнім твором англійського клясика, треба створити виставу, співзвучну сучасним дням. Засобами театру слід боротися проти тиранів, проти властолюбства. Виставою, уточнював режисер, "ми повинні викликати асоціяції з сьогоднішніми подіями, викликати думки, потрібні сучасності".



Сцена з відьмами

МАКБЕТ

Убійники Банко

Мотиви, що спонукали його включити трагедію Шекспіра в репертуар ансамблю в Білій Церкві, були ті самі, що й у постановці в "Березолі" 1924 року. Але виставу здійснював він уже зовсім іншими формальними засобами. Березільська вистава відзначалася дальшими експериментальними шуканнями Курбаса в ділянці режисури й оформлення сцени. Було покінчено з реалістичними інтер'єрами, які були надто статичними. Щоб наблизитися до театру часів Шекспіра, режисер і художник сцени вжили принципу щитів з написами: "Замок Макбета", "Замок Банко", "Поле", "Ліс", "Печера" тощо. Щити спускалися на шнурах, підіймалися, переміщувалися на відповідні місця сцени, освітлювалися відповідним світлом і цим посилювали дію. Увага режисера була звернена особливо на поведінку акторів, яка відповідала б ритмові всієї вистави, що проходила ззовні стримано. У п'єсу введено ряд інтермедій з імпровізованими репліками на злободенні теми. Персонажі трагедії — Макбет, Леді Макбет, Банко, Макдоф і всі інші — в упрощено стилізованих одягах і майже реальних характеристичних ґримах, появлялися на сцену і тільки після кількох кроків включалися у відповідному місці у внутрішній стан ролі, виконуючи завдання персонажа трагедії. Закінчивши свій епізод у наміченому ритмі і стані, вони направлялися до виходу і знову ж тільки після кількох кроків переключалися у свій індивідуальний стан, в якому і сходили із сцени. Крім того, постановник підказував виконавцям головних ролей чимало "перетворень", якими рясніла вся режисерська концепція вистави. Ті своєрідні метафори вимагали особливої уваги й уміння акторів вживатися в підказані обставини. Цього разу це не легко вдавалося головним виконавцям. А. Бучма, який виконував епізодичну ролю блазня і в тому ж зовнішньому ґримі перевтілювався в інтермедіях-вставках постановника, не міг своєю акторською привабливістю компенсувати тривання двох центральних персонажів — Макбета і Леді Макбет, на яких лежав основний тягар усієї вистави. У критиці відмічувано "холод", що віяв на глядачів із сцени на виставі "Макбета", і тому всю вину звалювано на спину режисера. Одначе в Білій Церкві, коли той же режисер одночасно виступав іще в ролі Макбета, то про жадний холод мови не було. Навпаки, глядачі із захопленням сприймали трагедію Шекспіра.

У вищеподаному відгуку М. Могилянського можна помітити, серед яких обставин доводилось змагатися за право на творчу працю і на власний мистецький вислів. Серед часткових невдач (непідготова акторів до тривання в трагедійному пляні) злорадні критики недобачували виняткових досягнень у піонера режисури в українському театрі. 56 років тому Лесь Курбас ще не встиг виховати собі еквівалентних виконавців на ролі Макбета й Леді Макбет. Ні Мар'яненко, ні Гаккебуш своїми внутрішніми темпераментами не були в стані подолати згаданих персонажів. Сьогодні, можна сподіватися, кандидати на ці ролі знайшлись би. Але, на жаль, у 1924 році таких акторів навіть у "Березолі" ще не було. Тогочасна фаланга критиків, яким справа *українського* театру не лежала на серці так, як порево-

люційним діячам відродженої країни, з особливою пристрастю шукали можливостей для обезцінювання творчого змагу українського театрального мистецтва. Виставу "Макбета" вони використовували як приціл, по якому можна б безвідповідально громити сміливі режисерські концепції, якими була така багата Курбасова мистецька інтуїція. "Газ" і "Джіммі Гіґґінс" були поза засягом їхнього прицілу, але в "Макбеті" вони використали акторські недотягнення для наступу на Курбаса, який уже занадто високо піднісся понад рівень дозволеного. Зловісна русотяпська ментальність ніяк не могла помиритися з фактом такого стрибка на українському театральному фронті. (Яке нахабство! Хахли беруться за світову клясику, та ще й за Шекспіра!!). При цій нагоді напасники рішили вбити клина між акторами і режисером. Критикуючи останнього, "мудреці", як їх назвав М. Могилянський, поспівчували акторам, яких, мовляв, "постановник потопив у формалістичних нетрях". На превеликий жаль, тут риба і клюнула. Старші актори, які ще попробували закулісних порохів у дореволюційному, а згодом у Державному та Молодому театрах, прийняли цей трюк за чисту монету і справді стали в пози жертв експериментальних новацій *"безконтрольної режисури"*. У таких випадках акторській братії трудно піднятися до об'єктивної оцінки ситуації. Після прем'єри "Макбета" й ажіотажного пресового шуму навколо нового режисерського експерименту, несподівано для багатьох березільців заферментувала старша ґенерація акторів, яка, здавалося, знала, на що вона йшла, вступаючи в склад співробітників "Березоля". Ще більшою несподіванкою було те, що серед "ферментівців" об'явилися деякі молодотеатрівці.

Курбас на тлі його доби

Шкільний товариш Хома Водяний, який від 1901 по 1913 роки ділив з Лесем Курбасом учнівські турботи, залишив зворушливі спогади про свого однокашника з часів тернопільської гімназії та львівського й віденського університетів. Їхні життєві дороги після студій розійшлися, проте вони обидва зберігали один з одним теплий листовний контакт, хоч доля розлучила їх непрохідним кордоном. Хома Водяний яскраво розповідає про юні роки, про товариське життя й тяготіння Леся до вдумливого розважання над прочитаною лектурою, над музикою, над клясичною і сучасною драматургією та прикладним мистецтвом. Ці його зацікавлення домінували над загальною шкільною програмою. Він не цікавився спортом, не плавав, не мріяв, як його товариші, про їзду на вельосипеді. Над усім цим він віддавав перевагу прогулянкам з товаришем Хомою Водяним і довгим дискусіям про прочитане і продумане насамоті. Хоч не був блискучим учнем, одначе відрізнявся своїм ітелектуальним рівнем. Він радо вивчав мови, щоб читати твори в ориґіналі. Для цього він, крім німецької, грецької і латинської мов, які вивчав у гімназії, опанував ще французьку, англійську й норвезьку.

Поява Л. Курбаса на помостах театру в Галичині, а згодом у Києві в театрі М. Садовського була знаменною і для акторського

світу, і для тогочасного громадянства. Загально відомо, що театральна професія не була особливо популярною серед суспільства. Туди в основному попадали люди, яким з тих чи інших причин не пощастило в житті... Особливо в Галичині актор не втішався привабливістю серед кандидатів у статечні зяті чи женихи. Щоб попасти на сцену в театр "Руської бесіди", від молодої людини вимагалося певних голосових даних, уміння танцювати гопака чи коломийки, мати власну вишивану сорочку і пару нестоптаних чобіт. Бували випадки, що лицедії не вміли ні читати ні писати і ролі опановували "по слуху". Навіть оперові арії освоювалися з допомогою гри диригента на скрипці. Закінчення освіти в народній школі було достатньою підготовою для кандидата в театральні хороми. Люди, обдаровані іскрою Божою, самотужки добивалися успіхів, які стимулювала щоденна практика на сцені серед таких же, старших віком, вибранців муз. У першому десятиріччі нашого століття ситуація трохи змінилася — за кулісами стали появлятися середньошкільники і навіть студенти університету. Одначе, вони переважно не довго витримували безпросвітне життя галицького лицедія.

Перед світовою війною попадає молодий Лесь Курбас у той бідний театр, на сцені якого згорів його талановитий батько Янович. Поява високоосвіченого, культурного, до безтями закоханого в театр молодого актора, який першим своїм виступом на сцені приніс щось нове, невідане, несхопне і хвилююче, насторожила й одночасно примусила стрепенутися всіх: старих і молодих акторів, які до того часу йшли по протоптаній стежці, утвердженій традицією й неусвідомленими штампами.

Така ж історія повторилася і в Києві в 1916 році, коли Микола Карпович Садовський запросив Л. Курбаса до свого театру в Троїцькому народньому домі. Українська столиця і єдиний стаціонарний театр усієї України гостинно прийняли молодого, талановитого, проте з якимись "причудами", оригінала, який на сцені поводився не так, як усі інші... Старша ґенерація громадянства, яка разом з подвижниками-корифеями народнього театру боролася за право на своє існування в дореволюційній царській імперії, інстинктово відчула новий подув на горизонті від появи на сцені "оригінала-західняка". Коли ж після революції Курбас очолив Молодий театр і своїми деклараціями накреслив чітку програму шукань нових шляхів для театру оновленої країни, корифеї, за спиною яких стояло старше громадянство з наукового й політичного світу, почали неперебірливу кампанію проти того подуву, який повіяв від одержимого Курбаса. Цей трагічний конфлікт супроводив усе — недовге — буремно-творче життя Леся Курбаса. Вести постійну боротьбу із зовнішнім ворожим світом і одночасно боротися з рідним загумінком за право на творчу працю, — це діло нелегке і неприманливе.

Для ілюстрації таких творчих обставин — ось кілька анекдотичних фактів:

У 1925 році, коли "Березіль" як державний театр зайняв приміщення російської мистецької твердині — театр Соловцова, коли

відгомін творчої праці Курбаса пролунав поза межами західніх кордонів, на батьківщину повернувся з еміґрації корифей Микола Карпович Садовський. Лесь Курбас, їдучи до Одеси, на станції Жмеринка зайшов до буфету розігрітися склянкою чаю. Випадково біля нього опинився М. Садовський, який в іншому вагоні теж їхав до Одеси на гостинний виступ у тамошньому театрі і, як видно, також хотів поживитися у жмеринському буфеті. Л. Курбас, зворушений цією зустріччю, звернувся до корифея з сердечним привітом. Коли ж помітив його льодовий погляд, сказав: "Миколо Карповичу, не пізнаєте?". Микола Карпович, за своєю звичкою, сплюнув убік і пробурмотів: "Пізнаю, пізнаю, бодай не стрічатися..." — і, розплатившися за бублика, подався до свого вагона. Курбас, з гіркою усмішкою на устах, теж пішов у свій вагон у тому ж поїзді, який ще цілу ніч віз двох творців українського театру в окремих вагонах до Одеси.

Микола Карпович, мабуть, не відав, як Лесь Курбас, вишколюючи новий нарибок акторів, постійно покликався на майстерність акторського тривання цього корифея. Керівник "Березоля" ніколи не дозволяв собі і не дозволяв учням легковажити вклад основників і корифеїв народнього театру в історію культурно-мистецької боротьби за право існування. Він з глибокою пошаною і співчуттям ставився до життєвої драми, серед якої доводилося коротати свій вік тим трудовикам пройденої доби. Вони ж, на жаль, не були здатні збагнути об'єктивну дійсність і трагізм епохи. Час і події перескочили через них.

У жорстокому 1933 році, коли серед лютих морозів січня в Києві хоронили Миколу Карповича Садовського, Лесь Курбас приїхав віддати свою глибоку пошану йому, як одному з основоположників дореволюційного українського театру. У сусідстві з оперним театром, біля будинку, де містилася Спілка робітників сцени, стояв похоронний караван. На пішоході біля воза зібралася невеличка група людей, обкутаних у що хто мав, щоб захиститися від морозу. З воріт винесли менш як скромну труну. В ній лежало тіло Миколи Карповича Садовського. Між кільканадцятьма людьми стояв Лесь Курбас. Худюща конячка, нап'ялена обношеними рештками колись парадної упряжі, потягла караванного воза. Невеличкий гурт поклонників колишнього кумира сцени очолив наказний представник профспілки Гнат Юра. Жалюгідно скромна похоронна процесія подалася довгими засніженими вулицями до славнозвісного Байкового кладовища. Процесії цій на цей раз ніхто не приглядався, тільки де-не-де промайнула тінь голодної "людини-мародера" з вимираючого села, яка снувалася по Києві в даремних пошуках недоїдка. На чолі процесії ніхто не ніс хреста ні хоругви, не йшов священик, не було похоронних сурмачів. Сумний цей похоронний похід останнім супроводив одинокий, з непокритою сивою головою Лесь Курбас.

Після короткого, сухого, повного ідеологічних закидів на адресу покійного, слова офіційного представника Гната Юри, несподівано із ступня коло пам'ятника Миколи Лисенка залунав схвильований голос народнього артиста УРСР Леся Курбаса. Від перших його слів,

непередбачених для організаторів цієї т. зв. "громадської панахиди", повіяло тривожними передчуттями: "Що вартий народ, який так хоронить одного з найбільших світочів історії свого театру"? — Присутнім довелося вислухати чимало слів гіркої правди, які згодом заповнили сторінки "особистого діла" в архівах ҐПУ. Таких виступів та промов Москва не забуває!

Якби М. Садовський передбачав таку поставу Курбаса і його мужність в обороні доброї слави минулого, то напевно не плював би вбік свого колишнього учня й актора. А вже напевно Микола Карпович не підтримував би свого брата Панаса Карповича Саксаганського в його неперебірливій лайці й наступі на всю діяльність і творчу спадщину Леся Курбаса. Необґрунтованою критикою інших театральних діячів, а особливо зловорожим наставленням до Курбаса, Панас Карпович попадав у ситуацію, в якій усі його стріли бумеранґом поверталися до нього ж. А для молодшого покоління це були фатальні приклади етичних норм між професіоналістами.

Трагедією Курбаса було те, що його сучасники, а особливо співробітники, на цілі голови не доростали до його рівня. Вони часто намагалися поклепувати його по плечу, однак це плече було вище їхнього досягу. І співробітники, і навіть старша ґенерація театрального сектора, за спиною яких стояли представники громадсько-політичної та наукової еліти, не могли втримати кроку з одержимим шукачем нових форм для нового театру. Ще в Молодому театрі почалися бурмотіння співробітників Курбаса, які приневолили його до чіткого розмежування функцій і прав адміністративної управи, з одного боку, і мистецького керівника, з другого. В "Березолі" авторитет основоположника був незаперечним, однак конґльомерат старших і зовсім молодих акторів викликав між ними зайві антагоністичні настрої, які ускладнювали внутрішнє співжиття. На жаль, егоїстичні амбіції часто заважали колективові одностайно стати одною лавою біля свого провідника, який далекозоріше і глибше догледжував проблеми й ситуації, що впливали на все життя країни, а зокрема на культурно-мистецький процес.

Хоч національна революція потерпіла поразку, хоч червона Москва зуміла потопити її в морі крови, проте національна свідомість і духово-культурні здобутки, осягнуті за короткий час національної самостійности, пустили глибокі коріння серед народу. Щоб присмирити розбурханий революцією народ, щоб витягнути з українського села щонайбільше хліба, щоб без зайвих перешкод господарити в українських шахтах та заводах, московські комуністи, окупувавши Україну, були приневолені піти на хитрі компроміси. Доба "українізації" була з їхнього боку вимушеною даниною, яку одначе слід було використати.

Перед "Березолем" ставали нові і нові завдання. Досі по містах України, на естрадних сценах, в цирках, в театрах опери й оперети панувала російська мова. Тепер же ті приміщення став заповнювати новий глядач — український — і він вимагав у всіх тих жанрах української мови. Проте, одним механічним переходом на українську мову

не можна було розв'язати цієї проблеми. Для цього потрібний був український актор, який зумів би володіти мистецтвом усіх тих жанрів. Курбас гарячково взявся за виконання і цього завдання.

Офіційному курсові "українізації" змосковщена домінуюча частина міського населення інших національностей не була в стані в той час ставити відкритий опір. Однак, як і колись, кожний український науковий чи мистецький почин ставав предметом гострих критичних аналіз, недоброзичливих зауважень, а то й уїдливих анекдот. А вже діяльність українського театру, який зважився вилізти поза рамки "хохлацької побутовщини", автоматично попадала під мікроскопи чорносотенної критики. Таке сталося з виставою "Макбета", на яку налетіли рецензентські шуліки шульґінського вишколу з "Киевской мислі", які хитро задумали вбити клина між режисером і акторами ведучих ролей. Проте, обставини були надто напружені, щоб можна було оглядатися на задні колеса власного воза. Перед Курбасом виринало безліч організаційних проблем, які вимагали співдії всього колективу, без розсівання уваги на другорядні питання. 4 майстерня "Березоля" з осени 1924 року повинна була перефомуватися в постійний театр, зайняти приміщення російського драматичного театру Соловцова і таким чином стати постійним репертуарним театром Києва. Цей великої ваги наслідок "українізації" вимагав від усього об'єднання громадської відповідальности й мобілізації всіх своїх творчих ресурсів.

Гостинні виступи "Березоля" в Харкові й Полтаві закінчились остаточним ствердженням домінуючої позиції Леся Курбаса на театральному фронті. Вистави "Гайдамаки", "Джіммі Гіґґінс" і "Макбет" засвідчили перед мистецьким світом усіх радянських республік появу великого творчого мистця режисури.

■

Перед відкриттям театрального сезону 1924-1925 років у приміщенні театру Соловцова в Києві та перед підготовчим періодом до того сезону співробітники роз'їхалися на тритижневий відпочинок "хто куди". Олімпія Добровольська і я в таких випадках використовували час у Черкасах, у батьківському її домі, над самим берегом Дніпра. Цього разу ми запросили й Бучму, завзятого рибака, щоб разом використати цю нагоду для мобілізації фізичних сил перед новим відповідальним етапом життя Мистецького об'єднання "Березіль".

Не встигли ми як слід розігріти свої кості на дніпровому березі, як на четвертий день після приїзду я отримав телеграму від Курбаса: негайно приїхати до Вінниці, де він почав знімати фільм "Вендетта", в якому мені запропоновано одну з головних ролей. У телеграмі була подана адреса, де розмістилася група кінотехніків і співробітники режисера. Категоричний тон телеграми не давав змоги на довгі роздуми й не вияснював, з якого неба з'явився задум постановки фільму. Перед роз'їздом на відпочинок не було жадної мови про сумісну працю в кіно. Адже завдання стаціонарного театру в Києві вимагало

скупчення всіх сил і енергії всього колективу! З такими думками я подався до Вінниці.

У вказаній гостиниці я застав велику групу співробітників кінофабрики ВУФКУ, яка знімала рівночасно кілька фільмів. Між ними вже оформилася знімальна бригада Леся Курбаса. Мене зустрів асистент режисера фільму, березілець Олександер Перегуда. Курбас з оператором був у роз'їздах по околиці Вінниці, шукаючи місць для "натурних" знімок. Перегуда зразу поінформував мене про події, які вплинули на все переплянування праці "Березоля". Під час нашого перебування в Харкові, Комісаріят освіти і дирекція одеської кінофабрики ВУФКУ затратили чимало часу на те, щоб намовити Леся Курбаса зафільмувати кілька кінокартин із своїми акторами. На думку ініціяторів, був уже найвищий час, щоб і ця установа почала "українізуватися". По довгій надумі Курбас рішив включити і цю ділянку в русло мистецьких зацікавлень "Березоля". Отож він зобов'язався поставити за чотири місяці три короткометражні фільми: "Вендетта", "Макдоналд" і "Арсенальці". У той самий час режисерська лябораторія і акторський ансамбль повинні приготовитися до відкриття першого сезону стаціонарного театру "Березіль" у Києві. За два тижні повинні закінчитися біля Вінниці "натурні" знімки фільму "Вендетта", після чого група з Курбасом на чолі переїде до Одеси, де буде зніматися решта кадрів початого фільму і два наступні — "Макдоналд" і "Арсенальці". До часу приїзду групи до Одеси там уже повинна розквартируватися вся режисерська лябораторія в околиці кінофабрики, де під керівництвом Курбаса мусить оформитися ввесь постановочний плян сезону.

Увечері появився Лесь Курбас після цілоденного розшукування місць для знімання. Вітаючись, він вибачався, що перервав мою відпустку, і тут же став пояснювати характер ролі, яку я буду виконувати. Жадного сценарія мені не дано. Був тільки один примірник у руках режисера. Сюжет кадру чи цілого етюда буде подано в час знімання.

Асистент Перегуда сповістив, що виїзд до місця знімок завтра вранці о 4-ій годині. У той час найкраще соняшне світло для кіноапаратів, тому то робота буде провадитися в ранішніх годинах. Крім технічного персоналу, з акторів були викликані я і Степан Шагайда. На місці костюмери нас одягнуть, ґримери схарактеризують. Мене теж повідомлено, що перед від'їздом цирульник обголить мені голову, бо я маю грати старого лисого попа, а решту довершить ґример перед зніманням кадру. Того ж вечора ще перед сном Курбас поінформував мене й Шагайду, що ми своїми зовнішніми даними підходимо під його уявлення образу старого попа і молодшого дяка. Своїми ростами (Шагайда майже вдвоє вищий мого) ми повинні нагадувати до певної міри Пата і Паташона, двох фільмових коміків того часу.

Ще до схід сонця цирульник поголив бритвою мою голову до того, що в кімнаті ясніше стало. Із дзеркала гляділа на мене якась чужа неподоба. Мене мов не мене повели до вантажного авта, біля

якого сходилися техніки, оператори, актори й режисери, що знімали одночасно фільми "Укразія", "Лісовий звір" і короткометражну "Вендетту". Авто розвозило ту братію по околицях Вінниці, де режисери рішили зекранізувати свої творива. Наша група зупинилася за невеликим селом, біля загосподареного хазяйства з величеньким городом, садком і доволі об'ємистою сажавкою, покритою ряскою та лататтям. Це хазяйство межувало з другим, трохи меншеньким городом, розділеним межею, посередині якої росла висока черешня.

Ті два городи адміністрація кінофабрики винайняла разом із усім добром, яке власники насадили, обробили й чекали плодів своєї праці. Обидва городи стали тереном сусідських неурядиць, сварок і боїв попа і дяка та матушки і дячихи з їхніми численними нащадками. Того ранку група "Вендетти" повинна була зняти сцени сусідських сутичок біля черешні на межі і "драматичних колізій" над сажавкою.

Як уже було сказано, жадного сценарія актори не бачили, бо на це й часу не було, щоб познайомитися із змістом майбутньої картини. Мене одягли в нижню білизну з грубого селянського полотна, в драптиві поношені чоботи і в обжитий довгими роками лихенький підрясник. Ґример обклеїв мою поголену голову миршавою наклейкою сивого волосся на тиловій частині лисини, причепив довгі густі сиві брови, що мали прикривати мої тоді ще молодечі очі, ріденьку розхристану борідку і войовничо-залихвацькі вуса. Увесь цей зовнішній характер підсилено кількома рисками, що мали творити вигляд старечих морщин.

Біля черешні, на межі між двома городами кінооператор із своїми помічниками приготовлявся до знімання. Курбас став пояснювати мені й Шагайді тему невеличкого епізоду з майбутньої картини: старий та не в тім'я битий піп з відром у руках закрадається до черешні, щоб нарвати з дерева щонайбільше черешень. Не помітивши нікого, він обережно вилазить на дерево і, примостившися на ньому, старається виконати свій намір. Я почав імпровізувати цю запропоновану мімодраму, а Курбас, докидаючи свої завваги, виправляв мою дію. Так повторивши кілька разів цей етюд, ми провели підготову до знімання картини. Я не мав поняття ні про початок ролі, ні про кінець, ні навіть про сюжет цілої картини. Отакими окремими кадрами, чи на природі чи згодом серед приготованих декорацій у павільйоні на фабриці в Одесі, знімалися куски, з яких опісля режисер з асистентами й монтажистами монтували все в одну цілість.

Стараючися не випадати з наміченого образу й виконувати завдання дії, в даному епізоді я вперше усвідомив користь від мімодрам, над якими доводилося мучитись у березільському вишколі.

Під черешнею появився дяк-Шагайда — велетень з довжелезною рудою бородою і такою ж кучмою, зв'язаною на подобу жіночої коси в один жмут. По довгій мімічній сварці й рукопашній боротьбі на дереві й під ним, де завершувалася перемога дебелого та могут-

нього рудого сусіда, змотлошений аматор достиглих черешень, мов побита собака, рятував свою шкіру дезертирством з поля бою. Цілий робочий день був затрачений на проби й на знімання тієї баталії біля черешні. Режисер тут же придумував безліч деталів і ракурсів сварок, а ми, виконавці, старалися обжити головний стержень життєвими моментами.

У Вінниці, на згаданих городах і сажавці, треба було зняти на плівку всі епізоди чотирьох головних персонажів: попа, дяка і їхніх жінок. Праця була дуже напружена, бо до двох тижнів треба було неодмінно закінчити всі ці сцени на т. зв. "натурі", тому що технічний персонал поспішав до Одеси, де на фабриці вже були приготовані павільйонні декорації для картин, що знімалися поряд з "Вендеттою".

Старша когорта — оператор Б. Завелев і режисери "Укразії" та "Лісового звіря" — з перших днів праці приглядалися до новоспеченого кінематографіста Курбаса і до нас, його учнів, з резервою та скептичною усмішкою. Однак уже на перших порах Курбас виявив повне розуміння кінематографа і його творчих можливостей та впевнено заволодів основними засобами мистецької виразности кіно і його специфікою. Оператор Завелєв, якого вважали тоді визначним авторитетом, бо за ним було знятих кілька десятків фільмів, зразу помітив майстерність Курбаса і не зважувався встрявати із своїми порадами й заввагами, як він це дозволяв собі робити з новичками.

Перша зустріч Курбаса з кінематографом вразила і нас, його учнів. Ми чекали чогось небуденного, якогось чуда, а він поводився із знімальним апаратом, як з чимось добре знайомим і освоєним. Ми не помічали в нього ніякого хвилювання. З першого дня він заімпонував операторові своєю волею і своїм мистецьким видінням.

Ми ніколи не знали, що чекає нас завтра, які кадри будуть зніматися. Можливо, що асистент про дещо здогадувався, бож напевно мусів приготувати деякі реквізити для відповідних сцен, чи попередити персонажів, які були потрібні для заплянованих знімань. Питати Курбаса про його пляни ніхто з нас не зважувався, висувати свої пропозиції чи поради не було в звичаю. Ззовні привітний, безмежно чарівний, він мав якусь магічну владу над усіма, а особливо над тими, які з ним працювали. Дирекція ВУФКУ підсунула йому для дебюту банальний фільм, який він невідомо чому погодився взяти. І ось у час роботи ми приглядалися, як він напружено примірявся до терену, час від часу заглядаючи через об'єктив камери на намічений кадр, поки не блиснула ориґінальна думка, гостра ситуація, несподіваний зворот сюжету, нетрафаретна гра персонажів. Треба було творити якісь яскраві комедійні ситуації, щоб оправдати потребу такого фільму. І він їх знаходив, так би мовити, на ходу. Увесь час пробував, експериментував і перевіряв наслідки тих шукань і дієвість своїх задумів на нас, на всіх співробітниках знімальної групи і на собі самому. Він був дуже вимогливий до нас, а до себе самого в першу чергу.

Пригадується мені епізод бійки поміж попом і дяком. Я — піп,

невеличкого зросту, миршавенький, але в'їдливий як в'юн і косючий мов п'явка. Шагайда — велетень, тугодум, оброслий рудою бородою аж до очей. У мене на грудях хрест на довгенькому ланцюжку. З цим ланцюжком і трапилася халепа. Ми вв'язалися в бійку, попадали на землю, покотилися по пилюці. Я ловко вивернувся й виліз на недотепу дяка, але в час бійки ми обидва замоталися в ланцюзі від хреста. Курбасові майнуло в думці покористуватися цим моментом. Зупинив нашу бойову дію, дає поправки:

— Застряли, заплуталися в ланцюгу? Чудесно! Знаменито! А попробуйте змастити Степана хрестом!

Я обережно нерішуче пробую, маркуючи легенько удар.

— Юза, не маркуйте, а вдарте його остервеніло, зі злістю! Почали!

Шагайда під мною заплющив з переляку очі. Я зловісно готуюся до удару. Нічого не вдієш — наказ режисера. Закрутився апарат. Я вдарив! Курбас радісно регоче. Тішиться як дитина, пропонує операторові повторити знімки. Але підбігає до нього асистент і щось нашіптує до вуха...

— Що таке? — перепитує Курбас.

— Олександре Степановичу, таж Юзко розкромсає лоба Степанові. Чим жертвуєте — лобом чи фільмом?

— Чому? — питає недогадливий Курбас. Прибігає до мене, бере з моїх рук хреста і б'є себе по голові. Зніяковів, потер лоба: — Ов! Так... Який жаль... Такий хороший кадр. Хоч би запастися ще одним дублем.

Час наглив, а ще не були зняті кадри над сажавкою біля городів, яка мала правити за ставок. А тут, як на зло, попсувалася погода. Сонце заволоклося хмарами, що ніяк не сприяло для знімання. Всі групи готувалися до повернення на фабрику, і нам поставлено вимогу закінчити при всяких обставинах роботу у Вінниці. Тож не було ради: напередодні від'їзду, у непривітний похмурий день вся наша група зібралася над сажавкою, де відбувалися войовничі дії обох героїв майбутнього фільму. Тема епізоду над сажавкою була ось яка: дяк-Шагайда закрався в попівський, тобто мій, город і, нарізавши на ньому кільканадцять голівок молодої капусти, порозкидав їх по сажавці. Піп, оглядаючи таку шкоду на своєму городі, помітив, що його капуста плаває поміж ряскою і лататтям у ставу. Недовго думаючи, він скидає з себе одяг і скаче у ставок виловлювати голівки капусти. Повикидавши їх на берег, він, прикриваючи одною капустиною своє грішне тіло, ввесь у рясці вилазить на берег. Тут попа обдає холодним вітром. Він цокоче зубами від нестерпного холоду. Асистент і костюмер висушують його рушниками. Надбігає Курбас, примовляючи: — Ай-яй-яй... Дуже змерзли? Що робити, що робити? Вже витерли його? Ану, Юза, давай ще раз! — Та тут, на цьому холоді, треба було ще почекати, поки обслуговуючий персонал знову понакидав свіжу капусту у сажавку. І так повторювалося ще чотири рази для знімання дубляжів. Курбас кожного разу бідкався, що я неодмінно простуджуся, захворію від цього клятого холоду. Мене

ФІЛЬМ "ВЕНЕТТА"

Й. Гірняк у ролі Попа

знову висушували, і він знову командував: — Ну, давайте ще разок, — а з берега ще доносились його директиви: — Поверніть направо, там ще залишилися три голівки, підберіть їх.

Та на цьому ще не було кінця. По берегу ще треба було голому, змерзлому, прикриваючися капустиною, шукати свого одягу, який за час плавання капосні сусідські хлопці спрятали.

Наступного дня експедиційний обоз виїхав до Одеси, де був обіцяний тяжко зароблений перший гонорар. По дорозі не було за що полікувати нажитий нежить. Але... тоді нам усім було море по коліна!

■

Одеса зустріла нашу групу "Вендетти" доволі привітно. Господарі кінофабрики були поінформовані про працю Курбаса і про березільських акторів, як надійних кандидатів для українського кіномистецтва. У перших днях, поки підготовлявся терен для наступних знімок, режисер із своїм штабом заходився над проявлянням знятих кадрів і переглядом та монтажем.

Адміністратор "Березоля" подбав про приміщення для режисерської лабораторії і для акторів, які, відпочиваючи, повинні були приготовлятися до осіннього сезону в Києві. Цей березільський табір розквартирувався на 14-ій станції Великого фонтану, над самим берегом Чорного моря. Курбас після денної роботи над фільмом на кінофабриці поспішав кожного вечора туди на березільську базу, щоб переключитися на підготову репертуару для "Березоля". Пізньої ночі він повертався до Одеси на фабрику, щоб раненько, як тільки сонце освітило територію ВУФКУ, зайняти свою позицію біля кіноапарату.

Після перегляду окремих кадрів знятих у Вінниці співробітники кінофабрики різко змінили своє наставлення до пришельця Курбаса, ба навіть ми з Шагайдою стали помічати усміхнені обличчя обслуговуючого персоналу при зустрічах з нами. Правду сказати, працюючи у Вінниці, ми трохи обтряслися між старими "кінокорифеями" дореволюційного російського кіно і в Одесі вже почувалися "стріляними горобцями", так що не дуже бентежилися і тримали свої носи нарівні їхніх. Березільці ж, які ще не нюхали фільмового пороху, заздрим оком кидали в наш бік. Але ми, "вендеттівці", розгрівали їхній холодок своїми могоричами, оплаченими першими кіногонорарами.

Гірша справа була з моїм приятелем-конкурентом Амвросієм Бучмою. Моє дублерство з ним у ролі Джіммі Гіґґінса було встелене колючим камінням, не одну гірку пілюлю ковтав я самотою, скриваючися від товаришів. Бучма приїхав до Одеси, де повинен був зніматися у двох наступних фільмах Курбаса — "Макдоналд" та "Арсенальці". Та покищо Курбас призначив його на невеличкий епізод у "Вендетті", на ролю портьє в установі, куди мій персонаж звертався з якимсь клопотанням. Після приїзду до Одеси Бронек не скривав свого пригнобленого настрою, приглядаючися до знімання в павіль-

йонах кінофабрики. Та ось почав Курбас знімати епізод з портьє, який сидів на стільчику біля оборотових дверей. За тими дверима було кілька східців униз і тут же стояв невеличкий столик і табуретка, на якій сидів портьє. Я в образі прохача-попа завертівся між перекладинами дверей і, вилітаючи у приймальню, кульбітом попри портьє перелітав через стіл у святиню бюрократів. Довкола того місця, де відбувалася ця карколомна дія, зібрався не тільки фільмовий персонал, але й чимало службовців установи, які приглядаючись весело реаґували на все це видовище. Курбас, як звичайно, заставляв мене повторювати цю сцену, раз-у-раз додаючи нові і нові завваги й розширяючи епізод до більшого етюду. Під час знімання кількох дубляжів мені пощастило доімпровізовувати нові деталі і трюки, які режисер та присутні сприймали веселою реакцією й оплесками.

Скоро після тих фінальних знімань робота з акторами над фільмом закінчилася, почалися монтажні процедури та виготовлення мультиплікатних частин, над якими режисер далі працював із спеціялістами цього діла. Мені і Степанові Шагайді довелося від'їхати до Києва з режисером Лопатинським і починати працю над репертуаром найближчого сезону.

«Пошились у дурні»

Ще навесні 1924 року стало відомо, що місцева влада постановила передати приміщення російської драми Соловцова стаціонарному українському театрові. Цим фактом завершувалася "українізація" театрів Києва. На жаль, Лесь Курбас мусів докінчувати зняття заплянованих фільмів в Одесі. Тому відповідальне завдання відкриття сезону постановкою "Пошились у дурні" М. Кропивницького доручено молодому режисерові Фавстові Лопатинському. Режисерські проєкти Лопатинського — як також В. Василька, постановника "За двома зайцями" за М. Старицьким — підготовлялися ще в Одесі під проводом Курбаса.

Отож, негайно після закінчення акторських знімок "Вендетти" Лопатинський з головними персонажами своєї постановки подався до Києва. Від 1 вересня до 8 листопада, мов у казані, кипіла напружена праця над першою виставою українською мовою в цитаделі російського театру — оперетою Марка Кропивницького "Пошились у дурні", якій режисер надав форму циркового видовища. Цирк — це фактор, який впливає в першу чергу на емоції і тому легко сприймається всією масою глядачів. Однак йому бракує єдности стержневої мисли, якою володіє театр. "Березіль" попробував на театральній сцені пов'язати ті два елементи з метою збагачення й поглиблення впливу театру на глядача. Музична комедія М. Кропивницького "Пошились у дурні", коріння якої можна догледіти в модифікаціях комедії дель арте та в основоположників європейської комедії Ґольдоні й Мольєра, дуже надавалася для експерименту буфонно-циркової вистави. Перші вистави Фавста Лопатинського "Нові ідуть" та "Машиноборці" виявили його нахил до

гострого ґротеску, циркового трюку й акробатичної техніки. Спроби синтезувати всі ті засоби і створити виставу в театрі були на той час річчю новою і сміливою. Сьогодні це вже пройдений етап. Не тільки кіно, яке за останні десятиліття дало блискучі циркові кінокартини з драматичними чи комедійними сюжетами, але й театри Європи та Америки демонстрували музичні вистави, в яких циркові засоби грали панівну ролю.

8 листопада 1924 відбулася святкова інсталяція "Березоля" в театрі Соловцова. Березільський актор представився київському глядачеві в комедійному жанрі. Форма цирку була органічною формою всієї вистави. Актори, що брали участь у тій виставі, не лише опанували техніку цирку, але й "тривали" в образах циркових персонажів, не випадаючи з театрального ритму і пляну. Цирковий трюк кльовна, сальтомортале партерного акробата чи повітряний пірует поміж двома трапеціями логічно випливали з дії і сценічної ситуації. Сцена нагадувала арену цирку з усіма приладдями й лаштунками циркового видовища. Головні персонажі старої дореволюційної комедії — батьки дванадцяти дочок Кукса і Дранко — прибрали зовнішні прикмети циркових кльовнів і вся їхня поведінка тривала в цьому пляні. Актор театру виконував найскладніші акробатичні трюки з легкістю професійного акробата, проте цей цирковий акт був умотивованим і неминучим наслідком розвитку дії та внутрішнього стану героїв п'єси. Дві молоді пари — Оришка, Горпина, Василь і Антін — виконували завдання партерних і трапеційних акробатів. Присар і Ничипір скидалися на традиційних т. зв. кльовнів-помагайлів. З лівого боку арени примістилася група "циркових прислужників", які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребенях, укарінах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику й пісні Кропивницького, тільки оркестрування було змодифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри. Сцена, як уже сказано, нагадувала циркову арену. На висоті двох з половиною метра висіла сітка через усю сцену. Над сіткою були два помости, з яких можна було дістатися на трапеції, які долітали до середини сцени, а при відповідних рухах актори перелітали з одної трапеції на другу. На тих трапеціях молоді пари, перелітаючи, виспівували свої дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції. Сварки, суперечки й погоні один за одним Кукси та Дранка відбувалися і на трапеціях, і по всьому приміщенні театру (сцена, заля глядачів).

Дотепна модифікація словесного матеріялу комедії (автор Володимир Ярошенко), гостра сатира на тодішній радянський побут, на бюрократію й політичні угруповання, циркова техніка акторів, їхня легкість і гнучкість та, врешті, оригінальність режисерського задуму — давали глядачеві моторне й життєрадісне видовище. "Пошились у дурні" були першою виставою в "Березолі", в якій акторові було віддано центральне місце. Режисер надав стиль і був організатором складових частин вистави. Завданням його було звести всі компо-

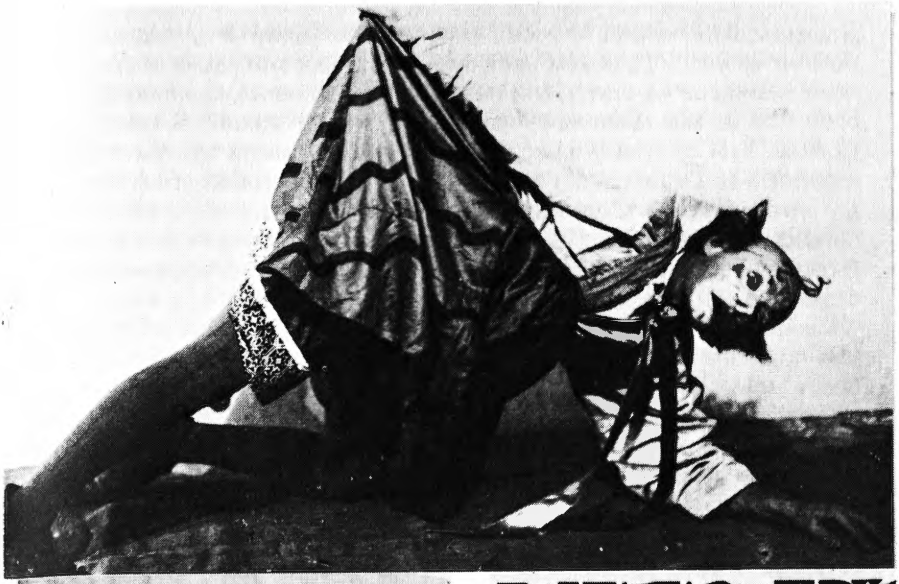
ненти до одного знаменника і зберегти виставу в чіткій і монолітній формі. Актор мав нагоду і обов'язок проявити й використати всі свої творчі можливості. Стиль вистави допускав широку імпровізацію і свободу акторської поведінки на сцені, але при умові: актор мусів володіти здатністю "тривання в обов'язковому ритмі і пляні", почуттям міри, мистецьким тактом і естетичним смаком.

Мені, як виконавцеві ролі Кукси, була дана в намічених рамках широка ініціятива імпровізованих реплік і навіть цілих дієвих вставок, які примушували партнерів до моментального реаґування — словесних відповідей чи навіть дієвої акції. Партнери не були зобов'язані перед виступом попереджати один одного про тему своєї імпровізації. Задум чи тема появлялися вже під час самої дії, і, звичайно, партнер мусів тут же відповідати, діяти. Ось приклади:

У 2-ій дії під час сварки Кукси з Дранком ми ганялися один за одним по сцені чи пак по арені. Задня і бокові куліси були вигороджені високою двометровою стіною. Але ця суцільна стіна складалася з пляншетів, які могли вертітися, і вони грали ролю дверей, через які з'являлися діючі персонажі. Дранко вибігав через одні оборотові двері, за ним гнався Кукса. Дранко вибігав знову на сцену через сусідні двері, але за ним появлявся вже двійник Кукси. Обидва вони злітали із сцени в залю глядачів і через увесь прохід пробігали до виходу з залі. У хвилину, коли вони добігали до виходу, на сцені появлявся на помості над сіткою справжній Кукса, який, літаючи на трапеції і проробляючи цілий ряд циркових атракцій, симулював утечу від свого напасливого сусіда Дранка. А той, добігши за куліси, підхоплював теж з горішнього помосту над сіткою одну з трапецій і в повітрі доганяв свого противника, звідкіля обидва повітряними сальтами злітали на арену. Глядачі дивувалися, яким це чином Кукса, тількищо пробігаючи по залі, в одній хвилині появлявся на трапеції на сцені.

Після приїзду на Україну Мар'яна Крушельницького йому запропоновано дебют у ролі Кукси. Але він не був спроможний опанувати акробатику до тієї міри, щоб виконувати всі атракції на трапеціях. Тому я взяв на себе завдання двійника, який досі заміняв мене в погоні за Дранком через залю. Отож, змінивши свій ґрим Кукси на ґрим Крушельницького, я літав на трапеції, виконуючи всі атракції, яких не міг виконувати дебютант. Справжній Кукса-Крушельницький пробігав разом з Дранком через залю, а я, двійник, продовжував дію на сцені. Коли ж мусів вступити в акцію Кукса-Крушельницький, я зімпровізував мізансцену так, що зустрів його на сцені. Ми стали один проти одного. У цю хвилину я шепнув Крушельницькому, що перед мною дзеркало, я дивлюся на себе, а ти повторюй мої жести! Я підняв руку і він підняв, і так він повторював кожний мій рух, жест, ґримасу. Вкінці я заднім кульбітом відв'язався від нього, щезаючи четез оборотові двері в закулісся. Так був розкритий перед глядачем трюк моментальної появи Кукси на трапеції.

Після кількох вистав "Пошились у дурні" я, нікого не попереджаючи, привів до театру свого пса-фокстер'єра, якого рішив сховати в



ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ

ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ

кльовнівській кишені Кукси, вивести на сцену й у відповідний момент сварки з Дранком налякати напасника тим своїм оборонцем. Коли я вийшов на сцену, мій пес сидів спокійно в кишені. Коли ж на сцені почув мій сварливий голос, вискочив з кишені й кинувся до Дранка. Той скочив у залю глядачів, пес за ним, а за ним подався навздогін за Дранком мій двійник. І так усі три пробігли всю залю аж до виходу. Цей епізод мав великий успіх у глядачів і в акторів-виконавців. Режисер запропонував повторити гостинний виступ мого Дюка (так він звався) і в наступних виставах. Пес мій точно повторив свою дію наступного разу і так він увійшов у персонаж виконавців "Пошились у дурні" аж до кінця сезону. Ця роля, видно, з першого дня прийшла песикові в смак. Під час першої дії він спокійно лежав собі в моїй одягальні на вигідному фотелі, і тільки коли я в другій дії відкривав перед ним свою широку й глибоку кльовнівську кишеню, він радо туди ховався і чекав свого виступу. Я виходив на сцену під музичним супроводом популярної мелодії з оперети "Баядерка", підспівуючи собі під носом. Чуючи музику й моє мурликання, пес іще в кишені починав гавкати. На мій крик, він сам вискакував з кишені і встрявав у дію. З часом я помітив, що навіть вдома, коли я або дружина почали підспівувати цю мелодію, пес миттю реаґував на це своїм лаєм і кликав мене до дії, шукаючи Дранка.

"Пошились у дурні" користувалися успіхом у глядачів, які дуже емоційно сприймали це циркове видовище. Два сезони вистава не сходила з репертуару. На афішах вона появлялася частіше інших наших п'єс. Чимало людей приходили по кілька разів, чекаючи несподіваних акторських імпровізацій та трюків, які оживляли й оновлювали це популярне видовище. Роля Кукси остаточно утвердила мене на перших позиціях акторської ієрархії. З великою наснагою чекав я на кожний виступ. Я завжди приносив на сцену нові словесні і навіть дієві імпровізації. Усі партнери старалися робити те саме і навіть намагалися заганяти один одного в кут своїми видумками і несподіваною реакцією на них. Це був справжній змагальний турнір акторських ініціятив, імпровізацій, видумок і тут же реакцій на них. Вистава ця була тереном самостійного акторського творчого акту.

«За двома зайцями»

Другою постановкою цього сезону була вистава "За двома зайцями" за Михайлом Старицьким, у постановці Василя Василька, з пристосованим до сучасних обставин текстом Володимира Ярошенка та окремою вставленою сценою Людмили Старицької-Черняхівської. Плян вистави затвердив Л. Курбас. Одначе вистава ця, як і "Пошились у дурні", була підготовлена і продемонстрована у його відсутності. Тому то обидві ці вистави можна вважати вільними від остаточної редакції Л. Курбаса, чого не можна сказати про всі інші вистави "Березоля". Після закінчення трьох фільмів Курбас приїхав з Одеси, коли вже сезон "Березоля" був у повному розгарі, і не було рації вносити будь-які корективи у цих виставах.

Прем'єра вистави "За двома зайцями" відбулася 25 лютого 1925 року. На мою долю знову припала честь виступити у провідній ролі комедійного жанру, а саме Голохвостого. В Народному театрі Панас Карпович Саксаганський своїм виконанням цієї ролі довгі роки зачаровував глядачів не тільки України — його виступи на сценах Москви й Петербурґу разом з корифеями Марком Кропивницьким, Марією Заньковецькою та Миколою Садовським приносили честь і славу українському театрові. В березільській адаптації комедії М. Старицького вистава віддзеркалювала побут і настрій пореволюційного київського міщанства, т. зв. "Єврейського базару" і мешканців Подолу. Це була гостра сатира на тогочасних спекулянтів, усякого роду пристосованців і мародерів у цій добі економічної та голодної анархії. Колишній герой Старицького, цирульник з київського Подолу, був трансформований режисером Васильком і письменником Ярошенком у післяреволюційного авантюриста, спекулянта, базарного пройдохи, "на всі руки майстра", який не відмовляється навіть від кар'єри лектора марксівсько-ленінської політграмоти для підстаркуватої героїні комедії Проні Прокопівни, прімадонни сцен пролетарських клюбів. Він завойовував кожною своєю появою симпатію нового глядача, який став заповнювати по береги залю колишнього театру Соловцова. "За двома зайцями", як і "Пошились у дурні", знаходили широкий відгомін серед студентської молоді, яка в той час позаливала авдиторії всіх інститутів і університету Києва.

Але покоління доби Народного театру, як і самі сивоголові сучасники і творці того мистецького періоду, з великим розчаруванням, огірченням, а то й ворожістю сприйняли цю вівісекцію над їхньою спадщиною. Березільцям, як і всьому молодому поколінню, що поринуло в кипуче життя того часу, було незбагненним і болючим таке наставлення консервативних батьків, тим паче що ті батьки знаходили підмогу в "розлючених" сеньйорів науки й мистецтва. Вони не помічали, що своїм неґуванням молодечих поривань піддавали жару силам ворожим революційному українству. Панас Саксаганський почував за собою могутню спину Сергія Єфремова, в якого навіть Курбасова інсценізація "Гайдамаків" не зуміла приєднати прихильности до творця театральної революції на Україні. Той же достойний корифей із-за свого "принципового наставлення проти" не зумів піднятися до об'єктивної оцінки творчої потенції інсценізатора Шевченківського твору. Прикро і боляче було спостерігати "недостойну заздрість" достойних діячів театру минулого, які всю діяльність Леся Курбаса збували презирливим ярликом "курбалесення". Після такого наставлення корифеїв театру й наукового світу нам уже не такі болючі були шпильки та стріли їхніх епігонів, яким останні дві постановки "Березоля" затруювали сон.

■

Член режисерської ляборатоpії "Березоля" Василь Степанович Василько, колишній студент університету, починав свою театральну

кар'єру на сцені театру Миколи Карповича Садовського. Він член-основник Молодого театру, один з небагатьох співробітників Курбаса, обдарованих організаційним хистом для багатогранних березільських "станцій", "секцій", "лабораторій", "театрального музею" та фіксації на папері лекцій Курбаса для акторів і його підготовчої праці режисерів у режлябі. Все, що збережено про той період нашого театру в театральному музеї і в архіві Інституту ім. М. Рильського, у великій мірі слід завдячувати старанній і систематичній праці В. Василька. Лицедійство і навіть режисура не були його стихією. Він почував себе вільніше в дослідних, наукових, теоретичних сферах мистецтвознавства, ніж на сцені, де він не міг перебороти своєї природної індивідуальности й не грішив творчою уявою. Довголітня праця Василька під керівництвом Леся Курбаса (Молодий театр, Кийдрамте і чотири роки в "Березолі") посприяла надбанню фахової грамоти, теоретичних знань, робочої дисципліни, точности формулювань і плянувань. Його постановка "За двома зайцями" позначалася всіма тими позитивними якостями. Одначе їй бракувало творчого польоту, який часто надавали корективи Курбаса, коли він остаточно випускав на сцену постановки учасників режисерської лабораторії. Виставу "За двома зайцями", як і до певної міри "Пошились у дурні", рятували нові березільські актори, що пройшли свій вишкіл і перевишкіл у Курбасовій кузні. Доказом цього може послужити факт, що коли Василько повторив цю постановку з акторами Театру ім. І. Франка, а згодом у Театрі революції в Одесі, то репертуарної погоди вона там не зробила. Не дуже довго на афішах цих театрів манила глядачів ця комедія М. Старицького, трансформована в гостру сатиру пореволюційного "непівського" періоду радянської дійсности. Вистава, заплянована під проводом Курбаса в строгому конструктивістичному оформленні сцени і такому ж режисерському мисленні й акторському виконанні, не могла вбагатися у тривання акторів сторонніх театрів. Цього не врахував режисер Василько, перенісши цю свою роботу на позаберезільські сцени.

У "Березолі" вистава названої комедії користувалася незмінним успіхом у глядачів тому, що вона органічно пов'язувала всі компоненти видовища. Осучаснений текст комедії, режисерський монтаж усіх епізодів, рисунок мізансцен, ритм усієї п'єси та її динаміка, освоєні й пережиті всіма виконавцями головних та епізодичних ролей — творили одну багатозвучну гармонію. Це було досягнено монолітним ансамблем єдиної думки і школи. Все і всі діяли в одному музичному ключі і стилі. У виконанні все — від головного до найменшого епізоду — було яскраве й гармонійне.

Після переїзду "Березоля" з Києва до Харкова комедія "За двома зайцями" не сходила з репертуару аж до 1928 року. Франківці не зважилися показати свою виставу цієї комедії киянам, які цілих два сезони розважалися лицедійством березільців.

Покинувши "Березіль", Василь Василько вже ніколи не натрапляв на такий акторський ансамбль, який він мав у своєму режисер-

ському розпорядженні в "Березолі". А "Березіль" у його особі втратив грамотного архіваріюса, кропіткого музейного організатора і своєрідного літописця.

Повернення Леся Курбаса з кіноекспедиції

Скоро після прем'єри "За двома зайцями", ранньою весною 1925 року приїхав до Києва Лесь Курбас кінчати останні натурні знімки третього свого фільму "Арсенальці". Після денної праці знімальної групи закипіла робота в режисерській лабораторії "Березоля", де мистецький керівник проглядав і кореґував проєкти наступних постановок для репертуару "Березоля", плянував організаційні заходи численних т. зв. "станцій", завданням яких була організація сітки багатогранних установ для розвитку жанрового театрального мистецтва.

Виконавцям ролей двох вистав, які були продемонстровані глядачам при відсутності мистецького керівника, було дуже цікаво послухати про його враження від проглянутої ним акторської роботи. З режисерами він, мабуть, провів детальне обговорення в режлябі. Ми, виконавці ролей, покищо задовольнялися його реакцією під час вистав. До мене на сцену часто долітав з першої льожі, що прилягала до кабінету мистецького керівника, розкотистий сміх, яким був здатний заливатися тільки Курбас. У час мого лицедійства в образах Кукси та Голохвостого цей сміх підганяв мене до ще кращого акторського зусилля. Мені здавалося, що ця реакція мистецького керівника була цінніша за всі похвальні відгуки пресових рецензентів і підбадьорливі оплески глядачів.

Після мого дебюту в ролі Джіммі Гіґґінса й ляборантства в час відновлення "Гайдамаків", після спільної праці над фільмом "Вендетта", а особливо по поверненні з кіноекспедиції Лесь Курбас став часто запрошувати мене до спільних мандрів по околицях чарівного Києва, по дніпрових парках. Коли тільки в мене був вільний від вистав та проб час, я, як видно, не був для нього обтяжливим гостем і партнером при шахматній дошці чи в змаганнях у "підкидного дурня", при співучасті Бронека Бучми та непосидющого "батька аспанфутуристів" Михайля Семенка. Товаришування Курбаса з Семенком тяглося ще з часів Молодого театру. Однак згодом, коли останній почав проявляти нехіть до конструктивних тенденцій інших літературних груп, особливо до Вапліте, а вкінці і зовсім заявився по боці ВУСПУ, шляхи їхні розійшлися.

Режисер Ф. Лопатинський, заступаючи кілька місяців мистецького керівника, допустився багатьох адміністративних нетактів, поділяючи акторів на категорії, не рахуючися з їхніми стажами та кваліфікаціями, а це спричинило невдоволення й нарікання покривджених. Велика частина акторів не була зайнята в репертуарі, чекала "у моря погоди" і бурчала. А в той же час театральний ринок розростався, попит на акторів, режисерів, ба навіть на мистецьких керівників побільшувався з дня на день. Вільні від репертуару актори почали приглядатися до запотребувань і пропозицій інших театрів. Актори,

які зачерпнули закулісного повітря Молодого театру й "Березоля", були на театральному ринку в ціні. Словом, почався ажіотаж. Щоб "вийти з честю" з березільських стін, почалися знову розмови про диктатуру, актора-маріонета, засилля над індивідуальністю і старі молодотеатрівські "гріхи". Колись у Молодому театрі Лесь Курбас був приневолений розв'язати вузол внутрішніх протидій радикальним засобом: перебранням проводу театру в свої руки; таким чином він припинив дезорганізаційні тенденції окремих одиниць, які впливали деморалізуюче на працю ансамблю. На цей раз обставини були інші: "Березіль" був театром державним, провід був у руках мистецького керівника, а тим, що були незгідні з таким порядком, двері з ансамблю були відчинені.

Увесь весняний і літній час ішла інтенсивна робота над репертуаром для наступного театрального сезону (1925-1926). Режисерська лябораторія розробляла пляни постановок п'єс Миколи Куліша "Комуна в степах", Проспера Меріме "Жакерія" і А. Поповського "1905 рік"("Напередодні"). Режисерами тих вистав Курбас вибрав: для "Комуни в степах" — П. Береза-Кудрицький, для "Жакерії" — Б. Тягно, для "Напередодні" — Лесь Курбас.

Режисери Лопатинський і Василько, окрилені успіхом своїх постановок, не стали чекати черги для нових постановок, подалися хто куди: Лопатинський до Одеси попробувати свій хист на кінофабриці, а Василькові заманулося поексплуатувати свою постановку "За двома зайцями" в театрі Г. Юри в Харкові, а згодом у театрі в Одесі. Колишні молодотеатрівці Павло Долина і Степан Бондарчук полакомилися самостійними режисерськими хлібами в Одесі, а Гнат Ігнатович (режисер "Людини-маси" і виконавець головних ролей у "Газі" й "Гайдамаках") повернувся до своїх перерваних студій медицини. Сергія Каргальського заманила адміністративна діяльність у столичному оперному театрі. За Лопатинським, Васильком та Бондарчуком подалися Зіна Пігулович, Любов Гаккебуш та Соня Мануйлович.

Причин тих мандрів з березільського корабля було декілька: 1. перспективи кращих матеріяльних умов на провідних становищах; 2. численний персональний склад режисерів і акторів "Березоля" спричинював при обмеженому репертуарі застої в темпах роботи та участи в спектаклях; 3. поява нового актора, з яким конкуренція не всім була під силу. Проте люди терпеливі, завзяті і працьовиті з часом добивалися свого й досягали намічених цілей. Менш талановиті, випадкові й коньюнктурні індивіди, не досягнувши будь-якого успіху, плуталися під ногами, бурчали й заколочували робочу атмосферу.

Таку внутрішню ситуацію застав Лесь Курбас у своєму "Березолі", повернувшися з Одеси. Переплавляючи три (1, 2 і 4) київські майстерні в один професійний театр, мистецький керівник мусів би передбачити таку ситуацію. Піврічна його відсутність у час ставлення перших кроків на кону професійного театру дала небажані наслідки, які тепер треба було поборювати на повному ходу.

різкий поворот березільського руля

У 1924 році, після дозволу й рекомендації Репертуарним комітетом п'єси Миколи Куліша "97" для вистав за літерою "А" (для загального найширшого розповсюдження) і після вистави цієї п'єси в листопаді того ж року в Театрі ім. І. Франка в Харкові, ім'я її автора не сходило із сторінок преси.

Переглянувши особисто виставу Театру ім. І. Франка, Курбас осудив режисера й акторів, але дуже похвалив автора п'єси за "слово, яке захоплює глядачів". У розмовах з учнями Курбас часто повертався до неї. Обмірковуючи репертуар на сезон 1925-1926 рр., він радив режисерам "більшу увагу звертати на готові п'єси, ніж на саморобні... Погані драматурги з нас". Отож у той час він задумав зіграти "97" у "Березолі". У режлябі вже опрацьовував Береза-Кудрицький другу п'єсу Куліша — "Комуна в степах", а "97" доручено режисерові Я. Бортникові. Зрозуміло, що режисери обіцяли "оригінальну інтерпретацію" тих п'єс.

Ціле літо 1925 року Бортник працював над п'єсою. В режштабі часто обговорювали його пляни, але врешті-решт до вистави вона не дійшла. Бортник підходив до п'єси "97", як і зрештою Береза-Кудрицький до "Комуни в степах", устійненими в березільських режисерів методами: боротьби з самостійними творами драматургів. Вони звикли до того, що готові п'єси треба було перемонтовувати, скорочувати і навіть дописувати, не спитавши згоди в автора. Постановники обох п'єс Куліша підійшли до них тими ж засобами, що й Лопатинський і Василько до "Пошились у дурні" і "За двома зайцями", де була дана необмежена воля й ініціятива режисерові, акторам і навіть машиністам сцени. Постановники привикли були, що п'єси є лише "матеріялом для їхніх дальших переробок, доробок і дописувань". Вони знали, що коли їхній театр рішив ставити "97" чи "Комуну в степах", то ясно, що ці п'єси будуть переробляти.

Бортник і Кудрицький знаходили багато хиб і прогріхів у п'єсах Куліша, які, на їхню думку, неодмінно треба перебороти й переробити. Закидали авторові ідеологічні хиби й т. ін. Їх підтримувала решта режисерів, додаючи багато своїх зауважень. Одначе всі їхні міркування свідчили насправді про нерозуміння п'єс, які вони збиралися вивести на сцені "Березоля". Коли Лесь Курбас побачив, що на його очах гробили живу душу п'єс і талант їх автора, він рішуче запротестував і став в оборону Миколи Куліша та його перших драм. Він заявив, що перед нами нові драми щодо характеру й композиції, що автор органічний до самого кінця і що він "надзвичайний мистець".

Така заява мистецького керівника, який від початку існування Мистецького об'єднання "Березіль" обстоював права режисера на самостійне формування театрального видовища, на право й обов'язок боротьби постановника з готовим драматургічним твором, який є тільки "недоспілим матеріялом-сирівцем", — викликала серед членів режлябу замішання, яке в свою чергу спричинювало фермент у недалекозорих співробітників Курбаса кількох призивів (від Моло-

дого театру починаючи). Від перших днів співпраці Курбаса із своїми співробітниками і навіть "однодумцями" трагічною рисою їхнього творчого співжиття була колосальна відстань між ними. Мистецькі видіння і постійний рух уперед Курбаса створювали широкі прогалини між ним і колективом. Дотримати з ним кроку було трудно, а то й не під силу. Поміж "Царем Едіпом", "Горе брехунові", "Гайдамаками", "Газом", "Джіммі Гіґґінсом", "Макбетом" і всіма іншими його постановками в "Березолі" — колосальні дистанції. Кожна з них — новий етап, новий театр. Громадське навантаження Курбаса — нормальний репертуарний театр, вишкіл модерного актора, широко закроєна підготова режисури, — все це стримувало динамічну ходу його творчих видінь. Стаціонарний театр вимагав щоденних вистав, великого репертуару, висококваліфікованих акторів, режисерів і всього допоміжного персоналу. Все це всмоктувало левину частину енергії та часу мистецького керівника. А тим часом життя висувало нові проблеми й вимоги. Несподіваним був Курбасів екскурс у кіно, куди штовхнули його непередбачені обставини.

Викреслюючи з наміченого репертуарного пляну "97" і доручивши Бортникові підготову комедії "Шпана" разом з письменником В. Ярошенком, Лесь Курбас відкинув і режисерські пляни Березі-Кудрицького, які теж руйнували структуру "Комуни в степах", та став на оборону твору, який "не дозволяє необережних втручань". Припиняючи ці п'єси після довгих і палких дебат у режлябі, Курбас заявив, що "у Куліша якийсь особливий спосіб побудови п'єс, який дає їм специфічний ритм, а всяке викреслювання й дописування сцен порушують цей ритм. Конструкція і умовний плян для такого твору не підходять, вони вбивають правду подій, їхній неповторний національний аромат"... "У Куліша є ще один момент — національний, який у мене викликає завжди, коли я читаю Куліша, абсолютно такі асоціації, як полтавські рисунки: тонкий рисунок, м'яка комбінація фарб, незгущений погідний рисунок, як український пейзаж". При обговоренні нового підходу до пляну постановки Курбас підкреслив, що проблеми національного на сцені повинні мати відношення до постановки, "якщо п'єса має дійти вповні до глядача і якщо п'єса мала б бути одним із перших каменів для будування нового нашого театру. На мою думку, Куліш настільки нова поява, що розв'язати його не так то просто. Ми тепер працюємо в такий момент і зустрічаємося з таким матеріялом, для якого ми не маємо ключів... Тут безумовно треба шукати". Він тут же заявив, що сідає разом з Березою-Кудрицьким для вироблення нових плянів постановки.

Зауваження і міркування Леся Курбаса про національні моменти в п'єсі були невипадкові. Цьому питанню були присвячені інсценізації Шевченкових творів, особливо "Гайдамаків". Останнім часом, коли всякі русотяпи і "принципові противники наказної українізації" не вгавали із своїми протидіями і злонамірeними кпинами, це викликало настороженість і мобілізувало до самооборони.

"Нова економічна політика" розв'язала руки принишклим торговельним і мародерним спекулянтам, які в час воєнного комунізму

знаходили віддушину в поборюванні здобутків короткотривалої національної революції. Знову ж "наказна українізація" широко відчинила двері всіх родів шкіл, інститутів, університетів для селянської молоді, яка позаповнювала по береги авдиторії навчальних інституцій і гуртожитків. Селюки обох статей, босі, у мішкуватих свитах, з лантухами домашніх сухарів на спинах позаливали келії колишніх манастирів і духовних семінарій, що перемінилися на прибіжища для спраглих знань і науки. Наддніпрянські парки й сади, університетські залі кишма кишіли новою ґенерацією пореволюційної України. Кожна вистава "Березоля" була приводом для широких дискусій серед того ентузіястичного глядача, який усякими леґальними й нелеґальними засобами проривав бар'єри вступу до українізованого колишнього театру Соловцова. Численні літературно-мистецькі й театральні диспути, що відбувалися у клюбних авдиторіях і на яких домінуючою темою була культура оновленої України, насторожували колишніх "обрусітелів Малоросеї" і вислужників кожної панівної влади. Широкий розголос літературного виступу в оперному театрі Києва членів Вапліте і "Плугу" М. Хвильового, М. Ялового, О. Досвітнього, С. Пилипенка та інших, на якому Хвильовий читав свої новелі "Мати" і "Я", схвилював багатобарвний вахляр противників динамічних паростків українства 20-их років. Серед того вахляра почесне місце займали не тільки чужаки, але й одноплемінні, т. зв. шараварні просвітяни, яким усе молоде й незвичне зганяло з очей сон. Цей опозиційний блюк став негласно отримувати моральну підтримку з боку наїзних партійних апаратчиків, які питання "ленінської національної політики" трактували по-своєму і пильно приглядалися до того, щоб курс українізації не перехлиснув понад береги. Усе це не проходило непомітно для березільців і Леся Курбаса, який до того часу не придавав особливої уваги ні значення бойкотові вищезгаданих елементів. Однак тут уже це питання почало набирати міжнаціональних розмірів.

З появою Кулішевої драми з її запашною мовою Курбас поставив питання культури і чистоти рідної мови наріжним каменем у стінах свого театру. До загальноосвітньої і фахової програми була включена літературна українська мова, якої лекції відбувалися щоденно. Висококваліфікованим лектором цієї дисципліни був тількищо приїжджий з еміґрації Андрій Ніковський, людина великого чару й культури. Його лекції приваблювали не тільки всіх акторів, але й чимало письменників були слухачами його прецікавих доповідей в авдиторії театру "Березіль". Ця кольоритна людина, повернувшися з еміґрації, ніяк не хотіла чи не могла вбгатися в норми підрадянського побуту. Привізши з собою цілий виряд европейського одягу, він парадував у ньому по всіх офіційних установах Києва й Харкова, де викликав своєю незалежною поведінкою подив, а не раз і замішання.

Після приїзду з закордону до Києва, він прийшов до Виконкому полагодити реєстраційні формальності. Заповнюючи відповідну анкету, він на питання "Ваша професія?" чітко написав: — Міністер

закордонних справ Української Народньої Республіки. — Остовпілий урядовець вирвав йому недоповнену анкету з рук і побіг до кабінету шефа з сенсаційною новиною про добровільну появу контрреволюційного міністра. Шеф перевірив документи, заспокоїв урядовця і наказав оформити реєстраційну процедуру. Після того міністер з належною достойністю покинув цю установу під поглядами переляканих чиновників.

Широка хвиля поворотців з еміґрації на чолі з проф. Михайлом Грушевським і його молодшими послідовниками, поява в Харкові й Києві учасників нещодавніх політичних і воєнних змагань, — усе це активізувало й окрилювало громадян, які з певним недовір'ям та настороженістю включалися досі у "ленінський курс національної політики". Виступи чільних представників уряду і партії проти тих, які ніяк не могли визбутися атавістичного московського шовінізму й поборювали "українізацію", помітно стимулювали й мобілізували протидію.

У тій ситуації поява драм М. Куліша була справжньою благодатною подією. Недарма Лесь Курбас доручив своїм учням-режисерам звернути особливу увагу на творчість того автора і почати підготовні режисерські пляни над "97" і "Комуною в степах". Приглядаючись до їхньої роботи й кореґуючи їхні роздумування про творчість М. Куліша, мистецький керівник збагнув, що перед українським театром, а зокрема перед "Березолем", явилася проблема, яка заставляє переглянути пройдений досі шлях і стиль майбутньої праці. Хоч обидві драми були повнокровними дітьми побутового театру Карпенка-Карого, Кропивницького та Старицького, проте в них жеврів дух пореволюційної доби, який уже не сила було вбгати у форми безповоротно минулого. Шумний розголос вистави "97" у Театрі ім. І. Франка в Харкові базувався на виконанні Гнатом Юрою центральної ролі комнезама Мусія Копистки. Цей театральний діяч був актором однієї ролі: у п'єсі Карпенка-Карого "Суєта" він грав епізодичну ролю Терешка і грав її безконкуренційно. У багатьох інших ролях, які йому доводилося грати, він не здатний був визбутися внутрішнього й зовнішнього тривання Терешка. Сцена в "Суєті", в якій єдиний раз появлявся Терешко-Юра, ставала центральною сценою всієї вистави завдяки винятковому чарові, який залишав по собі виконавець цієї епізодичної ролі. В "97", в Театрі ім. І. Франка, Копистка-Юра своїми "награваннями" із "Суєти" переводив увагу глядача у трагікомічний вияв драми. Аналізуючи п'єсу "97" в інтерпретації франківців, Лесь Курбас гостро скритикував її сценічне втілення й епігонське відтворювання принципів українського дореволюційного театру, осуджував техніку гри, вважав несумісним трактування типів. Узагалі той театр здався йому театром епігонсько-довоєнного типу. (М. ін., це вперше він проглянув виставу франківців). Після франківців п'єсу "97", на рекомендацію Репертуарного комітету, включали в свій репертуар майже всі театри не тільки України. Одначе такого розголосу, як у Театрі ім. І. Франка в Харкові, п'єса ніде не досягла.

Вітаючи появу на театральному обрії п'єси Миколи Куліша, Лесь Курбас збагнув, що ні довоєнним епігонським театром, ні наявними численними пролеткультівськими експериментами пореволюційного періоду, ба навіть тогочасними засобами березільського режлябу — проблеми інтерпретації Кулішевої драматургії не розв'язати. Особистого контакту з драматургом ще не було. Береза-Кудрицький, якому було доручено підготувати постановку "Комуни в степах", нав'язав з автором кореспонденційний зв'язок, який одначе не переходив поза формально-ділові межі. Окрилений успіхом "97" у Театрі ім. І. Франка, М. Куліш, перебравшися з Одеси до Харкова, розгубився поміж театрально-літературними й партійно-адміністративними проблемами того часу. Всю його увагу полонили цензурні вимоги та режисерські поради, які він з болем переборював. Незайманому самородкові трудно доводилося змагатися із сторонніми втручаннями у виношені під серцем думи.

У Курбаса не було жадних сумнівів щодо цінностей новопоявленої Кулішевої драми, але він і усвідомлював ясно, що второваним шляхом "Березоля" подолати цю драму неможливо. А повернути свій театр з того шляху не можна ні за місяць, ні за два. Та все ж, не зважаючи на перевантаження працею над репертуарним пляном стаціонарного театру, мистецький керівник інтенсивно включився разом з Кудрицьким у шукання правильних ключів для інтерпретації Кулішевої "Комуни в степах". Як педагог, він тільки керував обговоренням у режисерській лабораторії планів постановника Кудрицького та проєктів сценічного оформлення художників В. Шкляїва та Майї Симашкевич. Поки починати працю з акторами, режисер Кудрицький проходив довгий шлях критичних дискусій, порад і заміток з боку членів режлябу. Час від часу, переглядаючи пророблену роботу режисера з акторами, Лесь Курбас з особливим тактом, не ущемляючи молодого режисера, старався помогти акторам у їхніх пошуках правильного характеру образу, який відповідав би задумові автора. Новиною в підготові "Комуни в степах" було те, що Курбас спрямовував увагу акторів на пошуки характеристичних і типічних рис тогочасного сільського люду. Як видно, на основі п'єси Куліша він намагався усвідомити чимало нового, а насамперед проблему реалізму, який він у Молодому театрі категорично заперечував як методу "ворожу природі театру". В час дебатів у режлябі про мистецтво театру Курбас стверджує, що "твір може бути реальним, а може бути реалістичним. У нас на Україні з реалізмом певне непорозуміння. Він пропаґується як звичайна психологічна п'єса, як грубе імітування життя. На ділі, реалізм багато ширше поняття".

У тіні режисера постановки Кудрицького Курбас давав йому поради в режлябі (ніколи в присутності виконавців ролей). Сам же глибоко аналізував і перевіряв засоби сценічного реалізму й обмірковував, чи можна їх з'єднати з тим, що вже є в "Березолі", чи залишить він можливість для всебічних шукань. Це широке зрозуміння реалізму згодом дало Курбасові змогу визначення творчої методи "Березоля" — "експресивний реалізм" і "монументальний реалізм".

Ще до прем'єри "Комуни в степах", в серпні 1925 року Рада комісарів УРСР наділила Леся Курбаса званням Народнього артиста. Ця подія окрилила березільців і скріпила їхній запал у підготові репертуару на сезон 1925-1926, який почався виставою "Комуни в степах" 17 жовтня 1925 р. Того ж року 12 листопада відбулася прем'єра "Жакерії" в режисурі Б. Тягна, а 24 грудня Лесь Курбас продемонстрував свою виставу "Напередодні". Левина частина тієї широкої праці лежала на ініціятиві й невтомній енергії творця Мистецького об'єднання "Березіль".

Вистава "Комуни в степах" викликала темпераментну полеміку серед пресових звітодавців. П. Рулін, Я. Савченко, Х. Токар і Бих висловлювали на сторінках київських газет свої суперечливі завваги, часто неоправдані вимоги до драматурга, режисера, до мистецького оформлення і т. п. На одному всі вони погоджувалися: на високому рівні акторського мистецтва, яке, на думку Я. Савченка, "врятувало постановника, ба, навіть драматурга". П. Рулін писав на сторінках журналу "Життя і революція", що "не перемогли ні режисер, ні актори невдалого матеріялу — п'єси, збудованої за старими зразками побутової мелодрами". Критик Бис у "Київському пролетарії" заявив, що " 'Березіль' витримав блискучий іспит на актора. В п'єсі є живі типи, живі люди, яких узагалі в театрі давно не було. І для тих живих людей знайшлися живі актори. Особливо це відноситься до Гірняка-Кощавки, Бучми-Луки, Крушельницького-Чухала та ін. Це завоювання 'Березоля' — його акторська перемога — багато разів важливіша від його випробуваних режисерських досягнень. На новий шлях театр став упевнено і тривко".

Лесь Курбас признавав успіхи акторів, однак, на жаль, вони не змогли дати виставі довгого життя. Згодом він визнав "бідність форми" цієї вистави, нагадуючи акторам, що "немає геніяльного театру, який був би ґарантований від помилок". При першому перегляді вистави "Комуна в степах" Курбас говорив: "Актори можуть помилятися в багатьох випадках, але в усякому разі працюють, і це видно, і враження таке, що ми ростемо як художники й наближаємося до свого стилю, до того стилю, який має бути обличчям революційного театру в найближчі роки, може, навіть десятиліття".

Учасники вистави "Комуна в степах" і члени режлябу, слухаючи тогочасних бесід і думок керівника театру, ще не усвідомлювали ваги крутого повороту, який спричинила поява драматичних творів Куліша. Цей поворот тільки назрівав у час праці театру над його п'єсою.

Микола Куліш, як ми згодом довідалися, приїхав на одну з вистав своєї "Комуни в степах" у нашому театрі. Ніхто з березільців, ні сам Курбас, не знали, що автор сидить у залі глядачів і приглядається до нашого лицедійства. Після вистави він не зайшов до нашого закуліся і не познайомився з керівником театру. В наступних днях ми довідалися від редактора Якова Савченка, що автор як непомітно приїхав з Харкова, так і від'їхав... У той час ми сприйняли цей поступок, як щонайменше неспівчутливе наставлення до нашого театру і до нашої праці. Однак згодом стало нам відомо, що автор, вперше

побачивши виставу березільців, рішив насамоті розібратися в тому всьому, що пройшло перед його очима на сцені в Києві.

Тим часом довкола "Березоля" і в самому "Березолі" кишів розчин дріжджів заправлених Лесем Курбасом. Осип Мандельштам, який проживав тоді в станиці "Березоля", помістив у "Київському пролетарії" свій відгук про працю того театру: "У роботі 'Березоля' є дещо спільне з працею всякого основоположника: він намагається в найкоротший час дати зразки найрізноманітніших жанрів, намітити всі можливості, закріпити всі форми. Театр 'Жакерії', 'Комуни в степах', 'Гайдамаків' і 'Шпани' — це не єдиний театр, а кілька напрямків, що змагаються один з одним. Перед 'Березолем' майбутній почесний і благотворчий розпад: з нього вийдуть основні типи майбутнього українського театру і, працюючи окремо, будуть продовжувати його справу".

Спостережливе око О. Мандельштама, на диво, правильно догледіло в репертуарі театру Курбаса багатобарвну палітру напрямків. У той час "Березіль" напружено шукав нових шляхів для театрального видовища. П'єса М. Куліша була тільки одним з багатьох етюдів на тому шляху усвідомлень різних правд. Багатий результат тих пошуків не забарився проявитися в харківському періоді існування "Березоля".

■

Наступні три прем'єри після "Комуни в степах" — "Жакерія", "Шпана" і "Напередодні" — несли ще на собі печать березільського втручання в драматургічний матеріял. Режисери, а подекуди й актори, переробляли, міняли, навіть дописували цілі сцени, якщо вважали такий радикальний засіб потрібним для виявлення свого бачення вистави, своєї інтерпретації п'єси чи ролі. Режисер Тягно тісно співпрацював з автором інсценізації "Жакерія". Бортник був співавтором комедії "Шпана", а Лесь Курбас, прийнявши до постановки недосконалу п'єсу російського автора Поповського "Напередодні революції", дописав кілька епізодів: сцени Гапона й царя та кульмінаційну сцену розстрілу демонстрації.

Ще ранньою весною 1925 року, приготовляючи репертуарні пляни театрального сезону 1925-1926, Лесь Курбас увів принципово нові настанови щодо майбутньої творчої праці. Він говорив (наскільки зберігається в моїй пам'яті), приблизно таке: Досі ми працювали як мистецьке об'єднання. Тепер ми державний театр. Це вносить зміни в наше життя. Ми не догматики. Ми завжди заявляли, що "Березіль" є рух, процес. Форми мистецтва рухомі, як рухомий сам побут, від якого вони відштовхуються. Нова обстановка громадського життя потребує нового театру і нових його форм. Само життя вимагає від нас збільшення нашого репертуару, тобто продукції. За цих умов роля актора і драматурга підноситься, центр уваги пересувається на них. Ми тепер не робитимемо акценту на розроблюванні формальних завдань. Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі, — це живий актор, чарівний собою і

своїм талантом. Коли ж у виставі є лише режисер — це не довговічне. Праця режисера тепер буде більш працею інженера, ніж винахідника. Однак це не означає, що ми станемо театром-ілюстратором драматичного твору і будемо грати по-стародавньому. Майстерність актора повинна піднятися на ще вищий рівень.

Результати тієї Курбасової настанови були помітні в обох театральних сезонах — 1924-1925 і 1925-1926, коли актори зайняли чи не рівнорядне становище з режисурою й усіма іншими чинниками, що творили й оформлювали театральне видовище. Це було помітне особливо в таких виставах, як "Пошились у дурні", "За двома зайцями" і частково "Шпана", коли мистецький керівник був відсутній при випуску їх на сцену. Але й вистави "Комуна в степах", "Жакерія" і, нарешті, "Напередодні" дали змогу акторові зайняти належне йому місце.

Співпраця з молодшими режисерами, які не були акторами (за винятком Ф. Лопатинського і В. Василька), позбавляла виконавців ролей фахової допомоги й компетентних порад, які допомогли б збагнути інтенції режисерів для заплянованих ними завдань окремих персонажів. У тих обставинах актори, залишені на власну інтуїцію й ініціятиву, виявили зрілість нового актора, на що стали звертати особливу увагу широкі кола громадянства і фахові критики. Присутність мистецького керівника на пробах молодих режисерів, його корективи, поради, а особливо "акторські покази" були неоціненні для акторів і ніяк не паралізували, а навпаки, збільшували потенцію акторських уяв та імпульсів до дальшої самостійної праці.

Після мого дебюту в "Джіммі Гіґґінсі" й акторських успіхів у наступному репертуарі "Березоля" я вже звик до того, що після перегляду проб чи вистав Курбас завжди при обговоренні праць акторів хвалив моє виконання завдань. Я, непомітно для себе самого, навіть став носа задирати вгору. Звичайно обговорення відбувалися в присутності всього ансамблю і це були свого роду "іспитні підсумки" пройденого шляху навчання і росту кожного співробітника нашого ансамблю. Ще й досі не можу збагнути, чому в час того блискучого періоду в історії "Березоля" Лесь Курбас починав свої завваги з моєї роботи, хоч не завжди я тоді приготовлявся до центральних ролей.

У виставі "Напередодні" постановник Курбас доручив мені епізодичну ролю царя Миколи II-го. У трьох сценках цар появлявся: перша — цар, цариця, прем'єр-міністер граф Вітте і князь Святополк Мірський; друга — засідання Державної Ради і третя — цар, попиваючи вино, диктує секретареві події дня в особистий свій щоденник. Центральне завдання щодо образу царя було: якнайбільша зовнішня і внутрішня схожість, постать статична — за ввесь час у всіх трьох сценах у нього було тільки два проходи по сцені. Він або стояв біля сидячої цариці, або сидів на президіяльному кріслі під час засідання Державної Ради.

Я кинувся по всіх усюдах на розшуки матеріялів про цю царственну постать. Дуже стали мені в пригоді мемуари графа Вітте і

французького посла Палеолоґа. У своїх спогадах вони зупинялися над постаттю царя, над його манерами, поведінкою, над його дуже економною жестикуляцією, тембром голосу й одноманітною та безбарвною інтонацією. Для відтворення зовнішнього образу я вивчав портрет царя Миколи з альбому членів Державної Ради — роботи Іллі Рєпіна. В майстерні перукаря театру я пильно стежив за підготовою перуки, бороди й вусів самодержця Росії. Під час проб, освоюючи режисерський рисунок тривання у просторі, я старався шукати виразного жесту, тембру голосу й інтонації за першоджерельними спогадами вищезгаданих сучасників і співробітників царя, якого я мав відтворити на сцені. Отож я виговорював текст сіро-матовим тембром голосу, жестикуляція моя була обмежена кількаразовим підкрученням вуса (майбутнього). Основне розположення рук: права рука висіла на грудях, придержуючися коротким пальцем за ґудзик мундира, а ліва постійно стирчала за царською спиною із стиснутим кулаком. Крім нормальних проб, я чимало часу витрачав на розшуки відповідної лектури й картин у ґалеріях та музеях, де б міг знайти все те, що стосувалося до Миколи II-го.

Наближався реченець прем'єри "Напередодні". Режисер здебільша переглядав усю п'єсу підряд, не зупиняючися на окремих місцях чи недоробленнях. На черзі були вже монтажні проби з декораціями й освітленням, коли несподівано скликано нас на обговорення акторських робіт і стану всієї вистави. Цього разу Лесь Курбас чомусь не помічав мене, хоч я був рядом з ним. Обговоривши стан робіт усіх персонажів і раптом, немов тількищо помітивши мене, звернувся до мене словами: — "А ви ліньтяй". — Мене мов окропом обдало! Це був ясний грім із ще яснішого неба. Я не міг прийти до тямки, проте виразно став помічати на собі іронічні погляди колеґ.

Після кількох неспаних ночей, після проб, на яких я виконував все точно так, як і на згаданому злощасному перегляді, була назначена прогінна проба при остаточних декораціях і відповідних одягах та ґримах усіх учасників вистави.

Ще нікого не було за кулісами театру, коли я вже приготовляв у ґримірувальній кімнаті маску свого обличчя під образ останнього московського імператора. Найскладнішою справою було підклеїти свого обвислого носа під царський кирпатий. При тодішній матеріяльно-технічній базі це була справжня проблема. Коли по довгих зусиллях я надягнув перуку і приклеїв бороду, вуса та брови, а тоді нарядився в одяг Миколи II-го, — із дзеркала глядів на мене мов живий останній імператор Росії. З великим хвилюванням чекав я свого виходу на сцену, не покидаючи ґардеробної кімнати.

Діждавшися світлового сиґналу, що наближається час мого виходу, я вийшов на сцену при затемненому світлі і, майже ні для кого непомітний, чекав, коли технічний персонал перемінить декорації на царський апартамент. При повній темноті я вийшов на призначене на сцені місце для царя й цариці. Засвітилися канделябри й рефлектори, і я помітив на собі здивований погляд цариці (Н. Ужвій) — вона вперше побачила свого сценічного партнера в повному царському

виряді. У час дійства я бачив такі ж погляди інших персонажів, що брали участь у цьому епізоді. Виконуючи своє сценічне завдання, я став помічати, що вся моя поведінка, яка була такою ж як і на попередніх пробах, усі бліді інтонації, монотонні жести й обмежена рухливість, — усе це набрало несподіваної вимовности, виразности й органічної узгідненості із зовнішнім образом. Моє тривання на сцені стало ненапруженим, я почув себе, мов грайливо плаваюча риба у воді.

В антракті зайшов до моєї кімнати Лесь Курбас і, клепнувши мене по плечу, запитав: — Що з вами? Ви не той, що був на пробах. — Пане Лесю! — відповів я (в київському періоді ми по старій звичці ще звали так нашого керівника. Олександром Степановичем він став уже в Харкові). — Я тільки сьогодні на сцені почувся царем Миколою, хоч на пробах я діяв точно так, як і сьогодні. — Лесь Курбас зареготав своїм розкотистим сміхом, вигукуючи: — Молодець!

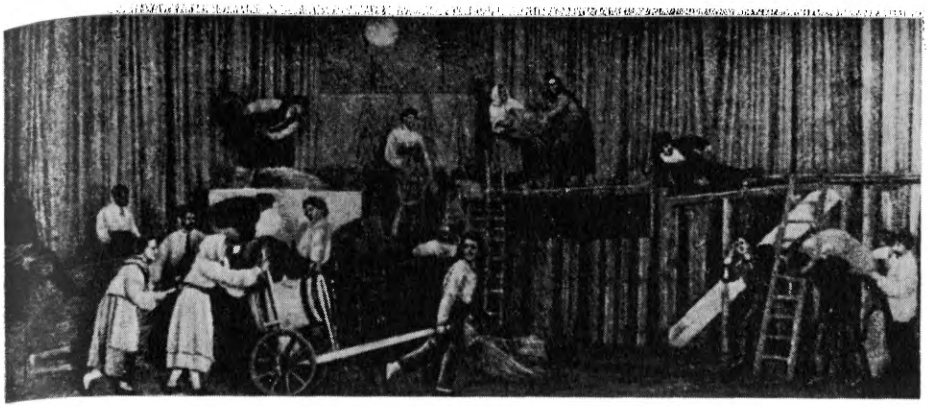
Після прем'єри "Напередодні" і глядачі і преса вважали виконання ролі Миколи II-го моїм найбільшим успіхом останнього сезону в Києві.

■

Останній театральний сезон "Березоля" в Києві (1925-1926) залишив по собі помітний слід і в глядачів і в співробітників ансамблю. Хоч плян не був виконаний на всі 100%, однак чотири прем'єри в сезоні — це був не абиякий осяг для експериментального театру та молодого акторського й режисерського складу. З чотирьох вистав різного стилю й жанру, за винятком готової і непереробленої "Комуни в степах", три інші були на 80% дороблені режисурою театру й підняті до вимог сценічного просторового оформлення. Усе це абсорбувало багато енергії і сил усього творчого колективу, але результат тієї напруженої праці був успішний і залишив великий слід в історії театру.

«Комуна в степах»

Зберігши драму молодого М. Куліша "Комуна в степах" від режисерських втручань, Лесь Курбас приклав багато старань, щоб іще молодший постановник Береза-Кудрицький не розгубився в нетрях стильових різниць, що лежали поміж новим театром і традиційною реалістичною драмою Куліша. Особлива увага керівника була звернена на акторське тривання серед строго конструктивного сценічного оформлення і побутово-натуралістичного персонажу драми. На фоні невтрального задника, який важкими складками спускався додолу, художниця М. Симашкевич уміло й економно відтворила територію господарства комуни. Згрупувавши на сцені кілька станків різної висоти, вона надала їм зовнішньої подібности до обстановки току: водовіз, який завжди можна зустріти на колгоспному подвір'ї; колесо, що рухає якийсь механізований пристрій або молотарку; граблі, дерев'яні вила, мішки з зерном, драбина на другий



КОМУНА В СТЕПАХ

Й. Гірняк у ролі Кощавки

поверх станків, кілька снопів і плетений тин. Таке сценічне оформлення давало уявлення про місце дії, залишало місце для асоціяцій і не придавлювало актора.

Художниці пощастило знайти наскрізний поетично-символічний образ для всієї вистави. Вона витримала оформлення у принципі, що виявився досить вдалим і який тоді в "Березолі" названо умовно реалістичним. Актори за відносно короткий час підготови може й не зовсім проявили своє сценічне "березільське тривання" до побутово-реалістичної фактури, яку режисура залишила незайманою, проте багато з них зуміли забриніти гармонійним звучанням в авторовій симфонії милозвучного слова.

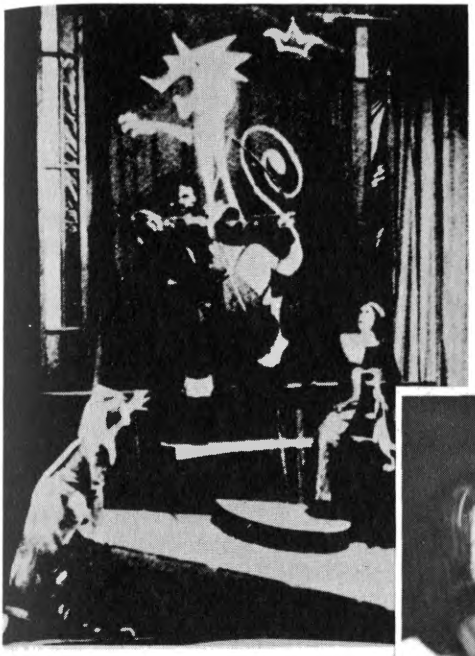
Київська критика одноголосно визнала "Комуну в степах" слабкою з погляду режисерської розробки матеріялу. Глядач сприйняв виставу досить прихильно. Варто теж зазначити, що з особливим захопленням дивився на цю виставу спеціяльний склад глядачів: селяни, учасники з'їздів, робітники. Знайшли вони тут якісь близькі для себе ноти.

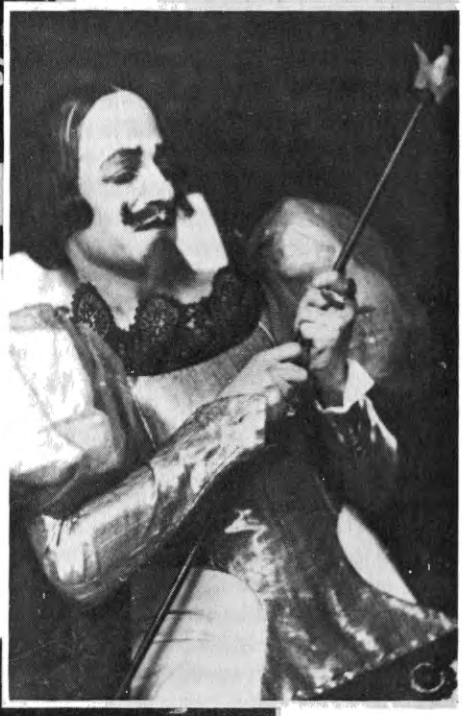
"Комуна в степах" стала чи не головною приманкою майже в усіх театрах України в 1925-1926 рр. Найбільшу увагу критики і найприхильніший відгук глядачів завоювала вистава березільців. Проте, після переїзду "Березоля" до Харкова в 1926 році п'єса вже не була включена в поточний репертуар. Трагічна смерть режисера Березі-Кудрицького в дніпрових вирах та перехід виконавця центральної ролі Амвросія Бучми до одеської кінофабрики не дали харківському глядачеві можливости порівняти вистави київського "Березоля" і харківського Театру ім. І. Франка.

«Жакерія»

У наступній прем'єрі "Жакерія" наш театр удруге (після "Макбета") звернув свою увагу до давньої драматургії. "Жакерія" П. Меріме (написана 1827 року) взяла за сюжет селянське повстання, що вибухло в зруйнованій війнами Франції 14-го століття. Ця історична хроніка відображала дійсних героїв, узагальнених у певних історичних типах. Автор описав події цієї кривавої сутички, не оминувши жадної з верств, які в ній брали участь. Отже були в автора феодали, ченці, міщани, селяни, англійці, лісові розбишаки, що вступають одні з одними в досить складні колізії. Режисер мав тут широкий простір для переробок, які відповідали б духові наших часів. У режисерському трактуванні Б. Тягна змонтовано цю п'єсу "ідеологічно" виразніше, а драматургічно чіткіше. Викинуто зайвих для дії міщан, зменшено кількість сцен, де виступають феодали, залишивши для них найтемніші лише фарби. Переакцентовано образ священика Жана, дописано зовсім нову сцену, коли Жан виступає перед парафіянами з проповіддю про чуда св. Лефруа. Дописано також сцену посвячення молодого барона на пажа, спрощено деякі ролі, уведено нові постаті тощо.

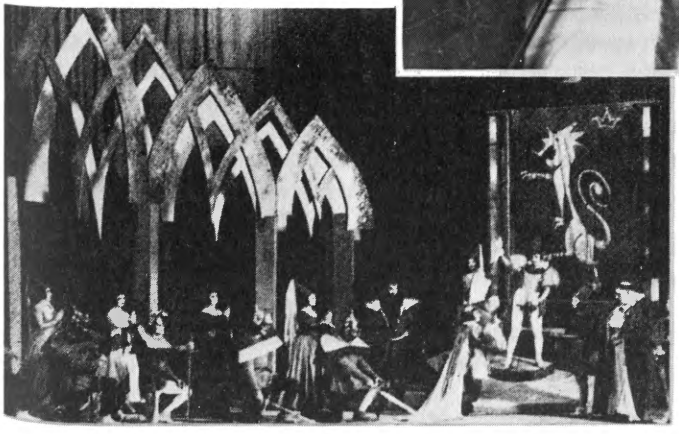
Режисер поставив собі в цій постановці завдання надати п'єсі виразного ідеологічного напряму. Селян визискують феодали, ченці,





Й. Гірняк у ролі Сір Де Беліль

ЖАКЕРІЯ



шинкарі; грабують їх англійці й лісові розбійники. Боронять їх — як у Меріме, так і в Тягна — Жан і Сірий Вовк. Жан гине через те, що в селянстві взяли гору анархічні настрої. У Меріме Жан шляхетний, хоч і не позбавлений суперечливих рис. Режисерський задум орієнтувався не на героя, а на масу. Одначе, скоротивши п'єсу, режисер залишив більше простору Жанові, мимоволі висунув його на героя. В короткому лібретті до вистави глядачеві була незрозумілою характеристика Жана як одного з пройдисвітів. Не міг глядач ставитися без певного співчуття до того свідомішого за масу її ватажка. Режисура, спрямовуючи ідеологічну лінію в русло тогочасного світосприймання, не подолала надто складного матеріялу П. Меріме.

Але режисер як і окремі актори на цьому не дуже чіткому матеріялі все таки дали яскравий малюнок жорстокої доби, коли історія кров'ю карала кожний стихійний вибух поневоленої кляси. Звичайно, режисер не намагався додержуватися будь-якої історичної точности. Це й дало можливість художникам В. Шкляєву й М. Симашкевич акцентувати тільки найголовніші риси характеру доби. Вже в першій дії вражала економність тих засобів, що з їхньою допомогою оформлено ліс: сім чи вісім колон із запоною, що на них спускалася, давали уяву про темряву лісу, яка тільки й могла переховувати здичавілих вовків. Такої ж економности додержувалися художники і в дальших епізодах: суворі та прості лінії манастиря, ґотичні вирізи віконниць, розквітчаний вітраж, величезний лев (герб д'Акремонів) — усе це утворювало відповідне для тої чи іншої дії тло, з яким в унісон звучала й музика.

Вдало оформлено й інші сцени: наприклад, тісну площадку манастиря, що так добре відбивало вузькі обрії чернечого життя і зокрема безвихідність їхнього становища під час облоги, коли даремно шукали вони захисту від повстанців. Виразно грало й підвальне віко, через яке з'являлася в замковій залі челядь і демонструвала пантомімічною сценою своє пригноблення. Туди ж вибігали повстанці-кріпаки, розправляючи задубілі в неволі м'язи. Масові сцени "Жакерії" нагадували найкращі традиції "Березоля", коли ще в "Гайдамаках" цей театр так гарно відограваб сцени колективних емоцій масовими рухами. В цій виставі був надзвичайно сприятливий матеріял, на якому могли виявити свої сили березільські актори. Тут найкраще виявлялася їхня висока сценічна культура, що зумовила певною мірою вже й успіх вистав "Пошились у дурні" і "За двома зайцями". Коли в початкових виставах "Березоля" вражали, головним чином, масові сцени, що відображали колективні переживання, то в цих двох виділялися все помітніше яскраві акторські індивідуальности, що стали на певний шлях до вироблення властивих кожному виконавцеві амплуа. А взагалі, хоча театр і не спромігся ще в "Жакерії" на виставу найвищого трагічного напруження, то все ж таки зробив цікаву і щасливу спробу в цьому напрямі. Вистава мала безперечний успіх, яким не міг похвалитися "Макбет" через відсутність трагедійного патосу в головних виконавців центральних ролей: Макбета і Леді Макбет.

«Напередодні»

Після "Жакерії" з'явилася в "Березолі" драматизована хроніка з історії 1905 року "Напередодні", якою театр відзначав 20-літній ювілей революційних подій. До цієї вистави я повернуся з нагоди її відновлення в Харкові в наступному сезоні 1926-1927 рр., коли вся ця хроніка була доповнена, перероблена й дописана Лесем Курбасом і Степаном Бондарчуком. Однак при нагоді київської вистави "позичаю в сірка очей", щоб трохи похвалитися своїм успіхом у тій виставі.

П. Рулін у підсумковій статті п. н. "Минулий сезон у 'Березолі' " писав: "Знов таки бракувало тут п'єси, отже й довелося режисерові (О. Курбасові) додати чимало своїх епізодів, що розкривають глибше характер подій та їх учасників. І хоча й лишилася вистава низкою нетривко зв'язаних епізодів, не позбавило це деякі з них — переважно сатиричні — художньої цінности. Влучно використано в цьому напрямку знаменний своїм обмеженим обрієм та механічним сприйманням величезних навіть подій щоденник останнього Романова. Сцена, коли він записує свої враження від 9 січня — одна з найкращих із усього ставлення. Яскравими малюнками пройшла й сцена наради міністрів, деякі вуличні сцени. Вражала деякими моментами й сцена походу робітників до царя. А зрештою, не зважаючи на безперечну ескізність самого ставлення, воно дало низку закінчених образів, а насамперед Миколи II — чи не найкращий здобуток Й. Гірняка за цей сезон. Утворив бо він останнього царя таким, яким виглядав він із свого щоденника й з усіх мемуарів своїх прибічників: маленьким офіціриком, що безпорадно борсався серед тих великих питань, які йому поставила історія. Закінчені постаті, хоч і епізодичні, дав знов таки М. Крушельницький (Побєдоносцев і пан, що прийшов на побачення). Добре передав ліричну й екстатичну вдачу Каляєва А. Бучма. І, не зважаючи на звичайну недовговічність таких принагідно зроблених вистав, витримала ця п'єса аж 16 вистав" ("Життя і революція", 1926, ч. 6, стор. 70).

«Шпана»

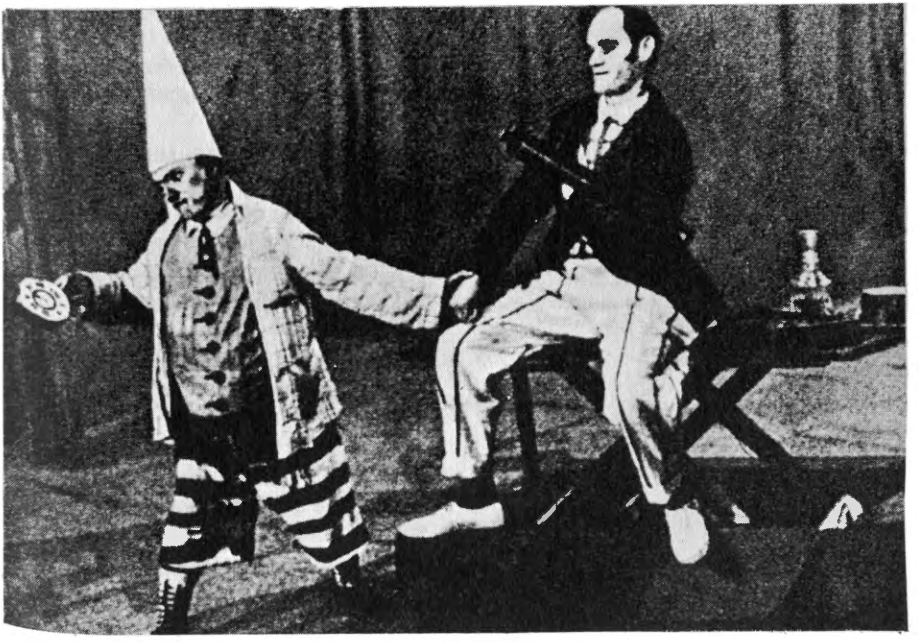
Після історичного епізоду з 1905 року "Березіль" повернув до комедії, точніше до огляду-ревю, в якому глядач шукав відпруження від надоїдливих революційних льозунґів, де можна було б відпочити в сміху й заховатися від сірої, безпросвітньої буденщини. Після "Пошились у дурні" і "За двома зайцями" глядач нетерпеливо чекав легкого, веселого видовища. Тож режисер Януарій Бортник і письменник Володимир Ярошенко обрадували київських глядачів "оглядом-ексцентріядою в дев'яти показах" — "Шпаною". П'єса на затертий за два останні роки сюжет про зловживання в господарській установі, що в них винен обов'язково "замзав", але ніколи сам "зав", а разом з ним винні інші дрібні службовці, що мають зв'язки з блатним злочинним світом. Звичайно, всі гріхи викрили й покарали непомильні органи влади, яка тількищо стала вбиратися в пір'я, але

вже чітко визначила круги і сфери, що їх можна було бичувати комедійним та сатиричним сміхом. До цих сфер не можна було включати представників влади ні партійних органів. На силу було притягнено "недреманноє око", яке своїм караючим мечем розрубує всі вузли, що зв'язують в один букет неґативних персонажів пореволюційної доби. Ця нехитра тема була урозмаїтнена всякими вставками, інтермедіями, трюками, які для березільців уже не були новиною. Обслужники сцени, вони ж і персонажі окремих атракцій чи представники караючих органів, конферансьє, що пов'язують все в одну цілість, — з великою майстерністю роз'їжджали по сцені, мов по скетинґу, на своїх коліщатах, часто виконуючи циркові антре. З повним правом можна сказати, що березільські актори знов таки довели тут свою здібність утворювати цінні сценічні моменти з невдячного матеріялу; із беззмістовної п'єски зробити веселу виставу, що на неї навіть байдужі до театру глядачі потяглися. "Шпана" стала "фреквентною" виставою в останньому сезоні. Її успіх був не тільки в тому, що вистава була чітка й легка для сприйняття глядачам, але і в тому, що вона не давила своєю "ідеологією", цікавила самою тільки беззмістовністю, яка вабила тим, що викликала здоровий сміх, а це було в той час досить рідким явищем. Це не був новий етап театру, а тільки черговий експеримент, якого досвід безперечно можна було використати в майбутньому.

Не такими успіхами закінчився сезон у моєму акторському баляисі. На двох ведучих персонажів у комедії "Шпана" — Замзава і Бухгальтера — режисер вибрав подвійний склад акторів: Замзав — Бучма і Шагайда; Бухгальтер — Гірняк і Крушельницький. Бучма в той час часто відлучався на кінофабрику до Одеси для кінцевого знімання окремих кадрів кінокартин. А я, грішний, запаморочений попередніми успіхами, рішив використати його відсутність на підліковування спини, пошкодженої на цирковій трапеції в "Пошились у дурні", і свого коліту шлунку. Отож пара Крушельницький-Шагайда з перших днів включилася дуже інтенсивно в підготову п'єси. Шагайда, найвищий ростом актор "Березоля", а Крушельницький ще менший ніж я, — дуже скидалися на Пата і Паташона, які тоді заволоділи европейським кіноекраном. Ця різниця в рості дуже посприяла їм обом у сценічній ситуації. Крушельницький — маленький, кругленький, з індивідуальними жестами й мімікою, постійно рухливими очима — ідеально співдіяв з неповоротким флегматиком Шагайдою. Удвох вони зазвучали клясичним дуетом, а біля них розверталася ціла феєрія скейтинрінґових атракцій, інтермедій, клюбних дискусій на теми "вільного кохання" і т. п. Глядач розважався мовним воляпюком, базарним жарґоном та нашвидку українізованими машиністками й бюровими чиновниками, які, на доручення постановника, намагалися уподібнюватися до експонатів київського звіринця (Бухгальтер — борсук, Замзав — жирафа, Машиністка — мавпа і т. п.).

Наприкінці сезону, після повернення Бучми з Одеси, ми, не довго думаючи, рішили включитися у виставу, надіючися більше на своє

Б. Балабан, М. Крушельницький і С. Шагайда



"прем'єрське" становище, ніж на справжню підготову. Після одної вступної проби з ансамблем ми немов ґастролери виступили в солідно підготовленій і технічно зіграній виставі "Шпана". Цей трагікомічний епізод у моїй акторській біографії залишив на все життя дуже гіркий присмак. Акторська самовпевненість — зрадлива дорадниця... Отак одним нерозважливим кроком можна збитися з правильного шляху, на якому протоптано не одну пару підошов...

Прощання з Києвом

Осінній сезон 1926 року "Березіль" мав уже розпочати в тодішній столиці України Харкові, як провідний театр країни. Київ з великим жалем проводжав свій театр, який виріс і змужнів під його опікою, серед громадянських хуртовин, голоду та холоду. Кожен березілець отримав почесну відзнаку київського Виконавчого комітету на згадку про ці незабутні часи золотої молодости. Перед виїздом до Харкова ввесь ансамбль подався на великому моторовому човні до Канева, щоб схилити голови під хрестом на могилі автора "Гайдамаків", які принесли незабутню славу і цьому театрові, і його мистецькому керівникові Лесеві Курбасові.

Прощатися з Києвом не було легко. Березільці покидали ту дорогу кожному українцеві столицю їхньої батьківщини, де народився і виріс їхній театр, де вони пережили чимало подій, які залишили глибокий слід не тільки в їхньому особистому житті, але й в історії тієї буремної доби. Покидали вони й чимало товаришів, які з різних причин не могли виїхати до Харкова. Це були в основному студенти, які, не відриваючись від своїх зайнять в університеті й різних інститутах, знаходили час удосконалювати свою природну здатність до театрального ремесла. Однак, у даних обставинах, рішили вибрати те, що було їм найближче. Як вище я вже згадував, режисер і надійний актор ще з Молодого театру Гнат Ігнатович згадав про свої колишні медичні студії і залишився в Києві, щоб закінчити їх докторським дипломом. Декому не дозволяли виїхати родинні обставини. А режисер Береза-Кудрицький в останніх днях свого перебування в Києві згинув трагічно у рвучкій течії Дніпра.

Решта співробітників, що вирішили зв'язати своє майбутнє з долею "Березоля", зобов'язалися з'явитися 1 серпня 1926 року в Харкові. До того часу слід було полагодити домашні справи: ліквідувати житла в Києві, використати відпустку на підкріплення фізичних сил, щоб з оновленою енергією стати на змагання з усіма стихіями, які підкидали все нові і нові колоди на шляху нашого одержимого колективу.

Прощаючися із співробітниками перед роз'їздом на літні відпустки, Лесь Курбас оголосив орієнтовний плян репертуару першого сезону в новому місці постою "Березоля". На відкриття театрального сезону в Харкові була заплянована прем'єра вистави французького драматурга Фернанда Кроммелінка "Золоте черево" (Fernand Crommelynck. "Tripes d'or"). П'єсу переклала з французької мови на українську актриса "Березоля" Орися Стешенко. "Золоте черево"

"Березіль" на могилі Шевченка, 1926 р.

А. Бучма, В. Бжеська і Гірняки біля пам'ятника Шевченкові роботи Кавалерідзе в Полтаві

довгенько лежало на робочому столі Л. Курбаса, дожидаючись актора, якому була б під силу центральна роля цього твору. З дотеперішнього репертуару мали бути допущені тільки кілька п'єс, що витримали іспити зрілости для провідного театру, яким став "Березіль".

«Березіль» на етапі нових випробувань

На березі річки Лопані, недалеко "Горбатого моста", при кінці Жаткінського в'їзду містився недоруйнований революційними подіями "Театр-шантан". У дворі цього колишнього розвагового "підприємства" для лівобережного дворянства й багатіїв Донбасу був такий же недоруйнований будинок, де свого часу проживали "благородні дівиці", що обслуговували знатних глядачів цього "мистецького заведення". Серед обдертих, покритих цвіллю, забруднених тарганами, щурами й мишами кімнат розташувалися сімейні актори й актриси, на чолі із своїм керівником і його матір'ю. Неодружені окупували т. зв. "Селянський будинок" на Павловській площі, теж колишній, але вже третього розряду готелик, у якому містилася група селянських письменників "Плуг" під проводом Сергія Пилипенка. За роки революції і після неї вся т. зв. "трудова інтеліґенція" привикла до найневибагливіших життєвих обставин. Тому то й нас, акторів "передового" чи пак "ведучого" театру, ніякі труднощі не діймали. Нас наснажували тисячні маси студентської молоді, яка, голодна й боса, чекала наших вистав, ми раділи усміхненими обличчями членів літературних організацій. Ми з ентузіязмом сприймали широкий розквіт українізації театральної мережі по всій Україні — всіх жанрів: драматичних, оперових, опереткових і навіть естрадно-концертових груп. Щобільше, циркові підприємства стали розглядатися за україномовними кльовнами й конферансьє. Все це нас підбадьорювало, бо підтверджувалася в дійсності доцільність всебічного акторського вишколу, який так інтенсивно проводився в майстернях "Березоля". На наших очах зростав по всій країні попит на кваліфікованого актора-еквілібриста, актора з широкою жанровою амплітудою. Ми наочно переконувалися у правильності нашого шляху і гордилися тим, що нам віддавали належне за наш вклад у розбудову нового театру. Ми навіть вітали тих чужинців, які, приневолені обставинами, шукали можливости для застосування своєї професії на сценах українських театрів. Проте, нам не до смаку були їхні механічні перенесення своїх навиків і штампів на оновлені українські сцени. Ми не погоджувалися з тими провідниками українських театрів, які не догледжували того випадкового, коньюнктурного явища, яке по своїй суті було чужим і шкідливим духові українського мистецтва. Діяльність на українській сцені Березного, Ґлаґоліна, подружжя Смірнова-Іскандер, Клещеєва, Петіпи й багатьох інших не принесла великої чести українському театрові. Для них український театр був тільки вимушеним епізодом під час громадянської війни, яка по суті тривала ще й далі, і вони, мов на полустанку, вичікували її "благополучного" кінця. А завдання і доля українського театру найменше їх турбували.

■

1 серпня 1926 року березільці явились у приміщеннях колишнього російського театру Сінельнікова, який довгі роки виконував ту ж ролю, що й київський театр Соловцова. Ці русифікаційні форпости глибоко заякорили свої коріння на Наддніпрянщині, а в столиці Лівобережжя Харкові "сінельніковщина" глушила всякі пореволюційні паростки пробудженої країни. Паліятиви й компроміси Театру ім. І. Франка під керівництвом Гната Юри, який не був спроможний перебороти атавістичного комплексу "меншобратства", не подолали внутрішнього опору змосковщеної бюрократії та міжнаціонального міщанства. Кількаразові короткі гостинні виступи "Березоля" відвідувала в основному багаточисленна студентська маса та свідоме українське громадянство, яке активно включилося в процес "українізації". Тепер перед нашим театром стала трудна проблема: перебороти опозиційне наставлення т. зв. широкого глядача, без якого існування стаціонарного театру було під великим питанням.

«Золоте черево»

Роз'їжджаючися з Києва, ми знали, що першою нашою роботою в Харкові буде підготова прем'єри п'єси Кроммелінка "Золоте черево". Роля центрального персонажа, який упродовж усієї вистави майже не сходить із сцени, надзвичайно трудна і складна. З усього ансамблю один тільки Бучма підходив своїми зовнішніми й унутрішніми якостями для виконання цього відповідального завдання. Розраховуючи на ці його дані, Лесь Курбас вирішив вибір тієї п'єси, якою плянував завершити період формальних шукань, що характеризували мистецьке обличчя "Березоля" в час нашого перебування в Києві. Всю весну й велику частину літа режисер затратив на підготову цього твору у спільній роботі з акторами й усім допоміжним персоналом. Тож великою несподіванкою була для нас інформація мистецького керівника про те, що Бучма не приїхав до Харкова, бо залишився в Одесі на кінофабриці і почав зніматися в ряді фільмів. Коли б Бучма повідомив заздалегідь керівника "Березоля", що він не поїде до Харкова, бо його заманила добре платна праця в кіно, Курбас напевно змінив би цю складну п'єсу на іншу, і для початку театрального сезону в Харкові була б вибрана річ, яка не вимагала б участи актора з тими даними, які були в Амвросія Бучми. Цей крок колеґи Курбаса ще з театру "Української бесіди" був для нас не тільки несподіваним, але й глибоко неетичним. Він був болячим і для мистецького керівника "Березоля". Адже перший виступ нашого театру в Харкові, після великих клопотань установ і окремих людей, яким нелегко було боротися за переведення "Березоля" до Харкова, був винятково відповідальним виступом. Перша наша вистава мала виправдати доцільність цієї акції як з мистецького, так і з громадського погляду. На заміну "Золотого черева" іншою п'єсою не було вже часу ні можливостей, — календарні реченці не допускали жадних змін.

В основу сюжету "Золотого черева" взято анекдоту про селянина, який отримав велику спадщину (скриню з золотими люїдорами). Заповіт ставив одначе умову: спадкоємець мусить виконати ряд зобов'язань, наприклад, віддати заміж і забезпечити багатим посагом першу незайману дівчину, яка звернеться до нього. Захланність і звіряча жадоба приневолюють селянина пускатися на різні хитрощі, аби тільки не випустити з рук золотого скарбу. У постановці було розгорнуто багато комедійних ситуацій. Вистава кінчалася сценою, коли спадкоємець доходив до такого дикого стану, що поїв золото, а щоб зберегти його в своєму животі, не сходить з "нічного трону", поки не гине.

Вистава була задумана у пляні памфлету, всі персонажі були зарисовані чіткими сатиричними рисами і мусіли тривати в них у гіперболізованому вигляді. Це був гострий ґротеск.

Попередні вистави "Березоля" характеризувалися широким діяпазоном шукань нових форм театральних висловів, які віддзеркалювали б добу революційних процесів у духовому й мистецькому житті післявоєнного світу. Перша вистава в тодішній столиці України повинна була підсумувати всі попередні шукання й експерименти режисерської кузні "Березоля". Своєю постановкою "Золотого черева" Лесь Курбас намірявся осягнути, до певної міри, синтезу, яка мусіла б унапрямити дальший шлях театру. Режисер надавав великої ваги тій виставі і тому, працюючи над інсценізаторським пляном, ставив високі вимоги до сценічного оформлення, тісно співпрацюючи з художником Вадимом Меллером, якому цього разу не легко було задовольнити Леся Курбаса. Декілька макетів та ескізів довелося відкинути, аж поки мистцеві поталанило збагнути інтенції режисера. Трудність була в тому, що візії Курбаса, які він довго виношував і скрупульозно обдумував, набирали конкретної форми тоді, коли він їх втілював у сценічному просторі, у ритмі всієї вистави, у мізансценах, образах та характерах персонажів. Оформлювач сцени часто бував присутнім під час праці режисера з акторами і, тільки усвоївши загальний ритм руху, дії, музики слова й інтонації, він потрапляв у тон режисерових інтенцій. Працюючи над п'єсою поза театром, у своїй кімнаті, Курбас робив деякі записи, стислі формулювання своїх думок, з яких хтось інший малощо міг зрозуміти. Під час проб режисер часто під впливом індивідуальних рухів, інтонацій і навіть ритмів у триванні акторів міняв свої раніше складені концепції. Співдія з виконавцями наштовхувала його на нові і нові шукання творчих удосконалень.

■

На першій нашій зустрічі з мистецьким керівником у Харкові ми довідалися від нього, що він рішив передати головну ролю в п'єсі "Золоте черево" Степанові Шагайді. План репертуару вже затвердили відповідні установи, і тому будь-які пересунення дат неможливі. На підготову п'єси було дано один місяць часу.

Увесь місяць кипіла інтенсивна праця над цією постановкою. На

щастя, персонажів у п'єсі було небагато. Це були більш-менш епізодичні ролі, зате головний герой від початку до кінця не сходив із сцени. Щоб прикувати увагу глядача до лицедійства однієї людини на протязі трьох годин — треба було володіти великим акторським талантом.

Левину частину часу на підготову цієї інавґураційної вистави Лесь Курбас мусів витрачати на індивідуальну працю з молодим актором Степаном Шагайдою. Цілими днями й ночами режисер і актор не виходили з приміщення театру, використовуючи кожну хвилину між пробами з персонажами й ансамблем для детального тренажу окремих складових частин образу, внутрішніх станів і загального тривання в наміченому ритмі й пляні. У приміщенні театру в усіх цехах кипіла гаряча робота над сценічним оформленням, реквізитами, костюмами. Харківське суспільство нетерпляче чекало відкриття завіси нового театрального колективу в столиці України.

У процесі підготівної праці над новою ролею ніхто з нас, акторів, не міг охопити цілости всієї вистави, ба навіть остаточного образу персонажа, в який кожен із нас мусів був вжитися і тривати в ньому під час усієї вистави. Кожної чергової проби (яка в той час звалася "репетицією") Лесь Курбас вносив усе нові й нові деталі, риси, а часто й міняв або відкидав попередньо зафіксоване, бо його нові видіння не вкладалися в рамки попереднього. Неначе художник-маляр, він накладав раз-у-раз нові фарби та світлотіні на намічені під час попередньої проби контури. Відштовхуючися від зафіксованих акторами попередніх його нарисів та імпровізуючи, він підказував акторові складні перетворення жесту й інтонації, які актор фіксував уже на сцені, при повному антуражі всіх компонентів вистави: сценічного оформлення, складного освітлення прожекторами окремих частин сценічного простору та окремих персонажів у їхніх діях, жестах, мовних інтонаціях тощо. Отож тільки в час кінцевих генеральних проб, а то навіть під час перших прилюдних вистав, коли актор знаходив контакт з глядачем і відчув його реакцію, тільки тоді він усвідомлював усе видовище і своє місце та значення в ньому. Та й не тільки актори, але й режисери, оформлювачі сцени, композитори й уся решта співробітників театру, провіривши результати своєї праці на реакції глядача, могли усвідомити свій успіх чи невдачу.

Маючи на увазі практику всієї попередньої діяльности "Березоля", ми були певні, що і в новій станиці наша зоря не поведе нас манівцями і що дотеперішні успіхи охоронять наш театр і нас усіх від невдач у майбутньому. Ми крокували по второваній дорозі і твердо вірили в інтуїцію нашого мистецького керівника.

Підготова "Золотого черева" проходила у винятково напруженому стані. У короткому реченці, який був даний для відкриття сезону, треба було приготувати не тільки прем'єру, але й відновити ряд попередніх вистав з репертуару "Березоля", які Л. Курбас вважав можливим продемонструвати в Харкові. На щастя, над відновленням п'єс із київського репертуару заходились їхні колишні постановники й режисери-ляборанти, і завдяки цьому мистецький

керівник мав змогу віддатися вповні праці над "Золотим черевом".

Березільці, окрилені прихильністю Києва, який за останні чотири роки вже призвичаївся до всяких несподіванок із сцени зукраїнізованого театру Соловцова, не думали про те, що Харків покищо не Київ і що франківцям з Юрою на чолі не пощастило подолати змосковщеного міщанства, розжирілого непманства й ворожої до українізаційних заходів бюрократії. Вся та широка каста харків'ян, притаївшися, чекала сприятливої нагоди для нових цькувань і причіпок до всього незвичного, нового, що творила пореволюційна українська людина.

Тим часом березільці гарячково приготовлялися до першої вистави. На вулицях Харкова появилися великі реклямні афіші про відкриття театрального сезону державного театру "Березіль". На сцені й по всіх закутинах закулісся технічний персонал усіх цехів заметушився: застукали молотки, зашуміли столярські пилки; перукарі, кравці та реквізитори не давали проходу акторам, закликаючи їх до примірок костюмів, перук і всякого реквізиту, яким кожний лицедій користувався на сцені.

Досі проби з акторами відбувалися індивідуально, тільки з партнерами окремих сцен. Ніхто з виконавців не бачив і не знав, що і як відбувається в інших епізодах, в яких він не брав участи. Тільки центральний персонаж актор Шагайда міг мати уяву про цілість вистави, бож він, як уже сказано, не сходив із сцени. Нарешті появилися загальні контури оформлення сцени: фарма голляндського селянина в розрізі, в якому можна було уявити собі всі господарські будівлі, навіть із вітряним млином, якого крила вертілися в ритмі всього "звукового пейзажу", що був одним із основних елементів режисерських перетворень у виставі. Ґротескний стиль вистави глядач бачив уже з моментом відкриття завіси, коли перед його очима появилися не конкретні стіни будівель, а тільки каркас із вузьких дерев'яних лат, що зарисовували схему незавершених реальних будівель. На авансцені у вигородженій площі відбувалася майже вся дія. Площа ця була обставлена кількома приставками, що нагадували обжиту кімнату власника фарми. Поза цією площею видніли вигородки господарського подвір'я, корівника, стайні, криниці й коридору, що вів до кімнати. Персонажі заходили на фарму через входову фіртку, проходили до коридору, а тоді до уявної світлиці господаря. Появлялися вони під акомпаньямент звукового пейзажу: лаяння собаки, сприпіння вітряка, квиління поросяти, кудкудакання курей та інших домашніх звуків. Ніяких конкретних, закритих стін не було.

Зовнішні постаті персонажів, їхні рухи, жести і навіть інтонації слова були гострі, гіперболічні, ґротескні, проте не переходили поза межі реального. Це мав бути "умовний реалізм", що виходив із "ізмів", які визначали попередній творчий шлях керівника "Березоля". Персонажі п'єси мусіли беззастережно виконувати режисерські перетворення, якими Л. Курбас умотивовував свою мистецьку візію постановки, бо відхил від них руйнував усю композицію режисера.

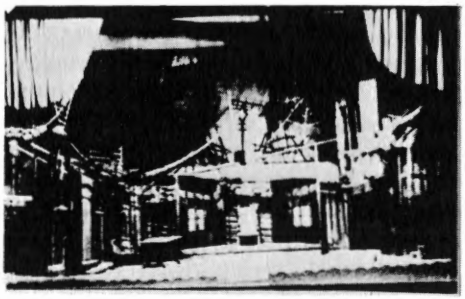
Тут була конечна здатність "фіксації", в якій муштрувалися березільці з перших днів своєї приналежности до "Березоля". Режисер тут же монтував з електротехніками цілу гаму світляних ефектів, які підсилювали динаміку окремих дійових ритмів персонажів та й цілої вистави. Актори "обживали" костюми, приміряли ґрими й перуки. Цього разу все це робилося гарячково, поспішно, нервово, чого не бувало тоді, коли над режисером і над усім колективом не висіли суворі календарні реченці. Перед мистецьким керівником виринуло чимало несприятливих несподіванок, яких він не передбачав при плянуванні репертуару в новому місці осідку театру. Випускаючи свою постановку на кін театру, режисери як правило жаліються на короткий час даний їм на підготову вистави; їм завжди хотілось би мати ще хоч два-три дні для завершення своїх плянів. Одначе цього разу підготовчий період випав і справді небувало коротким. Час наглив, відкласти термін відкриття сезону було неможливо, завіса "Березоля" мусіла відкритися 16 жовтня 1926 року.

Працюючи над "Золотим черевом", Лесь Курбас проявляв виняткову інтенсивність енергії, широту творчих задумів, режисерських прийомів і методів підходу до розкриття можливостей акторського матеріялу. Його терпеливість до ще нерозвиненого й неподатливого акторського матеріялу була гідна подиву. Бідного молодика Шагайду десятки потів заливали, щоб тут же вловити й зафіксувати блискучі підказки й покази, які здавалися доступними для всякого сприйнятливого лицедія. Однак актор Шагайда, при всій своїй добрій волі й наполегливості, не міг ще перебороти внутрішнього затиску м'язів, а це дається тільки довготривалим тренажем та опануванням психотехніки.

■

Після ряду неспаних ночей, затяжних проб і тривожних сумнівів щодо свого тривання в наміченому образі я почувався непевно. Така непевність завжди проминала тоді, коли на сцені встановлювався контакт з глядачем. Однак цього разу всі співробітники театру чекали чогось великого, невідомого, тривожного. Незайняті у виставі актори забігали за куліси, розказували про зацікавлення глядачів, про їхню святкову нарядність, їхню різношерстість та різномовність. Одне слово, у кулуарах колишнього театру Сінельнікова панувала передпрем'єрна гарячка. Чулися голоси друзів, скептиків і явних русотяпних непримиренців: їм цікаво, до чого може дійти хохлацька розгнузданість. Два поверхи бальконів і на третьому ґальорка були битком набиті студентською молоддю. Увесь партер і бокові льожі вгиналися від широкого вахляра партійних, урядових та профспілкових кадрів, від яких залежала доля новоутвореного столичного українського театру. Шум того гамірливого вулія замовк, коли погасли світла в залі й почалася вистава.

У глибокому закуліссі, де як чекав свого виходу на сцену,



Й. Гірняк у ролі Мюскара

С. Шагайда (в центрі) в головній ролі П'єра Гормідафа

доходила до мене якась зловісна тиша. Ніякого шереху, ні звичного кашлю простудженого глядача. Усе завмерло. Тільки на сцені під яскравими рефлекторами заворушився високий, кострубатий, неповороткий Шагайда, розмотуючи тугий вузол родинних клопотів і інтриг довкола колосального спадку, здобуття якого обумовлене несусвітними вимогами. Гидкий паноптикум жадібних претендентів роєм обсів щасливця, який у свою чергу набагато перевищував ненаситних родичів зажерливістю, жадібністю і звірячим захланством. Заля глядачів закостеніла, дивлячись на цей збір карикатур у стилі Жоржа Ґросса, тільки куди гостріших своєю чіткістю і набагато ширших діяпазоном, бо вони вийшли з-під рук того театру, що завзявся вивести українську театральну культуру на світові шляхи.

Ні прецікаве оформлення сцени, ні загострені контури ґротескних образів, ні дійство акторів не могли вивести мовчазної залі з завороженого оціпеніння. Здавалося, що ввесь заряд мистецької видумки режисера, його розкриття ідеї драматурга й перевтілення її в сценічному дійстві, — все це не доходило до замороженого глядача.

Я грав у цій п'єсі ролю Мюскара — єдиного репрезентанта здорового розуму серед потворних золотожерців, який ретельно намагався пояснити глядачам суть "Золотого черева". Дочекавшися своєї черги, я вибіг на сцену, потріскуючи прикащицьким гарапником. Не встиг я добігти до авансцени, звідкіль мав почати свій монолог до глядачів, коли з ґальорки донеслося кілька оплесків, як видно, моїх давніх київських студентських прихильників. Перечекавши це не дуже то однозгідно-спонтанне привітання, я почав своє дійство, надіючися, що ця зімпровізована "овація" викличе якийсь перелім у настороженому наставленні холодного столичного глядача.

Та глядач мовчки досидів до кінця вистави. В антрактах він безмовно прогулювався по фойє та вестибюлі, один від одного ухилявся, щоб не заговорити про тількищо побачене, щоб не пустити фарби, не забігти поперед батька в пекло. Кожний чекав на те, що скажуть офіційні чинники, кожний тримав носа проти вітру, що він донесе.

Три дні підряд повторювалася вистава "Золотого черева". З кожним днем глядачів ставало менше. Тільки четвертого дня появилися пресові відгуки про відкриття сезону в "Березолі". Як видно, горішок виявився твердуватим, і казенним рецензентам довелося загострити зуби. Перша заговорила російськомовна преса. І ось, чи не вперше, появився трафаретний вислів: "Етово рабочий клас нє паймьот". Ця фраза повторялася у всіх формах, при всіх нагодах. При цьому кожний з тих провінційних русотяпів неодмінно покликався на впливи Мейерхольда, Таїрова, Комісаржевського, які, на їхню думку, не були під силу репаним малоросам.

Українська преса підійшла обережніше до нашого першого виступу в Харкові, але все ж таки не могла піднятися понад рівень Театру ім. І. Франка, в якому режисер Гнат Юра застряг в еклектиці

російського провінційного театру. Його чотирилітнє перебування в Харкові залишило глибоке коріння серед пореволюційного громадянства. Це громадянство ще не зуміло побороти свого сентименту до недолугих епігонів корифеїв побутового театру. Тож горіх, вирощений у режисерській лабораторії "Березоля", був цим людям не по зубах. Не багато помогла "ваплітянська ластівка" — рецензія О. Досвітнього, який остеріг русотяпських і доморослих гробокопів, щоб не рубали з плеча, бо "Березіль" не буденний театр, це університет. До нього треба приносити не тільки частину тіла для сидіння, але й голову. "Березіль" — це театр високої режисерської мислі і нового актора. До "Березоля" треба дорости!

Воно й поготів! Коли б Лесь Курбас підсумував свій київський період шукань і експериментів виставою "Золотого черева" в Києві, то глядач, який виріс разом з "Березолем", інакше сприйняв би цю виставу. А для непідготованого харківського глядача ця синтезна робота майстра була не під силу. Однак причина була не тільки в цьому. Л. Курбас вибрав цю п'єсу Кроммелінка для презентації свого нового актора в столиці України. "Березіль" був уже театром не тільки "домінуючої режисерської волі", але й театром "нового актора". Цим першим актором був Амвросій Бучма. Для нього Л. Курбас і вибрав головного героя в п'єсі "Золоте черево". Як уже сказано, Бучма не явився в назначений день у Харкові. Курбас тяжко переживав цей ніж у спину.

Невдача із "Золотим черевом" не розчарувала прихильників таланту Л. Курбаса. Виступ у пресі О. Досвітнього не був безґрунтовним. За ним стояла вся провідна частина українських письменників, яка згрупувалася у Вапліте і вже в той час повела інтенсивний наступ на доморослих пристосуванців і русотяпських колонізаторів. Слід признати, що й Лесь Курбас скоро опанував ситуацію після удару першої невдачі. Він рішив тут же взяти столичного глядача "обложною стратегією": після 7-8 вистав "Золотого черева" ця п'єса була знята з репертуару, а на афішах "Березоля" зарясніли назви п'єс: "Шпана", "За двома зайцями", "Жакерія", а скоро після них "Седі", "Пролог", "Сава Чалий", "Король бавиться" і, нарешті, "Мікадо" та весною 1927 року "Гайдамаки".

Як відомо, комедію Михайла Старицького "За двома зайцями" в переробці Володимира Ярошенка поставив у Києві режисер Василь Василько. Скоро після прем'єри поставник покинув "Березіль" і подався до Харкова, де в Театрі ім. І. Франка повторив точнісінько ту саму виставу з акторами того ж "академічного театру", як він уже тоді себе величав. Його постановка у "франківців" замітної погоди не зробила. Але, коли ту саму постановку продемонстрували "березільці", то глядачі Харкова кожного разу заповнювали по береги театр і з захопленням вітали акторів Курбасового вишколу. Актор "Березоля", озброєний багатогранною технікою і вишколом, яскраво відрізнявся від маси професійних лицедіїв. Глядач столиці збагнув за дуже короткий час, що відбувся новий процес переозброєння засобів акторської майстерности, театральної культури і

М. Крушельницький

Н. Ужвій і І. Мар'яненко

свідомости завдань нової доби. За чотири роки існування Мистецького об'єднання "Березіль", за попередні роки існування Молодого театру і за період Курбасових експериментів та шукань відбулася справжня революція в історії українського театру. У Києві цей процес відбувався непомітно для самого театру і для глядача. Це був нормальний ріст, який не кидався у вічі несподівано. Але в Харкові на протязі кількох місяців цей калейдоскоп осягів перекотився лявіною, і глядачі не спам'яталися, коли опинилися в полоні театру.

Після кількох різножанрових вистав "Березоля" ставлення до театру в столиці України різко перемінилося. Студентська молодь, українська громадськість, а особливо літературні й мистецькі кола, стали домінуючою масою глядачів, які з великою увагою слідкували за кожною виставою театру. Не без зацікавлення приглядалося до нас російське та єврейське населення. Чужомовна преса стала обережніше й уважливіше відгукуватися про наші вистави, зокрема після кількох виступів Леся Курбаса на теми театрального мистецтва та працю "Березоля".

Багатожанровість репертуару "Березоля" виповнила велику прогалину у вахлярі українського театру. За почином Курбасового режштабу, почалося широке обговорення української музичної комедії, театру ревій та українськомовної естради. Київська вистава "Пошились у дурні" в пляні циркового видовища й окремі "антре" прислужників сцени у виставі "Шпана" дали переконливі арґументи про потребу українізації циркового видовища всіх жанрів. Не обійшлася без ініціятиви "Березоля" і організація Літературного клюбу ім. Блакитного (в поточній мові просто звався Будинок Блакитного), який згодом став центром усього мистецького життя України. У стінах тієї установи точилися завзяті дискусії і змагання поміж літературними групами, образотворчими течіями, музичними й театральними установами аж до того часу, поки партія Сталіна не запрягла всіх в один гуж "соцреалізму".

Закінчуючи перший театральний сезон у Харкові 1926-1927 рр., театр "Березіль" блискуче виправдав довір'я представників установ і організацій, які старалися за переїзд цього ансамблю з Києва до Харкова. За недовгий час одного сезону провід і увесь творчий колектив зуміли закріпити за собою провідну ролю в культурно-мистецькому будівництві пореволюційної України. А глибоко продумана творча візія мистецького керівника й ентузіястична праця молодого ансамблю дали за неповні наступні чотири роки великі досягнення на кону нового театру.

Театр відзначив закінчення сезону святково. Багато газет і журналів відґукнулися дуже позитивно на тему успіхів театру і його ролі в розбудові культури країни. Конкурентам і скептикам довелося припинити свій критикоманський гін і прикусити язики.

Подорож до Німеччини

У перших днях травня 1927 року актори "Березоля" роз'їхалися

хто куди на літній відпочинок. Лесь Курбас поїхав у Німеччину на виставку з нагоди столітнього ювілею німецького театру в Маґдебурзі. Через два тижні я мав податися туди ж у товаристві Анатолія Петрицького і при цій нагоді підлікувати свій шлунок від капосного "коліту" у відомому курорті Кіссінґені. Лесь Курбас обіцяв підождати нас у Берліні, щоб утрьох познайомитися ближче з тогочасним німецьким театром. До цього часу лиш декілька письменників (Тичина, Хвильовий, Досвітній і В. Поліщук) мали змогу понюхати повітря "гнилої буржуазії". З легкої руки О. Шумського, а згодом М. Скрипника, тодішній начальник Відділу мистецтв при Комісаріяті освіти Микола Христовий використав нагоду виставки в Маґдебурзі, щоб відрядити туди декількох театральних діячів для ознайомлення із західнім театром. І ось мені, єдиному акторові, припала ця благодать поруч з мистецькими керівниками "Березоля" Л. Курбасом і Театру ім. І. Франка Г. Юрою та театральними художниками В. Меллером і А. Петрицьким. 17 травня, полагодивши формальності з пашпортами, з польськими й німецькими візами й з валютними обмінами, Петрицький і я рушили у закордоння.

Після непривітних формальностей у Шепетівці, підозрілих поглядів і неприємних обшуків прикордонними чекістами, нас обох з Петрицьким відвели під охороною тих же чекістів знову до порожнього поїзду, що мав відвести нас до кінцевого стовпа на кордоні УРСР. Посеред поля поїзд зупинився і з нього зійшли чотири прикордонники, а поїзд з машиністом і кочегаром та нами, двома пасажирами, проїхав черепашиним рухом по пустій, ніким незайнятій, трикілометровій смузі зораного чорнозему і знову зупинився, щоб прийняти двох польських жандармів. Вони відібрали наші пашпорти й довезли нас до польської прикордонної станції у Здолбунові, де нас привітали доволі чемно і провірили польські прикордонники.

Як було умовлено, у Здолбунові я розлучився з Петрицьким. Він поїхав через Варшаву, а я, користаючи з польської візи на триденне перебування в Галичині, подався до Львова, щоб зустрітися з матір'ю і численною родиною. Петрицький від'їхав коло 8-ої години вечора, а я мусів чекати на поїзд до Львова до 4-ої години ранку. Майже цілу ніч довелося мені просидіти на залізничній станції серед натовпу чужих людей, які снувалися сюди й туди і, як мені здавалося, з підозрою поглядали в мій бік, де я примістився, мов приблуда у непривітному чужому хазяйстві.

Усі ті неприємності затьмарили мені картину майбутньої зустрічі з родиною і рідними околицями. Майже десять років пройшло з того часу, коли з крісом на плечі довелося мені покидати батьків і галицьку землю. Багато води із струсівського Серету, Дністра й Дніпра пропливло у Чорне море. Багато-багато чого довелося за той час пережити, не з одної печі хліба спожити, болючого й радісного зазнати. Аж ось через поля зеленої Волині несе мене поїзд знову до княжого Львова. Коли раннє сонце біля Красного освітило галицькі поля, я вперше догледів різницю між Східньою і Західньою

Україною. За вікном вагона стали пролітати вузенькі смуги селянських нивок. Нивки розділені межами, які мов кантарки на кінській упряжі, що звужують коневі широту погляду. Не те над Дніпром. Там "лани широкополі". Не раз чимало часу треба проїхати поїздом, щоб побачити межу поміж сусідськими полями. Чи ті вузенькі численні межі не звужують і людського кругозору? Чи не заважають вони поглянути ширше на світ Божий?

Поїзд минав села з білими церковцями й затишними приходствами, а я — радий, що ніхто з пасажирів не звертає на мене уваги — приглядався з хвилюванням до милого моєму серцю пейзажу галицької землі.

Ось-ось уже й передмістя Підзамче, Високий замок і Кайзервальд, куди я в 1916 році виводив львівських гімназистів на усусівську муштру. Багато з них збільшили згодом ряди Української Галицької Армії, а то й залишили свої кості на степах Великої України.

Їдучи з України на Захід, я покидав Харків з почуттям гордости за українські успіхи на мистецькому фронті, за українську молодь, яка сотнями тисяч заповняла школи, інститути й університети по всій країні, за свій "Березіль", у якому я завоював одне з перших місць, за увагу глядачів до моєї праці, за свідомість провідного громадянства, що сприяло розвиткові нашої країни й нашої культури, яка відважно й успішно проривалася з етнічних закутин. Бож тільки подумати: чи колись можна було собі уявити, щоб син галицького селюха-дяка мав змогу на подорож до світової слави лікувального курорту Бад Кіссінґен?

... Поїзд із стогоном і гудінням перемагав гору, звідкіля красувався Головний двірець — гордість львівського архітекта проф. І. Левинського. Нарешті останній гудок сповістив пасажирів, що вони доїхали до столиці "львівського воєводства польської жечипосполітої".

Серед гомону чужомовного натовпу, серед юрби польських військовиків різних ранґів, людей різних кляс і професій, мої міркування про свої акторські успіхи, якими я хотів похвалитися перед моїми рідними, в одну мить позникали: я опинився знечев'я в обіймах мого брата Володимира, який ще з перону помітив мене у вікні вагона. Коли в 1919 році я прощався з ним і братом Омеляном на мості у Вінниці, він був ще безвусим юнаком. Тепер же мене пригортав до себе дозрілий вродливий мужчина. Він провів мене до старшого брата Никифора, який біля виходу з перону стежив, щоб не проґавити мене серед натовпу пасажирів. А на майдані перед станцією очікували ще два "вартові" Гірняки, другого покоління, яких завданням було не прозівати заблудлу вівцю з Великої України. Оточений чотирма Гірняками, я ніяк не міг перемогти свого зворушення від першої зустрічі з родиною. Не маючи обтяжливого подорожнього баґажу, я запропонував не користуватися львівськими візниками, а податися пішоходом до брата Юліяна, що квартирував при фабриці "Здоров'я", де його дружина управляла цим під-

приємством. Для мене, після всіх подорожніх перипетій, такий прохід був цілющою водою.

Плян мого дводенного перебування був іще раніше устійнений з братом Никифором, з яким я підтримував постійний контакт і повідомив його про свій приїзд. Отож після полуденку першого дня направляємося до Тернополя, куди повинні з'їхатися до нашої матері решта братів, щоб відзначити першу річницю смерти батька, а при цій нагоді зустрітися з сьомим братом, блудним сином струсівського дяка Йосипом Гірняком. Батько мій ще в 1924 році писав до мене в Київ, що в нього є "шість синів і сьомий — актор". Відомо, що в Галичині професія театрального лицедія не дуже то користувалася популярністю. Батьки оберігали своїх наслідниць від альянсу з театральними скоморохами, як від чуми. Словом, це не була "партія" для статечної галицької дівиці. Глядачі толерували актора тільки на сцені, але пороги в їхньому домі були для нього недосяжні. Акторові на сцені плескали в долоні, а після вистави його кликали до "Народної торгівлі" на велике пиво, або до Фукса на Руській вулиці на чарку й ковбасу з капустою та й тільки. Після Першої світової війни відносини дещо змінилися. Проте лицедієві все ж таки довгенько доводилось змагатися за свою рівноправність.

За столом брата Юліяна і його гостинної дружини Лесі я не почувався неповноцінним серед моїх братів з університетськими дипломами й небожів — студентів вищих шкіл. Навпаки, до мене прислухалися, мене розпитували: про обставини на Великій Україні, про політичну ситуацію під більшовицькою владою, "українізацію" державних установ і шкіл, Всеукраїнську Академію Наук, удержавлені українські театри, про побутові обставини й нарешті про ціль моєї подорожі за кордон.

Увечері того ж дня в Тернополі я обмивав слізьми радости струджені руки матері, яка десять літ чекала на цю хвилину. Брати Юліян і Никифор подалися до дому останнього, а мене й найменшого сина Володимира мати залишила на нічліг у себе, де вона доживала свого віку разом з нашою єдиною сестрою Йоанною.

Примостивши мене на ліжку, в якому батько кінчав своє трудове життя, мати просиділа біля мене до ранніх годин, слухаючи моєї сповіді про десятилітнє життя-буття по той бік Збруча. Батьківське ліжко викликало в мене спогади дитинства, коли то ми вигрівалися на ньому при батьковому боці під час наших літніх наїздів із школи додому. На протязі всього життя ніщо не було в силі вивіяти з моєї пам'яті тих теплих хвилин під рідною стріхою.

Раннім ранком, після короткого півсну, я прокинувся від дотику теплої руки матері, що й цього разу, як колись, пригощала кухликом запашного гарячого молока. За цим княжим сніданком "у ліжку" застали мене три брати: о. Юстин, Євген і Омелян, які приїхали раннім поїздом, щоб поспіти на поминальні відправи за спокій душі нашого батька. Хоч моя присутність не була несподіванкою, бо ще заздалегідь я попередив про мій приїзд, то все ж таки ці родинні поминки прибирали не сумний характер. Великий гурт родини

радісно вітав мене і серед гучних розмов забував, чого ми сьогодні з'їхалися. Тільки згодом, у церкві під час Богослуження і на цвинтарі, ми опритомніли від радісної зустрічі й зосередилися біля пам'яті нашого родоначальника. Над могилою, без сторонніх людей, зібралися сім братів і сестра із своїми дітьми та внуками, на чолі із старенькою матір'ю і щирою молитвою поминали свого трудолюбивого виховника і патріярха. Довго не міг я відірватися від нагробника. Припавши до могили, обливав її сльозами жалю за тим, хто лежав під холодним кам'яним хрестом. Та вкінці наймолодший брат Володимир нагадав мені, що час наглить, бо наближається реченець мого від'їзду (проїзна віза кінчалася наступного дня).

Після поминальної гостини в домі Никифора вся родина провожала мене до вечірнього поїзду, яким слід було вертатися до Львова, щоб наступного ранку попасти на поїзд до Берліну. Пролітали хвилини, в яких хотілося виговорити все-все, що за десять років надумалось. Тут же умовлялися, щоб за місяць знову зустрітися у Львові, коли я буду повертатися до мого незамінного "Березоля" й до моєї чарівної акторської професії. Цього разу вже ніхто з братів не намагався розчаровувати мене в такому непопулярному фаху. Видно, пресові відгуки про діяльність "Березоля", зокрема рецензії про мої акторські успіхи, відіграли деяку ролю у зміні поглядів моєї родини на театр узагалі й на мою особисту участь у ньому зокрема.

21 травня 1927 року, о год. 9 ранку, я зайняв місце у вагоні поїзду на Берлін. Провожав мене брат Володимир. За десять хвилин до відходу поїзду з'явився посланець кравецької майстерні Менкера з пакетом, у якому був замовлений раніше одяг. Моя "совєтська кепка" була замінена буржуазним капелюхом ще в Тернополі, по дорозі до церкви.

Неймовірна зустріч на Унтер ден Лінден

Наступного дня, наближаючися до Берліну, я ще у вагоні передягнувся і, зійшовши з поїзду, у дзеркалах на Фрідріхштрассе Бангоф сам себе не пізнавав. Я приїхав до столиці Німеччини перед 8 годиною ранку, коли ще установи не приймають клієнтів. Тож довелося мені деякий час переждати на величавому залізничому двірці, де був зовсім інший світ від того, з якого я тількищо з'явився. На кожному кроці все вражало надзвичайною чистотою і багатством усього, чого тільки душа могла забажати. Вбиральні, голярні, ресторани блистіли пишнотою і вабили пасажирів своєю ввічливістю й готовістю виконати всякі забаганки.

Після неспаної ночі я привів себе в належний вигляд у голярні, поснідав у ресторані й подався на розшуки центральної артерії Берліну — славнозвісної вулиці Унтер ден Лінден, на якій примістилося радянське представництво. Там я мусів зареєструватися, а при цій нагоді надіявся одержати адресу Петрицького, який ще попереднього дня повинен був приїхати з Варшави. По широкій алеї, обсадженій старезними липами, проходжувалися неквапом

пішоходи. Обабіч алеї тяглися широкі шосе для безчисленних авт, а по тротуарах метушилися тисячі невгамовно рухливих, ділових берлінців.

У мене в руках точний плян цього найбільшого міста тогочасної Европи. За допомогою пляну я прямував до колишнього царського посольства, якого палату успадкувала більшовицька Росія. Ідучи по пішоходній алеї, я мимоволі приглядався до маси людей на тротуарі, що прилягав до будівель, серед яких я шукав вказаного на пляні числа. І ось... несподівано й неймовірно: серед тисячної маси людей на Унтер ден Лінден бачу... Леся Курбаса, який поспішає по тротуарі у протилежному напрямі. Не звертаючи уваги на заборону переходу в цьому місці вулиці, прориваюся з алеї на трасу, по якій мчать сотні авт, і під скрегіт автомобільних гальм і прокльони шоферів лечу мов божевільний за моїм улюбленим учителем, боячись загубити його серед натовпу. Звідусіль дивляться на мене здивовані берлінці, незвичні до недисциплінованих пішоходів. А я кричу щосили: "Лесю Степановичу!" Курбас зупинився, оглянувся і не стямився, як опинився в моїх обіймах. Прохожі цікаво приглядаються до двох чужинців, які не знайшли нічого кращого, як обніматися й реготатися на центральній вулиці Берліну.

Це був останній день перебування Леся Курбаса в Німеччині. 23 травня він від'їжджав через Прагу і Львів до Одеси, де вже збирався ввесь ансамбль "Березоля" на двомісячну підготову до театрального сезону 1927-1928. Лесь Курбас запропонував мені провести цей його останній день у Берліні разом з ним, переночувати в його ж пансіоні, а тільки наступного дня зайнятися своїми формальними справами й розшуком Петрицького. Мені не треба було двічі цього пропонувати. Після спільного обіду перед нами були відвідини двох театрів: пополуднівка в театрі Райнгардта і вечірня вистава французького театру-рев'ю з Парижу.

За три тижні перебування в Німеччині Лесь Курбас устиг проглянути чимало театральних вистав, картинних ґалерій, побував у Дрездені, на театральній виставці в Маґдебурзі і навіть відбув куртуазійну зустріч з театральними діячами в клюбі акторів, де поінформував членів тієї професійної організації про зацікавлення українського пореволюційного театру сучасною німецькою драматургією та мистецькими напрямами взагалі. Подібна зустріч була запланована з чеськими театрально-мистецькими діячами в Празі, куди він направлявся наступного дня.

Кілька годин до пополудневої вистави в театрі Райнгардта ми вирішили використати на оглядини Берліну з висоти другого поверху міського автобуса. Нас обох, колишніх австрійських громадян, які мали змогу приглянутися до пам'ятників історії і культури австрійської імперії, приголомшила Гогенцоллерівська столиця своєю нестримною енерґією творчої мисли й реалізацією її в щоденному житті. Організованість, дисципліна, гідна подиву працьовитість народу були помітні на кожному кроці, на кожному клаптику землі цієї модерної країни. Як видно, німецький народ був одержимий

нестримним гоном реваншу за ганебно програну війну.

Приглядаючись до цих результатів німецької праці, мимоволі насувалися сумні-сумні мислі про рідну землю, про її історію і про наш Богом забутий народ...

Театр Макса Райнгардта

Райнгардтівська вистава п'єси "Артисти" з життя театру-вар'єте вже довгий час користувалася великим успіхом. Світової слави режисер М. Райнгардт уже кілька разів міняв виконавців головних ролей і вставляв нові атракційні сцени, які манили глядача своєю все новою сенсаційністю. Курбас забажав іще раз проглянути оновлену виставу з виконавцем ролі кльовна Соколовим, актором Московського камерного театру А. Таїрова. Соколов, а згодом і актор М. Чехов*, не повернулися до Росії із закордонної подорожі, забажавши пошукати театральної кар'єри у вільному світі. Райнгардт запропонував Соколову ролю кльовна, використовуючи його чужинецьку вимову й акцент у німецькій мові. Це, звичайно, було допустиме тільки у виставі жанру вар'єте, бо норми сценічної мови в німецькому театрі не допускали жадних відхилень. Але в цій виставі Райнгардт використовував це, як своєрідну атракцію. Соколова з його чужинецьким акцентом німецька авдиторія прийняла, як оригінальну появу. Але коли після кількох місяців його заступив у тій же ролі М. Чехов, то це вже не була успішна примана.

Оце мені вперше поталанило побачити виставу Райнгардта. Вона блистіла його режисерською майстерністю, відвагою творчого задуму і демонстрацією виняткових технічних засобів для оборудування сцени. Режисер, як було видно, мав до свого розпорядження все для втілення своїх мистецьких планів: необмежену матеріяльну базу, готових висококваліфікованих виконавців усіх компонентів видовища, техніків сцени, інженерів-конструкторів найскладнішої сценічної машинерії, наймодернішу апаратуру освітлення, майстрів оформлення декорацій і першорядних акторів усіх жанрів і амплуа. Глядачі бачили перед собою на сцені кілька десятків лицедіїв, чули звуки прекрасної оркестри, але не догледжували кількох сотень обслуговуючого персоналу, без яких спектакль не міг би відбуватися.

---

*Михаіл Чехов, вихованець театру Станіславського і близький співробітник режисера Вахтанґова, на початках 20-их років був чи не найвизначнішою постаттю серед російського акторського світу. Його втеча з Москви за кордон була великою втратою для російського театру. Але, як згодом виявилося, на світових сценах його "духова російськість" не знайшла застосування. Чехов, як і менш від нього відомий актор Соколов, розгубили свої хисти на голлівудських задвірках, подібно зрештою, як і раніше перед ними ні Станіславський, ні Немирович-Данченко не зуміли заякоритися на західній кіно-театральній біржі. Проте, завдяки авторитетові і старанням наркома освіти А. Луначарського, Москва простила їм "ідеологічну нестійкість" і відкрила їм знову двері їхнього ж МХАТ-у.

Виповнена глядачами заля яскраво освітлена. Завіси не було видно, її заміняла якась темносіра стіна. Нарешті слух уловлює глухий сиґнал про початок дійства. Світла меркнуть, темносіра стіна починає "проявляти" мов на фотокліше реальні контури закулісних приміщень, з машинерією потойбіччя сцени. Вкінці насувається частина сцени, на якій балерина виконує складний віртуозно-пластичний танець під звуки оркестри, яка теж виїжджає разом із сценою і зупиняється в оркестроні. Разом із сценою й оркестроном появляється частина глядацької залі, з точно такими ж льожами і глядачами. Стіна приєднується до залі глядачів і тим самим продовжує ту ж залю на сцені. Не стямившись, авдиторія в залі опинилася в круговороті технічних чудес, що приголомшували винахідливістю людської уяви і можливістю її реалізації.

Макс Райнгардт використав фантастичну техніку сцени, найкращих представників акторської майстерности, циркових акробатів та мімів для середньої якости трагікомедії "Артисти" з життя лицедіїв — про їхні родинні відносини, конфлікти з адміністрацією, їхні виступи на кону і реакцію глядачів, які теж були лицедіями в льожах глядачів.

Мене, зачарованого цією феєрією технічних засобів, брали завидки: я сидів поруч із найвищої міри творцем театрального видовища Лесем Курбасом, який буквально з нічого творив потрясаючі інсценізації, що відображали епохальні історичні події не тільки нашого народу, а й усього світу. Він творив театральні видовища на голому кону без найпримітивніших матеріяльних засобів. Кропіткою працею виховував лицедіїв, режисерів, художників, виконавців технічних завдань, ба навіть драматургів. Приглядаючися до вистави Райнгардта, я ввесь час думав про те, як виглядали б вистави "Березоля", коли б його творець розпоряджав такими засобами й можливостями, які були в Макса Райнгардта.

О 8 годині вечора нам пощастило попасти на виставу французької ревії. Як видно, гостинні виступи цього театру користувалися успіхом у берлінців, бо квитки вступу нам з трудом удалося роздобути у перепродавців по значно повищеній ціні. Розглядаючись у залі глядачів за своїми місцями, ми зустріли трьох знайомих редакторів харківських газет. Наші місця були поруч їхніх.

Широка доріжка кругом оркестрону, що з'єднувала сцену з залею глядачів, до певної міри нагадувала "цвітну дорогу" в японському театрі "кабукі". Вона проходила майже понад головами глядачів, які бентежилися близькістю фривольно одягнених балерин, співачок і субреток, які своїми вахлярами, шлейфами, тренами і привабливими формами кокетували глядачів, серед яких опинилися в першому ряді п'ять харків'ян (Лесь Степанович, я і три молоді редактори). Грайливі примадонни, проходячи впритул перед нами по цій паралельній доріжці, особливою увагою обдаровували нашого передчасно посивілого Леся Степановича, ніби ненароком дотикаючи його своїми віялами і шлейфами. Це дуже бентежило цнотливого березільського метра і псувало йому настрій. Полако-

мившися на квитки в першому ряді, ми не передбачали такого близького контакту із жрицями Мельпомени, а то не наражали б сеньйора товариства на подібний досвід.

Програма парижан складалася з цілого ряду окремих вокальних, балетних, акробатичних і музикальних виступів, інсценізацій комічних сценок і низки майстерної еквілібристики. Все це було пов'язане словесними інтермедіями, блискучим гумором, чаром модного тоді балету "ґірлс" і багатством сценічної техніки. Кожна окрема атракція, не зважаючи на свою питому жанровість, була органічно вмонтована в ціле видовище, і здавалося, що без неї не можна обійтися, що видовище не було б повноцінним, коли б не було саме цієї атракції. Вся вистава була зразком майстерности монтажу окремих і різних жанрів та демонстрацією високої техніки й культури виконавців.

Обидві вистави приблизно того самого жанру, які ми проглянули в один день, вражали різницею національної притаманности й духовости двох сусідніх народів. Німецька раціональність і продуманість та французька повітряна легкість і віртуозність. Слово в устах французького актора звучало мов безперервна музика чи пісня. У німецького лицедія кожне слово, кожен рух — це виплід довгих розважань, випробувань під постійним унутрішнім контролем. У французького актора стихійно нестримна імпровізація дії і рефлексів. Навіть в оформленні сцени, при однаковому технічному багатстві матеріяльних засобів, мистецька уява і напрям творчої мислі віддзеркалювали особливості двох темпераментів. Характеристична фривольність французького лицедія сприяла його технічній багатогранності. Для нього не було ніяких жанрових труднощів ні обмежень. Він міг блискавично перевтілюватися у найпротилежніші характери, міняти на очах глядачів людські і звірячі маски, віртуозно грати на різних інструментах і майстерно володіти своїм голосом і найпрецизнішою хореографічною та цирковою технікою.

Молодий актор з чарівним теноровим голосом, акомпаньюючи собі на популярному тоді інструменті банджо, виконував модерну пісню й одночасно витанцьовував складні "па".

З балькону третього поверху на ґумовому шнурі пролітає понад головами глядачів на сцену мавпа-шимпанзе. Вона попадає в людську хатню обстановку, в якій усе її зацікавлює й дивує. Вона намагається оглянути й освоїти все. Її постать, рухи й поведінка в хатній обстановці викликає шумну реакцію глядачів, яка в свою чергу впливає на рефлекси мавпи. Це витворює своєрідний і цікавий контакт між дійством на сцені і реакцією глядачів. Нарешті мавпа, рятуючись від шуму і крику глядачів, натикається на дзеркало, в якому бачить себе. Приглядаючись не може побороти жаху й огиди від свого портрету. Мавпячий рефлекс доводить глядачів до вибухів сміху й вигуків, які приневолюють шимпанзе до втечі. У стані панічного страху мавпа втікає по еластичному шнурі із сцени й ніби випадково попадає в одну з льож, приводячи переляканих жінок до

півпритомности. Проте ця драматична сцена кінчається несподіваною розв'язкою: глядачки миттю притомніють, коли шимпанзе заспокоює їх, знімаючи з голови мавпячу машкару, під якою ховався той самий молодий актор, який кілька хвилин тому очаровував авдиторію своїм високомистецьким співом, танцем і музикою. Після мавпячої атракції ентузіястичним овоціям публіки не було кінця. І по заслузі! Такого мистецтва жанрової різноманітности, перевтілення і гнучкости фізичного матеріялу людини годі було й уявити. Я був переконаний, що на сцені бешкетував справжній абориґен джунґлів. Важко було подумати, що людина може так детально й досконало опанувати й освоїти ритм і рух мавпи і так довго тривати в ньому, так майстерно реаґувати на зовнішні явища, мов справжня мавпа.

Французький театр наочно підтверджував доцільність програми вишколу березільського актора. Тільки через горнило всебічного тренажу й переборення затиску м'язів і всього тіла треба було культивувати актора для оновленого театру. Звичайно, не слід було зосереджувати всю увагу тільки на м'язах. Новий театр вимагав від актора універсальних умілостей.

У погідному настрою після вистави наша харківська п'ятка обмінювалася враженнями від тількищо баченого "буржуазного" мистецтва і ніяк не проявляла бажання на цьому кінчати цей приємний вечір. Л. Курбас запропонував приглянутися всім товариством до нічного життя столиці Німеччини, тобто відвідати котрийсь з багатьох нічних льокалів. Під час свого тритижневого перебування він не мав товариства для такої екскурсії, а ось в останній вечір, користаючись нашою присутністю, забажав поглянути і на видовища цього жанру. До речі, попався шофер таксі, колишній офіцер царської армії, добре обізнаний з топографією таких льокалів, і радо послужив "землячкам з Малоросії".

У фешенебельному районі міста при Курфірстендам ми попали в невеличку театральну залю з двома поверхами льож і з столиками, за якими розважалися вином і сиґарами підстаркуваті, а то й старі бюрґери, приглядаючися до програми на подіюмі з джазовою оркестрою. У льожах сиділи у статечних "смокінґах" сивоголові й сивобороді достойники одинцем абож у товаристві такого ж віку матрон. Усі вони попивали вино і прислухались до фривольних пісеньок субреток і перестарілих анекдот німецьких естрадників. Попід стінами, за окремими столиками покурювали цигарки нудьгуючі "примадонни", чекаючи на клієнтів.

Переконавшися, що берлінці неспроможні були завестися хоч одним театральним підприємством у стилі паризького "Фолі-Берже", ми розчаровані подались у свої пансіони на заслужений відпочинок.

Поїзд до Праги відходив у ранніх годинах, тож нам з Лесем Степановичем нічого було й думати про сон, бо після такого навантаженого дня й вечора могли б проспати час від'їзду. Майже місяць пройшов, коли закінчився сезон у Харкові. З того часу ми не

бачилися. Курбас уже встиг приглянутися до того, що його цікавило в Німеччині. Для мене його враження й інформації були корисні. А його цікавило все, що за той час відбулося на театрально-мистецькому фронті в надлопанській столиці. Отож було про що поговорити. Час непомітно пролетів, і ми не лягавши подалися на Фрідріх-штрассе Бангоф з важким баґажем книжок, журналів і запасних частин для радіоапарату, якого Лесь Степанович був великим любителем. Він міг цілими ночами просиджувати за радіоапаратом і пролітати з його допомогою по цілому світі. Отож поїхав він додому навантажений науковим і технічним баґажем. Згодом виявилося, що мати його Ванда Адольфівна і дружина Валя Чистякова докоряли йому за те, що він навіть не придбав собі на Заході одної зміни білизни, ні інших частин одягу. Але на такі справи він не був мастак.

Берлінський носій, якому було доручено Курбасові валізи, повідомив, що поїзд до Праги від'їде за 17 хвилин з 5-ої платформи, і запропонував, щоб пасажир за дві хвилини до від'їзду з'явився на цій платформі, де він очікуватиме, щоб примістити пасажира у вагоні разом з баґажем. Ми на ходу підкріпилися запашною кавою і булочками "кайзерками" та поспішили на розшуки 5-ої платформи. За сім хвилин до від'їзду ми вже там були. Поїзду на пероні ще не було, пасажирів теж не видно, тільки їхні старанно розміщені валізи й клунки чекали своїх власників. Ми стали осторонь, вражені такою неувагою носія до дорученого йому баґажу, і стали самі наглядати, щоб хтось бува "випадково" не захопив Курбасових валіз. За п'ять хвилин до від'їзду появився на платформі поїзд. Мов з-під землі, повиростали біля валізок носії, тут же стали появлятися пасажири й без поспіху подалися до вагонів. Призвичаєні до залізничних порядків на батьківщині, де треба було рукопашним боєм змагатися за місце у вагоні і при цьому не прозівати кошиків з дорогоцінними харчами й не піддатися насиллю горезвісних "безпризорників", які на ходу виривали валізи і спорожняли кишені щасливих радянських громадян, — ми стояли очаровані такими дивними порядками на залізниці "гнилої буржуазії".

В останню хвилину Лесь Курбас, простягаючи мені крізь вікно вагона руку на прощання, радив не баритися в Берліні, не захоплюватися "незвичним", а щомога швидше їхати до санаторії в Бад Кіссінґен і лікувати капосний "коліт".

Та, на жаль, не до того мені було. На Ґайсберґштрассе очікував мене нетерпляче Анатолій Петрицький у пансіоні, звідкіль він не міг кроку ступити, не знаючи німецької мови. До речі, він і українською мовою не говорив, хоч дуже рідко бував поза межами України. Симпатичний і талановитий Анатолій Галактіонович був типічним представником української зросійщеної богеми на Україні, яка збагачувала своїм хистом мистецьку культуру нашої країни й залишала незатерті сліди в розбудові пореволюційного театру й образотворчого мистецтва. Петрицький був одружений з донькою проф. Олександра Сергійовича Грушевського. Мешкав у домі проф. Михайла Грушевського до того часу, поки банди Муравйова не

спалили цю резиденцію голови Української Центральної Ради. Це подружжя після революції розклеїлося і Анатолій Галактіонович так і не встиг українізувати свою мову. У Харкові на Жаткінському в'їзді ми були близькими сусідами. Наші кімнати були поруч, і ми приятелювали. Майже кожного вечора після вистави я заходив до його кімнати, яка була одночасно майстернею, спальнею і кухнею, в якій панувала його друга дружина, мила красуня Лариса Миколаївна. По цілій кімнаті валялися порозкидані ескізи декорацій, костюмів, столярські інструменти та кусні фанер, що служили мистцеві матеріялом для макетів сценічного оформлення. В куті за шафою стояло єдине ліжко, а в протилежному кутику був приміщений "примус", на якому Лариса Миколаївна виварювала смачні сибірські обіди й вечері. У цьому приміщенні днями й ночами товпилися режисери й директори театрів. Вони наглили і без цього дуже працьовитого майстра. Театри опери, драми, музичної комедії засипали його замовленнями, і він ледве встигав задовольняти їхні потреби. Єдиний "Березіль" не турбував Анатолія Галактіоновича своїми замовленнями, хоч він і жив в одному гуртожитку з мистецьким керівником і співробітниками цього театру. Петрицький, колишній співробітник Курбаса в Молодому театрі, не відзначався прикметами, які облегшували б творчу співпрацю з постановником вистави. Він накидав свої концепції оформлення і костюмів, які часто не вкладалися в пляни режисера й паралізували його задуми. Для "Березоля" такий стиль співпраці був неспівзвучний. Проте товариські взаємими між Курбасом і Петрицьким були добросусідські. Наші суміжні кімнати посприяли близькому контактові, який іще більше скріпився після спільної подорожі до Німеччини. Майже кожного вечора ми до пізньої ночі вели розмови про справи, якими жила тоді літературно-мистецька громада столиці.

Після від'їзду Леся Курбаса з Берліну я влаштувався в пансіоні в одній кімнаті з Петрицьким. Кімната, обслуга, все влаштування не виводили з дива таких провінціялів, як ми обидва. Прислуга була готова виконати кожну забаганку мешканця пансіону. На вулицях привітні прохожі чемно вислухували ваші прохання про будь-яку інформацію. Вони не тільки ввічливо порадять, але й знайдуть час і охоту провести вас під сам поріг будинку, про який ви розпитували. Розкішні, багаті крамом крамниці, колосальні універсальні маґазини, яких столи вгиналися під найвибагливішими товарами, дивували нас таким нечуваним добробутом.

Анатолій Петрицький, приглядаючися до тієї здисциплінованої культурної маси народу на вулицях, у крамницях, театрах, музеях, де ми проводили цілі дні й вечори, часто зупиняв мене на ходу й з удаваним обуренням вигукував: "Пішов ти к... чорту із своїм соціялізмом!" Чому він уважав соціялізм моїм, а не своїм, я так і не міг від нього довідатися. Він мовчки відмахувався від мене руками і далі приглядався до чудес "буржуазного світу".

Кожного ранку ми снідали в ліжку, проглядали німецьку й еміґраційну українську й російську пресу і тільки після цього

направлялися до музеїв, ґалерій та палат, де кваліфіковані ґіди водили нас по всіх усюдах. Стомлені вкрай, ми розшукували ресторани, де колишні генерали царської армії, зруйновані поміщики, а то й професори російських університетів обслуговували відвідувачів, яким забаглося насититися українським борщем, московською кулеблякою, сибірськими пельменями чи грузинським шашликом, запиваючи миколаївською водкою і баварським пивом. Ці ресторани під назвами "Медведь", "Тройка" й ін. обслуговували представників недобанкрутованого дворянства та колишніх високих чиновників, що встигли наживитися на інтендантстві царської і білої армій, та всяких спекулянтів і воєнних мародерів. У вечірніх годинах, під звуки гітар і балалайок, підтоптані примадонни колишніх петербурзьких і московських шантанів виспівували тужливі "сердещипательні" романси. Підстаркуватий король російської естради Вертинський і тут продовжував витискати сльози на очах бездомних еміґрантів.

Після нужденного гуртожитку в Харкові та постійної нестачі харчів і одягу Берлін видався нам фантастичним світом, де все було людям до послуг (звичайно, до того часу, поки кишені були не порожні). Петрицький скоро збагнув, що із своїм незнанням німецької мови він може преспокійно походжати по тому колосальному місті, де майже скрізь можна було тоді натрапити на еміґранта з московської імперії, який за невеличку оплату готовий був стати йому до послуг.

В одній з великих універсальних крамниць ми придбали валізи, щоб приїхати до дружин не з пустими руками. Розплатившися і давши адресу свого пансіону, куди повинні були нам доставити цей товар, ми подалися на оглядини того п'ятиповерхового "кауфгавзу". Петрицький з великою увагою приглядався до всякої всячини, яка цікавила його своїми мистецькими вартостями. Він дещо купував і доручав доставити до пансіону. Я був скромніший у своїх забаганках, бо й мої грошові засоби були не такі. Врешті ми направилися до одного з численних виходів на вулицю. Та тут зупинив нас молодий, елеґантно одягнений добродій і запитав мене, чи не загубив я чого. Я зразу схопився за внутрішню кишеню піджака і не знайшов там свого портфеля з пашпортом і всім валютним майном. Переляканий, я сказав панкові про свою біду. Він співчутливо перепитав, чи я можу описати свій портфель. Я зробив це, а тоді він витягнув із своєї кишені мій портфель і запитав: "Цей?". Я з радістю підтвердив. "Ви, — каже панок, — розплачувалися за валізу при касі на першому поверсі, залишили свій портфель біля віконця каси й подалися з приятелем на четвертий поверх у відділ з дитячими іграшками. Опісля ви мандрували по різних поверхах, а я ходив за вами, чекаючи, коли ви завважите, що опинилися без портфеля. І ось тепер я вирішив зупинити вас і віддати вам портфель". Добродій відмовився від будь-якої винагороди за цю послугу, заявляючи, що це його обов'язок наглядати в цій крамниці за такими роззявами, як я. Тут же Петрицький знову звернувся до мене "на общепонятному

язике": "Пішов ти к... чорту із своїм соціялізмом!" У відповідь я послав його ще далі.

Цього дня пригодам не було кінця. Після обіду, перед вечірньою виставою в театрі Піскатора ми поїхали міською залізницею до пансіону на відпочинок. Увійшовши до поїзду, я поклав свою бамбукову палицю на полицю і... забув її там. У пансіоні портьєр запитав мене, куди ділася моя палиця. Коли я пояснив йому, що забув свою палицю в поїзді, він поцікавився, яким поїздом і в який час ми їхали. Тут же услужливий службовець пансіону потелефонував, куди слід, і ось через півгодини кільканадцятилітній хлопчина примчав на вельосипеді з моєю палицею. І знову Анатолій Галактіонович згадав "добрим словом" більшовицький соціялізм. Він ніяк не міг звикнути до тутешніх "буржуазних" порядків. Коли ми підіймалися з ним на четвертий поверх будинку, де був наш пансіон, нас завжди дивували на трьох нижчих поверхах під дверима приватних мешкань пляшки з молоком, прозорі мішечки з печивом і навіть пакети з харчовими продуктами, які чекали на своїх замовників. Ті ж у свою чергу забирали цей товар і клали в ті ж мішечки належну плату, яка незаймана чекала на свого власника. Такий же товар лежав незайманий під дверима будинків на вулиці.

Анатолій захоплювався всім тим до того часу, поки нам не довелося в одному з музеїв оглянути старинні знаряддя кар за нарушення законів, якими привчали оберігати чужу власність і не переступати меж дозволеного. Як видно, німецький народ пройшов жорстоку школу пошани до чужої власности і зберігання громадського порядку.

■

Повоєнний Берлін по праву міг гордитися цілим рядом театрів, у яких концентрувалася акторська й режисерська еліта. Велика більшість їх зберігала традиційний культ Ґете, Шіллера, Лессінґа й европейських клясиків. Проте не проходили повз їхню увагу шукання модерних шляхів і намагання переоцінки цінностей минулого. Рядом з традиційними театральними твердинями процвітав молодий театр під проводом режисера-експериментатора Піскатора й мистця-експресіоніста Ґросса. Вони прошуміли "ревлюційними" постановками, в яких не відмовлялися брати участь прославлені корифеї традиційного театру. Крім експресіоністичних драм Толлера й Кайзера, Піскатор розтривожив німецьку публіку інсценізаціями "Бравого вояка Швейка"Я.Гашека та "Хронікою з царського двору" А. Толстого. Ролю Швейка виконував відомий актор Макс Паленберґ, а в інсценізації п'єси Толстого центральну ролю Распутіна геніяльно зінтерпретував Павль Веґенер.

Про Піскатора і його театр часто згадувалося в радянській періодиці, покликаючися на його ідеологічну співзвучність з пролеткультівсько-лефівськими тенденціями деяких російських експериментаторів. У 30-их роках Піскатор, рятуючись від Гітлера, був приневолений шукати притулку в СРСР. Там він дуже скоро

збагнув суть "диктатури пролетаріяту" і переконався, що проміняв "шило на швайку". Про вороття на батьківщину не могло бути й мови, тож йому довелося розділити долю інших шукачів соціялістичного раю. Після короткого перебування Піскатора на кінофабриці в Одесі, де йому не судилося зреалізувати розпочату картину про боротьбу німецького пролетаріяту з буржуазією, слух про нього заглух і сліди, мабуть, загубилися в архівах НКВД.

Не одного місяця, а здавалося, року було б мало на оглядини театрів, ґалерій, музеїв та інших об'єктів у Берліні. Одначе час наглив: нам ще треба було відвідати театральну виставку в Маґдебурзі, а перед мною ще був курс лікування в Бад-Кіссінґен.

На мальовничому острові біля Маґдебурґу розбудовано великий модерний комплекс павільйонів, у яких була розміщена виставка театральних будинків, сценічних улаштувань, рухомих площадок, оборотних сцен та складних машин і апаратів, що приводили в рух цілий закулісний світ, захований від зору глядачів. В окремих павільйонах були розміщені макети декорацій, які ілюстрували в історичному аспекті розвиток декоративного мистецтва за кілька століть німецького театру. Тут же збудовано театр з найскладнішими технічними устаткуваннями сцени, з апаратурою освітлення і залею для трьох тисяч глядачів. Рядом височіла імпозантна будівля для музичних і вокальних імпрез. Усі ті виставові об'єкти були збудовані впродовж трьох місяців, про що з гордістю сповіщала преса й реклямові видання. Вечорами тут відбувалися вистави й концерти для відвідувачів, які ціле літо 1927 року з'їздилися сюди з усіх усюдів. Удень по всіх павільйонах снувалися театральні адміністратори, інженери, оформлювачі сцени, електротехніки, зацікавлені німецькою театрально-технічною індустрією.

На початку двадцятих років в Одесі згорів міський оперний театр. У дуже короткому часі німецькі інженери капітально його перебудували й устаткували модерною сценічною апаратурою та протипожежною технічною системою, яка була здатна в кількох хвилинах залити водою ввесь театр. Коли б пожежа охопила під час вистави тільки сцену, то колосальна бетонна завіса з допомогою гідравлічної системи у двох хвилинах ізолювала б сцену від глядачів і навпаки. Тоді по цілому Донбасі повиростали т. зв. "двірці культури", при яких залі театру й кіно були головними об'єктами. Їх побудували теж німецькі інженери й конструктори засобами німецької ж технічної промисловости. У Москві й Ленінграді майже всі центральні театри розпляновували перебудову своїх сцен силами німецьких інженерів і їхньої технічної індустрії. Одначе про участь у цій перебудові німецьких інженерів і німецької техніки радянська преса не згадувала. Навпаки, шумно розреклямовувала це як радянські пореволюційні досягнення. І ось тепер у Маґдебурзі німецькі ґіди демонстрували нам і численним відвідувачам саме зразки цієї театральної індустрії.

У ресторані, куди ми зайшли відпочити після кількагодинних оглядин виставки, ми зустріли Гната Юру з дружиною. Вони обідали

в товаристві нам невідомого, старшого добродія. Як виявилося, Гнат Петрович прибув до Берліну кілька днів тому й зупинився в маленькій скромній гостиниці під назвою "Одеса". Власником її був колишній одеський громадянин, з національности єврей, що еміґрував ще довго до Першої світової війни. Юрі хтось порекомендував цю гостиницю, де йому легше порозумітися, бо ні він ні його дружина не знали німецької мови. Добродій у їхньому товаристві був готелевим ґідом для таких приїжджих, як Гнат Петрович.

Після обіду ми всі поспішили на оглядини ще кількох павільйонів, щоб на час поспіти до берлінського вечірнього поїзду. Присутність ґіда була досить обтяжлива Петрицькому й мені, тому ми ухитрялися триматися осторонь при оглядинах експонатів. Особливо доводилося нам маневрувати в павільйоні сценічних оформлень, макетів декорацій і конструкцій модерних вистав, яким Анатолій Галактіонович приділяв пильну увагу. В один момент підбігає до нас Гнат Петрович і заявляє: "Толя, таж тут цілий скарб для мене! Я знайшов кілька макетів, які зможу використати для майбутніх постановок!" І тут же, не чекаючи реакції, цей збирач чужих задумів повернувся до одного з макетів, витягнув з кишені бльокнот і став запопадливо зарисовувати макет. Та не довго довелося Гнатові Петровичу трудитися над копіюванням експонату, бо мов з-під землі з'явився біля нього охоронець порядку і став засипати копіювальника питаннями. Однак той не розумів, про що мова, і тільки розгублено кліпав очима. Як видно, не переконали охоронця порядку і пояснення готелевого ґіда, бо він вирвав з рук Гната Петровича бльокнот, тут же порвав його й викинув у недалеку урну. Усю свою затію Гнат Петрович виконував з таким поспіхом, що ні Петрицький ні я не мали змоги його зупинити ні попередити, що на виставках таке недопустиме.

Вертатися до Берліну довелося нам разом. По дорозі Анатолій Галактіонович жартома допікав Гната Петровича: "Гнате, я майже всі виставки оформляю в твоєму театрі. А ти сьогодні полакомився на даровизну, задумав позбавити мене цього заробітку". Але Гнат Петрович і тут тільки кліпав очима і далі бідкався за бльокнотом і за такою нагодою придбання цікавих ескізів. Ніде правди діти: це був стиль творчої діяльности "конкурента" Леся Курбаса.

■

Настала крайня пора, щоб я нарешті покинув Берлін і довершив лікування свого коліту в Бад-Кіссінґені. У Берліні дружба наша з Анатолієм Петрицьким іще більше скріпилася і було жаль його покидати. Він за кілька днів збирався в поворотню дорогу до Харкова, а мені після Кіссінґена слід було їхати прямо до Одеси, де ввесь колектив "Березоля" на чолі з Лесем Курбасом повинен був підготовити репертуар для другого театрального сезону в Харкові. Отож розлучалися ми з Петрицьким на два місяці — до майбутньої

зустрічі в Харкові.

О 4 годині по полудні мій поїзд зупинився на невеликому, але чепурному залізничному двірці Бад-Кіссінґен. Урядовець, що стояв на пероні, приймаючи поїзд, був у парадній уніформі, у білих рукавицях. Площа, що прилягала до станції, скидалася на затишний парк. Біля перону стояв гурт посланців і аґентів гостиниць, пансіонів і санаторій, що були до послуг пасажирів, які з'їжджалися з усіх усюдів, привозячи свої виразки шлунків, коліти, печінки, жовчеві пузирі й усякі інші хворі органи свого тіла, щоб лікувати їх цілющими водами цього прославленого курорта.

До мене підбіг кур'єр, на шапці якого був напис "Руссішер Гоф". Він, як видно, інтуїтивно відчув слов'янську душу, вихопив мені з рук валізу й поніс до візочка з ґумовими колесами. Ні на площі, ні на вулицях не видно було візників, ні таксі, тільки безшумно проїжджали вельосипедисти з причепками на баґаж курортників. Жадного цокоту кінських підків, гуркотіння коліс, ні звуків автомобільних сирен. Ідеальна тишина і спокій нагадували приїжджим, що вони попали в місце, де треба забути про життєву суєтність і спокійно віддатися порадам і опіці лікарів.

"Руссішер Гоф" виявився фешенебельним готелем, непідхожим для мого гаманця. Але, із-за пізньої пори, розшуки відповіднішого притулку треба було відкласти до наступного дня, після консультації з лікарем, який повинен був узяти нагляд над моїм лікуванням. Вечір я рішив використати на оглядини цього "райського кутка" і на заспокоєння голоду в готелевому ресторані.

При вході до ресторану метрдотель глянув на мене здивованим поглядом, який мене дещо збентежив. Коли ж я сів за вказаним столиком, тоді завважив, що всі чоловіки були одягнені в парадні "смокінґи", а жінки у вечірні довгі сукні. Тільки я сів за стіл, як біля мене з'явилися п'ять осіб обслуги: старший і молодший кельнери та три т. зв. "піккольо", які стояли збоку й чекали на накази головного кельнера. Я довго приглядався до меню, на якому ціни страв не були зазначені. Питати кельнера про ціну я не зважувався, щоб не виявитися безпросвітним провінціялом. Тож по надумі я ткнув пальцем на "шпінат з телятиною" і келих райнського вина. Молодший кельнер поспішив по страву, один піккольо став запопадливо наливати воду в склянку, другий приніс печиво, третій розкладав накриття, а головний кельнер не спускав з мене очей, чекаючи на дальші мої замовлення. Я ж "удавав турка" й сидів мов на вогні, думаючи, як мені з цієї халепи викарабкатися. Нарешті кельнер і два піккольо принесли цілий асортимент полумисків і ваз із запашним телячим раґу, соусами, шпінатом, смаженою картоплею і цілим рядом усяких присмак.

Усе це підсували мені під ніс, а я, сірома, не знав, як і за що братися. Мов у калейдоскопі зринали в моїй пам'яті голодні роки на рідній струсівській дяківці, бурсацькі злидні і гуртожиток українських акторів на Жаткінському в'їзді в Харкові, де попід ногами бігали щурі. Нарешті, коли головний кельнер запитав, якого десерту

бажає моя душа, я задрижав з переляку, не підозріваючи, що цей навісний десерт уже включений у рахунок.

Райське раґу з найвибагливішими приставками, вино й морозиво із свіжими бананами зменшили мій гаманець на суму, за яку я зміг би цілий тиждень прогодуватися і прожити в берлінському пансіоні. У розкішній кімнаті "Руссішер Гофу" не спалося мені до самого ранку. Всю ніч турбувала мене затія з лікуванням мого катару кишечника. Одним з арґументів, якими користувався начальник Відділу мистецтв при НКО Микола Христовий, виряджаючи мене до Німеччини, був коліт, який можна було вилікувати в Бад Кіссінґені. Але ні я, ні директор "Березоля" не подумали як слід про бюджет на таке лікування. Тож усю ніч я мучився над питанням, як вилізти з цієї халепи.

Уранці я подався на розшуки лікаря, щоб поконсультуватися про мою недугу. Недалеко від готелю я попав у кабінет спеціяліста. Довідавшися в час розмови, що я приїхав з України, він поцікавився, чи я вже переглядав ранішні газети, які повідомляють про вбивство радянського посла у Варшаві П. Войкова. На його думку, цей факт може викликати поважний конфлікт між обома урядами і хто зна, чим це може скінчитися.

Новина ця мене зовсім приголомшила і збила з пантелику. З одного боку, після нічних роздумів про свої фінансові засоби я вхопився за вбивство Войкова, як за дошку порятунку. А з другого, в моїй уяві конфлікт Польщі з Москвою виростав у війну, і тут же виринуло питання, якими шляхами мені доведеться добиратися до "Березоля", без якого я не уявляв собі життя.

Дальшу розмову з лікарем про свою хворобу я зводив до всяких загальників, думаючи тільки про те, що мені треба негайно покидати Бад Кіссінґен і найближчим поїздом вертатися до Берліну.

Розплатившися за нічліг у "Руссішер Гофі", я власноручно поніс свій баґаж на залізничу станцію і тільки тоді опритомнів, коли опинився в поїзді.

У Берліні я не застав Петрицького. Він поїхав з харків'янами на оглядини Гамбурґу. Але повернувся того ж вечора і наступного дня ми вже покидали столицю Німеччини — він до Харкова через Варшаву, а я до Одеси через рідну Галичину, де мене очікувала мати з братами, щоб поблагословити на поворотну дорогу до "Березоля".

Брати і мати покартали мене за мою малодушну втечу з Кіссінґену, за те, що я телеграфічно не повідомив їх про мої фінансові клопоти, на які вони негайно були б відгукнулися. Я запевнив їх, що наступного року постараюся ще раз попробувати щастя.

У Львові я провів три дні з родиною, зустрічався із своїми шкільними товаришами й учителями з рогатинської гімназії і навіть з директором цієї незабутньої рідношкільної установи Михайлом Галущинським. Побував на виставі популярного в той час "Вертепу" під проводом незамінного Льоня Лепкого і великого майстра карикатури й політичної сатири Едварда Козака. Ця вистава

відбувалася в залі Музичного інституту ім. Миколи Лисенка, на сцені якого я починав у 1916 році свої перші акторські кроки під режисурою Євгена Коханенка та при участі корифеїв театру "Української бесіди" Осиповичевої, Рубчакової, Коссака, Новіни-Розлуцького, Демчишина й ін. Відвідав відомі кав'ярні Львова, де колись за склянкою кави чи келихом "ґріотки" при шахматній дошці проходили золоті часи моєї театральної молодости. За тими ж кав'ярняними столиками у тих трьох днях, мов у казці, прогомоніли задушевні розмови з товаришами УСС-ми про минулі події й наші вояцькі часи. Зворушливі й незабутні ці три дні залишили глибокий слід на все моє дальше життя.

На прикордонній станції Шепетівка радянські митники довго нишпорили завидющими очима в моєму закордонному баґажі, який одначе не перевищував дозволених меж. Тож віддали мені невелику суму радянської валюти, яку я був приневолений залишити при виїзді за кордон. Цих грошей вистачило на залізничний квиток до самої Одеси.

Режштаб в Одесі, 1925 р

Березільці в Полтаві на Ворсклі, 1926 р.

Одеса — Середній фонтан — 14 станція (Сезон 1926-1927)

Оце вже втретє Лесь Курбас зібрав над берегом Чорного моря своїх співробітників, щоб разом з ними, купаючись у хвилях того моря, "піддатися чарам його мінливости, ніжному шепотові блакитно-зелених криштальних хвиль, абож драматичному зростанню сил, реву дикого прибою", як він писав у своєму "Театральному листі" ("Альманах" ч. 1, 1918 р.).

Туди він кликав нас березільців "плекати свою сприйнятливість, фантазію, творчу потенцію". У 1918 році Л. Курбас приготовляв тут свою постановку "Царя Едіпа". У 1924 році на тих же берегах режисерський штаб під його керівництвом працював над репертуаром "Березоля", який став стаціонарним театром Києва. А 1927 року, після подорожі до Західньої Европи, мистецький керівник з оновленими творчими силами підготовлявся до наступного етапу своєї театральної діяльности.

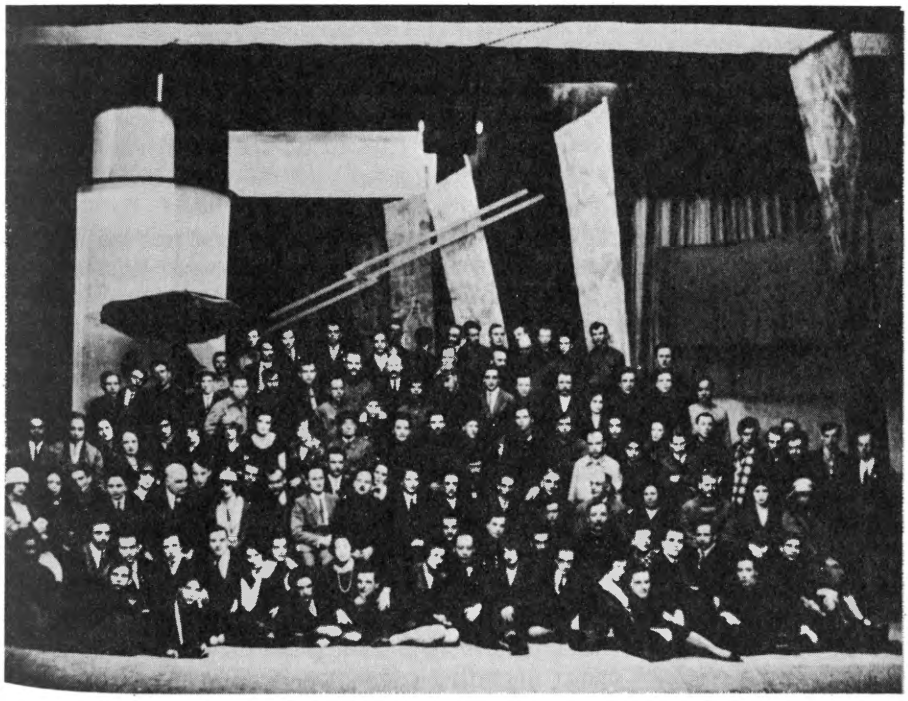
У Харкові, після т. зв. "невдалого" експерименту із "Золотим черевом" (бож направді це було цікаве режисерське досягнення) Лесь Курбас проявив виняткові організаційні здібності, які на протязі одного сезону перебороли неґативне ставлення опозиційного глядача до нашого театру. Через місяць після відкриття сезону відбулася прем'єра п'єси англійського драматурга С. Могема "Седі" в постановці режисера Мейєрхольдської школи Валерія Інкіжинова, яка з першої вистави розтопила льоди неґативного наставлення до процесу "українізації" театру Харкова. Завдяки березільським акторам, що пройшли 5-літній вишкіл під керівництвом Л. Курбаса та виявилися серйозними конкурентами російським акторам, виграно змагання за міського глядача, який заповнював кожного вечора залю театру.

Режисер Інкіжинов, монгольського походження, віддавна стежив уважно за творчою діяльністю мистецького керівника "Березоля". Коли ж отримав пропозицію співпрацювати з нами, негайно прибув до Одеси і без особливих труднощів знайшов спільну мову з мистецьким керівником і всім ансамблем. Пришельцеві із школи Мейєрхольда, в якій він пройшов вишкіл галасливої у двадцятих роках "біомеханіки", заімпонувала фізична вправність Курбасового ансамблю. Сам, бувши гнучким актором, він не мав жадних проблем з березільцями, які мов клявіші відгукувалися на кожний його дотик. Режисерові та акторам скоро промайнув час підготови вистави. Успіх першої постановки Інкіжинова "Седі" у міського, ще не українізованого глядача, і особливо у студентської та робітничої молоді, яка з великим зацікавленням стежила за темами і персонажами закордонного світу, заохотив Інкіжинова прийняти пропозицію Леся Курбаса про інсценізування оперети англійського композитора Артура Суллівана "Мікадо".

Оперета "Мікадо" в "Березолі", як звичайно, зазнала деяких відхилень від англійського тексту, хоч в основному були збережені

О. Стешенко — Лі Кі Фу

Й. Гірняк — Пу Ба



Після прем'єри

зміст та форма оригіналу. У цю музичну комедію було введено під музику Суллівана кілька інтермедій та куплетів, які відгукувалися на злободенні події та ситуації в Україні, зокрема в Харкові. Авторами інтермедій та куплетів були Микола Хвильовий, Майк Йогансен та Остап Вишня.

Режисер Інкіжинов і художник Меллер створили з мистецьким смаком та багатою видумкою зовнішні й унутрішні обставини,в яких актори почувались і поводились, як уявні актори театру "кабукі". Березільцям доводилося співати й танцювати в японських манерах руху, жестах та зовнішніх образах. Інтермедії на сучасні кожноденні теми в устах японських персонажів Пу-ба, Ко-ко, Піш-туш, Мікадо, Юм-юм та ін. звучали грайливо та дотепно. Глядачі не тільки розважалися, забуваючи про невідрадні будні, але й разом з акторами переносились у романтичну Японію. Виконавцям ролей у тій милозвучній опереті було приманливо і корисно лицедіяти на сцені. Ми, немов риби у літеплому басейні, пустували в уявній японській стихії. Інкіжинова обізнаність з побутом та культурною того східнього народу стала у великій пригоді березільцям працюючим над виставою, яка і для глядачів була келехом грайливого шампанського вина.

Поміж двома виставами режисера Інкіжинова "Седі" і "Мікадо" на афішах "Березоля" в першому сезоні 1926-1927 р. часто виднілась постановка Фавста Лопатинського трагедії І. Карпенка-Карого "Сава Чалий". Ф. Лопатинський, учень і співробітник Леся Курбаса ще з Молодого театру й один з близьких співучасників "Березоля", не заякорившися на кінофабриці в Одесі, повернувся до вчителя, мов блудний син до батька. Йому була доручена постановка "Сави Чалого".

«Сава Чалий»

Після "Макбета" та "Жакерії" режисер і актори у виставі трагедії І. Карпенка-Карого зазвучали гомоном світової класики. Колишнє гасло Леся Курбаса "Через Софокла, Шекспіра, Мольєра — до Старицького, Карпенка-Карого" виправдало нелегкий труд над перевишколом акторської майстерности, над підготовою нового українського актора. Не тільки українські глядачі, але й росіяни та євреї, які великою кількістю стали заповнювати залю "Березоля", переконалися, що українська побутова й історична тема може полонити глядачів своєю вселюдською трагедійною колізією і що український театр та його актор переросли тісні етнографічно-фолкльорні рамки. Виставою "Сава Чалий" театр переконливо відповів апологетам театру минулого, що часи міняються і все міняється, і що минулого вже не повернути. Герої трагедії "Сава Чалий" на сцені "Березоля" перекликались із лицарями доби, в якій схрещувалися мечі і святилися ножі для боротьби, що віками точилася в обороні свого народу і своєї правди. Це вже не були пейзани-деклямaтори, готові тільки до танцю та співу. Це були нові лицедії, здатні відображати вселюдські пристрасті та пориви.

Прем'єра трагедії Карпенка-Карого "Сава Чалий" відбулась у той час, коли серед громадянства і на шпальтах преси велись дискусії на тему реставрації "Народного театру", використовуючи повернення з еміґрації корифея того ж театру Миколи Карповича Садовського.

В останніх роках минулого століття основоположники "Народного театру" із-за економічних, ба навіть особистих мотивів, переорганізовувалися в окремі ансамблі, в результаті чого на Україні діяло кілька театрів: під проводом М. Кропивницького, М. Старицького, а згодом ще два ансамблі під керівництвом М. Садовського та П. Саксаганського. Відносини між тими чотирма театральними групами не відзначались особливою толерантністю. Обидва брати Тобілевичі (Садовський та Саксаганський) подали собі руки після 20 років, коли Микола Карпович повернувся з еміґрації, а до того часу відносини між ними були більше, як холодними... І отак обидва корифеї в останніх роках життя, заробляючи свій гіркий кусень хліба, рука об руку досівали золоте зерно з свого колишнього пребагатого врожаю.

Ніде правди діти, харківська більшовицька влада по-мачушиному повелася з діячами передреволюційного "Народного театру". Використовуючи виїзд групи його акторів на чолі з Миколою Садовським на еміґрацію, вона залишила значну частину діячів цього театру, в тому числі Панаса Саксаганського та Марію Заньковецьку, без суспільної опіки. На жаль, ці емісари Москви не скористалися прикладом своїх наставників, які охороняли та зберігали діячів російських імператорських театрів, як надбання культури народу попередніх поколінь. Російські театри та актори "його імператорської величности" користались особливою опікою наркома освіти Анатолія Луначарського.

■

Панас Саксаганський довший час відсиджувався на провінції, заробляючи на прожиття з наспіх зібраними ансамблями безробітних акторів. Час від часу, у такому ж ансамблі, цей корифей появлявся і на сценах Києва та Харкова, виступаючи перед своїми шанувальниками-глядачами у коронних ролях свого минулого репертуару. Глядачі з великою радістю і пошаною вітали одного з блискучої плеяди корифеїв "Народного театру" та щиро співчували, що цей великий майстер сцени не удостоївся тієї уваги, якою державні народи оточують свої історичні постаті. У мене не раз котилася пекуча сльоза сорому, дивлячись, як ці старі, немічні люди великими фізичними зусиллями мусіли заробляти гіркий шматок хліба. Ні радянський уряд, ні професійні організації не потрудились подбати про забезпечення відповідних обставин для корифеїв і заслужених діячів того історичного театру. Вони були примушені насамоті, у невідрадних обставинах насилувати свій вік і творчі можливості.

Ще трагічніша ситуація склалась для Миколи Карповича Садовського. Українське громадянство, діячі театру, ба навіть брат Панас Карпович, який із-за свого крутого характеру та професійних

заздрощів довгими роками оминав рідного брата, сердечно вітали славного поворотця на рідну землю. Театр ім. Івана Франка влаштував на своїй сцені гостинний виступ Миколи Садовського в ролі Городничого в комедії М. Гоголя "Ревізор". Тодішня столиця України тріюмфально привітала корифея "Народного театру". Проте, на превеликий жаль, на цьому закінчились офіційні церемонії і суспільна опіка над заслуженим діячем українського театру. За негласними наказами більшовицьких верхів, Миколі Садовському було присуджено до кінця свого віку носити тавро "еміґранта". Більшовицька влада на Україні не спромоглася на реабілітацію Миколи Садовського, вона не забувала його втечі від терору московського ЧК. Він допивав свою гірку чашу "поворотця" аж до своєї смерти в 1933 році. Тільки тоді, коли не стало славного партнера і брата, Панас Карпович Саксаганський удостоївся звання Народного артиста СРСР та менш як скромної пенсії.

Не довго покористувався заслужений корифей тією "щедрою ласкою" московсько-більшовицьких окупантів... А все ж, цей короткий час заслуженого відпочинку Панас Карпович використовував на необґрунтовану злобливу критику творчої діяльности Леся Курбаса і його театру. В існуванні Молодого театру та "Березоля" Панас Саксаганський догледжував причини всяких криз і клопотів, що супроводили останній період історії "Народного театру".

За час своєї співпраці з Лесем Курбасом у "Березолі", мені не доводилося почути критичні завваги на адресу мистецтва та акторської майстерности корифеїв того театру. Навпаки, їхні акторські креації були постійними прикладами майстерности актора, з яких Лесь Курбас завжди закликав своїх учнів черпати наснагу для праці над собою. Перед живими і тінями творців українського театру мистецький керівник "Березоля" завжди доземно схиляв голову. Лесь Степанович рішуче осуджував урядові чинники за їхнє неґативне наставлення до діячів передреволюційного театру, а особливо до заслужених корифеїв. Ніхто інший, як тільки Лесь Курбас у 1933 році над відкритою могилою Миколи Карповича Садовського на Байковому цвинтарі в Києві виголосив болючі слова докору на адресу всього народу, який не зумів охоронити від злиднів одного з найвизначніших творців історичної доби театру і навіть не спромігся гідно провести його до місця вічного спочину.

Однак ініціятори кампанії для реставрації "Народного театру", поминаючи вороже наставлення урядових чинників до цієї акції, забували про основну суть проблеми. Вони забували факти, що ще до Першої світової війни "Народний театр" опинився у скрутній ситуації, коли на літературно-мистецьких обріях України появилися драматичні твори Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, яким було тісно у рамках побутового театру. Поява Молодого театру під керівництвом Леся Курбаса була природним процесом еволюційного росту. Апологети та учні корифеїв — Романицький, Корольчук та Хуторна і група акторів Театру ім. Тараса Шевченка — реорганізувались у Театр ім. Марії Заньковецької, запро-

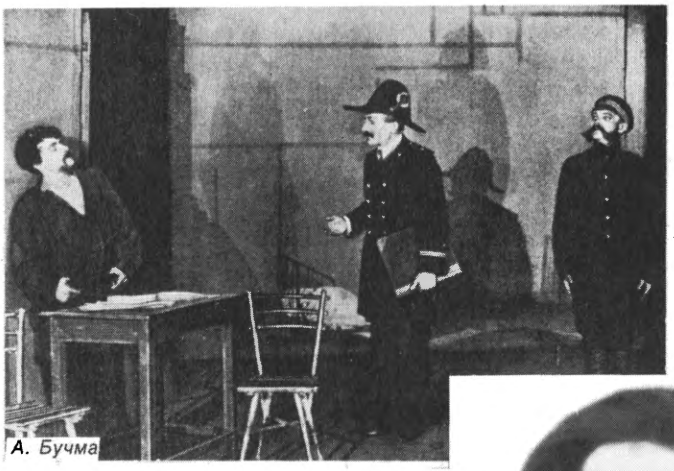
сивши до співпраці Панаса Саксаганського. З великим пієтизмом до заслуженого майстра, недавні учні, зобов'язались, під його проводом зберігати традиції свого славного минулого. Панас Карпович узяв на себе труд постановника двох трагедій із світової класики: "Отелло" В. Шекспіра та "Розбійники" Й. Шіллера. Театр ім М. Заньковецької довгий час зберігав ті останні режисерські інтерпретації корифея у своєму репертуарі.

Ідея заньківчан — тісніше зв'язати майбутнє свого театру з постійною співпрацею Панаса Карповича не зустріла співчуття у корифея. Ще до повернення Миколи Карповича Садовського на батьківщину, Панас Саксаганський, зібравши біля себе з біржі безробітних акторів колишніх антрепренерів Колесниченка, Сагатовського й ін., пустився у ґастрольну подорож по більших та менших містах України, пригадуючи колишнім поклонникам його хисту про золоту добу "Народного театру". З появою брата Миколи Садовського, спільні виступи продовжувалися до часу, поки не вичерпались їхні фізичні сили.

■

Театральний сезон 1926-1927 рр. "Березіль" відбув 6-ма прем'єрами: "Золоте черево", "Седі", "Пролог", "Сава Чалий", "Король бавиться" і "Мікадо" та поновленими виставами з київського репертуару: "Джіммі Гіґґінс", "Гайдамаки", "Жакерія", "За двома зайцями" і "Шпана". Після перегляду всього вищезгаданого репертуару харків'яни не опам'ятавшися опинились у полоні праці "березільців" та їхнього мистецького керівника. Якби на закінчення сезону Лесь Курбас був відновив свою виставу "Золотого черева", всі колишні суворі критики і розгублені глядачі інакшими мірилами оцінювали б цю режисерську працю. Кінець сезону було відзначено великою мистецькою перемогою Леся Курбаса і всього творчого ансамблю театру "Березіль" та поразкою недосвідчених критиканів і їхніх дорадників.

Після закінчення сезону березільці роз'їжджались на відпустку вже не такі самітні, якими були на початку свого приїзду у Харків. У запліччі Курбаса стояв уже гурт письменників, яким широко були відкриті двері його режисерського "штабу". В його скромній кімнаті на Жаткінському в'їзді кожного четверга збирався гурток письменників: М. Куліш, І. Дніпровський, М. Яловий, М. Хвильовий, А. Любченко, М. Йогансен та Ю. Смолич для дружніх розмов про драматургію, про літературно-театральні проблеми. Цю кімнату мешканці березільського гуртожитку стали звати "четверговим сальоном Курбаса". "Сальон" розміром своїм скидався на манастирську келію — 4 на 8 метрів, з одним вікном, до якого притулився невеликий столик з театральної бутафорні, з одним нашвидкуруч збитим табуретом, таким же способом змайстрованим тапчаном і полицями при двох стінах, від долівки до стелі заповненими різномовною літературою з мистецтвознавства, драматургії та світового театру. Відвідувачі чи пак члени "сальону" розсаджувались на



А. Бучма

ПРОЛОГ

Й. Гірняк — Трібуле

Й. Гірняк — цар Микола II

КОРОЛЬ ГРАЄТЬСЯ

тапчані та книжках, що їх при тій нагоді складано одну на одну, щоб послужили сідалом для жерців муз. У 1927 році ще не було будинку письменників "Слово" і стандарт життя та побутових умов ледь-ледь починав визволятися з доби "воєнного комунізму". Проте, молодість, віра у правоту своїх намірів, у переможне майбутнє і нарешті непохитне прагнення перебороти всі перешкоди — закривали очі на все, що заважало нестримній ході вперед.

Результати першого театрального сезону в Харкові переконали нас, співробітників Леся Курбаса, що праця і зусилля не даремні були, що перемога вже за нами, що для неї слід було пожертвувати багатьма вигодами буденного життя і що змагання із супротивними силами довели їх до відступу з поля бою.

Ім'я Леся Курбаса набуло "всесоюзного" резонансу. "Березіль" укріпився в рядах найпопулярніших театрів і поза межами України.

З бадьорими настроями роз'їхались ми у заслужену відпустку і з оновленими силами й надіями згуртувалися в липні 1927 року на Великому фонтані в Одесі, щоб знову озброїтись до наступного сезону.

■

У літньому дерев'яному кінотеатрі на т. зв. 15-ій станції, недалеко від пляжу над Чорним морем відбувалися з ранку до вечора зайняття з акторської майстерности, української сценічної мови, постановки голосу хереографії, акробатики, а тренаж фехтування відбувався на вільному повітрі, на площі пристосованій для спортових ігор. Перед ранніми зайняттями, перед обідом і надвечер'ям ми всі окупували пляж, що прилягав до недоруйнованих дач одеських рибаків, які адміністрація винаймала для наших акторів у час підготови репертуару. Вечорами займались хто чим бажав: аматори "місячних купелів" пролежували на морському березі, грошовиті їздили до Одеси на вечірні вистави ґастрольних театрів, молодь виголошувала оди до місяця і вдивлялась у мерехтливі зорі... Чорноморська йодисто-солона вода оновлювала тіло, скріплювала м'язи і компенсувала вітамінозні речовини, брак яких відчувався із-за хронічно вимушеної дієти.

Увесь пляж від Аркадії-Лянжерону до 18-ої станції Великого фонтану, постійно засіяний сотнями тисяч громадян ощасливлених московсько-більшовицьким соціялізмом, що з'їжджались з північних обширів імперії, кишів і гудів московським воляпюком численних відтінків. У вільний від зайнять та проб час багато з нас зумисне прогулювались поміж тою масою обгорілих тілес, турбуючи її своєю надмірно голосною розмовою "на хахлацкому диялекте", яким також демонстративно ми дискутували з ними про наслідки революції, що розхитала основи їхнього великоруського "благоденствія". При цьому ми старались підбирати цілі вислови та фрази, незвичні для їхнього вуха, які свідчили про окрему, неподібну до "общепонятної" мову. Коли ж деякі з тих "курортників" вимагали від нас вияснень по їхньому "язике", тоді доводилось їм вислуховувати наші повчання про ленінську національну політику і про норми

поведінки чужинців на несвоїх територіях. Цей спорт ми вправляли до кінця перебування на приманливому побережжі Чорного моря.

■

Проглянувши під час своєї закордонної подорожі, вистави старинного японського театру "кабукі", Курбас провів у "Березолі" дуже цікавий цикл розмов про стан світового театру і про еволюцію напрямів, які наснажували тогочасні інтенсивні пошуки нових напрямів, нових "ізмів", які зрештою перегукувались з праджерелами видовищного дійства, та про шукання синтезних ухоплень для усвідомлення процесів, які у перетворенні Курбасових видінь яскраво ілюстрували пройдений шлях його театру.

До ансамблю "Березоля" прибуло чимало нових випускників київського театрального Інституту ім. Миколи Лисенка і декілька акторів старшого покоління — Євген Захарчук, Дем'ян Козачківський, зі Львова зголосились Соня Федорцева і Володимир Блавацький, а згодом долучились до них донька артистки Народного театру А. Борисоглібської Лена Голіцинська. Для них програма зайнять з перевишколу мистецтва актора була новиною і не для всіх привабливою. Фізичні дисципліни і вправи з хореографії та фехтування декому з них відбивали охоту витрачати час на подібні "витівки" мистецького керівника. Колишній однокашник Леся Курбаса з театру М. Садовського Євген Захарчук не витримав такого "знущання" і скоро розпрощався з "затіями чудакуватого Леська".

Українізація театрів, опери, музичної комедії й естради давала змогу адміністраторам запрошувати на свої сцени співаків, музик, акторів із Західньої України, які, за старанням наркома освіти М. Скрипника, мали змогу приїздити на гостинні виступи чи навіть на цілі сезони. Орест Руснак, Михайло Голинський, Антін Рудницький, піяністка Любка Колесса та її сестра Христя, віольончелістка, — знаходили щирих ентузіястів їхнього хисту по всій Україні. Для українізованої харківської музкомедії були заанґажовані двоє молодих нащадків подружжя Стадників — дочка Стефа і син Ярема. Хоч і недовго, а все ж таки подихали вони повітрям новоорганізованого театру оперети на Україні. Режисерський штаб "Березоля" ледве справлявся з відповідальним завданням підготови режисерів і мистців-оформлювачів сцени для вакантних місць в українських театрах, яких мережа зростала з кожним новим сезоном. Березільські режисери й актори користувалися великою популярністю і попитом.

Духовий зв'язок з передовою фалангою літераторів та мистців, які слідкували за творчою діяльністю Леся Курбаса й його театру, мав взаємний благотворчий вплив. Подібно, як у часах Молодого театру зв'язок Курбаса з "Музагетом", так у другій половині 20-их років контакт "Березоля" з групою найвидатніших письменників Вапліте посприяв появі драматичних творів, які викарбували глибокий слід в історії українського театру.

У липні та серпні 1927 року над берегом Чорного моря ішла

кипуча праця в режисерському штабі над розробкою репертуару не тільки для "Березоля", але й для передбачених інших жанрових театрів, що мусіли замінити того роду російські театри по містах і промислових центрах. Про сільські театри турбувалась окрема "Лябораторія сільського театру". "Березіль" узяв на себе обов'язок підготовити репертуар, режисуру і навіть певне число акторів для музичної комедії в Харкові, для естрадного театру під назвою "Веселий пролетар" і театру для "шкільної молоді, які мали б служити зразком для того роду театру по всій країні. Члени режисерського штабу Фавст Лопатинський, Януарій Бортник, Борис Тягно, Борис Балабан, Володимир Скляренко, Лесь Дубовик, Кузьма Дехтяренко, Борис Дробинський та чимало адептів на режисуру з наймолодших призивів зосередили всю свою увагу над методикою вишколу кадрів і над репертуаром для кожного жанру згаданих театрів. Найбільш підготовані до самостійної праці рекомендувались на керівні позиції в намічених театрах. Під час тих двох місяців підготовчого періоду до наступного сезону основним завданням мистецького керівника і режисерського активу був репертуар "Березоля" в Харкові.

■

Кінець 1926 і початок 1927 рр. проходили серед гомону запальної дискусії і гострої критики писань Миколи Хвильового. Полемічні пристрасті опонентів, при активній участі партійних органів, привели стероризованого письменника до самознищення 2-го тому роману "Вальдшнепи". Розгром "боротьбістів", "укапістів", усунення з України наркомів О. Шумського, Г. Гринька та їхніх однодумців П. Солодуба, К. Максимовича і чимало тих, хто сприймав тактичні маневри московських більшовиків за чисту монету, — отверезував від чаду, який одурманював на перших порах "українізації". Активний спротив успішному процесові українізації, який відгомоном резонував з найвищих партійних пленумів та конференцій, приневолював партійний актив та чиновний апарат прискіпливо наступати на п'яти діячам культури, мистецтва та літератури на Україні. Вражала дивина: з кулуарів з'їздів та пленумів ЦК КПР(б) ба навіть пресових органів та їхніх звітів, було відомо, що на тих високих трибунах представники українського уряду М. Скрипник, В. Чубар, Г. Гринько, навіть правовірний пристосуванець В. Затонський, категорично і темпераментно протестували проти численних проявів звірячого русотяпства серед провідних чинників московсько-більшовицького апарату. Ті ж самі речники компартії України не такої співали на батьківщині. Вони в себе вдома пильно стояли на сторожі генеральних напрямних ліній центральних органів ВКП(б), щоб, не дай Боже, хтось не "ухильнувся" в недозволені напрями самостійного мислення.

29 грудня 1927 року ЦК ВКП(б) затвердив "Тези про театральну критику". Найважливіші з них були: "Наша театральна критика

мусить позначати й підтримувати початки в справі створення радянського спектаклю, революційного і формою і змістом, викриваючи одночасно симптоми театральної реакції, за чим би вони не ховались. Кожен одзив і кожна рецензія, аж до фактичних нотаток у хроніці, мусять виходити із згаданих вище загальних принципів. Кожне окреме явище театрального життя мусить освітлюватись і узагальнюватись, виходячи з цього. Театральна рецензія мусить бути не лише голим визнанням або запереченням мистецьки цінного. Треба нещадно переслідувати і виживати всякі наявності недобре засвоєної політики партії в справі мистецтва. Не менш рішучу та енергійну боротьбу треба повести в справі ліквідації всяких спроб будувати критичні думки або оцінки на персональних зв'язках, взаєминах тощо".

Тези ЦК ВКП(б) були директивними для всіх урядових установ, які мали те чи інше відношення до мистецтва і театру зокрема. НКО і відповідні відділи, що керували театром, мистецькими і літературними інституціями (репертуарний комітет та ін.) і без цих "тез" ставали на п'яти творчим інституціям, але після офіційного опублікування цього партійного наказу ситуація ускладнилась і загострилась.

До того часу ніякими тезами ні указами ніхто не обмежував Курбаса і його театру, та й здається, жадної з існуючих інституцій. Вистав "Гайдамаки", "Жовтень", "Рур", "Газ", "Джіммі Гіґґінс", Курбасові ніхто не накидав.

Дискусія довкола літературної та публіцистичної творчости Миколи Хвильового, знищення самим автором 2-го тому "Вальдшнепів" і, нарешті, "своєрідна висилка" його разом із сім'єю за межі СРСР — розвіювали всякі ілюзії про творчі можливості, незалежні від скоропроминальних політичних кампаній, які стала накидувати уніфікована доба.

Скоро за "тезами", які унапрямлювали критику продукції театрів, появились директиви місцевих партійних органів про організування при кожному театрі т. зв. "художніх рад" з представників партійних та профспілкових установ, завданням яких мав бути постійний нагляд над творчою та адміністративною діяльністю театральних підприємств. Цей новоутворений орган складався з людей, які не мали ніякого відношення до театрального мистецтва. Рекрутувались вони з кругів профспілкових наглядачів, які затруювали закулісну атмосферу своїм, делікатно висловлюючись, непрофесійним втручанням.

У "Березолі" ці адміністративні нововведення не сприйнялись. Характер і авторитет Леся Курбаса не сприяли різким втручанням у внутрішні справи його театру. На проби, лекції та на зайняття режисерського штабу, крім членів творчого ансамблю, нікого не допускали. Навіть адміністративний і технічний персонал не зважувався турбувати своєю присутністю хід зайнять. Всякі заходи для зміни таких відносин у внутрішньому житті колективу не допускались структурою театру, яка була устійнена статутом Мистецького об'єднання "Березіль".

Театральний сезон 1927-1928

У липні 1927 року Лесь Курбас повідомив колектив, що на другий сезон у Харкові запляновані п'єси: "Яблуневий полон" І. Дніпровського, в постановці Я. Бортника; "Бронепоїзд" В. Іванова, режисер — Б. Тягно; "Воццек" німецького драматурга Альбана Берґа і нова п'єса Миколи Куліша. Постановку творів Берґа і Куліша мистецький керівник зарезервував за собою. Крім тих чотирьох п'єс, заплановані ще й інші твори молодих драматургів, над якими вже йшли обговорення в режисерському штабі "Березоля".

У відремонтованій березільською адміністрацією клуні, що доживала свого віку поміж зруйнованими в час "воєнного комунізму" дачами на Великому фонтані, провадились лекції та проби, що вимагали даху над головою. У цьому приміщенні Л. Курбас розпочав працю з акторами над "Воццеком".

Автор цієї оригінальної та складної драми Берґ намагався словами та діями центрального персонажа — німецького, слабо розвиненого вояка Воццека — збагнути проблеми, що нуртували в духовому й політичному житті доби, в якій був проголошений клич "Пролетарі всіх країн єднайтесь". Для ума недолугого шизофреніка Воццека — проблеми ті були понад спроможності його сприйняття. Запл у туючись у діялектичних суперечностях, герой драми потопає в їхніх нетрях.

Драма "Воццек" перегукувалась із "Золотим черевом" Кроммелінка. Здавалось, режисер Курбас задумав довершити свій етап експресіоністичного полону.

Після прочитання драми "Воццек", у перекладі акторки нашого театру Орисі Стешенко, мистецький керівник оголосив розподіл ролей:

Воццек — Й. Гірняк,
Його дружина — С. Федорцева,
Офіцер — В. Блавацький,
Лікар — М. Крушельницький.

Решта епізодичних ролей та учасників масових сцен були розподілені поміж березільцями, які впертим та довгим тренажем були підготовлені до всяких несподіваних завдань свого керівника. Новоприбулим з Галичини акторам С. Федорцевій і В. Блавацькому запропоновані ролі мали послужити дебютом на сцені "Березоля".

Після чотирьох років праці в "Березолі", після чимало успішних ролей, опрацьованих під керівництвом Леся Курбаса, в товаристві співробітників-акторів, якими гордився б кожний театр, — переді мною виринуло завдання, яке приголомшувало своєю трудністю і відповідальністю. Єдина надія була на дороговказ і поміч майстра, який мов дбайливий господар умів кожний деталь, кожний цвяшок розмістити й прибити на належне місце, що скріплювало та прикрашувало цілу будівлю. За чотири роки співпраці з Лесем Курбасом я вже, до певної міри, опанував був техніку "ловлення на ходу" інтенцій та візій творця майбутньої вистави, яка покищо мерехтіла в його уяві і ще ховалася в його неясних, туманних висловах та вказівках.

БРОНЕПОЇЗД

Спільна праця з постановником почалась над сценами Воццека з його дружиною. З перших хвилин співпраці виявилась абсолютна професійна безпомічність та непідготованість дебютантки до тих вимог, що ставились перед таким театром, як "Березіль". Режисер мобілізував увесь свій педагогічний хист на те, щоб допомогти їй засвоїти основи акторської поведінки і тривання в дії взагалі і з партнером зокрема. Чимало днів він жертвував на підготову акторки для цієї відповідальної ролі. Її привабливі зовнішні дані не були спроможні оправдати непідготованість до сценічного дійства та тривання в ньому. Клопіт дебютантки був у тому, що вона, мріючи про театральну діяльність, попала в "Березіль", не бачивши жадної вистави його, не познайомившися з методою і школою мистецького керівника цієї інституції. Під час кількаденного перебування Курбаса у Львові дружина редактора "Діла" Федорцева звернулась до нього з проханням прийняти її до свого театру. Курбас, очарований зовнішністю любительки театрального мистецтва, запропонував їй приїхати на Україну. Софія Федорцева, за згодою свого чоловіка, це й зробила. В товаристві Володимира Блавацького вона приїхала прямо до Одеси, на підготовчий період до осіннього сезону. Щоб оправдатися самому перед собою за такий поспішний недогляд, Курбас рішив прикласти всіх зусиль і підготовити аматорку до успішного дебюту у відповідальній ролі.

Поки увага режисера була сконцентрована на моїй партнерці, під час проб і безконечних повторень одної і тої ж сцени, я, подаючи словесні репліки в запропонованих режисером мізансценах, намагався переборювати свої фізично-зовнішні дані і пристосовувати їх до перевтілення в образ "майбутнього" Воццека. Я використовував час, коли я був виключений з-під уваги режисера й партнерки і міг непомітно від них концентруватися на своєму завданні. Мені помагала їхня присутність і навіть репліки та дії партнерки, раз-у-раз повторювані на вимогу режисера, що старався перебороти її затиск унутрішніх м'язів і голосових струн, що паралізували елястичність жесту та інтонацію слова.

При кінці липня, в час передполудневої проби було повідомлено весь колектив, що після обіду відбудеться читка нової п'єси Миколи Куліша. Читати буде сам автор.

«Народній Малахій»

На веранді, серед гурту всього березільського ансамблю, на насніх сколочених з нестругаиих дощок дзиґликах примістились Лесь Курбас і Микола Куліш. Невисокий на зріст, скромний, з привітно усміхненими очима Микола Гурович читав свою нову п'єсу "Народній Малахій". Ця подія відображена на фотознімку незамінного фотоаматора М. Савченка, якому історія "Березоля" завдячує першоджерельні сліди незабутніх мистецьких подій. Завдяки цьому березільському фотоентузіястові, новітній інквізиції не поталанило спалити шедеври творчої праці Леся Курбаса і Миколи Куліша. Кожна постановка, оформлення сцени, численні образи виконавців ролей,

картин із багатьох внутрішньотеатральних подій, подорожей та екскурсій лежать у музеях та архівах і служать свідками золотої доби українського театру.

На невеликій фотокартці видніє гурт молодих людей, які своєю зовнішністю не схожі на провідних акторів столичного театру України, а в їхньому центрі непоказні, скромні режисер і драматург не скидаються на реформаторів, яким судилось повернути керму українського театру у непередбачений керівними органами більшовицької партії напрям.

Ми вперше слухали в його власному читанні нову п'єсу. Цей новий твір нічим не нагадував його дві попередні драми. Читання "Народнього Малахія" не було читанням. Микола Гурович виголошував, виспівував, вимельодовував на всіх своїх милозвучних голосових струнах — багатотемну симфонію всеукраїнської трагедії. З перших звуків похоронного голосіння Стаканчихи Тарасовни, яким починалась ця надзвичайна музика української мови, якою автор-читач причаровував слух і увагу березільців, ми не в стані були визволитися з полону того майстра слова, інтонації, мислі, драматичної колізії та дії.

На протязі тригодинного читання, без перерви і відпочинку, ніхто із слухачів не зважився ні словом ні звуком зареаґувати на почуте словесно-музичне дійство, що безперервно плило з уст чарівника, яким об'явився перед нами автор твору. По рясних сльозах на обличчях не тільки м'якосердого жіноцтва можна було відчути те, що творилось в умах і серцях потрясених слухачів.

Тема, події та персонажі, що їх драматург розгорнув у чотиридактному творі, настільки відбивали нашу добу, що ми мов у дзеркалі побачили себе, відчули свої затаєні думи, догледіли події, які оточували нас і наших сучасників. Нарешті, знайшлася людина, що яскраво розгорнула перед нами дійсність, якій ніхто з нас не зважувався досі заглянути у вічі. Навіть тоді, коли ми тількищо почули, пережили та усвідомили цю дійсність, ніхто з нас не був у стані обізватись словом до майстра, який громогласно, мов Гомер, проспівав про неї! Після прослухання "Народнього Малахія" всім нам березільцям стало ясно, що поява цього драматурга приневолить український театр, особливо театр Леся Курбаса, переглянути багато чого пройденого і переакцентувати чимало критеріїв на новий лад. Самому мистецькому керівникові довелось признати, що примат режисера роздвоївся: рядом з ним став драматург. Пальму першенства, як видно, доведеться розділити на обидвох.

■

Вражав збіг обставин: ідея "Воццека" дуже помітно перегукувалась з "Народнім Малахієм"! І німецький вояка і український містечковий листоноша скидались один на одного своєю неприкаяністю, до деякої міри юродивістю. Дарма що дія відбувалась не в одному й тому ж часі, обидва центральні персонажі були одержимі

одною й тою ж ідеєю: перебудови свого світу, який їх оточував, у якому вони жили і з яким не знаходили спільної мови. Їх об'єднувала одна турбота, одна боротьба із злом, яке їх оточувало, одне фізично-психічне недомагання, яке не сприяло їхній боротьбі з оточенням і врешті-решт привело їх до загибелі.

На Курбасових т. зв. "четвергах" ішли розмови про актуальні завдання театру, про драматургію. Було відомо, що на тих вечорах Курбас "з листа" перекладав чимало чужинецьких творів про драматургію, зокрема спільно обговорювалась праця німця Фрайтаґа "Техніка драми". Але не пригадую, чи була мова про драму Берґа "Воццек".

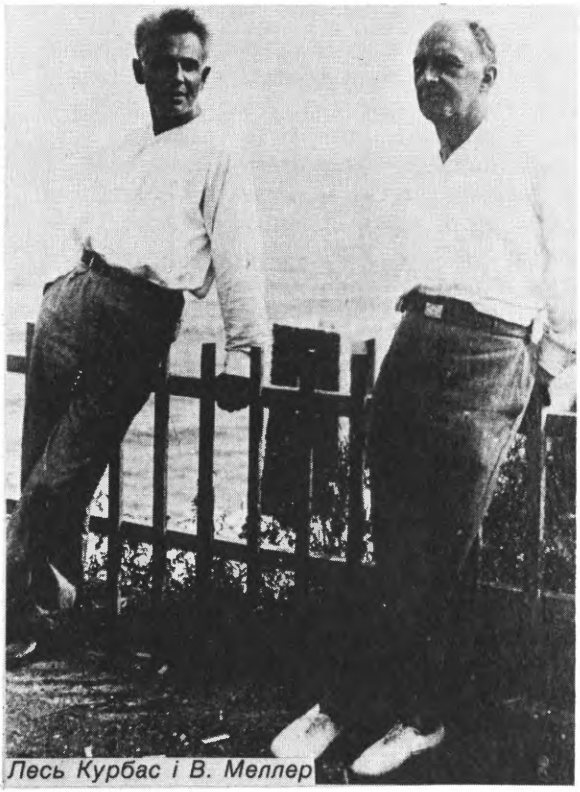
Ніхто не знав про новий шедевр Миколи Куліша до часу, поки автор не прочитав його в Одесі березільцям. Згодом, драматург завжди з'являвся між нами із своїми творами і потрясав усіх нас громовими несподіванками.

Через кілька днів у столичній пресі появилися повідомлення, що драматург М. Куліш прочитав ансамблеві театру "Березіль" новий свій драматичний твір під назвою "Народній Малахій", який прослухано з "захопленням". "Народній Малахій" прийнятий у репертуар цього театру.

До кінця серпня в Одесі продовжувалась праця над "Воццеком" Берґа, "Яблуневим полоном" Дніпровського і "Бронепоїздом" Іванова. Крім того, Л. Курбас і В. Меллер зосередили свою увагу над проєктами сценічного оформлення "Народнього Малахія".

У вересні 1927 року, після повернення з Одеси, у приміщенні "Березоля" по всіх пригожих для проб та зайнять кімнатах кипіла гарячкова праця над відновленням вистав з попереднього сезону і над підготовою нових постановок. Черговість прем'єр була передбачена: 1. "Яблуневий полон" — режисер Я. Бортник, 2. "Воццек" — Л. Курбас, 3. "Бронепоїзд" — Б. Тягно, і 4. "Народній Малахій" — Л. Курбас. Крім того, увесь колектив режисерського штабу підготовляв ювілейну виставу для відзначення 10-ліття Жовтневої революції під заголовком "Жовтневий огляд" під загальним керівництвом Л. Курбаса. Режисерами окремих сцен-епізодів були: Б. Балабан, М. Верхацький, Б. Дробинський, К. Дехтяренко, О. Дубовик, В. Скляренко, Х. Шмаїн. Авторами текстів: М. Хвильовий, М. Куліш, М. Йогансен, Ю. Смолич, О. Вишня і О. Копиленко. Музичне оформлення — Ю. Мейтус, автор сценічного оформлення — В. Меллер. Крім цього широкого виробничого репертуарного пляну у власному театрі, крім театральної студії при театрі, організацію театру сатири і музичної комедії вповні було покладено на ініціятиву і завершення мистецького керівника нашого театру. Провід цими новими видовищними інституціями було доручено цілому рядові березільських режисерів і акторів, що проявляли нахил до цього жанру. Харківський театральний інститут теж став користуватись березільськими викладачами окремих фахових дисциплін з акторської майстерности, режисури, мистецтва

М. Куліш читає березільцям "Народнього Малахія", 1927 р.



Лесь Курбас і В. Меллер

слова та театрального ґриму. "Березіль" став у центрі всього театрального процесу країни. Молоді українці всіх середовищ, за винятком пристосуванців та коньюнктурників, покладали надії і уважно слідкували за життям та працею енерґійного мистецького керівника і його театру. Не бракувало колючок і колод під ногами, що їх підкидали старопросвітянські народолюбці, яким трудно було достроїтись до ходи молодшого покоління. Але, чим більше труднощів і колод під ногами, тим завзятіше мистецький керівник затискав вудила і тягнув воза пореволюційного театру. Помимо моральної та мистецької перемоги, мимо скріплення його авторитету, все ж кругом нього, в адміністративному і місцево-професійному комітетах снувались затіснюючі плетива, які не віщували сприятливих обставин для спокійної творчої праці. У ці звена та відділи театру підсувались сторонні люди, які не мали ніякого відношення до мистецтва і театру взагалі, однак вони, з мандатами відповідних установ, всували носа і напружували свій слух туди, куди стороннім до цього часу приступу не було. Працею і життям театру стали цікавитися людці, яким, здавалось би, не повинно бути діла. Удержавлення "Березоля" почало накладати свою печать на творчий дух і обмежувати горизонти мистецьких видінь. Лесь Курбас з цими нововведеннями не мирився і навіть демонстративно поборював їх. У всякому разі, на внутрішні зайняття, на лекції та на проби сторонні не допускались. Однак, адміністративному і місцево-професійному комітетам ці "наглядачі" псували настрій.

Несподіваним сиґналом певних змін у ставленні влади до нашого театру була заборона вистави п'єси Берґа "Воццек". Підготова вже добігала до кінця, майже ввесь час літнього перериву режисер інтенсивно працював над цією п'єсою в Одесі, прем'єра була передбачена на листопад 1927 року, і ось за місяць до вистави Репертуарний комітет Комісаріяту освіти п'єсу забороняє. Режисер розпочав працю над нею, не мавши дозволу цієї установи, бо від самого початку існування театр працював над своїми виставами, не мавши остаточно закінченого тексту. Те саме було з "Воццеком". Щоб не гаяти часу, режисер починав працю, отримуючи частини тексту від перекладача, часто переробляючи чи дообляючи тексти і навіть цілі сцени. На громадських переглядах прем'єр цензурні органи давали свою апробату, і у практиці "Березоля" до того часу не було випадку, щоб будь-яка вистава була знята з репертуару. На цей раз, п'єсу не дозволено навіть для громадського перегляду.

Закулісна обстановка і ситуація біля цієї "неочікуваної" заборони була далекойдуча.

Після тріюмфального успіху "97" і приблизно такого ж резонансу про "Комуну в степах" Микола Куліш написав три п'єси: "Так загинув Гуска", "Хулій Хурина" і "Зону", яку згодом переробив і перейменував на "Закут". Усі ці названі твори викликали в Репертуарному комітеті й у пресових звітах (поскільки вони були прилюдно обговорювані) довготривалу полеміку і гостру критику, яка вимагала не допустити їх до вистав і друку. Авторові закидали відсутність оптимізму до

радянської дійсности, прискіпливість до буденних явищ і тимчасових труднощів, всякі "болісні" роздуми над шляхами, якими життя заходило в безвихіддя та закути... Автор, талановито користуючись засобами комедії та сатири, нібито зводить наклепи на радянське соціялістичне будівництво, не гірше ніж запеклі вороги пролетарської революції — "білоґвардійські та капіталістичні покидьки".

Це відбувалось у кульмінаційному часі конфлікту Миколи Хвильового з культпропівськими органами КП(б)У, коли автора гострих памфлетів та славнозвісних "Вальдшнепів" приневолювано до виїзду за межі України. Лесь Курбас, попавши у фарватер тієї течії, понісся по непривітних хвилях у неясне майбутнє.

Під супровід невідрадних дум, пізньої листопадової ночі 1927 року невеликий гурт ваплітян з М. Кулішем і кілька березільців з Л. Курбасом на чолі провожали Миколу Григоровича Хвильового з хворою дружиною та пасербицею в чужий, далекий Відень.

За працею над своїми постановками та організацією всього виробничого пляну й вишколу нового призиву березільського молодняка, Лесь Курбас не дуже то звертав увагу на далекойдучий плян обмеження свободи творчих шукань, якою він користувався до переїзду "Березоля" у Харків. Заборону драми Берґа "Воццек" він сприйняв, як "головотяпський" перегин недолугих цензорів Репертуарного комітету НКО. Крім того, одночасно працюючи над "Народнім Малахієм", не мав змоги витрачати час та енерґію на волокитну боротьбу за "Воццека".

Заборона "Воццека" найдошкульніше вдарила по моєму акторському виробничому пляні. Я був позбавлений дуже цікавої та складної ролі. Із-за відповідальної праці над нею, я не був зайнятий в інших п'єсах, які рівночасно готувались для репертуару 1927-28 рр. Грудень і січень тих років я грав свої ролі з попередніх сезонів, а у вільних від вистав вечорах Ю. Смолич, М. Яловий та М. Йогансен тренували мене в мистецтві гри на більярді в літературному клюбі ім. Блакитного. Чемпіон мисливства, рибальства, тенісу та більярда Йогансен дуже часто не давав мені до удару прийти, проганяючи всі кулі по лузах "американки" й не випускаючи кия з рук. Не щастило мені з ними за більярдним столом. Зате ж у співі стрілецьких пісень, галицьких коломийок та розповіді актуальних анекдотів я заганяв їх по кутах.

У підвальній частині літературного клюбу більярдні змагання, застільна пісня і злободенні "усмішки" були приманливішими від безконечних диспутів та ідеологічних "проробок" помилок та ухилів від партійної лінії "ваплітян" Миколи Хвильового й Олександра Шумського, в яких спеціялізувалися 100% непомильні правовіри: І. Кулик, С. Щупак, славнозвісний провокатор Д. Грудина й новоспечений драматург І. Микитенко та неофіти з колишніх "панфутуристів" під проводом Михайля Семенка і вундеркінда Олекси Полторацького. Вся ця "братія", відчуваючи за своїми спинами партійну офіційну підпору, своїми брутальними нападами заганяла

опозиціонерів у підвальну частину клюбу ім. Блакитного, де було веселіше.

Січневого морозного ранку, по дорозі з березільського гуртожитку, на Жаткінському в'їзді до театру Лесь Курбас, навздоганяючи мене, заскочив несподіваним питанням: "Як ви дивитесь на ролю Кума?" Праця над "Народнім Малахієм" почалась ще в Одесі у серпні 1927 року. Із-за ролі Воццека я не брав участи в "Народньому Малахії". На ролю Кума режисер вибрав двох новопришельців: Володимира Блавацького і Дем'яна Козачківського. Питання мистецького керівника мене здивувало. Від несподіванки я відповів: "У «Малахії» всі ролі захоплюючі, вся ця п'єса хвилююча". Лесь Курбас продовжував розмову: "Перепишіть собі ролю Кума, прийдіть завтра на пробу 1-ої дії, запишіть мізансцени, прослухайте і зафіксуйте свою інтонаційну партитуру, зокрема музикальне звучання слова Кума, і постарайтесь за тиждень провести цю дію з партнерами, включившись у пробу". На цьому ми дійшли до театру і кожний зайнявся своїми справами.

Наступного дня я сидів у кутку фоє, де відбувались проби "Народнього Малахія", приглядаючись до праці режисера з акторами над 1-ою дією, відмічуючи на марґінесі ролі Кума всю дієву лінію сценічного тривання цього персонажа. Приглядаючись до проб цілий тиждень, я після вечірньої вистави залишався в театрі до 2-3 години ночі й намагався перевтілюватись у зовнішній образ Кума, який був зарисований і умонтований режисером у дію першої картини. Моїм завданням було скоріш усього засвоїти інтонаційну партію слова і мови Кума, яка не сміла випадати з ритму й мелодії звукового дійства. Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонансувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі і дії (жест і рух) повинно було зароджувати або продовжувати музичну інтонацію слова у ключі всієї мелодії картини. Кожен персонаж мусів звучати наче окремий інструмент симфонічної оркестри. Його слово, вся мова, інтонація, жест, рух — утворювали слухову і зорову гармонію, яка руйнувалась найменшим відхиленням від режисерської партитури. Завдання актора було перебороти й достроїти свої зовнішні та внутрішні дані, свої голосові струни до музики всієї вистави. По танку, по пластичній вимові мускулів усього тіла, по ритмі руху танцюриста глухий глядач балетної вистави відчуває супровідну мову музики, і навпаки, сліпець уявляє по звуках музики віртуозний танок балерини.

Приглядаючись на протязі цілого тижня до режисерської інтерпретації "Народнього Малахія" і слухаючи мову персонажів, я пригадував точно інтонацію і мелодію Кулішевого читання того винятково твору. На основі Кулішевого слова, його ж інтонації та ескізу звукового образу, режисер (на цей раз і композитор) відтворював неповторну симфонію мови, звуки слова і духу української людини. Все це було органічно пов'язано з рухом, жестом і внутрішнім та зовнішнім станом кожного персонажа.

Це було щось зовсім нове, зовсім не подібне до попередніх

експериментальних шукань Леся Курбаса. Однак, найвимовнішою новиною був твір драматурга, якого так недоставало українському пореволюційному театрові. Лесь Курбас усім своїм хистом і творчим темпераментом включився у творчий змаг з конгеніяльним драматургом. Нарешті режисер отримав українську пореволюційну п'єсу, яку взявся інсценізувати, щоб нею заакцентувати національну проблему в театрі.

Приготовляючись до першої своєї участи в пробі разом з усім ансамблем, я приглядався до обох виконавців ролі Кума, які чергувались у праці під проводом режисера, я задумувався над питанням: для чого Курбас включив мене у працю над тим персонажем у той час, коли майже всі картини вже були розпляновані, коли режисерська розробка добігала до кінця і коли вже був передбачений день прилюдної вистави.

Обидва виконавці — Д. Козачківський і В. Блавацький — були вже акторами з десятилітнім стажем. Мистецький керівник, приймаючи їх у "Березіль", рішив представити їх глядачам у виставі, підготувавши їх до співзвучного тривання з усім березільським ансамблем. Обом новопришельцям, яким не довелось переплавитись у горнилі березільської кузні, які ще не встигли перебороти затиску м'язів свого тіла і підсвідомого внутрішнього спротиву супроти нових, досі неусвідомлених категорій мистецьких візій, — обом їм було трудно достроїтися до звучання всього ансамблю. Козачківський глибоко засів в обмежених рамках побутового театру, Блавацькому ще не під силу було перебороти галицької інтонації, свого неврастенічного амплуа й індивідуально-трафаретного жесту довгих пальців рук, який руйнував зовнішню характеристику Кума, цього представника степової України. Для усвідомлення і перебореня тих довголітніх навиків потрібна була кріпка воля і постійна праця над внутрішнім спротивом, а цьому завадило "самолюбіє" акторів, які часто покликались на свої професійні стажі.

■

Точно через тиждень у розподілі проб над "Народнім Малахієм" мене було викликано до участи в першій дії разом з усім ансамблем.

Текст ролі я засвоїв із усіма інтонаційними та вокальними звучаннями, згідно з гармонією режисерської партитури. Свої характеристичні природні фізичні зовнішні і голосові прикмети я старався в час індивідуальної підготови пристроїти до всього ансамблевого звучання і не випадати з режисерового ритму та пляну. Я намагався постійно тривати у запропонованому драматургом образі Кума, а все індивідуальне, гірняківське, перебороти і підкоритись авторському і режисерському звучанню. У цьому мені сприяла вся попередня березільська практика.

Цього разу режисер не зупиняв, не переривав дійства. Це був т. зв. "прогін" цілої першої дії. Звичайно в час таких "прогонів" виконавці стараються зосереджуватись на своєму дійстві, мов на виставі. Так було й цього разу. З моменту виходу на сцену я помітив пильну

увагу виконавців на собі, тобто на Кумі. На одну мить це мене насторожило, але це справді була манюсінька хвилина...

З моменту появи на кону Кума вся ініціятива переходить у його руки, і всі присутні персонажі йдуть на поводі його дійства. Кум є беззаперечним авторитетом середовища і йому належить вести "першу скрипку" в сім'ї Малахія Стаканчика й усій Міщанській вулиці в містечку Вчорашньому. Після напружено врочистої підготови першої появи центрального персонажа трагікомедії Малахія Миновича, починається генеральний словесний турнір поміж двома задушевними приятелями-сусідами, не на життя, а на смерть.

Мар'ян Крушельницький був винятково підхожим виконавцем ролі Малахія Стаканчика. Його індивідуальні зовнішні та внутрішні прикмети, його природні музичні здібності, глибоке відчуття ліричних тонів внутрішнього звучання — ідеально підходили для Кулішевого мрійника та реформатора людини. Уперше зустрівшись з партнером, мені пощастило заімпровізувати характеристичні Кумові тони звучання, що їх досі не вдавалось відчути в час індивідуальної підготови ролі, без фізичного контакту з Малахієм. Ось уперше глянувши Малахієві в очі, Кум переконливо "запитаннями" притискав співбесідника до стінки, доказуючи нереальність його мрійницьких затій. Ми обидва забули, що дискусія наша відбувалась на пробі, — ми мов коні, яким віжки попали під хвіст, понеслись у запальному змаганні, вірячи в незаперечну правоту своїх арґументів. Прогін 1-ої дії пройшов до кінця без режисерських втручань і завваг. Всі виконавці співдіяли немов би це була прилюдна вистава. Після кінцевої репліки одного із сусідів "От уже драма! от вже коли виплакатись можна уволю" — всі учасники відпружено виключились із тривання.

Лесь Степанович перервав загальну мовчанку: "Йосипе Йосиповичу, прошу включитись у проби! Всім трьом виконавцям ролі Кума пропоную самим стежити за своєю черговістю у спільній нашій роботі". Користаючи з часу, коли після прогону режисер був зайнятий над індивідуальною розробкою сцен Малахія і санітарки Олі у 3-ій дії, я зайнявся переписком ролі Кума в наступних діях.

■

До кінця січня і весь лютий 1928 року всі учасники "Народнього Малахія" та весь технічний і адміністративний персонал були зайняті підготовою цієї чергової прем'єри другого сезону в Харкові. Колотеатральна громадськість нетерпляче чекала вистави нової прем'єри Миколи Куліша. Всім було відомо, що автор віддав цей твір виключно "Березолеві". Всі інші театри України були вражені цим вчинком автора. Але, на всякі домагання вияснення, він відмовчувався, чекаючи на виставу в нашому театрі.

У напруженій щоденній праці, зживаючися з своїми образами та сценічною обстановкою, ми губили мистецьку маштабність автора і постановника, не бачили ні вистави, ні себе в ній. Ми чекали на глядачів, на їхню присутність по той бік сценічної рампи.

На 1 березня був запрошений автор, урядові чинники, представники культурно-мистецького та наукового світу, високошкільна молодь, на офіційний перегляд вистави "Народнього Малахія" в "Березолі".

Друга половина місяця лютого проходила на обживання сценічного простору, оформлення місця дії, монтажі освітлення, на освоєння одягу та пошуки зовнішнього вигляду персонажів. По закінченні вечірніх щоденних вистав, коло 12-ої години ночі на сцені розставлювано оформлення. Бутафори, костюмери, електрики приготовляли все потрібне для вистави "Народнього Малахія". Актори до кожної проби одягались, характеризувались і своєю участю допомагали режисерові завершувати кожний деталь його нових і нових удосконалень. У "Народньому Малахієві" одна сцена 3-ої дії вимагала складних технічних засобів, щоб зреалізувати запропоноване драматургом. У сцені санітара з Олею Малахій прислухається до їхньої розмови і, потрясений трагедією молодої обманутої дівчини, остаточно переконується, що конечна негайна реалізація його "реформи людини"... І тут же, за авторською ремаркою, "у хворій його уяві з'явилися, розквітнули дивовижні проєкти, реформи, цілі картини. Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів «Милость мира» Дехтярьова, перемішаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та трелями жайворонків, по тому вималювалось таке: десь у голубій РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу людини. Плещуть в долоні, схвалюють і вітають його, він далі показує наркомам наочно, як треба негайно реформувати людей. По черзі до його підходять: персонажі з другої дії, яких він приводив до РНК: дідок у дармовисі, колишній воєнний у ґаліфе, дама, Агапія, санітар, божевільні, він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконує, потім робить магічний рух рукою і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та з жовтими нагідками йдуть у голубу даль. По дорозі бачать — стоїть гора Фавор, Оля несе яблука святити, люди співають їй «Осанна», тільки якось по-новому. По тому в голубому мариві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо".

У приміщенні старого харківського театру Сінельнікова за один сезон "Березолеві" пощастило обладнати оборотову сцену і це вже було не абияким досягненням. Але, щоб зреалізувати феєрію Кулішевої ремарки, і мріяти було годі. Курбас з Меллером розв'язали цю проблему конструкцією дотепної машини, за допомогою якої Малахій продемонстрував перед глядачами свою візію реформи людини. Під звуки симфонічного етюду композитора Юлія Мейтуса, в якому звучали атональні елементи космічної дисгармонії, реформатор Малахій, з пальмовою гілкою в руках, зачаровував пацієнтів психіятричної лікарні, які тут же підчинялись його волі і слухняно

виконували його пантомімну дію та накази. Три метри заввишки і чотири завширшки, фантастичної конструкції машина, з верткими колесами, під звуки музики пропускала через своє нутро Малахієвих "підреформних" і з неї вилітали, піднімаючись у висоти сценічних кулісників, осяяні блиском зреформовані люди-ангели вимріяної майбутньої України.

Монтаж переплавлювальної машини і процес її діяння забирав левину частину генеральних проб і прогонів усієї вистави. Чудо винахідливих Курбаса і Меллера здивувало вибагливих театральних техніків.

Перша прилюдна вистава «Народнього Малахія»

За сім місяців підготовчого періоду виконавці ролей зжились з образами комічної трагедії до того, що вже губили відчуття театрального дійства. Вони губили свої індивідуальні, властиві тільки їм прикмети і не помічали мистецьких цінностей, що їх оточували.

1 березня 1928 року урядова, мистецька й наукова знать і високошкільна молодь ще довго до початку "громадського перегляду" сиділи на своїх місцях і чекали початку дійства. Вільні від вистави співробітники непомітно принишкли серед тисячної маси глядачів. Лесь Курбас і Вадим Меллер у дирекційній кімнаті докурювали свої цигарки. Микола Куліш із групою ваплітян в окремій льожі очікували підняття березільської завіси. Це була перша присутність автора на "пробі" своєї "комічної трагедії", як було окреслено п'єсу на реклямних афішах.

За три години до початку вистави я вже був у своїй акторській кімнаті. Мене завжди перед виставою заздалегідь тягнуло до театру. Я любив закулісну метушню технічного персоналу, схвильовано прислухався до стукоту, біганини перукарів, костюмерок. Особливо манила мене процедура характеризації обличчя, яка вимагала чимало часу. В час, коли я готувався до виходу на сцену,Курбас часто заходив до моєї ґардеробної кімнати, щоб, як він казав, "подихати запахом лаку", яким я приклеював ватяні наліпки вусів та бороди. Цей аромат нагадував його колишні акторські часи, за якими він жалів і тужив. Цього разу він не зайшов. Увесь березільський персонал внутрішньо зосередився, чекав чогось особливого, небуденно святкового.

При перших ударах ґонґу, який сповіщав початок дійства, я вже стояв за кулісами, хоч до мого виходу на сцену було ще 15 хвилин часу. Старенький головний машиніст сцени підніс мені крісло, прошепотівши: "Присядь, голубчику, зберігай ноги і сили, бо вони потрібні тобі на сцені"... Його уважливість зворушила мене, але нерви не дали змоги спокійно досидіти до моменту виходу на сцену. При перших звуках голосіння та тужіння мадам Стаканчихи Тарасовни "Ой, хто скаже, хто розкаже, чи ти, доню, чи ти, пташко, а чи ти, Матінко Божа, куди він, у яку сторононьку тікає та на кого мене, бідну, покида-а-а-є?" справді здалось, що, за ремаркою автора,

НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ

Й. Гірняк — Кум, М. Крушельницький — Малахій, В. Чистякова — Любина

"похнюпилась канарка в клітці, посумнів образ Божої Матері", і вся заля глядачів, усе березільське закулісся принишкло, зосередило всю свою увагу на драмі сім'ї в степовому містечку Вчорашньому. Із сцени понеслась запашна мова, широка інтонація степової України.

1 березня 1928 року глядачі "громадського перегляду" слухали первородний, незайманий текст "Народнього Малахія". Це була та ж пісня, яку автор вперше проспівав березільцям улітку 1927 року на 16-ій станції Великого фонтану в Одесі. Лицедії тепер доспівували її за партитурою і гармонізацією Леся Курбаса. Про дозвіл для прилюдних вистав мав рішити Головний репертуарний комітет після перегляду інсценізації Леся Курбаса. Вершителі долі літературно-мистецьких творів, апаратчики репертуарного комітету, разом з партійною та урядовою верхівкою УРСР насторожливо прислухались до тексту п'єси, якого ще не доторкалися ножиці суворих цензорів. Усі вони, разом з тисячною масою глядачів, включились у дійство. Лицедії, відчувши присутність третього компонента видовища — глядача, без якого не існує театр, ожили на сцені повнокровним життям, що забриніло в кожному м'язі організму актора.

У дійстві першої картини було чимало трагікомічного, гостро-сатиричного, однак ніхто в залі глядачів не зважувався голосно реаґувати сміхом чи іншими виявами сприймання лицедійства. Цього разу актори злились в одному диханні з глядачами, і обидві сторони на протязі всього дійства старались не порушувати його ритму.

Громадський перегляд прем'єр відбувався без нормальних реакцій глядачів. Завіса по закінченні дії не піднімалась, актори не виходили на виклики глядачів, бо це була тільки проба, а не вистава. Глядачі до цього були призвичаєні і не реаґували апльодисментними викликами. Та на цей раз не так було: коли завіса після 1-ої дії закрила сцену, після кількох хвилин гробової мовчанки несподівано глядачі розрядились бурхливими оплесками, які не припинялись до кінця, поки не замінено сценічної обстановки для 2-ої дії, що відбувалась у кабінеті секретаріяту Ради Народніх Комісарів у столиці України.

Використовуючи короткий антракт на відсвіження характеризації обличчя та відпруження м'язів, я почув, як у закулісся нагрянули режисерські ляборанти та вільні від вистави співробітники театру з інформаціями про їхнє враження і про настрої глядачів, які з надзвичайним зворушенням облягали драматурга і режисера, висловлюючи своє захоплення від тількищо побаченого і пережитого. Глядачі і березільське закулісся відчули, що скоїлось небуденне й несподіване явище. Пройшла тільки 1-а дія, а вся авдиторія і ввесь колектив театру сприйняли це дійство, як реальну появу нового українського театру, про який мріяли подвижники духового відродження країни. Всі успіхи Мистецького об'єднання "Березіль" за попередні п'ять років притьмарились при звуках 1-ої дії "Народнього Малахія", в яких забриніло слово нового драматурга в устах актора, переплавленого в кузні нового режисера-реформатора українського театру. Глядачі громадського перегляду вже тільки по першій дії

відчули, що вони були свідками і співучасниками явища, яке розкривало нову сторінку театру на Україні.

Друга дія в секретаріяті Ради Народніх Комісарів проходила в супроводі активної участи глядачів, які вже не зберігали норм "громадських переглядів". Виконавці ролей мусіли надзвичайно зосереджено слідкувати, щоб зберегти ритм і стан свого тривання, який увесь час порушувався реакцією глядачів — вибухами оплесків та бурхливого сміху — на всі гострі трагікомедійні ситуації, що проходили на кону між представниками влади і реформатором Малахієм, його кумом та персонажами, що їх Малахій привів із собою, як наочні приклади для потреби здійснення його реформ. Шедеврні сцени у психіятричній лікарні, картини на вулиці Харкова і нарешті в кублі мадам Аполінари своєю трагічністю і драматичним звучанням тримали глядачів у всезростаючій напрузі. Закінчивши свою ролю в 3-ій дії, я чимдуж зняв із себе одяг і ґрим Кума, незаміт-но влаштувався в залі глядачів і став тут же приглядатись до сприй-няття глядачами дійства.

Сцени на призаводській площі, на вулиці Харкова та в кублі мадам Аполінари розкривали перед глядачами пригнобливі сторінки закулісся пореволюційної дійсности, яка була прикрита галасливими гаслами невгамовної пропаґанди про "світлі досягнення соціяльних реформ радянської влади". Кожне слово драматурга, кожна його думка, кожна інтонація та дійство акторів полонили і викликали спонтанну реакцію тисячної маси глядачів, що свідчило про наочну демонстрацію єдности компонентів видовища: драматурга, режи-сера, актора та глядача.

Принишкнувши в темній залі, я усвідомлював наявність знаменної події: реальну появу нового драматурга, нового режисера і актора, нового співзвучного глядача. За "Березолем" було багато перемог. Уже нераз співробітникам нашого театру доводилось бути свідками ентузіястичних реакцій глядачів. Однак, перший контакт театру з глядачами під час перегляду "Народнього Малахія" засвідчив про подію, яка заскочила всіх. Ніхто, починаючи від драма-турга і режисера, не сподівався такого ефекту. Під час безконечних овацій них оплесків захопленої авдиторії сотні людей проривались у закулісся, щоб тут же висловити свою подяку всім учасникам цієї виняткової мистецької події. Словами радости й захоплення люди вітали довгоочікуваний новий театр і нового українського драматурга. Після інсценізації поеми Тараса Шевченка "Гайдамаки", виставою "Народнього Малахія" покладено другий фундаменталь-ний стовп під ориґінальний модерний український театр.

Сливе до самого ранку друзі й однодумці не покидали закулісся "Березоля", ділячись враженням і спостереженнями. Для учасників вистави, які після першого прилюдного виступу, із-за перевантаження нервової системи, зазнали безсоння, — ця довготривала дружня гутірка була цілющим ліком.

Події наступних ранніх годин обдали холодною водяною душ-шею гарячі голови всіх співробітників і звеличників цієї мистецької по-

дії: Комісаріят освіти наказав відкликати прем'єру "Народнього Малахія", яка вже віддавна була зареклямована на наступний день після громадського перегляду, а драматурга Миколу Куліша і мистецького керівника Леся Курбаса покликано до Репертуарного комітету при НКО для переговорів про дальшу долю "Народнього Малахія". Адміністрація зняла реклямну афішу, цілими днями звертала гроші за квитки з передпродажу, а вистава "Малахія" була замінена п'єсою з діючого репертуару.

Цілий місяць ішли змагання поміж драматургом і режисером з одного боку і цензурним апаратом з другого. Куліш і Курбас завзято змагалися за кожну сцену, за кожну окрему фразу, окреме слівце, які кололи очі політнаглядачів, за спиною яких стояли вищі чиновники із ЦК та Політбюра КП(б)У. Цілий місяць культурно-мистецька еліта тодішньої столиці України гомоніла про новий етап в історії українського театру, про виняткові таланти режисера і драматурга, про "Березіль" та його акторів, до яких на вулицях Харкова всміхались вітаючись знайомі й незнайомі громадяни.

Дарма що прем'єра була відкладена й офіційної вистави ще не було, то все ж таки цілий ряд критиків і колотеатральних прихильників стали на шпальтах газет і журналів відгукуватися своїми завваги і навіть великими статтями про драматурга, про постановку режисера та про акторські успіхи у виставі, основуючи свої твердження на враженні, яке винесли з громадського перегляду. Щодо оцінки твору Миколи Куліша критики розділювались на два табори: суворих суддів, які доскіпливо дошукувались ідеологічних ухилів не тільки у творі драматурга, але й самого автора розглядали під найтоншими лінзами партійних мікроскопів. З другого боку, не бракувало рецензентів, які констатували подивугідний зріст драматургічної майстерности автора. Обидві групи критиків одностайно висловлювалися в найбільших похвалах про працю Леся Курбаса й акторів театру "Березіль".

Цілий місяць березень 1928 року, поки йшла затяжна боротьба в Реперткомі поміж політруками цієї установи та Кулішем і Курбасом, громадяни Харкова з хвилюючою нетерпеливістю чекали на виставу, біля якої з кожним днем росло зацікавлення по цілому українському театральному фронті. Головний бій за дозвіл на прилюдні вистави йшов за кулісами Репертуарного комітету. Завдяки категоричній поставі обох "винуватців" постановки "Народнього Малахія", вистава не зазнала замітних змін. За винятком кінцевих сцен 4-ої дії — на вулиці, на заводі і в кублі мадам Аполінари, де було замінено декілька гостро-дискусійних фраз поміж Малахієм і робітником на телеграфічному стовпі, та в час дискусії центрального героя з "гегемонами-робітниками". Проте всім було відомо, що ціломісячний змаг за долю вистави йшов на верхах КП(б)У, де ще тоді деяким впливовим членам Політбюра щастило відвойовувати інтереси української мистецької культури.

Після напружених вичікувань, через місяць після громадського перегляду на фронтоні "Березоля" появилася реклямна афіша

НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ

Й. Гірняк і В. Чистякова

М. Крушельницький
з О. Стешенко

та Л. Даценко

"Народнього Малахія". По такому довгому вичікуванні дозволу на прем'єру нічого було дивуватися, що майже та сама маса глядачів, яка була присутня на громадському перегляді, постаралася попасти на прем'єру, щоб перевірити, яких цензурних змін зазнав цей епохальний твір Миколи Куліша.

■

31 березня 1928 року відбулася прем'єра при вщерть переповненій залі. Передпродаж квитків на майбутні вистави віщував небувалу фреквенцію глядачів. Першого дня сотні бажаючих не попали до театру із-за браку місць.

За наміченим пляном черговости виконавців ролі Кума, у цій виставі я участи не брав. Того дня черга припадала Володимирові Блавацькому.

Як звичайно, друга з черги прилюдна вистава проходить при загально пониженому тоні, через відпругу нервового напруження акторів. З третьої вистави, як правило, акторське тривання прогресує, зростає. Це, звичайно, помітне тільки самим виконавцям ролей і співробітникам театру. Проте, глядачі вдруге приглядаючись до вистави, раділи перемогою драматурга і театру, яким поталанило відвоювати твір і виставу.

Як звичайно, Лесь Курбас після довготривалої праці, після прем'єри, виїздив на кількаденну подорож по країні, під час якої знаходив відпругу від інтенсивної праці. Намічаючи репертуарний плян театру на час своєї відсутности, між іншими інструкціями він доручив ролю Кума виконувати Гірнякові, а дублерів просив почекати до його повернення, коли він ще доведе працю разом з ними до кінця. На жаль, Блавацький не спромігся на подолання свого професійного самолюбства. Наступного дня він забрав у польському консульстві здепонований свій пашпорт і, не попрощавшися ні з Курбасом, ні з березільцями, від'їхав з Харкова до Галичини. Обидва новопришельці — Блавацький і Козачківський, який теж приготовляв ролю Кума, — не розраховували своїх сил на подолання бар'єра, який збудував "Березіль" за п'ять років свого існування. Вони розраховували тільки на свій акторський стаж, що розвивався на традиціях, які не вміщались у рамках театру Курбаса. Софія Федорцева виявилася більш завзятою у змаганнях над поборенням своїх індивідуальних фізичних та психологічних навиків. Вона вперто і послідовно, не знеохочуючися невдачами, працювала над собою, над ролями і врешті-решт осягнула значне становище в акторській професії.

■

"Народній Малахій" у постановці Леся Курбаса пройшов до кінця сезону 20 разів, при всезростаючому зацікавленні глядачів, завжди при переповненій залі і при супроводі невгамовної боротьби прихильників та противників драматурга і його твору. Полемічний

ажіотаж доскіпливих критиків зраджував ініціяторів того брутального наступу на драматурга та його твір. Микола Куліш, який після уступлення Миколи Хвильового з проводу Вапліте, очолив цю літературну організацію, став одіозною постаттю, на яку були спрямовані злобливі погляди партійних московських наглядачів. Резонанс мистецького успіху вистави "Народнього Малахія" насторожив увесь їхній апарат, який тут же мобілізував услужливих колопартійних "енків" на кампанію підриву мистецького впливу на глядачів, що його завойовував драматург своєю п'єсою. Не тільки театрознавці та літературні критики ламали свої пера над анатомічним розбором вистави, але ціла фаланга політруків та "науковців" з партійними квитками вимагали на шпальтах газет зняття "Народнього Малахія" з репертуару. Гостра полеміка велась не тільки до кінця сезону (5 травня), вона продовжувалася всеньке літо, поки березільці приготовлялись до третього туру своїх змагань у столиці України. Тим часом Репертуарний комітет знову зажадав цілого ряду змін і переробок у тексті, якщо театр задумує зберегти цю виставу в репертуарі наступного сезону.

Травень і половину червня було використано на відпочинок, а з 15 числа того місяця Великий фонтан Одеси мав прийняти нас на своєму чорноморському пляжі. Микола Куліш і Лесь Курбас подалися на Кавказ ремонтувати свої нерви та поміркувати над дальшими вівісекціями "Народнього Малахія". Актори використовували заслужену відпустку під стріхами своїх батьків та родичів. Мар'ян Крушельницький, Лесь Сердюк і Валентина Чистякова отримали дозвіл на подорож по буржуазній Німеччині, а я, цього разу в товаристві Остапа Вишні, подався продовжувати лікування свого "коліту" в німецьких ескулапів.

Берлінське лікування

Цього разу, не зважаючи на прихильність наркома освіти Миколи Скрипника, який співчутливо ставився до відряджень діячів театру й літератури за межі країни, виринули труднощі з обміном грошей на німецьку валюту. Коли б не енергійне втручання наркомфіна Полоза, то всі вищезгадані екскурсанти і санаторійні пацієнти сиділи б над харківською річкою Лопанню, прислухаючись до концерту лівобережних жаб... По довгих бюрократичних митарствах Остап Вишня і я перейшли границю "на замках" у Шепетівці, а із Здолбунова подалися двома шляхами до Берліну — він через Варшаву, а я, як і попереднього року, через Львів.

Через три дні зустрілись у заздалегідь умовленому пансіоні з наповненими валізами літературою із львівських і варшавських книгарень. Крім усіх інших справ, ми мусіли використати своє перебування за кордоном і для неприступної нам у себе дома літератури. Закордонна українська література і публіцистика були "неофіційно" однією із найважливіших причин нашої подорожі, тому ночі наші проходили за читанням. Все, що лише можна було дістати і за півторамісячне перебування подолати, ми спожили, обговорили і

прокритикували. Приваблювало проаналізувати різницю двох українських духових світів, чого не можна було зробити, перебуваючи тільки по одному боці межі. Вперше тоді довелося ствердити, що ворогам удалося перетворити кордон на мур спільного незрозуміння і незбагнення.

Зовнішність Польщі, а особливо Німеччини того часу викарбувала на Павлі Михайловичу незабутнє враження.

■

Люди, їхня зовнішність та привітність, упорядкованість комунікації, послужливість урядовців і запобігливість та чемність обслуги, багатство товарів і загальний добробут — все це, здавалось, пригнічувало радянську людину. За напруженими зусиллями зберегти свою іронію та гумор до "капіталістичного" Заходу Остап Вишня не міг заховати свого захоплення і подиву до всього навколо. На кожному кроці, у кожному місці, куди він вступав, вражала різниця між свободою і радянською дійсністю.

Всі ми, приїхавши на Захід, зразу намагалися забезпечитися одягом і всіма атрибутами ґардероби, щоб хоч на деякий час улегшити побутові турботи. Павло Михайлович змінив тільки свою "радянську зовнішність", щоб нею не звертати на себе уваги та щоб мати змогу непомітно появлятися між публікою. Однак для свого сина-одинака (від першого подружжя) нічого не жалів... Наша кімната кожного дня заповнювалась пакетами з одягом, іграшками, дитячим вельосипедом та автами, все це було дуже старанно вибиране під смак і бажання любимця сина. Коли ж я йому нагадував про безоглядність і безсердечність митних посіпак у Шепетівці, Павло Михайлович запевняв, що вони теж батьки і теж мають синів, тому пробачать Остапові Вишні, що дозволив собі перейти межі дозволених норм, тим більше, що це все повинно бути узгляднено за рахунок його особистих потреб. При повороті мій скептицизм виявився більш реальним, і розчарованому батькові довелося попрощатися з цими багатствами на користь дітей шепетівських чиновників... Вони теж мали синів, для яких закордонні іграшки та одяг були неприступними, тому люблячі батьки конфіскували у проїжджих все, що попадалося.

Професор, до якого Павло Михайлович вдався за порадами, після докладних аналізів, послав пацієнта до приватної санаторії біля Ванзее, де він повинен був пройти досить довгий та прикрий курс лікування. Хворий відтягав з дня на день свій від'їзд із Берліну, але коли під час нашої екскурсії до зоологічного парку він в акваріюмі зазнав тяжкого приступу болів і мені аж довелося при помочі скорої допомоги відвезти його до пансіону, він сам переконався, що основної причини подорожі до Німеччини далі відкладати не можна.

У прекрасній околиці, в колишньому поміщицькому маєтку, лікар-спеціяліст внутрішніх хвороб влаштував невеличку санаторію,

де ми з Остапом Вишнею повинні були провести кілька тижнів. Для нього був встановлений суворий режим. Крім всяких ліків та процедур, він мусів шість тижнів непорушно лежати в ліжку, крім теплого молока не можна було приймати ніякої їжі. Перші дні Павло Михайлович переносив досить мужньо ці лікарські настанови, навіть, жартуючи сам над собою, намагався бути дисциплінованим пацієнтом, однак терпцю йому стало тільки на чотири-п'ять днів... Як дитина, ховаючись від лікаря, покидав він ліжко і годинами висиджував біля вікна та писав "Берлінські усмішки", потім, відпочиваючи від писання, стежив за життям дикої птиці на озері, над берегом якого була наша санаторія. Пристрасний мисливець не міг збагнути, чому це дикі крижні, гуси, лебеді плавають по німецькому озері і не бояться наблизитись до берега та до людських рук сягати по ласощі, тоді як у дніпрових плавнях, в Алешках біля Херсону, йому доводилось цілими днями вичікувати обережну качку, яку треба було заманювати прив'язаною за ногу до шувару домашньою крячкою чи дерев'яними опудалами-селезенями та ще й хитрими дудочками імітувати качину мову. А вже найбільше чудними здавались йому довколишні сусіди-німці... бо й справді, як могла не здивувати радянську людину така картина: раннім-ранком хлопчина з великим плетеним кошем на спині їде вельосипедом, і біля кожних воріт чепурненьких вілл підвішує на спеціяльному для цього гачку полотняну торбину, наповнену свіжим пахучим печивом. І так він проїздить усю околицю. Неприбрані, ще заспані господині виходять до воріт та висипають із торбин булочки і, вложивши туди належну плату, знову вішають їх на гачки. Хлопчина, об'їхавши усіх відборців, через годину-дві, вертається цією ж дорогою і знімає свої торбини, вже без печива, але з грошима. І ось, не втримавшись, радянська людина на все горло вигукує: "Гей, безпритульні, де ви? Чого зіваєте? Невже не бачите, яка тут роботонька?!" Прокинувшись від цього вигуку, протерши очі, я дивлюсь на свого товариша по кімнаті і питаю, в чому річ? У відповідь чую: "Йосипе Йосиповичу, а чи не пішли б ви к чорту з вашим соціялізмом?"... Таким обопільним запитом кінчалися наші спільні розмови на тему різниці поміж тодішнім Заходом і нашим радянським життям-буттям.

Встановлений лікарем лікувальний режим з кожним днем ставав для пацієнта все більше нестерпним, і скоро, хоч-не-хоч, весь медичний персонал почав пристосовуватися до непокірного пацієнта. Мені кожного дня доводилось вислуховувати скарги головного лікаря на хворого, з яким сам він міг говорити тільки з допомогою кількох вимовних жестів, решту я вже мусів хворому доповнювати українською мовою... Проте, попри категоричні погрози бунту, хворий далі діставав на сніданок, обід і вечерю тільки тепле молоко, лише як певну поступку — йому дозволено було цю страву споживати за загальним санаторійним столом. З щирим співчуттям доводилося спостерігати Танталові муки мого сусіда, коли на стіл подавали різнорідні смачні страви, якими об'їдалася решта пацієнтів, тоді як йому підносили у великій пивній склянці —

тепле молоко... Спасінням для мене було те, що нас обох, єдиних українців, ніхто не розумів, інакше від щирих слів подяки за це молоко довелося б до вух паленіти. І без цього не раз доводилося вдаватися до найнесподіваніших імпровізацій, перекладаючи вислови Павла Михайловича, якими він висловлював свої задоволення чи протести. Проте, одного разу я таки не зумів з честю вийти із трудного становища.

За загальним столом, проти нас, сиділи двоє пацієнтів, як видно, хворі однаковою хворобою. Старша сивоголова пані і приблизно того ж віку поважний добродій. Із їх розмов можна було припускати, що з фаху вона — професор берлінської високої школи, а він прокурор столичного німецького суду. Їм теж була приписана сувора дієта, бо єдиною стравою за обідом і вечерею була зелена, свіжа, щойно зібрана з городу — салата. Цілий великий полумисок салати!.. Наші обоє милі сусіди з святочним обідовим настроєм і ритуалом набирали по кілька листків цієї салати і з смаком та педантизмом споживали її всю дощенту, як найсмачніший багатий обід. Павло Михайлович, доведений своєю одноманітною стравою до відчаю, з заздрістю дивився на стареньку пані та й несподівано з невинно-скромною інтонацією запитав мене: "Йосипе Йосиповичу, чи ви не знаєте, коли вже нарешті ця стара коза напасеться?" Достойна пані, побачивши, що я не доніс до рота ложки і нахилився до тарілки, із ввічливою усмішкою запитала: "Вас заґт ер?"...

Не пригадую точно своєї відповіді, однак сусідові я погрозив, що попрошу пересадити себе десь далі від нього...

■

1928 рік був останнім роком, коли ще безпартійним діячам культури і мистецтва можна було під різними претекстами вирватись поза межі "радянщини", але і тоді вже за тими щасливими снувались, як тіні, "добрі знайомі та прихильники талантів". Тому ми не дуже були здивовані, коли однієї неділі нас провідали в санаторії пізніше прибулі до Німеччини: Валентина Чистякова, Мар'ян Крушельницький та Лесь Сердюк в товаристві Фурера, що у тих часах разом із видатним членом ЦК КП(б)У М. Поповим просвітляв уми галицьким шумськістам із КПЗУ. В. Фурер, не зважаючи на свій молодий вік, завдяки родинним зв'язкам з Л. Кагановичем, займав досить високі пости у партійній ієрархії в ділянці культури та мистецтва. Тому його часто можна було зустріти у театральних кулуарах Харкова.

На перший погляд нічого дивного в тому не було, що Фурер кожного разу, як тільки якась група письменників чи акторів виїздила за кордон, "випадково" появлявся серед них і досить безпардонно надокучав своїми "товариськими послугами"... Попереднього року, коли я в товаристві Леся Курбаса і Анатолія Петрицького бродив по маґдебурзькій театральній виставці та по берлінських театрах і музеях, ми не дуже турбувалися надокучливою присутністю цього партійного достойника, бо, правду кажучи, ще й не збагнули були

причини цієї "випадковости". Цього разу його поява у санаторії в товаристві згаданих акторів зразу насторожила більше практичного і усвідомленого у таких справах Остапа Вишню. Це ще, звичайно, не була та форма "чуйности", яка сьогодні супроводить усі закордонні екскурсії та делеґації, проте й того було досить, щоб зіпсувати нам цю приємну зустріч з товаришами з театру. Дякуючи молодечо-чванькуватій балакучості Фурера, ми багато дечого почули про ті турботи, що спричиняли галицькі комуністи своїми шумськістськими відхилами від сталінської генеральної лінії, та про ті надії, які на цей суспільний відлам Галицької землі покладав Микола Скрипник. Фурер, як видно, був непогано поінформований у громадсько-політичному житті Галичини, бо навіть накивав пальцем у мій бік за діяльність мого старшого брата Никифора (що в той час редаґував непомітну газетку у Тернополі), обізвавши його приперченим слівцем. Спостережливе вухо Павла Михайловича уловило підозрілі нотки у цій розмові, і після від'їзду гостей він радив мені крайню обережність у зустрічах при повороті через Галичину. В той час мені, що звик приймати все за "чисту монету", така обережність здавалася незрозумілою, але Павло Михайлович, пройшовши перевишкіл ще у 1920 році у холодногорській тюрмі, був більше компетентним у таких справах.

Наше перебування у санаторії доходило до кінця. Стан здоров'я Павла Михайловича помітно кращав, і тоді здавалося, що коли б він був більше дисциплінованим пацієнтом, то хто зна чи зовсім не вилікував би там своєї шлункової недуги... Однак, довелося задовольнитись значним поліпшенням стану і попрощатися з дуже уважним та симпатичним німецьким лікарем і його санаторією.

У Берліні, крім згаданих акторів "Березоля", застали ми артистів оперного театру Івана Паторжинського і Марію Сокіл, яким я доручив опіку над Вишнею, бо сам уже мусів вертатися на підготову зимового сезону до Одеси. Там від кількох років, у другій половині літа на 14 станції Великого фонтану проходили найкращі творчі часи "Березоля", коли Лесь Курбас весь свій мистецький хист вкладав у незрівняні твори Миколи Куліша. Я мусів спішити, бо мене чекала роля Мини Мазайла.

Знову, використовуючи нагоду, вибрав я шлях через Галичину, де у Львові попрощався з своєю численною родиною на багато років. У Шепетівці зустріла мене неприємна несподіванка. Прикордонники та митники цього разу виявили до мене особливу увагу... Відвели в окрему кімнату і на диво брутально перетрясли мої валізи та кишені. Отут довелось пригадати слова перестороги Павла Михайловича. Видно, невсипуще око Фурера руками шепетівців сподівалося піймати "карася" та ще й з принадою. Проте довелось їм задовольнитися тільки театральними блискучками та ґримом Ляйхнера, якими я повинен був обділити березільців. Іншої "нелеґальщини" вони не дошукались. Вона була захована глибоко на дні серця, куди не раз було й самому лячно заглядати.

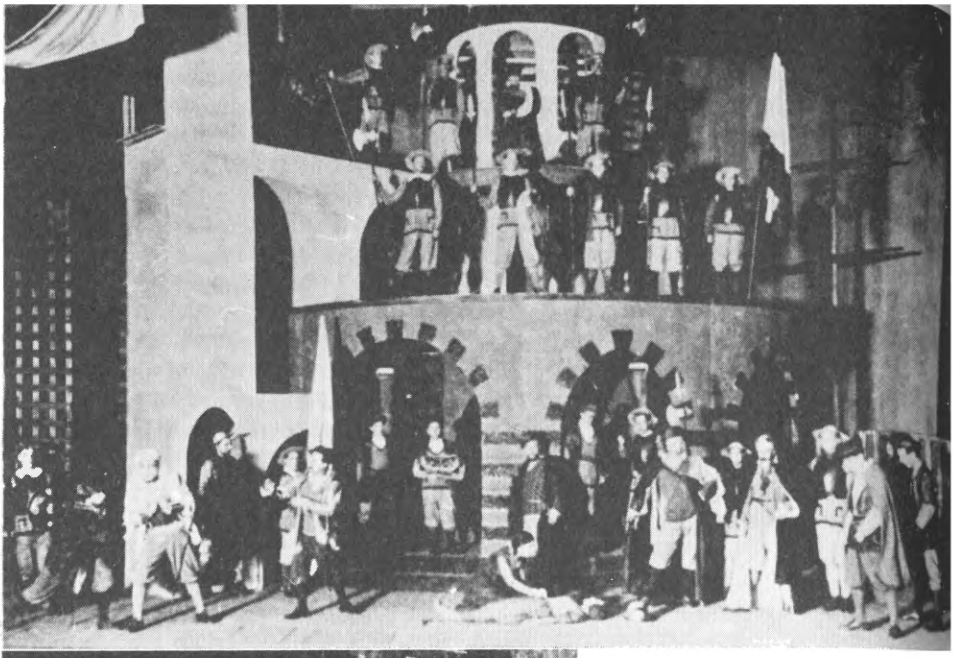
Знову довелося мені доганяти дружину і колеґ-березільців в Одесі на 16-ій станції Великого фонтану. Там від половини червня почалися тренажі фізкультурних вправ, голосових струн, лекції та проби і нарешті ранні та пополудневі змагання з прибоями чорноморських хвиль. Мистецький керівник перепляновував постановку драми Йогана Шіллера "Змова Фієско в Ґенуї", яку режисер Януарій Бортник не міг довести до кінця через свій перехід до новоорганізованого театру музичної комедії. Режисерський штаб був навантажений опрацьовуванням Курбасового виробничого завдання "Березоля" та вишколом акторського й режисерського молодняка, який постійно поповнявся новими адептами. Але й репертуар заініційованих "Березолем" театрів "Веселого пролетаря", музичної комедії та театру для шкільної молоді не обходився без нагляду творчого колективу "Березоля".

Цього літа адміністрація наша зайнялася капітальним ремонтом приміщення театру при Сумській вулиці, яке вже довгі часи було під загрозою технічних неполадок. Повернувшись з Одеси до Харкова в перших днях вересня, ми застали всю залю для глядачів від долівки до самої стелі в риштованні. Через кілька днів після приїзду вся стеля, під тягарем приладдя, яке підносило балки та дошки, провалилась і, падаючи вниз разом з риштованням, убила одного робітника. Ось так в одну хвилину ми залишились без приміщення і весь сезон повис у повітрі.

"Березіль" більше пів року був позбавлений своєї сцени, проте галаслива веремія навкруги "Народнього Малахія" і М. Куліша не припинялась. Одні вимагали зняти з репертуару цю "крамольну" виставу, інші висловлювали всякі запобіжні проєкти громадського контролю над діяльністю театрів і над підбором творів для їхнього репертуару. Голоси ті були не дарма. Професійні спілки й заводські парткоми підшіптували місцевим комітетам завдання нівелювати увагу та зацікавлення столичним театром "Березіль" і автором "крамольної п'єси". Наслідком таких кампаній слід вважати появу того ж року постанови ВУЦВК і Раднаркому УРСР "Про державні театри і їх об'єднання". З постанови:

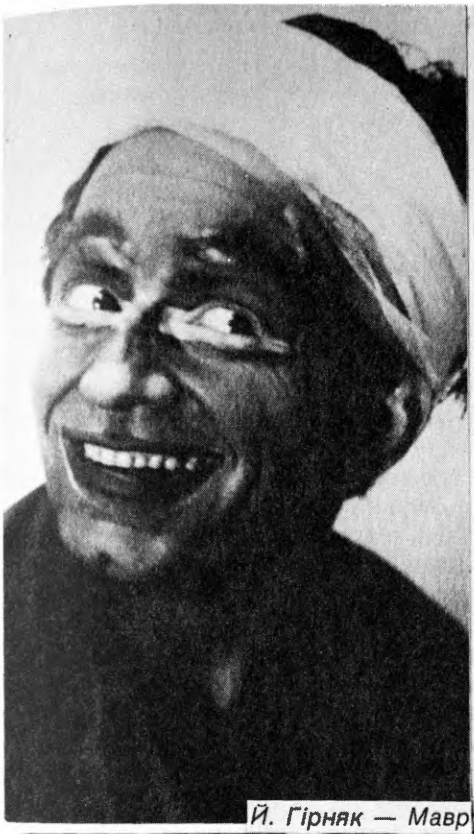
> 1. За державні театри визнаються театри, що є в безпосередньому віданні Народнього комісаріяту освіти.
>
> 2. У безпосередньому віданні Наркомосу є державні театри, що через свою видатну художню та ідеологічну цінність мають загальнореспубліканське значення...
>
> 6. Державні театри і їх об'єднання, що є в безпосередньому віданні Наркомосу, проводять свою роботу в царині ідеологічній, художній та політичній під безпосереднім керівництвом Наркомосу...
>
> 15. При кожному з державних театрів організується рада театру. Рада театру є громадською організацією й має за мету сприяти розвиткові ідеологічного та організаційного зв'язку театру з широким робітничим глядачем...

Наслідків цього "указу" довго не довелось очікувати. Не



О. Стешенко, Л. Даценко, О. Добровольська

Зимова фієста в Генуї



Й. Гірняк — Мавр

Змова Фієско в Генуї

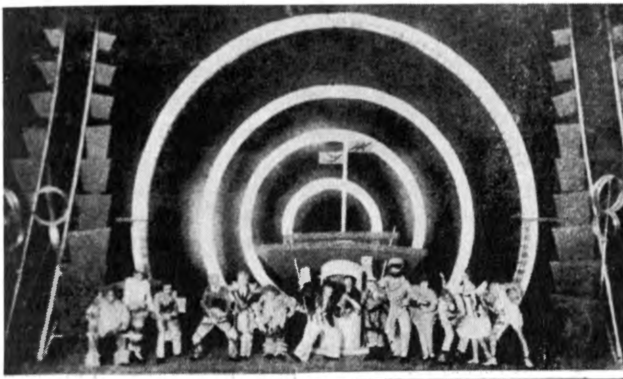
зважаючи на те, що "Березіль" після аварії в театрі був позбавлений можливости виступати перед глядачами зі своєю продукцією, громадські та партійні установи заходились організувати раду театру й підсувати своїх кандидатів з партійного й комсомольського активу до адміністративного та профспілкового апарату. До режисерського штабу, до акторської студії і до молодих оформлювачів сцени стали появлятись т. зв. висуванці з комсомольських організацій з рекомендаціями прийняти їх у навчальні групи "Березоля".

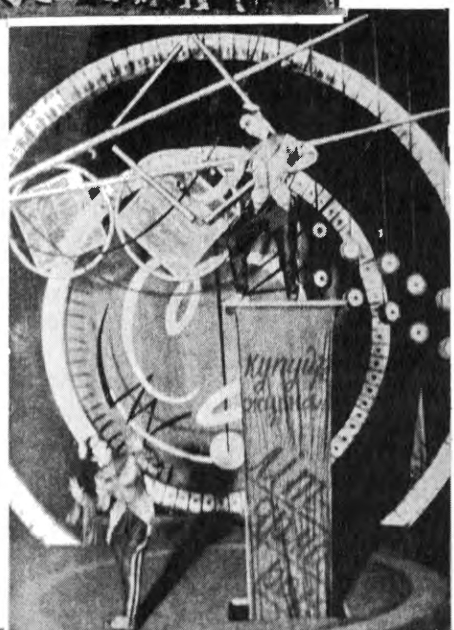
На ті урядові нововведення Лесь Курбас зареаґував резиґнацією із становища "директора", залишаючи за собою становище мистецького керівника "Березоля". Цей уряд створеного ним театру він оберігав від усяких сторонніх втручань. Раді театру з перших днів її існування довелось зайнятися не тим, для чого її зорганізував Комісаріят освіти. При перебудові приміщення театру наявність нововведеного органу була на руку адміністративному апаратові. Окремі члени ради, делеґовані професійними та господарськими установами, стали у пригоді дирекції при добуванні фондів для успішного завершення перебудови театрального будинку. Лесь Курбас і Вадим Меллер використали цю нагоду для ориґінальної модернізації внутрішнього оформлення залі глядачів та суміжних приміщень. Більше пів року зайняття творчого ансамблю над майбутнім репертуаром відбувались у клюбах робітників освіти, інженерів та залізничників.

Але, в той же час гостра полеміка навколо "Народнього Малахія" не вгавала. Партійні та колопартійні умандатовані критики й мистецтвознавці гострили свої стріли для остаточного вбивчого удару по творі М. Куліша. Нападаючи на автора, вони єхидно і злобливо віддавали похвальну данину хистові режисера та піднімали майстерність акторів на висоти. Розрахунок цієї стратегії був дуже нехиткий. Як видно, ішлося про вбиття клина поміж перші три елементи видовища: драматург, режисер, актор. Глядача в даному випадку не брали під увагу.

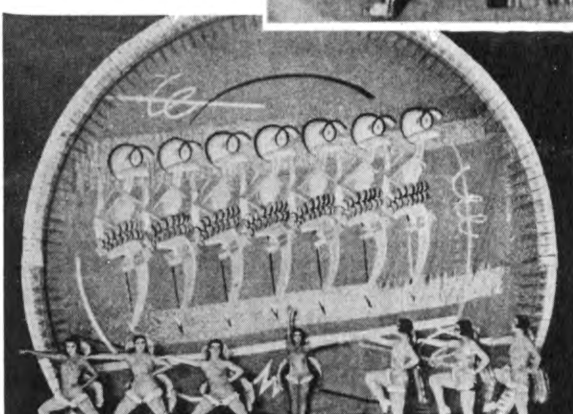
Вистава "Народній Малахій" була творивом нероздільним. Драматург, режисер і актори створили "порядок", який у виставі вилився у відчуття абсолютної одности. Одність, як твердив Л. Курбас ще на початках становлення "Березоля", "є могутнім засобом зосередження уваги глядача на спектакль". Це було розкриття нової сторінки в історії українського театру. Тому то не дивина, що "Березіль" так запопадливо намагався оборонити своє право на збереження цієї вистави у своєму репертуарі.

Автор, на якого були спрямовані всі стріли партійних критиків та їхніх зброєносців, ще перед відкриттям сезону подав другу редакцію п'єси, яку репертком категорично відкинув. У березні 1929 року М. Куліш приніс до театру третю редакцію. Цю третю редакцію театр прийняв до репертуару. Приготовляючися до гостинних виступів у Києві та Одесі влітку того ж року, березільці не уявляли своєї зустрічі з київськими друзями-глядачами без такого виняткового досягнення,





алло на
хвилі 477



М. Крушельницький — Свинка

Й. Гірняк — Лящ

Балет "Гази"

як вистава "Народній Малахій".

На безперервне продовження оглобельної критики "комічної трагедії" в "Березолі" М. Куліш відповів новою п'єсою, яка цього разу виявилася комедією. Не відмовляючися від свого світогляду, він шукав способу вислову новими засобами. За допомогою ґротеску й нестримного сміху над людською ницістю й карикатурною слабістю, він, мов майстерний хірург, гострим скальпелем розтинав суспільні нариви та язви, що обростали Україну 20-их років. Того ж січня 1929 року Микола Куліш до сліз зворушив нас своїм прочитанням комедії на 4 дії "Мина Мазайло".

"Мина Мазайло"

Заливаючися спонтанним сміхом, ми раділи, що між нами сидить людина, яка своєю мовою, своїми перевтіленнями в образи персонажів комедії різної статі, віку, характеру — веде слухачів на висоти, звідкіль як на долоні видно не тільки те, що нас оточує, але й те, що коїться за грубезними стінами вершителів долі народів. Ми, слухачі, окремими репліками реаґували, відгадуючи, куди була спрямована авторова стріла, на що меткий стрілець вимовно прикушував свій палець, мовляв, тримай язик за зубами!

Ніхто з березільців ні найближчих друзів письменників не підозрівали, що в цей напружений час полеміки та оглобельної критики навколо "Народнього Малахія" драматург нишком працював над новою п'єсою, над справжньою "бомбою" для реперткому, для театру і глядачів, яка мов через лякмусовий папір виявляла всі неґативи й усі болячки, які в "Народньому Малахії" тільки бриніли під покривалом натяків, ліричних медитацій та психічних маячінь.

Сатирична комедія, що своїм гострим жалом діймала найболючіші проблеми, які затруювали, ба, навіть паралізували творчий розгін країни, ставала у великій пригоді всім, кого боліла душа за долю культури й мистецтва. Роботи капітального ремонту нашого театрального приміщення добігали до кінця. "Березолеві" після восьмимісячного мовчання слід було запрезентуватися "боєвою" виставою, яка повинна була б продовжувати наступ на всі супротивні сили, що підставляли колоди на шляху його творчої праці. П'єса "Мина Мазайло" появилась немов небесна манна у найпригожіший час. Після закінчення читки комедії автором, ансамбль ентузіястично зустрів заяву Леся Курбаса про включення комедії "Мина Мазайло" в репертуар і що цією виставою "Березіль" відкриє свій сезон.

У літературних та мистецьких колах тільки й було мови, що про нову п'єсу М. Куліша. Репертком, на диво, без ніяких застережень не тільки дозволив комедію для прилюдних вистав, але й за категорією "А" рекомендував усім театрам звернути на неї свою увагу. Чимало режисерів скористали з цього запобігливого жесту і навесні 1929 року реклямні афіші театрів заряснили оголошеннями прем'єри "Мина Мазайло".

■

По кількох днях після зустрічі з автором і його читання комедії Лесь Курбас здивував мене запитанням, яку ролю хотів би я виконувати в "Мині Мазайлі". У "Березолі" актори не вибирали собі ролей. Кожний чекав на пропозицію режисера. Ніхто не зважувався висловлювати свої побажання на таку тему. Розподіл ролей — це була прерогатива постановника, апробована мистецьким керівником. Їхня уява майбутньої вистави була рішальним чинником у цьому питанні. Вражений таким жестом, я відповів: "Ви, Лесю Степановичу, краще орієнтуєтесь у моїх можливостях, ніж я сам. Ваше рішення для мене закон".

Наступного дня в оголошенні розподілу ролей я побачив:

Мина Мазайло — Й. Гірняк
Мазайлиха — Н. Пилипенко
Дядько Тарас — М. Крушельницький
Тьотя Мотя — Н. Ужвій
Рина — Н. Титаренко
Мокій — О. Сердюк
Уля — В. Чистякова і Л. Даценко.

Правду сказати, цієї ролі я ніяк не сподівався. Слухаючи комедію в читанні автора, я з більшою увагою прислухався до Дядька Тараса, який перегукувався з Кумом у "Народньому Малахії". Окрилений успіхом в тому образі, я в час читання стежив за Тарасом з більшою увагою, ніж за іншими персонажами. Догледливий педагог штовхнув мене на складніший шлях боротьби з самим собою, за що мені довелось з глибокою вдячністю схилити перед ним свою голову.

Для підготови вистави мистецький керівник мав дослівно 45 днів. До деякої міри ситуацію рятувало те, що працю з акторами велося не тільки повний робочий день, але й ночі доводилося не досипати. За півтора місяця часу пощастило провести з акторами велику працю, завдяки їхній здатності фіксації того, що пропонував інтерпретатор нового твору. Режисер направляв рух мізансцен та жесту, компонував інтонації та звуко-мелодійні партії. Інтонаційно-звукова мелодія слова і просторовий рух походили від видіння режисера і він же зв'язував їх у звукову та зорову симфонію. Індивідуальна імпровізація актора руйнувала б усю гармонію видовища. Завданням лицедія було через тренаж досягнути повного втілення в образ і абсолютного тривання в ньому, збагнувши ідею автора та настанови режисера-інтерпретатора.

Ґордон Креґ мріяв про актора, який був би здатним зрозуміти й органічно втілитись у режисерове видіння видовища та образу персонажа. Лесь Курбас від самого початку своєї педагогічної діяльности намагався виховати лицедія, який був би здатним "тривати в наміченому ритмі і пляні". Інтерпретатор твору драматурга, маючи до свого розпорядження актора, який сприйняв його "ритм і плян" та "тривав у ньому", режисер свою функцію кінчав у лицедієві-акторові. Цей останній оживав і діяв на сцені, захоплював глядача, який, опинившись у полоні дієвої особи, не здогадувався про первісних

творців усього видовища. Навіть досвідчені критики та театрознавці, віддаючи найбільшу данину похвал та признань виконавцям ролей у "Народньому Малахії" та "Мині Мазайлі", не добачували, що все те, яке їх та глядачів полонило, походило від творчого видіння режисера-інтерпретатора. Увесь образ вистави, ритм видовища, дії, руху, жесту, музики інтонації слова — були витвором мистецької візії постановника Леся Курбаса.

У режисерському штабі "Березоля" проєкти постановок мистецького керівника не обговорювалися. Із вступних експозицій до нових вистав не всі члени ансамблю могли уявити собі чіткий образ майбутнього видовища. На працю з акторами Л. Курбас приходив без жадних конспектів, записок, схем мізансцен і словесних чи інтонаційних партитур. Актори робили на марґінесі своїх ролей помітки рисунку режисерового руху, інтонації слова та цілих фраз. Тут же все це повторювалось, фіксувалось під безпосереднім керівництвом режисера, який часто виправляв, доповняв, переробляв і зміняв деталі та нюанси окремих моментів, частин і навіть цілих сцен.

Після засвоєння всіх деталів вказаних режисером виконавці ролей старалися включитися в одне тривання, в один порядок, який давав почуття "одности". Одність, гармонійна цілість вистави були секретом безсумнівного успіху вистав п'єс Миколи Куліша в постановках Леся Курбаса. Шлях до тієї "одности", до гармонійної цілости, до акторського ансамблю, що забезпечував успіх вистав, був для актора встелений великими труднощами і вимагав жертвенної самодисципліни.

Сливе чи не всі театри України включили комедію "Мина Мазайло" у свій репертуар і майже всі в тому ж сезоні демонстрували її перед своїми глядачами — у побутово-реалістичному пляні, з якого, помимо всяких намагань і крикливих деклярувань, не в стані були визволитися. Актори їхні, у більшості закостенілі у своїх "амплуа", законсервовувалися в образах, у яких їм пощастило неповторно затривати, полонивши глядача. Засоби, які посприяли цьому триванню, вони повторювали в інших ролях та образах, що в свою чергу заштамповувало їх і вони мимоволі ставали "акторами однієї ролі". Клясичним прикладом такого "феномену" може послужити актор Гнат Юра, винятковий виконавець ролі Терешка в п'єсі Карпенка-Карого "Суєта". Тими самими засобами він ухитрявся причаровувати глядачів і в ролі Стьопочки в п'єсі того ж Карпенка-Карого "Житейське море", ба, навіть в інсценізації роману чеського письменника Гашека "Бравий вояк Швейк" у ролі Швейка. До типу акторів "одної ролі" можна було без жадних застережень зачислити акторів із плеяди Театру ім. Івана Франка — М. Пилипенка, М. Яковченка та чимало інших представників пореволюційного реалістичного театру.

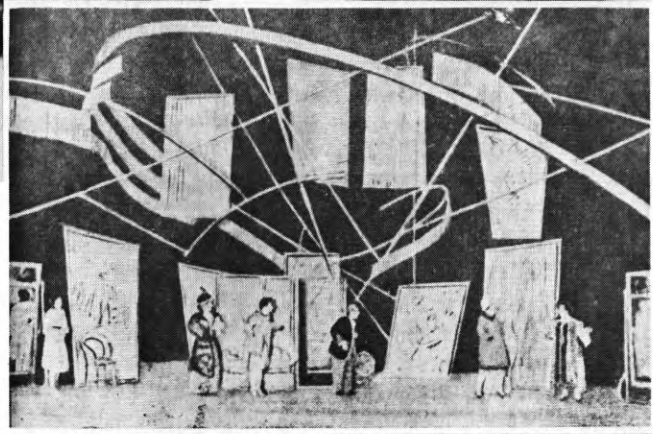
У 1929 році Лесь Курбас уже мав змогу вивести акторів на сценічний простір, в якому вони тільки своєю психотехнікою, витренованими мускулами й голосовими струнами включались у запро-

поновані драматургом обставини й виконували волю інтерпретатора в його видінні майбутнього видовища. Притримуючись інтонаційної мелодії мови авторових героїв, режисер гармонізував її в музичних ключах, які найвимовніше зв'язували слово з рухом тіла і жесту персонажа. Мова в комедійній трагедії "Народній Малахій" не була схожа на мову комедії "Мина Мазайло", де мелодика велася засобами зовсім відмінних контрапунктів.

Під час першої зустрічі з режисером у праці над 1-ою сценою "Мини Мазайла" виконавці побачили на першому пляні з обох боків сцени два великі на півтора зросту людини дзеркала, які були спрямовані під кутом, що обіймав цілий сценічний простір. У наслідок цього глядачі мали змогу слідкувати за рухом виконавців і на кону і в обидвох дзеркалах. Комедія починалася діялогом доньки Мазайлів Рини, аґресивно-енерґійної міщанки, що пройшла через "вогонь, воду та мідні труби" міського малоросійства, — та наївно-ліричної Улі Розсохи, зрусифікованої на Розсохину. Їхній рух і слово виповнювали ввесь сценічний простір за допомогою відповідно уставлених дзеркал. Це переносило дійство поза рамки побутового театру. Використовуючи театральну техніку, режисер старався перенести всю проблему в ширшу площину мазайлівської меншевартости та боротьби двох культур, яку драматург обмежив у стінах харківського передмістя на Холодній горі. Комедія побудована за зразками клясичної одности місця і часу, була перенесена одним режисерським засобом у загальнолюдську площину. Два дзеркала, у яких не тільки Рина й Уля, але й згодом всі персонажі віддзеркалювалися й перевіряли свої вирази очей, облич і т. п., розсували стіни міщанського гнізда, переносячи обставини, проблему і дію у простір цілої країни, цілої нації.

Із-за обмеженого часу режисер не мав змоги на довше експериментування з акторами. Він у таких випадках використовував засіб "показу", імпровізуючи цілі окремі етюди, жести, міміку й поведінку персонажів обох статей та різного віку. Ті "покази" були неоціненним скарбом для всіх нас, акторів. Не одна красуня могла б позаздрити чарові, ґрації, жіночості та виразности, якими володів той лицедій, який заради режисури позбавив театр великого актора. У цій першій сцені комедії Лесь Курбас водив Рину та Улю від дзеркала до дзеркала, пропонуючи їм чарівні мережива, що розвивались із натяків інтонацій, музики слова і мови, ба, навіть з руху обличчя та очей, підсказаних драматургом. Їхні діялоги й окремі репліки переплітались різними паралельними діями, жестами, мімічними виразами внутрішніх станів, які вимагали ширшого простору, ніж чотири стіни холодногорської міщанської садиби.

За автором, першу появу на кону Мини Марковича Мазайла попереджає звук дзвінка при вхідних воротах дому Мазайлів. Режисер замінив цей сиґнал гістерично-радісним вигуком героя комедії ще із-за лаштунків сценічного оформлення: "Го, го-го-го"... Після реплік Мазайлихи та дочки Рини, "Папа прийшов", на сцену вибігав, мов навіжений, Мина Мазайло. Розкидаючи по всій сцені свою старо-



Й. Гірняк — Мина

режимну чиновницьку шинелю та решту зовнішнього одягу, він продовжував своє невгамовне "Го-го-го"! Побачивши дружину й дочку, він наче опам'ятався і прошепотів загробним голосом: "Дайте води"... Тільки після кількох днів, коли Лесь Курбас продемонстрував нам проєкт оформлення сцени Вадима Меллера, я збагнув і відчув запропоновані режисером вигуки, які до цього часу мені доводилося не своїми голосовими тонами розсилати у простори театральної авлі.

На ескізі ми догледіли по всій сцені подіюм, 15 сантиметрів заввишки, на якому було три круги, що кружляли довкола своєї осі за допомогою сконструйованих машиністами сцени приладів. На другому пляні сцени висіли у 2 поверхи 9 щитів неправильних квадратів, на яких видніли аплікації деталів міщансько-домашньої обстановки. Над усім простором сцени висіли різних довжин жердини, які утворювали фантастичні лінії, параболі та еліпси, з яких де-не-де звисали деталі бахроми (атрибути хатньої прикраси). З-поза щитів, на рухомих кругах появлялись деякі персонажі, тіні Мазайлових предків і т. ін. Зміст комедії, проблема зміни прізвища на більш милозвучне для вуха холодногорського русотяпа, — слід було, за замислом автора вистави, прорвати поза стіни міщанської клітки у всеукраїнський, у всеімперський простір, загострюючи й узагальнюючи реальні обриси характерів дійових персонажів, їхньої мови, поведінки та ідеологічні конфлікти.

Підготова вистави, із-за короткого реченця, велась з великим завзяттям усього ансамблю, бо й правду сказати, після успіху "Народнього Малахія" завдання вимагало дальшого поступу по лінії зросту театру. Новий жанр, запропонований драматургом, відкривав нові обрії перед "Березолем" і всім рухливим ансамблем. Гостра сатирична комедія повинна була дати рішучу відсіч багатьом болючим проблемам, які нависли над країною у пореволюційних роках. Відсіч ця вимагала нової мистецької зброї, нових засобів вислову. Відсіч мусіла була дійняти московських тьоть Розторгуєвих, Булгакових та всіх розперезаних ворогів відродженої країни.

Комедії в репертуарі "Березоля" київського періоду "Пошились у дурні", "За двома зайцями", "Шпана" та згодом вистави у жанрі ревій "Алло на хвилі 477" та інші надзвичайно розширили технічно-мистецький діяпазон лицедіїв цього театру. Підготова "Мини Мазайла" за такий короткий час була б неможливою без цього попереднього етапу. Гостра сатирична комедія і виняткова майстерність режисера розкривали несподівані ракурси акторського тривання.

Громадський перегляд і прем'єра пройшли з надзвичайним успіхом. Майже цілий місяць "Мина Мазайло" не сходив з реклямної афіші театру. Кожного вечора заля "Березоля" була переповнена. Під час вистав актори були приневолені з великою напругою пристосовуватися до спонтанних реакцій глядачів, щоб не порушити і не зруйнувати ритму дійства. Привабливі для лицедіїв оплески та гомеричні сміхи цього разу ставали ведмежою прислугою для "вдячних" виконавців ролей. Ми мусіли з великою увагою уловлювати секунди віддиху глядачів, щоб своїм дійством приневолити їх до

дальшого сприймання того, що відбувалось на кону.

Літературо-театрознавцям теж попався твердуватий горіх. Після першої вистави рецензійні ластівки одноголосно привітали автора, режисера й акторів з винятковим успіхом. Всі вони одностайно віщували довге життя цій комедії в репертуарі театрів України. У тому ж самому часі багато театрів продемонстрували й свої вистави "Мини Мазайла".

Однак незабаром на захоплену масу глядачів полився струм холодної води партійних наглядачів, які, до речі, самі признавалися до своєї некомпетентности в театрознавстві. Проте, це їм не завадило від імени партійних органів кидати цілий ряд обвинувачень авторові за його ухили від партійних ідеологічних настанов. Редактор органу ВУЦВК "Вісті" Євген Касяненко та Кость Котко (Микола Любченко), партійний публіцист у газеті "Комуніст", нарядившись у менторські тоґи, заходилися розглядати та громити надзвичайну подію у процесі росту театру — появу складного мистецького твору, не маючи для цього жадних фахових підстав. Поплескавши по плечу керівника театру та акторів, мовляв, "молодці", вони обидва взялися за невдячне завдання прокурорського обвинувачення нового етапу мистецької творчости Миколи Куліша. Їх (точніше, їхніх надхненників) заскочив колосальний творчий стрибок і діяпазон драматурга. Після легкостравних "97" і "Комуни в степах" — "Народній Малахій" та "Мина Мазайло" завоювали признання та захоплення широких кругів глядачів, і це насторожило керівні органи більшовицької влади в Україні. Несподівана успішна творча співпраця Л. Курбаса з М. Кулішем повернула театр на непередбачений ними шлях. Різнобій поміж фаховими критиками й політруками пресових органів з одного боку та ентузіястичне сприйняття вистави глядачами з другого — віщували складну ситуацію. Романтична трагікомедія ("Народній Малахій") і гостра сатира ("Мина Мазайло") у репертуарі "Березоля" прийшли не під смак правлячим кругам, які тут же змобілізували широкий вахляр пристосуванців із ВУСПУ та інших літературних груп: Щупака, Микитенка, Кириленка, Полторацького та горезвісного попутника Грудину, діячів із конкуруючих театрів Юру, Терещенка та багатьох інших, яким Л. Курбас зганяв сон з очей. Їхня неспроможність у змаганні з керівником "Березоля" гуртувала їх біля тих, які із зовсім інших мотивів мобілізували сили для наступу на творчий змаг великого режисера і йому під пару драматурга.

Перша і остання ґастрольна подорож «Березоля» до Києва

Цілий квітень 1929 року, граючи "Мину Мазайла", "Березіль" інтенсивно працював над третьою редакцією "Народнього Малахія", готуючись до ґастрольної подорожі у Київ та Одесу. Наш театр вибирався з творчим звітом до своїх друзів-глядачів, маючи за собою не тільки невдачі. За тих три роки вже був за нами розголос поза межами України. Наш театр уже пишався золотою медалею на міжнародній виставці театрального оформлення в Парижі. Непримиренні конкуренти самі того не помічали, як вони користувались осягами

наших експериментальних шукань та успіхів. Гостра полеміка над нашим репертуаром і мистецькою та громадською вартістю його свідчила про небуденну вагу і значення нашої праці та нашого місця в ієрархії творчих сил країни. Ми вибирались у подорож до нашого колишнього міста не з порожніми наплечниками. Наш молодий акторський та режисерський актив завойовував передові позиції на театрально-мистецьких фронтах. Біля нашого театру точилися палкі суперечки, гострі дискусії, і це нас переконувало в тому, що ми не пасли задніх, не спочивали на лаврах, а крокували по шляху наміченому нашим невтомним режисером і вчителем.

З 1 травня по 4 червня в Києві були зареклямовані наші вистави "Народній Малахій", "Мина Мазайло", "Мікадо", "Алло на хвилі 477" та "Сава Чалий". 30 квітня громадяни Києва зустріли нас на своєму вокзалі привітальними транспарантами, прапорами, військовою оркестрою, весняними квітами, теплими промовами... Військові старшини розмістили нас парами на своїх "тачанках", оточили цілу кавалькаду почесною кавалерійською ескортою та провезли, при звуках дивізійної оркестри, по бульварі Т. Шевченка та Хрещатику до гостиниці "Метрополь" при Миколаївській вулиці.

Вистави "Березоля" відбувались спершу в окупованому нами в 1924 році колишньому театрі Соловцова і закінчились у приміщенні Оперного театру ім. Т. Шевченка. Під враженням такої теплої зустрічі ми розпочали свої гостинні виступи 1 травня 1929 р. Того дня ми дали змогу нашим давнім прихильникам, які були свідками перших кроків Мистецького об'єднання "Березіль", порівняти комедію "Мина Мазайло" в інтерпретації "Березоля" і київського Театру ім. Івана Франка, який теж закінчив свій сезон цим твором М. Куліша і повіз його для свого творчого звіту до Харкова.

Реакція глядачів під час вистави і пресові відгуки в наступних днях свідчили про те, що перед киянами відбулося нове ориґінальне видовище, яке виходило ген поза рамки побутово-реалістичних "франківців". Березільська вистава сатиричної комедії на тему маловажної події зміни прізвища переакцентовувалася на історичну ситуацію, що століттями давила 50-мільйонову націю. Лесь Курбас вивів автора на ширші обрії звучання. Актори "Березоля", визволившись з побутових рамок, забриніли вселюдськими тонами. Їхня професійна культура та техніка залишала ген позаду їхніх сучасників — епігонів театру минулого. Цю вимовну різницю кияни побачили після трилітньої відсутности "Березоля" в Києві.

Вищезгадані вистави проходили при переповненій залі з надзвичайним успіхом. Чимало громадян, не отримавши квитків вступу, розчаровані поверталися додому. Справу ускладняли приїжджі з інших місцевостей, які шукали всяких можливостей, щоб попасти хоч би на одну з наших вистав. У другій половині травня адміністрації довелося перенести нас до оперного театру, де було вдвоє більше місць ніж у драматичному. Проте й там не можна було задовольнити багатьох любителів театру, а особливо київську студентську молодь.

Резонанс успіху "Народнього Малахія" та "Мини Мазайла" у

глядачів, майже щоденні пресові та журнальні відгуки, які широко та з великою увагою аналізували новий етап у творчості драматурга, — все це змобілізувало пропаґандивний культпропівський апарат КП(б)У для наступу проти творчої співпраці М. Куліша і Л. Курбаса. Пробоєву ролю в цьому наступі було доручено членам ВУСПУ Микитенкові й Куликові, редакторам центральних пресових органів та керівникам театрів, яким "Березіль" руйнував їхнє "благоденствіє" своїм існуванням.

29 травня 1929 року відбувся широкий дискусійний вечір т. зв. "громадського активу" над виставами "Березоля" в Києві, на якому в основному йшла мова про "Народнього Малахія", та рикошетом попадало теж і "Мині Мазайлові". На тому вечорі не поталанило критикам розстроїти творчий дует драматурга з режисером. Один і другий дали рішучу відсіч опонентам. Лесь Курбас ще перед самою прем'єрою "Мини Мазайла" оцінив п'єсу, як свідчення великого таланту письменника. "Куліш, як драматург, росте на наших очах. Ми не помилимось, коли віддамо йому перше місце серед сучасних драматургів не тільки України, але й усього Союзу". Режисер уважав, що "Мина Мазайло" серед п'єс радянських драматургів "яскраво відзначається своєю волею до форми, себто автор прагне в ній утворити міцну сконденсовану форму нової радянської комедії" ("Мина Мазайло", "Пролетарська правда", Київ, 21. 4. 1929). Микола Куліш також найвищими висловами признання заявляв про свою однозгідність з творчими шуканнями керівника "Березоля".

Від 8 по 11 червня того ж року відбувся під головуванням наркома освіти Миколи Скрипника ще завзятіший диспут на тему драматургії Миколи Куліша, на якому різкість зударів досягла свого вершка. Керівник "Березоля" наполягав на тому, що і "Народній Малахій" і "Мина Мазайло" — твори значного ідейного задуму, позбавлені політичних помилок, у яких обвинувачувано автора. Курбас бачив у них широкий простір для філософського мислення та історичних аналогій, для роздумів над долею української культури.

Куліш, який брав активну участь у всіх того роду диспутах, говорив, що основна мистецька, вона ж і політична, установка театру Курбаса цілком відповідає його поглядам як драматурга.

Під час диспутів у Києві, а згодом у Харкові під проводом наркома освіти М. Скрипника, виявилось, що партія мобілізувала весь пропаґандивний і пристосуванський апарат, щоб завдати рішальний удар по творчому "альянсі" драматурга Куліша і режисера Курбаса. Куліш був членом партії, з ним справа здавалась легшою. Курбас був у вигіднішому положенні, тому тодішній комісар освіти Микола Скрипник, виконуючи директиву партії на диспуті 1929 р., говорив: "Тов. Курбас вважає, що твір Куліша «Народній Малахій» коріниться в усій нашій історичній, творчій минувшині, що він є й має коріння свої в усій історії нашої культури. Тов. Курбас хоче свій театр зв'язати з цими історичними ідейними традиціями української культури, зв'язати й обов'язати. Це нас і розділяє з тов. Курбасом... У національному питанні тов. Курбас повторює зади, ті самі, що колись

говорив Хвильовий, коли ми з ним билися". ("Радянський театр", Харків, ч. 23, 1929, стор. 7-8).

Таке було офіційне ставлення М. Скрипника, як народнього комісара освіти і члена Політбюра КП(б)У, до діяльности й ідеологічних настанов Курбаса і "Березоля". Проте березільцям і ваплітянам були відомі зовсім інші його погляди на завдання українського мистецтва й усієї духової культури, які він з непомірно більшим запалом обстоював на всесоюзних партійно-керівних форумах.

1929 року на творчих дискусіях і в пресі комуністична партія висунула свої категоричні вимоги до всього літературного і мистецького фронту. Завзяті бої, які досі зводились між численними творчими напрямами в літературі і в театрах, мали бодай назовні характер вільного творчого змагання і шукання нових шляхів. У 1929 році партія поставила крапку над "і". Під час тієї дискусії ще можна було обстоювати, і то з не абияким завзяттям, ті чи інші погляди. Тому не диво, що Л. Курбас з усією категоричністю протиставився вимогам підкорити театр інтересам і завданням партії та її пропаґанди. Курбас наполегливо обстоював право передового театру на відрив від "основної пролетарської маси", вважаючи це законним і неминучим, якщо театр має бути творчим і ведучим. Чимало опонентів Курбаса, "пристосуванців" до генеральної лінії партії і московських вимог, надто спрощено розуміли "творчий контакт з пролетарським глядачем".

Нарком освіти М. Скрипник, як речник партії і її політики в галузі літератури і театру, не завагався взяти в оборону концепції Курбаса, які заперечували офіційні вимоги партії. Присмиряючи пристосуванців і опонентів Курбаса, Куліша і Хвильового, на тому ж диспуті Скрипник заявив: "Наше завдання — не підлабузнюватися до даного рівня свідомости робітничої маси, а підносити її свідомість". І далі: "Не досить лише вести організованого глядача-робітника до театральної залі, треба організувати його театральну думку".... (М. Скрипник. Твори, том 5, стор. 146 і 155). Це по суті те саме, за що Курбас боровся під час усієї своєї театральтної практики. В цьому випадку їх різнило тільки уточнення поняття "глядач". Нарком освіти обстоював інтереси "робітничого глядача", — Курбас мав на увазі всю українську суспільність, а не лише окрему клясу.

На цьому театральному диспуті "правовірні" оборонці генеральної лінії комуністичної партії піддали гострій критиці і другу п'єсу Миколи Куліша — "Мина Мазайло". Драматург Куліш, за словами кваліфікованого критика Йони Шевченка, знову зактивізував славнозвісну дискусію Хвильового і Вапліте, але на цей раз уже на сцені, за допомогою надзвичайно впливових засобів театру. Театрально загострені фігури й образи відтворювали непримиренну боротьбу великодержавного московського шовінізму з молодим модерним українством. Для багатьох учасників театральної дискусії 1929 року не було дивиною, що представники і пропаґандисти генеральної сталінської лінії взяли під нищівний вогонь т. зв. "марксистської критики" ті дві останні п'єси Куліша в поставі театру Леся Курбаса. Аджеж ЦК компартії тому й заініціював ту дискусію, щоб на ній остаточно при-

смирити і зліквідувати українське національне виломлення з московського "фарватеру".

Темою аналогічної дискусії на форумі Москви і Ленінграду був тільки театральний формалізм. Московський художній театр на чолі з Станіславським і Немировичем-Данченком міг демонструвати "Дні Турбіних" М. Булгакова — образливий пашквіль на українську визвольну революцію 1917 року, і ніхто не посмів обвинуватити їх у російському націоналізмі та шовінізмі. На Україні ж "театральна дискусія" 1929 року була використана як пляцдарм бою з передовим театром і з найбільшим драматургом, обвинувачуючи їх у націоналістичній контрреволюції... Доволі було лише Миколі Кулішеві у своїй комедії "Мина Мазайло" в художній формі викрити шовіністичні тенденції російського театру і драматурга, щоб керівні партійні органи негайно його засудили.

Театральна дискусія 1929 року недвозначно засвідчила, що театр, який до того часу міг користуватися власною творчою ініціятивою і мав змогу вільного вибору драматургічного матеріялу, тепер після дискусійної баталії мусить стати рупором "генеральної лінії партії" та її пропаґандивним органом. На тій дискусії, як мужньо Лесь Курбас не обстоював свої мистецькі позиції, як не оборонявся від голобельних атак Микола Куліш і його однодумець Микола Хвильовий, проте з директив комісаріяту освіти та культпропу ЦК компартії було видно, що надійшов новий і тяжкий період для пореволюційного українського мистецтва взагалі, а для "Березоля" зокрема.

■

Цілий червень березільці відбували свої гостинні виступи в Одесі, демонструючи той же репертуар, яким гостили киян. Місцева преса старалася не збиватись із протоптаної стежки центральних газет та журналів, резонуючи відгуки київських та харківських дискусій. "Народній Малахій", мов громозвід, стягав на себе всі удари партійної критики. Куліш і Курбас одностайно і завзято обороняли свою творчу діяльність у прилюдних виступах та на сторінках багатьох газет і журналів.

У перших днях липня всі співробітники "Березоля" роз'їхались хто куди на відпочинок. У тому ж часі по Україні широким відгомоном неслись поголоски про масові арешти членів Всеукраїнської Академії Наук, професорів та викладачів університетів, інститутів, вузів та середніх шкіл. Повернувшись у другій половині серпня до Харкова, березільці застали в адміністративному та профспілковому апараті чимало нових людей, яких функції не були точно визначені. Вони тинялись за кулісами, до всього приглядались, прислухались до розмов співробітників акторського ансамблю та робітників різних цехів. За окремим столом у кабінеті адміністративного директора появився середнього віку співробітник, по одягу якого можна було догадатися, що ще недавно він мав відношення до уніформованих частин радянської влади. Однак, на акторські зайняття та проби з режисерами вони не зважувались появлятися, знаючи, що стороннім

вступ туди заборонений. Це правило було введене ще з перших часів існування Мистецького об'єднання "Березіль" і досі ніхто не посмів його порушувати. Цьому правилу підпорядковувалися навіть драматурги. Новопоявлені наказні функціонери старались нишком нав'язувати контакти з молодими акторами з комсомольськими квитками і втягати їх у розмови про репертуар театру, про дискусії на тему творів Миколи Куліша, про критику постановок мистецького керівника. На цю приманку попадалося чимало акторів, які з егоїстичних інтересів часто шукали причин своїх невдач у недооцінці проводу їхніх "здатностей". Таке хворобливе самолюбство заважало об'єктивно оцінювати обставини, серед яких доводилося проводові театру промощувати шлях для оновленого театру. Зовнішня критика праці мистецького керівництва ставала віддушиною для їхніх пристрастей і вони легко підпадали під вплив позатеатральних кругів, яким ішлося про деморалізацію внутрішнього фронту установи. Лесеві Курбасові, починаючи від Молодого театру, не раз доводилося зустрічатись з явищами, які гальмували ріст театрального мистецтва.

■

Під час наших виступів в одеському театрі опери Амвросій Бучма, який постійно знімався у фільмах на фабриці ВУФКУ, мав змогу проглянути постановки п'єс Миколи Куліша. Успіх тих вистав не міг пройти повз його увагу і не приневолити його задуматись над його роздвоєнням поміж "Березолем" і кінофабрикою. Мистецький зріст на сцені під керівництвом Курбаса, а чи проживання процентів з капіталу минулого у прохідних фільмах на кінофабриці в Одесі? В товаристві, при застільних розмовах, Бронек Бучма поклепував нас по плечах, але між словами бриніли нотки туги за сценою і заздрости до успіхів товаришів. Проте, вихід із тієї колізії не був для нього легкий. З одного боку, не по тодішніх часах матеріяльне забезпечення, якого не в стані був дати театр, похвали невибагливих режисерів та богемських прихильників, і з другого: постійне безгрошів'я, примітивне однокімнатне приміщення на Жаткінському в'їзді та всякі хронічно-побутові злидні.

Перед початком сезону Лесь Курбас запросив А. Бучму на переговори в справі його участи у двох виставах, які були заплянованні для нового репертуару. Пляни постановок цих вистав уже розроблялись у режисерському штабі і їхні постановники розраховували на участь в головних ролях Амвросія Бучми. В день його приїзду сиділи ми вдвох у моїй акторській ґардеробі за обговоренням ситуації, яка створилася навкруги "Березоля" після київської та харківської дискусій на тему "Народнього Малахія" та до деякої міри "Мини Мазайла". Бронек, вияснюючи причину свого приїзду, а саме запросини Курбаса для переговорів, не скривав свого незручного положення в завтрішніх переговорах з Курбасом, маючи підписані умови на кілька нових фільмів з його участю, над якими праця вже розпочалася. Ми довго розмірковували над тією проблемою, і я радив другові Бучмі якнайшвидше розв'язатися з працею на кінофабриці в Одесі, відмовитися від

ще не початих фільмів і стати рядом з Курбасом у його дуже відповідальному моменті боротьби за долю театру. Я нагадав йому про кривду, яку він заподіяв Курбасові, коли цей для нього ж вибрав п'єсу "Золоте черево" для дебюту в Харкові 1926 року. Я просив довголітнього товариша сцени не повторювати такого ж удару в даному моменті. Ми докінчували свою бесіду за вечерею у клюбі ім. В. Блакитного.

Наступного дня в ранніх годинах відбулася зустріч Леся Курбаса з усім творчим ансамблем для інформації про плян роботи на майбутній сезон. Після цієї зустрічі була намічена розмова Бучми з керівником "Березоля".

Лесь Курбас у своїй інформації про дискусії, що відбулись у травні в Києві та в червні в Харкові, про вересневий пленум художньо-політичної ради Управління мистецтв НКО УРСР, присвячений питанням репертуару театрів, про окремий театральний диспут у Харкові на тему "Підсумки зимового сезону та перспективи наступного сезону 1929-1930 років" — зосередив увагу колективу на новій ситуації, яка буде мати рішальний вплив на дальшу нашу працю. Лесь Степанович попереджав нас, що треба бути приготованим до боротьби із зовнішніми зазіханнями, яких мета — "обмежити нашу волю до шукань нових форм", що, по суті, було завданням нашого творчого життя в попередніх роках. Він нагадав нам про Постанову ВУЦВК і Ради народніх комісарів про державні театри і їх об'єднання. Під впливом усіх тих постанов активісти з середовища ВУСПУ Щупак, Коряк, Микитенко, Грудина та їхні поплентачі з "Нової ґенерації" почали наступ на наш театр. Доказом цього слід вважати рекомендації Культпропу ЦК партії і Управління мистецтв НКО всім театрам двох п'єс Івана Микитенка: "Кадри" і "Диктатура", до яких Л. Курбас не проявляв особливого зацікавлення. Він повідомив колектив, що Микола Гурович незабаром прочитає нам нову свою драму, над якою працює вже від довшого часу, а покищо у режштабі розробляється постановка першої п'єси цього драматурга — "97". Заява ця була прийнята з надією, що під творчістю цього драматурга буде проходити дальша діяльність "Березоля".

Під кінець цього звідомлення про ситуацію на театральному фронті в Україні ні з того ні з сього обізвався Амвросій Бучма із запитом до мистецького керівника: "Яке властиво мистецьке обличчя "Березоля" після переїзду його до Харкова? Чим пояснити появу режисера Валерія Інкіжинова у стінах нашого театру та його постановок "Седі" і "Мікадо"? Що сталося з постулятами Мистецького об'єднання "Березіль", пропаґованими на сторінках "Барикад театру"?

Зухвалий тон, визиваючий демагогічний апльомб та нечувана в стінах нашого театру поведінка супроти мистецького керівника болюче вразили березільців, які ніяк не сподівалися цього від давнього товариша.

Лесь Курбас глянув вражений на Бучму й спокійно відповів: "Бронек, на такі питання я відповідати тобі не буду"!

Бучма намагався продовжувати, однак Курбас його перебив повто-

ренням своєї категоричної заяви: "На такі питання я відповідати не буду"!

Мов громом вразив мене маневр колеґи, який ще минулого вечора питав поради, як би то вийти з незручної особистої ситуації в час розмови з Курбасом про співпрацю в наступному сезоні "Березоля", будучи вже заанґажованим у ВУФКУ для нових картин. Я тут же звернувся до нього з вимогою розкрити свої карти і не грати ролі прокурора-недоріки; краще буде, коли він переповість нашу вчорашню розмову на тему праці і турбот театру під сучасну пору, а не кривить душею, стараючись вийти сухим із мутної саджавки.

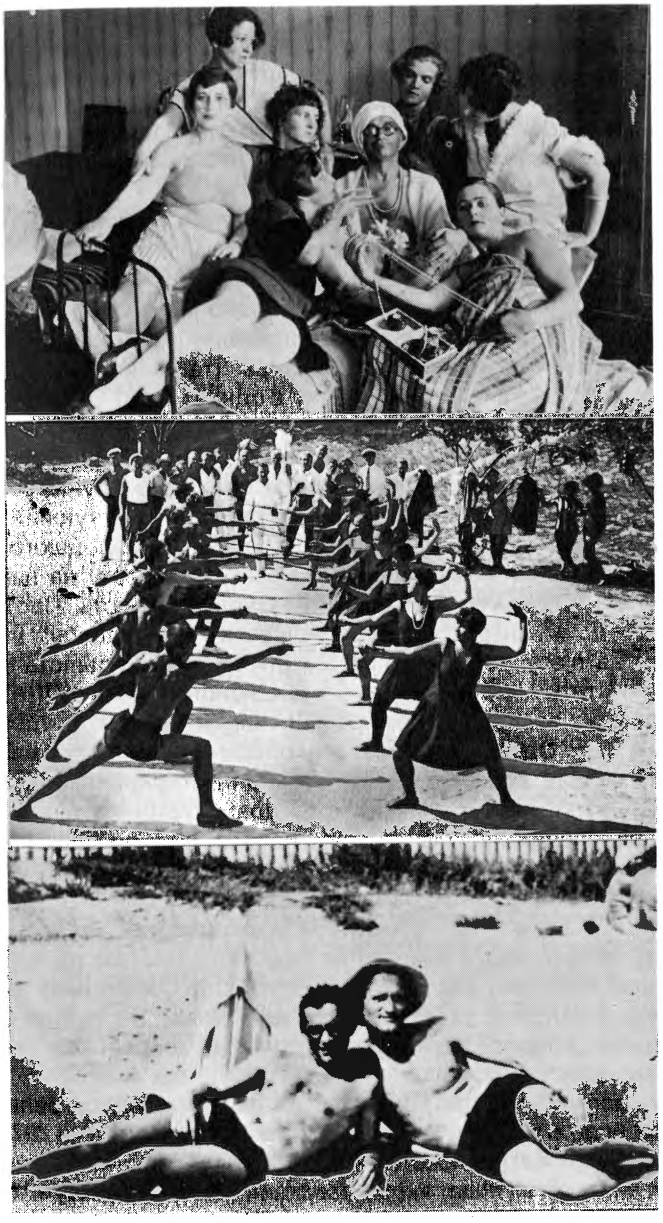
Моя репліка адресована Бучмі прийшла не в смак акторові О. Подорожньому, який, завівши дружбу з партійними наглядачами в місцевому комітеті та адміністративному апараті, став метати зауваженнями у мій город, що в свою чергу викликало заввагу керівника "Березоля": "Тов. Подорожній, це нам не цікаво"... На цьому Курбас закінчив свою інформацію про "обставини на театральному фронті у 1929 році, після гостинних виступів "Березоля" в Києві та Одесі".

Чи відбулась заповіджена розмова між Лесем Курбасом і Амвросієм Бучмою після цього — не відомо було. Питати про це ніхто не зважувався. Театр готувався до відкриття сезону 1929-1930 рр. Режисер Дубовик оголосив розподіл ролей у п'єсі "97", по якому можна було підозрівати зовсім несподіваний ключ для режисерської інтерпретації цього твору. Плян цієї вистави вже прийняв мистецький керівник "Березоля".

На початку листопада 1929 року Микола Куліш прочитав березільцям свій довго виношуваний твір "Патетична соната". Текст драми і читка автора приголомшили всіх присутніх. Усе недавно минуле — вистави "Народнього Малахія", "Мини Мазайла" — зблідло, призабулось... Ми всі просиділи кілька годин очаровані цією геніяльною постаттю доби відродження українського театру. Ми були свідками появи нової форми драми. Перед нами просвітлився наочний приклад творчої співпраці обдарованого драматурга і конгеніяльного режисера нового театру. Попередній творчий шлях Леся Курбаса став динамічним трампліном для винятково талановитого драматурга Миколи Куліша. Тема "Патетичної сонати" — історична доля України — перегукувалася з "Народнім Малахієм" та "Миною Мазайлом" і становила разом з ними своєрідну тематичну трилогію.

У "Вечірньому радіо" 11. X. 1929 і також у "Гарті" ч. 9, 1929 Лесь Курбас повідомляв, що у репертуар "Березоля" на новий сезон, серед інших п'єс, включено "Закут" і "Патетичну сонату" М. Куліша.

Відпочинок в Одесі, 1927 р.



Й. Гірняк і М. Дацків, дир. театру

Театральний сезон 1929-1930

Друга половина сезону 1929 року і перша 1930 року в Україні проходили під безпрецедентним в історії театру натиском урядових кругів на підбір репертуару в театрах країни. Антиваплітянська група під проводом Кулика, Щупака, Грудини, Коряка та неприхильних "Березолеві" режисерів театрів розреклямовувала на сторінках республіканських газет твори новооб'явленого драматурга Івана Микитенка "Кадри" та "Диктатура", що майже одночасно появилися на афішах державних театрів з найвищими рекомендаціями Репертуарного комітету НКО.

Небувалий реклямний ажіотаж, похвальні рецензії літературних критиків ще перед появою вистав на сцені, чолобитні поклони мистецьких керівників і режисерів перед донедавна невідомим драматургом — віщували небувалу подію на театральному обрії. Деякі запальні театрознавці з благословення Культпропу ЦК КП(б)У заповідали появу "радянського Шекспіра" (так і писали!). Щоправда, "злі язики", покликаючись на замітку в одній з газет Одеси, натякали про заяву молодого студента університету К. Гупала про те, що він подав письменникові Іванові Микитенкові на рецензію свою п'єсу на тему "наступу пореволюційної селянської молоді на університети та інститути України на початках 20-их років". Початкуючий прозаїк Іван Микитенко не проявив належної уваги до молодшого колеґи. Навпаки, він радив йому зосередити всю свою увагу на навчання в університеті й покинути мрії про літературну творчість. Проте, це не завадило І. Микитенкові перелицювати цю спробу молодого студента на п'єсу "Кадри" та завоювати нею прихильність Репертуарного комітету НКО й усієї пропаґандивної машини КП(б)У.

Про цей епізод із співпраці І. Микитенка з студентською молоддю в Одесі харківська кололітературна громадськість гомоніла доволі голосно. Однак, завдання офіційних чинників за всяку ціну зупинити переможну ходу драматургічних творів Миколи Куліша на сценах театрів України приневолювали весь пропаґандивний апарат паралізувати всякі поголоски про неґативну вартість творів нової літературно-драматургічної зірки.

Автор "Кадрів" та "Диктатури", окрилений безапеляційною директивою партійного апарату та НКО, подорожував по всій Україні й наглядав підготову вистав своїх п'єс, слідкуючи, щоб мистецькі керівники, режисери та актори, не дай Боже, не руйнували його творів своїми інтерпретаціями, ідеологічними збоченнями та всякими викривленнями...

Тим часом "Березіль", оголосивши на той же сезон репертуар, в якому не було п'єс Івана Микитенка, розпочав підготову "97" і чекав на рішення Репертуарного комітету щодо "Патетичної сонати" та "Закуту" Миколи Куліша, які віддзеркалювали настанову мистецької лінії Леся Курбаса та його театру. Після гострих та запальних дискусій, на яких широко аналізовано пройдений шлях державних театрів і їхній мистецький профіль, після цілого ряду партійних

постанов про централізоване керівництво театрами країни, — згадана настанова керівника "Березоля" щодо репертуару й непохитна орієнтація на драматургію Миколи Куліша виводили з рівноваги не тільки критиків та письменників, які протиставились позиції нашого театру, але насторожувала керівників вищих партійних установ, що стояли понад виконним апаратом УРСР. Літературна група Щупака, Кулика, Микитенка, Грудини й ін., почуваючи за своїми спинами урядову пресу та співзвучну їм когорту критиків, рішила змобілізувати весь вахляр державних театрів, які не витримували мистецької конкуренції з "Березолем".

Починаючи з вересня, всі театри навперегони поспішали продемонструвати свої скороспілі прем'єри обох згаданих п'єс І. Микитенка, щоб перевиконати боєве завдання партії та уряду.

Не тільки в Україні розлилась повінь Микитенкової продукції. Меткий драмороб кував гаряче залізо по всіх-усюдах СРСР, пожинаючи лаври новоспеченого радянського "Шекспіра". Харків так його і звав: "Іван Шекспір". А політбюрівські та цекаківські вершителі долі української культури та мистецтва завзялись перебороти Леся Курбаса і приневолити його включити ті аґітки в репертуар столиці України.

Авторитет мистецького керівника "Березоля", його характер та послідовність в реалізації своїх мистецьких візій не підпорядковувалися методам адміністрування згори та наказам позамистецьких апаратчиків. Отож, вони рішили подолати його затяжною облогою.

У тому ж часі газети й журнали не знаходили слів для похвал драматургові, режисерам, акторам-виконавцям ролей та цілим колективам за "епохальне досягнення на драматургічному та театральному фронті". "Кадри" та "Диктатура" Івана Микитенка розтрублювались по всьому СРСР як неперевершений осяг радянської драматургії. Перед автором розкривались двері всіх російських та багатонаціональних театрів. Запаморочений таким успіхом автор роз'їжджав по всій імперії і збирав лаври та багатотисячні гонорари, яких він сам не був у стані обчислити, бо кожного дня на його банківське конто надлітали відсотки з валових касових зборів з усіх-усюдів. Один "Березіль" стояв осторонь від цього ажіотажу, знаючи мету і ціну "промикитенківської" кампанії. Та все ж таки, культпропівські комісари і коньюнктурники з середовища т. зв. "пролетарських письменників" невгаваючи мобілізували всі засоби, щоб побороти бар'єри, якими Лесь Курбас відгороджував свій театр від цієї драморобної лявіни.

Крім наказних адміністративних чиновників і комсомольських "висуванців", у режштабі, за кулісами в "Березолі" та в клюбі ім. Блакитного стали появлятись поклонники акторських талантів, які у приватних розмовах, серед компліментів заводили балачки про ситуацію, яка витворювалась коло театру. Між тими охочими до такої дискусії траплялися й колишні товариші-галичани, які опинились у рядах партії на відповідальних становищах. Бувши усвідомленими в настановах виконних органів, вони старались поінформувати декого

з нас, щоб бути приготованими до подій, які нависали над мистецьким життям країни. Вони не скривали від нас, що впертість провідника театру і його неґативне наставлення до творів Івана Микитенка насторожують партійну еліту, яка завзялась промостити дорогу драматургові по всьому СРСР. Опозиція столичного театру УРСР ставала нестерпною тим більше, що російські театри не ставили жадних перешкод того роду пропаґандивній зливі. "Диктатура" і "Кадри" Микитенка, не зважаючи на їхню літературну дешевизну, пропихалися всіма "культпропівськими" засобами в усі театри імперії. Мої товариші із шкільних лавок Карло Саварин (К. Максимович), Федір Палащук (Б. Конар), Василь та Іван Сірки, які відігравали немаловажну ролю в харківському партійному естаблішменті, звертали мою увагу на цю обстановку і радили інформувати Леся Курбаса, щоб він не легковажив ситуації, що захмарювалась над ним і над "Березолем". Впертість мистецького керівника провідного театру, його ставка на драматургію Миколи Куліша і на ідеологічну спорідненість з Вапліте мобілізували всю антиукраїнську стихію партійного й адміністративного апаратів.

Прихильники О. Шумського та лідери КПЗУ, які в тих часах часто навідувались до столиці України, не скривали свого занепокоєння долею українського мистецтва та культури. Євген Черняк, один із їхніх речників, що довший час вештався по Харкову, полагоджуючи складні проблеми, які постали між "братніми партіями", у довірочній розмові інформував, що серед провідних кругів партії ведуться розмови про те, щоб Леся Курбаса включити у лави партії, яка мала б тоді змогу безпосереднього впливу на нього й на його працю в театрі. На це Лесь Степанович відповів, що поки рішитись на це, він мусить висунути декілька своїх умов. Переляканий ініціятор тієї розмови аж за голову схопився, почувши таку реакцію, і вигукнув: "Олександре Степановичу! Партії не можна ставити будь-яких умов"! На це непоінформований ідеаліст відповів: "Ну, що ж, виходить, що нема про що говорити!"

Симпатичний землячок не сподівався, що мистецький керівник "Березоля" аж такий анальфабет у партійних проблемах. Але партія не здавалась. На керівному пості Ради профспілок появився колишній співробітник адміністрації "Березоля" в Києві Олекса Лазоришак, який звернувся до Леся Курбаса з вимогою, щоб він обов'язково включив у репертуар свого театру п'єсу І. Микитенка "Кадри", яка демонструється на сценах усього СРСР, а тільки один "Березіль" саботує її. Колишній співробітник нашого театру категорично поставив цю вимогу від імени Ради профспілок, яка, мовляв, не може позбавити харківське робітництво змоги познайомитися з цим твором на сцені столиці України. О. Лазоришак попередив Л. Курбаса, що будуть ужиті крайні засоби, щоб побороти "неоправдану впертість" керівника державного театру. Під таким натиском і НКО наказав включити "Кадри" в репертуар "Березоля". Постановка цієї п'єси була доручена молодому режисерові О. Дубовикові.

Однак, Культпроп ЦК Партії був більше зацікавлений

"Диктатурою" того ж автора, в якій тема "розкуркулення села та хлібозаготівлі" була основним завданням тих днів. Бюрократичний апарат Андрія Хвилі ночей не досипав, підшукуючи людей і засоби для пролому стін березільської твердині. Нарком освіти Микола Скрипник подекуди старався той наступ паралізувати, але Політбюро розпоряджало сильнішими засобами.

На початку 1930 року ҐПУ арештувало акторів "Березоля" О. Подорожнього і Л. Сердюка. Подорожній ще в Києві час від часу мусів оправдуватись за своє минуле в 1917-1919 рр., а над Лесем Сердюком, як видно, повис меч "радянського правосуддя" за його родинний зв'язок з сім'єю Старицьких-Стешенків, які в той час перебували у слідчих камерах ҐПУ, коли підготовлявся процес над членами т. зв. "Союзу Визволення України". Цей вимовний факт потривожив чимало членів акторського ансамблю. Аджеж перед- і пореволюційні роки у багатьох громадян України були покриті "плямами". Чимало акторів у часах визвольних змагань мали, хоч і на короткий час, якесь відношення до того, що коїлось на широких просторах буремної України. Навіть Курбас у 1914 році, захопившись гаслами Українських Січових Стрільців, опритомнів від патріотичної романтики, коли у Стрию його з новобранцями вивели на майдан, щоб скласти присягу на вірність прапорам австрійського цісаря. Він покинув колону добровольців, заявляючи, що згідний присягати на вірність українським прапорам, але не австрійським. Сотня гімназистів з Рогатина, серед яких був і я, на цьому ж майдані ще не усвідомлювала значення тієї демонстрації Леся Курбаса і небагатьох його однодумців. Тому то й надягнула на себе цісарські однострої, в яких посвятилась рятувати честь України.

Амвросій Бучма в 1918 році змінив однострій полоненого австрійського вояка на гетьманську "папаху" з тризубом та кавказьку шаблюку і довго парадував у цій уніформі по вулицях Тернополя, Кам'янця-Подільського, Проскурова, ба, навіть Вінниці. Мар'ян Крушельницький, Фавст Лопатинський, Януарій Бортник і я довший час у 1920-21 рр. не мали змоги позбутись останків свого військового одягу. Сучасні біографи та апологети корифеїв радянського театру старанно вибілюють ці темні плями в життєписах народніх артистів Радянського Союзу. За їхніми твердженнями, А. Бучма ще 14-літнім юнаком у театрі "Руської бесіди" цікавився ідеями Маркса, Леніна, удосконалював свою акторську майстерність на творах М. Ґорького й на системі Станіславського, Немировича-Данченка та Мейєрхольда. М. Крушельницький, за їхніми інформаціями, не син дяка, кваліфікованого дириґента церковного хору села Пиляви на Тернопільщині, а бідного-бідного селянина — передвісника колгоспного ентузіяста. Сучасний автор спогаду про своє товаришування з корифеєм М. Крушельницьким дискретно промовчує переживання у рядах Українських Січових Стрільців та воєнні походи під звуки оркестри того ж українського війська, під проводом Михайла Гайворонського, в якій майбутній корифей Крушельницький завзято й талановито виконував ролю барабанщика. Автор спогаду, м'яко

кажучи, замовчує ті романтичні походи, замінюючи їх описами знущань австрійських імперіялістів над майбутнім народним артистом СРСР.

■

У другій половині 1929 і на початках 1930 років тюрми Харкова з кожним днем виповнювались в'язнями, яких звозили з цілої України до столиці, де ночами і днями підготовляли їх для прилюдної "вистави" під громогласною назвою "Судовий процес над членами контрреволюційної організації — Союзу Визволення України (СВУ)". З Києва, Одеси та інших міст у слід за арештованими приїздили члени їхніх родин, щоб не губити з нещасними зв'язку та допомагати їм у кожній потребі.

В акторському "гуртожитку" на Жаткінському в'їзді появилася Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська. Вона зупинилась у своєї небоги Орисі Стешенко. Кожного дня вона оббивала пороги ҐПУ, клопочучись здоров'ям чоловіка проф. Черняхівського та своєї доні Рони, яких привезли з київської тюрми для остаточного докінчення слідства перед процесом. Після цілоденних вистоювань у чергах за харчами для своїх в'язнів, довгогодинних переговорів та дискусій із конструктором цього зловісного процесу московським чекістом Ґорожаніном, Людмила Михайлівна ледве жива приходила до своєї небоги, щоб наступного дня знову продовжувати свою хресну дорогу. Її дебати з Ґорожаніном закінчились тим, що мати погодилась замінити свою доню під час процесу на лаві підсудних. Так і сталось. Одного ранку Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська найняла візника і з валізою, наповненою "своїми вєщами", під'їхала на вулицю Чернишевського, до внутрішньої тюрми ҐПУ, а того ж вечора Рона Черняхівська зайняла тапчан своєї матері в маленькій кімнаті актриси "Березоля" Орисі Стешенко.

Не тільки мешканці березільського гуртожитку, але й чимала громада харків'ян, завдяки численним членам родин, що піклувались в'язнями, були доволі поінформовані про події на вулиці Чернишевського, про методи та техніку слідчих органів, які вирішували долю громадян тієї трагічної доби.

Серед таких обставин, під категоричним натиском ЦК КП(б)У та НКО Лесь Курбас був приневолений включити в репертуар свого театру не тільки п'єсу Микитенка "Кадри", але й "Диктатура" того ж драмороба була на афішах "Березоля" зареклямована і то в постановці самого мистецького керівника.

«Диктатура»

Після шумливого розголосу прем'єр Микитенкової "Диктатури" в театрах Одеси, Києва, Дніпропетровська та харківського Червонозаводського, автор явився переможно перед творчим ансамблем "Березоля", щоб прочитати йому цей свій твір. Окрилений мандатами партійних та урядових установ, запаморочений підлабузництвом

режисерів і акторів згаданих театрів, новий корифей радянської драматургії з великим апльомбом, самовпевненим тоном прочитав свою п'єсу на тему хлібозаготівельної кампанії. Закінчивши читання, Микитенко, що привик перед іншими ансамблями до ентузіястичного реаґування, не опанував свого розчарування, коли Курбас подякував йому за турботу й запропонував залишити текст п'єси для переписки ролей та ближчого ознайомлення з нею режисури. Такого ефекту від своєї першої зустрічі з колективом "Березоля" він, як видно, не сподівався. Ніхто не висловлював свого враження від тількищо прослуханого читання, не було ніяких ентузіястичних реакцій, ні похвал. Залишаючи на столі свій твір, автор згорнув об'ємистий портфель і мов обпарене курча покинув нашу авдиторію. Так закінчилась безпосередня творча співпраця Івана Микитенка з Лесем Курбасом.

Хоч ця п'єса вже від кількох місяців демонструвалась на сценах українських театрів, проте окремим виданням її ще на полицях книгарень не було. Мало хто з акторів, бувши зайнятими в репертуарі свого театру, мав змогу побачити її на сцені Червонозаводського театру в постановці режисера В. Василька. Прослухавши "Диктатуру" в читанні автора, ми були вражені подібністю її образів та типів із п'єсою Миколи Куліша "97"! Усі центральні герої "Диктатури" були скопійовані з героїв драми "97". Микитенко живцем переніс їх у свою п'єсу під іншими прізвищами. Навіть чимало окремих фраз із драми Куліша ми уловлювали у персонажів Микитенка. Коли за сконфуженим автором зачинилися двері, ніхто з нас не зважився відкрити рота. Мовчав і Лесь Курбас. Мимоволі насувалось питання: якими критеріями користувалась партійна еліта, охрещуючи Івана Микитенка іменем Шекспіра?! З того дня ми теж стали його величати "Ваня Шекспір". Та все ж таки, ми не знаходили арґументу, який би міг оправдати партійні та урядові чинники за їхнє порушення автономії мистецького керівника "Березоля" і насильне накинення йому такої макулятури для інсценізації на сцені столичного театру!

■

Наступними днями Лесь Курбас разом з В. Меллером та композиторами Ю. Мейтусом і М. Колядою почав інтенсивно працювати над оформленням сцени та музичним супроводом нового театрального видовища. Режисер перемонтовував сцени, скорочував тексти, перенаголошував авторські характери образів, надавав їм нового інтонаційного звучання, відповідного музичному супроводові, над яким співпрацювали з ним згадані композитори. Основна ініціятива, як звичайно, походила від Л. Курбаса, якому таємниці музичного мистецтва не були чужою ділянкою. Праця над п'єсою почалась з перемонтовування авторського тексту, переозвучування його слова та інтонації, щоб якнайдалі відійти від "97".

Із режисерської експлікації, з якою Лесь Курбас виступив перед акторським ансамблем, ми усвідомили, що перед нашим театром виринуло нове завдання, від опанування якого залежить розкриття

нової сторінки не тільки українського театру. Лесь Курбас заплянував виставу з далекоглядною мистецькою візією, яка поєднувала акторське тривання, всі багатогранні театральні засоби, музику, кіно, динамічно рухоме оформлення сцени, яке переносило дійство клясової боротьби з теми хлібозаготівлі в понадземні простори. На темі трафаретної аґітки режисерська уява догледжувала театральне дійство, в якому всі мистецькі компоненти театру мусіли бути включеними і використаними в дії, піднімати на котурни не тільки лицедіїв, але й урухомлювати деталі сценічного оформлення, заводські будівлі, бідняцькі хатини колгоспників, долівку сцени, яка складалась із семи пляшетів, що піднімались угору, то опускались униз. Музична імітація ритму праці та руху заводу, бігу поїзду та звуків вечірнього села, — все це суворо в ритмі. Вертикально і горизонтально рухомі площини мали відкривати нові можливості освоєння сценічного простору для ілюзії космічного звучання слова та ідеї.

Візія майбутньої вистави висувала перед акторами завдання побороти індивідуальні зовнішні прикмети та навики, пристосовуючись до звучання видовища, до його ритму і дії. Акторське тривання мусить бути співзвучним із усіма перерахованими компонентами, що мали творити це нове, унікальне березільське видовище. Моментальні зміни місця дії, рух поїзду і кадри персонажів у ньому, появи їх на кіноекрані, виростання контурів заводу і праця робітників усередині того індустріяльного велетня, мітинґи робітників у заводських цехах та селян на колгоспних майданах, під безнастанним рухом рефлекторів, — усе це вимагало нової, ще неосвоєної техніки тривання, руху, жесту, слова та інтонації, співзвучної з музичним оформленням усього дійства. У режисерському задумі вистави "Диктатури" відчувався ґрандіозний синтетичний сплав різнорідних театральних засобів і можливостей — для зінсценізування дуже й дуже посередньої за змістом і словом п'єси Микитенка. Лесь Курбас, згадавши давні свої твердження, що театр "з одного енциклопедійного гасла мусить бути спроможним створити цікаве театральне видовище", завзявся з тієї примітивної п'єси дати наглядну лекцію висококлясичної майстерности режисури. На цей раз він сам себе перевищив!

Проблема освоєння сценічного простору у виставі "Диктатура" висувала перед акторами нове завдання технічної вправности та здатности тривання в обставинах, які досі не передбачались. Моментальні зміни мізансцен на різних площинах, при музичному супроводі всього дійства — вимагали великої концентрації та точного виконання завдань. Найменший відступ від ритму всього дійства грозив розладдям цілого видовища. Конечна була надзвичайна еквілібристична вправність актора.

З формально-мистецького боку постановка "Диктатури" ще й ще раз свідчила про схильність Леся Курбаса до експериментальних нових форм театрального вислову. Цього разу центром його уваги став жанр музичної драми.

У 20-их роках, роках відважних і успішних театральних експериментів, найбільш неприступним для режисерів-новаторів був оперний театр. Здавалося, що цієї твердині театрального консерватизму не подолати було найзавзятішим реформаторам. Невипадково в Москві в тих часах появлялись музичні театри ім. Станіславського й ім. Немировича-Данченка. Ще в останніх перед- і післяреволюційних роках невгомонний Всеволод Мейєрхольд випробовував свою "режисерську волю" в оперному театрі. Проте ті намагання не пішли дальше боротьби з трафаретно-зовнішнім оформленням оперних вистав та з анахронічним штампом сценічного тривання акторів-вокалістів. Лесь Курбас попробував підійти до цієї проблеми з іншого боку. Він не пішов до театру опери. Він не мав змоги й часу переозброювати та перекваліфіковувати оперових співаків, музиків, режисерів. Він почав свій експеримент від самого музичного твору. Взявши в основу для лібретта музичної драми п'єсу Івана Микитенка "Диктатура", заохотив композиторів Ю. Мейтуса і М. Коляду, яким у тісній співпраці з Курбасом пощастило скомпонувати цікаву музику для незвичної вистави. Виконання ролей доручив березільським акторам, які мусіли компенсувати оперові голосові дані мистецтвом лицедійної гри. Вони мусіли говорити у супроводі музики мелодійним речитативом, доповнювати музично-драматичне оформлення п'єси інтонацією слова, музикою пластичного жесту та рухом тіла. Лицедійство мало творити музичне видовище, це мав бути ориґінальний експеримент оновлення музичного театру. Це був перший, може ще скромний, але правильний крок вперед до народження нової форми оперного театру.

Після співпраці з композиторами, Лесь Курбас наприкінці 1929 року повідомив акторський колектив, що приступає до підготови вистави "Диктатура" і що на цей раз постановка буде експериментом оперної вистави. У перших днях січня 1930 року ляборант-режисер і секретар мистецького керівника Михайло Верхацький занотував таку режисерську декларацію постановника:

"Вистава має бути повчальною і за характером свого матеріялу звернутися до такої форми як опера. Це не значить, що ви будете співати. Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику. Де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, аніж драматичне... Актор мусить зібрати свою увагу на вухо і на жест. Завдання у п'єсі: поглибити тему "Диктатури"... Хлібозаготівля є фабула і... на ній, як на фабулі, розгорнути ідею диктатури. Дати глядачеві... безпосередньо й наочно, чітко, грубо, всемірно почути, що це є пролетаріят, а це село, а це завод... які й створюють диктатуру як таку... Ризикований плян роботи, і я не зважуюсь без проби з музикою..."

Режисер довго працював з композиторами, а згодом і з акторами над винайденням відповідного речитативу на ладовій основі української музики. На підготову вистави режисер мав дуже обмежений час. Перемонтовка авторових сцен, переробляння тексту для

співзвучности з музичним супроводом, який тут же кореґувався на праці з акторами у сценічних вигородках, все це приневолювало весь акторський ансамбль до виняткової підпорядкованости режисерській волі. Аджеж у нього одного, в його творчій уяві обрисовувалось майбутнє видовище. Дуже часто в час індивідуальних зайнять з окремими персонажами над образом та текстом ролі трудно було збагнути, чому режисер підсказує таку чи іншу інтонацію чи мелодику слова, протяжність окремої голосівки чи унапрямлення жесту або й ракурсу цілого тіла. На такі питання відповідь усвідомлювалась у час монтажів усіх компонентів композиції видовища.

■

Мені була доручена роля Чирви Козиря, колишнього заможного селянина, якого автор наділив функцією "рушійної сили" спротиву наступові на село. Під впливом Курбасового видіння майбутньої березільської вистави "Диктатури", у моїй уяві ніяк не укладались трафарети автора та інших театрів, які засобами карикатурних фарб та рис змальовували персонажів т. зв. "клясових ворогів". У моїй уяві Чирва Козир накреслювався людиною мужньою, волевою, здатною стати в обороні свого стану. Користаючи з заведеного мистецьким керівником звичаю, що зовнішній образ ролі залишався ініціятиві актора, я шукав допомоги й поради у художника Вадима Меллера, у перукаря та костюмерів, щоб вони помогли підняти мій ріст, змінили мої зовнішні прикмети і надали їм виразу людини здатної переборювати життьові перешкоди. Засоби, якими я плянував змінити свою індивідуальну зовнішність, складались із аксесуарів, що обтяжували елястичність руху на рухомих площинах, на яких при затемненій сцені треба було міняти свої місця дії.

Одною із центральних сцен у виставі був мітинґ селян у Горбачах, куди приїхав представник уряду заводський робітник Дудар для проведення хлібозаготівельної кампанії. Весь сценічний простір, від долівки до верхніх кулісників, був заповнений рухомими площинами, на яких розташовано групи ворогів і прихильників тієї кампанії. Речником перших був Чирва Козир, других — представник влади Дудар. Весь простір сцени затемнений. Із різних сторін вузькі снопи рефлекторних променів висвітлювали то одну, то другу групу, а то й окремих персонажів, залежно від їхньої словесної акції та дії. Рух світляних променів по цілому просторі сцени, з одної групи на другу, з окремого персонажа на іншого, спричинював враження, що на мітинґу діяли сотні, а то й тисячі людей... а їх було тільки кілька десятків. Усі лицедії, весь технічний персонал, машиністи сцени, дириґент і музиканти — всі одночасно й напружено діяли в одному ритмі і стані.

Мені, Чирві Козиреві, у затемненому закуліссі треба було перейти швидко з лівого боку сцени на правий, а там при першому пляні піднятись по драбині на 7-метрову висоту і вступити на пляншету, менше метрової широти, яка була на самій авансцені. Одяг Чирви

Мітинг

ДИКТАТУРА

И. Гірняк — Черва Козир

Сцена у вагоні

С. Федорцева, А. Бучма (на верхній полиці)

Козиря — чоботи з внутрішніми підкладками (для піднесення росту), товщинки під одягом та приклеєна довга борода з надмірно великими вусами і рясними бровами, — дуже зв'язував у русі та жестах.

Із-за навальної праці при підготові цієї складної вистави режисер не мав змоги довершувати окремі сцени чи відповідальні місця з акторами, що чекали на його остаточні корективи. Таке трапилось із центральним монологом Чирви Козиря в картині мітингу, який я на пробах тільки "маркував", бо текст ще не був скоординований з музичним супроводом в оркестровій партитурі. Під час першої монтажної проби, коли технічний персонал приготовляв оформлення тієї сцени, я звернувся до постановника по остаточні вказівки щодо музичних та інтонаційних інтервалів, співзвучних з музичним супроводом, який на цій пробі вперше виконувала оркестра. Лесь Курбас повів мене до сусідньої кімнати і там, як видно, зберігаючи у своїй пам'яті музику супроводу, процитував відповідний текст монологу Чирви Козиря і, тут же докидаючи свою звичайну фразу "Щось такого", повів мене на сцену, бо дзвінок сповіщав, що все готове для проби. Спинаючись по драбині на 7-метрову висоту, щоб зайняти своє місце на вузькій пляншеті, я ні про що не думав, тільки старався зафіксувати у своїй пам'яті тількищо почуту мелодію монологу. Завдяки своїй короткозорості, я не добачав провалля під собою, мене не діймав рух осліплюючих рефлекторів, що освітлювали то моє обличчя, то мою простягнуту вгору долоню, то голови окремих персонажів розставлених по всьому сценічному просторі. Мене все це не бентежило, я цього не помічав і не думав про те, що кожної хвилини мій необачний рух чи крок повалить мене у провалля, що я скручу собі шию і зруйную все видовище. Моя вся увага була сконцентрована на музичному супроводі і намаганні зберегти у своїй пам'яті заімпровізовану Л. Курбасом мелодійну схему речитативного монологу Чирви Козиря. За моєю спиною була веремія світляних променів, що освітлювали селян незаможників, куркулів, Дударя із його прибічниками, та я цього не бачив, я тільки намагався не випасти із ритму видовища і тривання в наміченому образі. Почуваючи себе як у сомнамбулічному стані, я діяв, виголошував свій речитатив-монолог. Та все ж, у тому напруженні, перший раз діючи на сцені, я мов у дзеркалі бачив себе, свою велику "патріяршу" бороду, такі ж вуса, брови і весь одяг. Я приглядався до Чирви, до його жестів, до його рухів, я їх контролював, кореґував. Я вперше почув себе роздвоєним, тобто діючим і споглядаючим. Я не пізнавав свого голосу, жести і поведінка були відповідні до зовнішнього образу Чирви, нічого притаманного, індивідуально гірняківського я не догледжував. Цей невропсихічний момент я усвідомлював тільки вже при повній темноті, коли сходив із цієї зловісної пляншети після картини мітингу. Тільки тоді я став поволі аналізувати все те, що коїлось зі мною і біля мене. Ця монтажна проба "Диктатури" зробила надзвичайне враження на всіх співробітників нашого театру. Ми всі прочули, що цього разу наш

мистецький керівник заплянував театральне видовище, яке своїм оформленням сценічного простору, широким акторським діяпазоном і технікою його тривання та режисерським видінням розширить можливості драматичного театру. Омузичення "Диктатури" підняло примітивно-трафаретну аґітку на котурни, з яких лицедії зазвучали дохідливим відгомоном у сприйнятті глядачів. Ця монтажна проба для мене особисто стала важливим етапом в освоєнні психотехнічного стану для перевтілення в намічений образ і тривання в його ритмі.

Після генеральної проби «Диктатури»

Перша половина 1930 року пройшла в "Березолі" над підготовою вистави "Диктатура" І. Микитенка. 31 травня того ж року відбулася прем'єра цієї п'єси. До того часу ця п'єса вже не тільки встигла пройти в усіх театрах України, але автор не встигав заінкасовувати чималі гонорари навіть у російських театрах імперії. Озброєний дитирамбами партійної критики, яка не жаліла найвищих "балів" оцінки його хисту, він, запишавшися званням "пролетарського Шекспіра", розгулював по закуліссях театрів, повчаючи режисерів, акторів ба навіть членів "художніх рад" про принципи соцреалістичних теорій культпросвітніх чиновників ЦК партії.

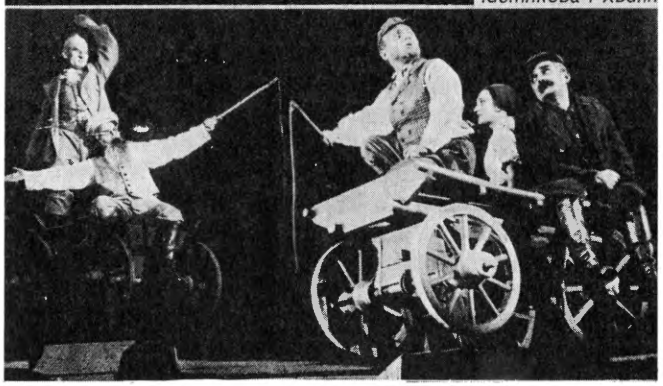
На прем'єрі "Диктатури" в "Березолі" Микитенко в товаристві вуспівської бриґади загубився в масі харків'ян, які при піднятті завіси принишкли, вражені тим, що відбувалось на кону. Перед їхніми очима, немов кіновими напливами, просувались кадри видовища зовсім несхожого до "Диктатури", яку продемонстрували театри безмежної есесерії. Глядачі "Березоля" побачили симфонію "соціялістичного росту".

Л. Курбас поскорочував, перемонтував і перенаголосив текст Микитенка, використав його для м ети, яку поставив основою власного видовища. При сценічнім оформленні В. Меллера все заграло, закружляло. Запрацював велетенський завод, завертілись селянські хатки на курячих ніжках із своїми хазяїнами-власниками, які полякалися з приводу приїзду заводського робітника, що мав розшукувати похований хліб. Оформленню допомагала пов'язана з спектаклем оригінальна музика Юлія Мейтуса та Миколи Коляди, яка підкреслювала драматичні та сатиричні моменти. "Диктатура" в постановці Л. Курбаса зазвучала не як драма, а як музичне видовище. Музика імітувала звуки праці заводу, рух поїзду, вокзальні шуми та звуковий пейзаж нічного села. Музичні інтервали, подекуди, ілюстрували думки та явища, боротьбу двох таборів. Співав тільки заможницький табір. Однак це не був спів, це було голосіння та тужіння, яке часто переходило в речитатив, що ридав над своєю смертю. Цю приречену селянську групу показано в оперному пляні неначе на трагедійних грецьких котурнах. Очарований глядач захоплювався, коли рухався й грав завод, коли затанцювали селянські хатки, подивляв перетворення старого села на село

ДИКТАТУРА

Танці куркулів

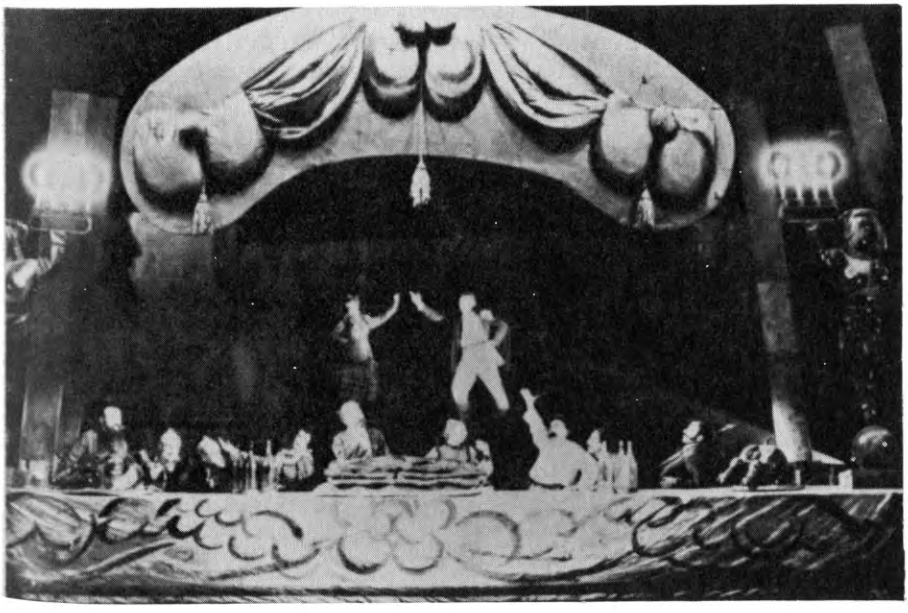
Чистякова і Хвиля



Перегони куркулів і незаможних
Мілютенко, Гірняк, Крушельницький, Федорцева, Бучма

Весілля куркулів

ДИКТАТУРА



майбутнього, забавлявся, коли вози забігали по сцені без коней, коли гра речей доходила до глядачів сильніше, ніж слабий текст п'єси.

Несподіванкою для акторів виявилось надзвичайно тепле сприйняття глядачами нашого лицедійства, яке відбувалось без помочі авторового слова, коли Малоштан клав собі під голову свою власну хатку, чи коли ловив рибку, підспівуючи "купальську" пісню, або під час заможницької весільної гульні. "Диктатура" в постановці Леся Курбаса, як вистава, виявилася величезним осягненням цього майстра режисури. Це спонтанно виявила заля глядачів на прем'єрі. Про це засвідчили післяпрем'єрні овації і масові закулісні відвідини друзів, які тут же висловлювали свій подив творцеві "Березоля" та всьому творчому колективові.

До кінця театрального сезону "Диктатура" пишалась на афішах нашого театру, а в газетах та журналах не втихала запальна дискусія навколо творчої реформаційної стихії Леся Курбаса. Однак не такої заспівали Микитенко та його напарники з Всеукраїнської спілки пролетарських письменників. Почуваючи за своїми спинами "попутній вітер" органів партії та радвлади, їм море ставало по коліна...

Окрилені успіхом та творчою перемогою нашого керівника і моральною підтримкою фахової театральної критики, ми стали приготовлятись до заплянованої гостинної подорожі до Дніпропетровська та Херсону, щоб після тих виступів використати заслужений відпочинок над дніпровими плавнями та озерами в Алешках, де наш славний драматург М. Куліш ще дитиною гриз "ґраніт науки" та випробовував свої юні літературні здатності.

Напередодні від'їзду з Харкова весь наш ансамбль зібрався, щоб прослухати інформацію мистецького керівника про репертуарний плян на наступний сезон. Лесь Курбас появився в товаристві Миколи Гуровича Куліша. Замість свого звіту, мистецький керівник попросив драматурга прочитати свою нову п'єсу... Автор, за старою звичкою, потерши свого носа, почав: —

"Патетична соната", драма...

І знову поплила довга панорама образів людей: суспільних представників, національних буревісників, фанатиків революцій. Знову пролунала Кулішівська мова, його неповторна мелодія та інтонація слова і на цей раз — резонанс симфоній Бетговенських мотивів. Цей третій твір із трилогії ("Народній Малахій", "Мина Мазайло") завершував проблему, якій драматург присвятив свій хист. Для нас, — оп'янілих перших слухачів цього твору, було незаперечним, що ми стали свідками появи найбільшого драматичного твору Куліша. Одна думка про те, що після ґастрольної подорожі та повороту з відпустки нас очікує праця над цим шедевром геніяльного Миколи Куліша, запаморочувала. І ми, "не питаючи броду", подались шляхами хортицьких запорожців, щоб і туди понести наше лицедійство, обновитись у дніпрових водах та лиманах.

У вересні, після повороту з відпустки до Харкова, ми застали ще невідшумілі наслідки процесу Спілки Визволення України (СВУ), гомінкі резонанси "театральної дискусії" про Курбасову постановку "Диктатури" та наступ фаланги Микитенка (ВУСПу) на творчі методи нашого театру. Лесь Курбас давав рішучу та недвозначну відсіч у пресі та на дискусійних трибунах тій організованій антиберезільській кампанії. Свій відпочинковий час він провів над плянами постави "Патетичної сонати", разом із М. Кулішем та В. Меллером.

У серпні 1930 р. появилася постанова ВУЦВК і Ради Народних Комісарів УРСР "Устав про державні театри і їх об'єднання".

З постанови:

"1. Державні театри у безпосередньому віданні районових виконавчих комітетів та міських рад і чинять відповідно до плянових завдань, що їх затверджують районові виконавчі комітети й міські ради. У віданні районових виконавчих комітетів і міських рад можуть бути окремі державні театри і об'єднання театрів, що в межах одного району або міста...

4. Державні театри і їх об'єднання провадять свою роботу у царині ідеологічній, художній та політичній під загальним керівництвом Народного Комісаріяту Освіти УРСР, здійснюваним через його місцеві органи.

5. Державні театри і їх об'єднання, що мають особливе художнє значення, підлягають безпосередньому керівництву і контролю Народного Комісаріяту Освіти УРСР, якому щодо цих театрів і їхніх об'єднань належить так само право затверджувати і звільняти директора, художнього керівника і голову Ради театрів (чи їх об'єднань), затверджувати репертуарний плян, безпосередньо наглядати за художньо-ідеологічним напрямом діяльности цих театрів і їх об'єднань, а так само вказівки у справах основного складу виконавців...".

Як одним "указом" Сталін загнав усю літературу в одне стадо, так і Раднарком УРСР одним помахом стиснув в одному кулаці все театральне життя України. На наслідки тих указів та постанов довго не довелось чекати. Перш за все, щоб приступити до підготови репертуарного пляну на театральний сезон 1930-1931, конечний був дозвіл відповідних установ НКО на кожну нову п'єсу. Нова драма М. Куліша "Патетична соната" застряла в Репертуарному комітеті і біля неї зав'язалась гостра баталія, якій не видно було кінця. Без остаточного рішення цієї установи театрові не було дозволено починати підготову п'єси до вистави. Мистецький керівник не уявляв собі репертуару в новому сезоні без нової п'єси М. Куліша. Він негайно доручає молодому режисерові Л. Дубовикові приступити до праці над п'єсою того ж автора "97", яка вже давно пройшла по сценах країни. Через Репертуарний комітет пройшла п'єса Леоніда Первомайського "Невідомі солдати", яка була тут же доручена

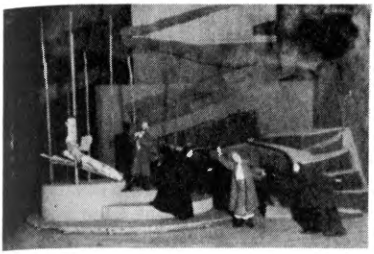
режисерові В. Скляренкові. Сам мистецький керівник зосередив усю свою увагу в режисерському штабі над підготовою цього репертуару, чекаючи, коли закінчиться баталія над "Патетичною сонатою".

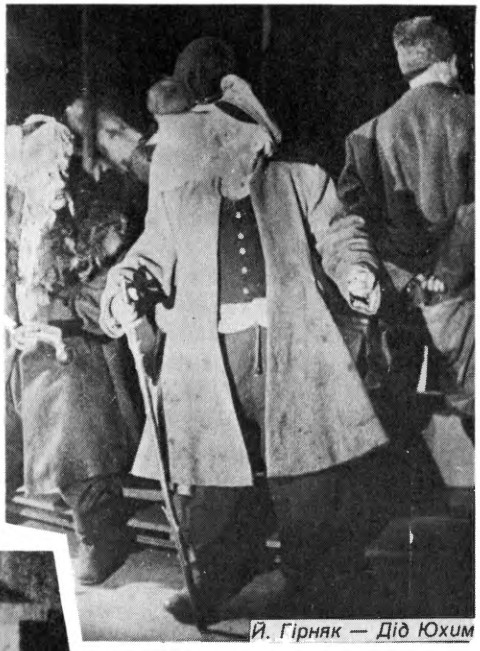
У театральному сезоні 1930-1931 у приміщенні "Березоля" відбулись гостинні виступи двох театрів Грузії: в квітні демонстрував свої вистави 2-ий державний театр Грузії під керівництвом Коте Марджанашвілі, а в липні того ж року наш ансамбль вітав на своїй сцені 1-ий державний театр ім. Руставелі, чиїм мистецьким керівником був Сандро Ахметелі. Зустріч з колеґами-акторами цих театрів була зворушливо-сердєчна. 22 квітня відбувся "Вечір єднання двох братніх культур — грузинської і української". В програмі були уривки з п'єс репертуару марджанашвільців: "Уріель Акоста" К. Ґуцкова, "Роґор" К. Каладзе та "Гопля, ми живемо" Е. Толлера. "Березіль" продемонстрував перед своїми гостями кілька сцен із п'єси М. Куліша "Народній Малахій". З ахмітельцями подібний "вечір зустрічі" був заплянований у Тифлісі під час т. зв. "Двотижневика української культури" в столиці Грузії. Зустріч з творчими діячами цих театрів була для нас великою віддушиною в тих напружених відносинах, що склались на початку тридцятих років.

■

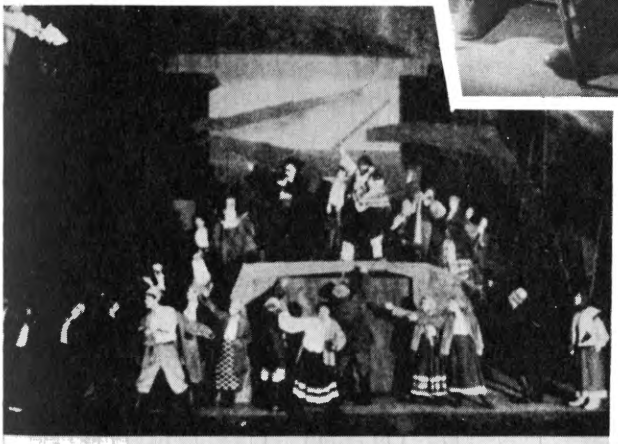
Осінній сезон довелось розпочати п'єсами поточного репертуару, проте режисерський штаб інтенсивно зайнявся підготовою нових вистав. Лесь Курбас усю свою енерґію та увагу зосередив у цьому творчому центрі "Березоля". Драму "97" було прочитано заново. Трагедія голодного люду і клясова кривава боротьба не вкладалася в карикатурні образи аґітаційних плякатів перших днів більшовицької революції. Мусій Кондистка не копія Терешка із "Суєти" Карпенка Карого, яку з легкої руки Гната Юри перетаскано на сцени двадцятих років. 23 листопада 1930 року глядачі Харкова побачили зовсім нову інтерпретацію трагічних подій, що відбулись у тих, за Юрієм Кленом, "проклятих роках". Кулішеві образи персонажів, його неповторна мова та особлива інтонація знову зазвучали на березільській сцені музичними інтервалами та пасажами, притаманними цьому гідному подиву драматургові. Л. Курбас, допомагаючи своїм учням-режисерам навіть під час генеральних проб, одними підсказами, ба навіть показами акторам був здатним переплянувати, перерисувати зовнішній і внутрішній образи та характер персонажів. Завдяки цьому хистові мистецького керівника, виконавці ролей у нашій виставі "97" затривали зовсім іншими, своєрідними характерами та внутрішніми станами. Цю несхожість з образами численних постановок українських театрів побачили глядачі березільської вистави. Перед їхніми очима пропливла не побутова мелодрама, а трагедія глибокого соціяльного конфлікту. Первородок М. Куліша "97" ожив диханням і гомоном притаманним цьому театрові. Вистава зайняла своє заслужене місце в репертуарі до кінця існування "Березоля".

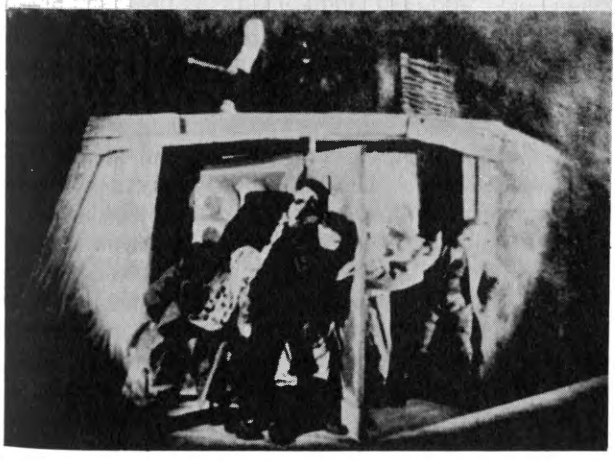
30 січня 1931 року наш театр збільшився п'єсою Леоніда Перво-





Й. Гірняк — Дід Юхим





майського "Невідомі солдати" (режисер Володимир Скляренко, сценічне оформлення художників Д. Власюка і Е. Товбіна — учнів В. Меллера).

28 травня 1931 відбулась прем'єра п'єси І. Микитенка "Кадри" (у постановці Л. Дубовика, оформлення Д. Власюка і Е. Товбіна).

Із-за безконечної волокити у Репертуарному комітеті НКО над "Патетичною сонатою", без якої Л. Курбас і не думав про якусь іншу для власної постановки, він розгорнув енергійну діяльність над підготовою молодої режисури для театрів, які організувались за його ініціятивою. Режисерів Ф. Лопатинського, Г. Ігнатовича, Я. Бортника, Б. Тягна поручав таким новотворам як Український театр оперети, театр сатири "Веселий пролетар", Театр для дітей та ін. При його керівництві згадані режисери розробляли репертуарні пляни для тих театрів та комплектували акторські ансамблі. У "Березолі", як видно з вищезгаданого репертуару, мистецький керівник представив уже своє друге покоління режисерів.

Двотижневик української культури в Тифлісі

Коли в минулому театральному сезоні НКО повідомив адміністрацію, що в нашому приміщенні будуть відбуватися ґастрольні виступи двох грузинських театрів, ми перенесли на той час свої зайняття до клюбу інженерів при сусідній вулиці, щоб не турбувати гостей своєю присутністю. Познайомившися з колеґами-акторами після їхньої першої вистави, ми тут же знайшли спільну мову і здружились. Наші гості зупинились у готелях, а ми, на превеликий жаль, не в стані були прийняти їх у своєму гуртожитку, який славився на весь Харків своєю невлаштованістю. Після їхніх вистав ми збирались гуртками в літературному клюбі ім. Блакитного або в ресторанах. Так виглядали наші особисті контакти. У 1931 році, після наших ґастролів у Горлівці, нам було наказано виїхати до Тифлісу на "Двотижневик української культури".

У ранніх годинах червневого дня співробітники "Березоля" у своїх робочих "комбінезонах" зайняли місця в замовленому вагоні й подались у далекий Тифліс. Другого дня подорожі надвечір, ще за дві години їзди до Тифлісу, на невеличкій станції до нашого вагона прямувала чимала група нарядно одягнених акторів театру Марджанішвілі, з пляшками кахетинського вина, з шашликами на вертіях та кавказькими чуреками в руках, з привітальними окликами: "Вітаємо березільців! Ваша́, ваша́..." Зайшовши до нашого вагона, вони розказували, що приїхали до прикордонної станції Грузії, щоб привітати нас на своїй землі раніше, ніж це зроблять руставелівці на вокзалі в Тифлісі, які будуть нас гостити у своєму театрі. Марджанішвільці раділи, що випередили руставелівців. Поїзд подався далі до столиці Грузії. Гості розмістились поміж березільцями... Чимало наших розмовляли з ними на коридорі, покурюючи цигарки. Я, розважаючи актрису Вірико Анджапарідзе, розмовляв з нею по-російськи, бож вона не знала української мови, а я

грузинської. Тож я чимало здивувався, коли підійшов кондуктор і російською мовою зажадав від неї проїзного квитка, а вона тут же грузинською мовою заявила, що не розуміє, про що він говорить. Він продовжував російською мовою своє, а вона своє. Нарешті кондуктор заявив, що приведе до неї свого начальника, і пішов від нас. Моя співрозмовниця, знову перейшовши на "общепонятну", сказала, що кондуктор-москаль на її землі повинен говорити до неї її мовою. Кондуктор не встиг виконати своєї погрози, бо поїзд підходив до вокзалу Тифлісу.

Перон і весь двірець удекоровані вінками квітів і полотнищами з написами грузинською та українською мовами — привітами для театру "Березіль" та українських діячів культури. На пероні повно людей з квітами та привітальними плякатами. Під звуки оркестри ансамбль 1-го державного театру Грузії ім. Руставелі провів нас на привокзальну площу, де їхній мистецький керівник Сандро Ахметелі впровадив на високу трибуну нашого Леся Курбаса і, вітаючи сердечними словами представників України, просив нас усіх почуватись на землі Грузії, як у себе вдома. Коли ж Лесь Курбас, дякуючи за таку сердечну зустріч, заговорив до такої великої маси громадян Тифлісу грузинською мовою... вся площа загула такими оплесками та вигуками "Ваша́, ваша́ Україна", що годі було цю масу народу заспокоїти. Під цей овоційний гомін грузинські колеґи на руках знесли з трибуни Леся Курбаса і разом з В. Меллером та С. Ахметелі автом повезли до театру ім. Руставелі. В слід за ними повезли й нас у товаристві парадно одягнутих актрис та акторів державного театру Грузії. А ми в своїх "комбінезонах" почувались як "не у своїх санях їздці". Весь шлях від вокзалу до театру був удекорований привітальними написами українською та грузинською мовами, на вулицях маси громадян вітали нас квітами та оплесками. При вході до врочисто прибраного театру ті ж колеґи впровадили кожного з нас до фойє, де розкішно застелені столи вгинались під смаковинками грузинських страв та вин. Під впливом грузинської народної музики, сердечної гутірки з господарями та кахетинських вин наш зніяковілий настрій розвіявся і ми не стямились, як опинились у приготованих для нас приміщеннях.

Наступного дня, відпочивши після довгої подорожі та привітального прийняття, ми подались до театру, щоб завчасу приготовитись до першого нашого виступу. Проходячи біля кабінету мистецького керівника театру, ми помітили на дверях металеву вивіску "Народний Артист УРСР Лесь Курбас". На дверях акторських убиралень висіли друковані написи з прізвищами акторів нашого театру. Вражений такою культурою гостинности та увагою до найменших деталів, я зайшов до убиральні з моїм прізвищем і, коли у передкімнаті на столі я побачив кошик з квітами, мистецьки вдекорований торт та пляшку кахетинського вина (як видно, для частування закулісних відвідувачів), я тут же вигукнув "Ваша́ Грузія!"

Два тижні кожного вечора відбувались вистави "Березоля" при переповненій залі Руставелівського театру. Глядачі сердечно вітали

акторів і особливо мистецького керівника, який зачарував громадян Тифлісу грузинською мовою. Після кожної вистави грузинські театральні колективи, літературні, мистецькі та урядові організації вшановували представників "Двотижневика української культури" бенкетами, які продовжувались майже до ранку при сердечній товариській гутірці. Останнім таким бенкетом уряд Грузії вшанував усіх представників "братського українського народу" — літераторів, образотворчих мистців і нас, співробітників "Березоля". Ми всі були під чаром "моноліту" грузинського народу. Від голови уряду до рядового громадянина — це були грузини! Два театри сперечались, але ця суперечка не переходила у ворогування. Коли я спитав "руставелівця", в чому причина їхньої суперечки, то він, не без гумору, відповів : — Та в тому, що "марджаношвільці запевняють, нібито в них більше нащадків грузинських князів, а це неправда, бо в нас більше князів! — Мій застільний співрозмовник при тій нагоді не скривав чимало інших проблем, які нуртували серед грузинського громадянства. Він казав: — На два мільйони населення цієї республіки рівно половина, тобто один мільйон, інтеліґенції, якої велика частина мусить шукати праці поза межами своєї батьківщини. Тому, — він продовжував жартуючи, — не дивуйтесь, що наших земляків так багато по всіх-усюдах... навіть у московському Кремлі. — Слухаючи його, мене завидки брали... Тільки два мільйони і вони ось які! Зайняли свій весь державний, адміністративний, науковий, громадський, культурно-мистецький апарати, а надвишкою своєї інтеліґенції окупували центральні пости більшовицько-московської імперії. Молодці! Не те, що ми — нездатні опанувати свій "державний апарат", але навіть неспроможні дорахуватись скільки нашого люду по світі животіє! Московські емісари на Україні — Лебедь, Раковський, Каганович, Косіор, Балицький, Постишев, реалізуючи "ленінські настанови по національному питанні", повселювали в столиці УРСР Харкові українських акторів, мистців та письменників у старорежимні доми розпусти на Жаткінському в'їзді та Павловській площі і заспокоїлись, що цим розв'язали проблему національної культури в Україні! Друзі грузини своєю гостинністю, товариською культурою, увагою до найменших побутових потреб відкрили нам очі на чимало проблем, які на батьківщині приглушувались інертністю та нашою атавістичною байдужістю. "Двотижневик української культури" в столиці Грузії отверезив нас від багатьох ілюзій та самообманів.

Діячі грузинських театрів як нас сердечно вітали, так і провожали. Цього разу група руставелівців провожала більшу частину наших акторів аж до кордону Грузії, щоб не лишитись у довгу перед марджаношвільцями. З Тифлісу ми роз'їздились хто куди. Лесь Курбас включив у репертуар наступного сезону п'єсу грузинського драматурга Шальва Дадіяні "Тетнульд" із життя гірського племени сванів. Щоб познайомитись з побутом цього кавказького району, мистецький керівник організував і очолив дослідну експедицію, що складалась із В. Меллера, режисера В. Скляренка і секретаря режисерського штабу М. Верхацького. Ролю перекладача та ґіда

взяла на себе художниця театру Марджанішвілі — О. Гогоберідзе. Леґенда твердить, що у стіп труднодоступної гори Тетнульд застряла частина хрестоносців і їхні нащадки й досі заселюють цю казкову територію, зберігаючи свої звичаї та побут. Решта акторів подалась на відпустку. Я з дружиною та групою письменників поїхали до відпочинкової оселі українських драматургів у Хості, біля Сочі над Чорним морем.

■

Після повороту у вересні 1931 року до Харкова Лесь Курбас застав безнадійну ситуацію в Репертуарному комітеті біля драми Куліша "Патетична соната". Члени комітету базнастанно ставили авторові все нові й нові вимоги щодо тих чи інших персонажів та окремих сцен. Щоб таки зберегти свій твір, Микола Гурович завзято обстоював ідейний стержень "Патетичної сонати". Засіданням та дискусіям у комітеті не було кінця. А Лесь Курбас залишався без найкращої драми Миколи Куліша у своєму театрі.

Більш щасливим був мистецький керівник московського Камерного театру Александр Таїров. Йому пощастило поставити у своєму театрі "Патетичну сонату" (в перекладі Павла Зінкевича), якої прем'єра відбулася 20 грудня 1931 року. До того часу твори українських драматургів на московських чи ленінградських сценах були дуже рідким явищем. Їм тільки згодом широко відкрили двері до тих театрів урядові накази і то лише із-за внутрішньополітичних, а не мистецьких міркувань. Таїров один із перших російських режисерів, що з власної ініціятиви пильно стежив за драматургією Миколи Куліша. "Патетична соната" полонила його своєю небуденною мистецькою вартістю і він приклав усіх зусиль та свого авторитету, щоб здобути дозвіл на вистави цієї драми. Московські театральні критики довго не зважувались забирати голос в оцінці цієї драми і вистави. Тільки після півтора місяця з дня прем'єри 9 лютого 1932 р. появилась в центральному органі ЦК компартії "Правда" редакційна стаття за підписом 5 співробітників газети — Б. Резнікова, Г. Васильковського, П. Єрухимовича, Н. Богового і Н. Назарова, в якій у загальному дано позитивну оцінку драмі М. Куліша і виставі Таїрова в Камерному театрі. З цього приводу в Харкові в урядових колах наступила повна констернація. Всі бо знали, що думки газети "Правда" та ще й цілої групи відповідальних співробітників — є директивними і з ними годі дискутувати. Тому Репертуарний комітет скликав негайно засідання, щоб якнайскорше переглянути свої попередні затяжні дебати над цією драмою і попередню заборону "Патетичної сонати" для вистав. Здавалось, що скоро й український глядач зможе побачити на своїй сцені найкращий твір свого улюбленого драматурга. Пригадується одне із таких засідань реперткому, на якому в присутності М. Куліша і Л. Курбаса остаточно обговорювано редакцію дозволу "Патетичної сонати" для вистави в нашому театрі. Полемізуючи з членами реперткому, М. Куліш заговорив російською мовою. Коли ж здивовані учасники дискусії

запитали, чому це він перейшов на цю мову, він не без іронії заявив: "Да патаму, што я руский писатель! Мои п'єси идут в Москве, Ленинґраде и в друґих ґородах Росии и даже на Сибире... а на Украине они запрещаются"... Цей пікантний епізод розрядив Лесь Курбас розкотистим гомеричним сміхом, яким тільки він був здатний сміятись.

Однак, поки відбувались дискусії в реперткомі та інших установах, у тій же самій газеті "Правда" з 4 березня 1932 року появилась невеличка замітка, за підписом "Украинец", якої автор з несамовитою лютню накинувся на драматурга, на режисера Камерного театру Таїрова і на редакцію "Правди" за поміщення прихильної рецензії на "Патетичну сонату". Редакція тут же відмежувалась від попередньої своєї статті і беззастережно приєдналась до думки "Украинца", добре знаючи, що за тим псевдонімом скривається не хто інший, як тільки колишній генеральний секретар ЦК КП(б)У Лазар Каганович, член Політбюра, один із секретарів ВКП(б) і права рука Сталіна в усіх репресіях проти хвильовизму, шумськизму, Вапліте і всього культурного українського відродження.

24 березня 1932 р. Камерний театр останній раз ставив драму Миколи Куліша, того ж дня вона була знята з репертуару і в ленінградському Театрі драми. Замовкли балачки і в Репертуарному комітеті в столиці УРСР. Перелякані виконавці сталінських, кагановичівських та постишевських наказів остаточно похоронили найцінніший твір української модерної драматургії, який своєю архітектонічною структурою та мистецькою формою і силою міг би й досі успішно конкурувати з творами світової драматургії. Сталінові губернатори добре засвоїли трисотлітню практику російських жандармів — перфідного нищення творів українського духа. І цього разу вони завдали нашій культурі один із найболючіших ударів. Цим блискучим зразком драматичної поеми, цією ліричною сповіддю, розкритою засобами театру і піднесеною до рівня прекрасної драматургії, Лесь Курбас готувався своєю інтерпретацією завершити трилогію Миколи Куліша — "Народній Малахій", "Мина Мазайло" і "Патетична соната". Московсько-більшовицька камарилья, при співучасті хахлацько-вуспівських гробокопателів, підрізала крила цим двом талановитим подвижникам пореволюційного театру.

Театральний сезон 1932-1933

Затративши чимало часу на підготову "Патетичної сонати" з композитором та мистцем сценічного оформлення, Лесь Курбас примушений був переключити всю свою увагу на організацію репертуару театрального сезону.

1 жовтня 1931 р. він ударними темпами інсценізує огляд про завершення побудови харківського тракторного заводу під назвою "Народження велетня" — режисер Л. Курбас.

17 січня 1932 р. прем'єра "Плацдарм" М. Ірчана — режисер Б. Балабан.

7 квітня 1932 р. прем'єра "Містечко Ладеню" Л. Первомайського — режисер К. Дехтяренко.

15 червня 1932 р. прем'єра "Тетнульд" Ш. Дадіяні — режисерська розробка Л. Курбаса, режисер В. Скляренко.

24 грудня 1932 р. прем'єра "Хазяїн" І. Карпенка-Карого — режисер В. Скляренко.

Плянування цього драматургічного матеріялу з режисерським молодняком вимагало багато творчої ініціятиви та педагогічного хисту. Чимало часу забирала Л. Курбасові невгомовна кампанія, яку з благословення офіційних установ продовжували проти "Березоля", Л. Курбаса і М. Куліша "вуспівські" пристосуванці та графомани. За кулісами театру, за ініціятивою наказних наглядачів із партійної та комсомольської ячейок, зазвучали дискусії про співтворчий контакт мистецького керівника з розгромленим проводом ваплітян, з активом "Літературного ярмарку", про їхнє опозиційне наставлення до новоствореної Спілки пролетарських письменників, яка у свою чергу не гребувала провокативними засобами, щоб лиш засіяти зерна розкладу в середовище творчого молодняка. Щоб легше перевести таку операцію, з наказу самого Постишева було усунено кваліфікованого адміністративного директора Михайла Дацкова, який ці обов'язки виконував від самого початку існування Мистецького об'єднання "Березіль". Складною господарською ділянкою стали займатись люди з партійними квитками, які мали завдання не театрального господарчого характеру. Своєю появою вони вносили зовсім незвичну для нашого закулісся атмосферу. Їм, наприклад, трудно було збагнути, чому під час проб з режисерами нікого з посторонніх, ба навіть із незайнятих робітників не допускали на проби. Вони залюбки затівали розмови з акторами та молодими режисерами, втягаючи їх у дискусії про ситуацію, яка витворилась навкруги нашого творчого напряму і репертуару, з намаганням прищепити зародки недовір'я чи сумніву до діяльности нашого мистецького керівника... На жаль, цей мікроб подекуди попадав на пригожий ґрунт. Інтенсивний період підготови репертуару, за активною участю мистецького керівника, закінчився прем'єрою "Тетнульда" Ш. Дадіяні. За цей час було поставлено цілий ряд п'єс під молодою режисурою, яку виховав Курбасівський штаб.

Після "Диктатури" мені довелось ще брати участь у "97" М. Куліша, у "Кадрах" І. Микитенка, у "Плацдармі" М. Ірчана та в "Хазяїні" Карпенка-Карого. Чотири образи широкого характерного діяпазону. Персонажі від 12-літнього хлоп'яти до 107-ми років діда. Це була нагода широких амплітуд перевтілень. Однак, це не були образи такого маштабу, як у п'єсах Миколи Куліша, які в наслідок голобельної критики та безперестанних дискусійних кампаній проти М. Куліша та Л. Курбаса були під строгою забороною і лежали за залізними дверима репертуарних органів.

15 липня 1932 р. березільці розбрелись по Україні на відпочинок. Л. Курбас і М. Куліш рішили цю нагоду використати в Хості у відпочинковій оселі українських драматургів над Чорним морем. Мати Леся Степановича Ванда Адольфівна (як усі ми її звали), знаючи синову безпорадність у побутових обставинах, просила мене, щоб я поїхав теж туди і "мав його на оці", як вона мотивувала своє прохання. Моя дружина Олімпія рішила використати свої вакації на відвідини свого батька в Черкасах над Дніпром. Ми погодились, щоб цього разу я провів свою відпустку в Хості.

Кільканадцять кілометрів за Сочі, над берегом моря, збереглась на відлюдді стара дача, яку енергійному адміністраторові Українського товариства драматургів М. Гарбузові поталанило окупувати під відпочинкову оселю для членів тієї організації. На дачі тій збереглось 4 кімнати і мала зруйнована кухонка. У цих кімнатах розміщувано окремо жінок і чоловіків. Решту відпочиваючих підприємливий Гарбуз улаштував у сусідніх мешканців тієї кавказької закутини. В садку оселі на горбку була заімпровізована Гарбузом відкрита альтана, яка рівночасно була їдальнею і клюбною кімнатою із розстроєним піяніном, на якому улюблена доня М. Куліша Оля розучувала твори Шопена і навіть "Патетичну сонату" Бетговена.

П'ятого дня після приїзду Л. Курбаса до Хости появився там і я. Раннім-ранком застав я його в спільній кімнаті з М. Кулішем, А. Любченком і В. Ґжицьким. Мій приїзд був для Леся Степановича приємною несподіванкою. Я пояснив йому, що я зрезиґнував з дніпрового пляжу за порадою Ванди Адольфівни, яка турбувалась його здоров'ям і тому попросила мене взяти на себе обов'язки його Санчо-Панси... Люб'язний син усміхнувся й сердечно обійняв мене. М. Гарбуз тут же приготовив польове ліжко для мене. Весь цей гурт порішив не гаяти часу і щоскоріше зайняти свої місця на прилеглому до оселі пляжі, на березі синьо-синього моря, хоч воно й звалось Чорним. Після Харкова, забувши про настирливі пресові атаки на "ідеологічні збочення" в мистецькій продукції нашого театру та його мистецького керівника і драматурга, пляж у Хості здавався оазою серед пустелі "суцільної колективізації та ліквідації куркуля як кляси"... По настрою друзів на пляжі здавалось, що вони намагались забути про все, що гнітило в тих жахливих тридцятих роках. Та все ж крізь шибеничний сміх та жарт пробивався внутрішній неспокій.

На заклик дзвінка із столівки Гарбуза, обігріті південним сонцем пляжники ще раз занурились у сині хвилі Чорного моря і спішили,

Н. Ужвій і Й. Гірняк

ЛЯЦЬДАРМ

О. Добровольська й О. Стешенко

Петрова, Стешенко, Пілінська, Добровольська

щоб чимдуж заспокоїти свої апетити. За столом у т. зв. їдальні вже сиділи Юрій Яновський з своєю молодою дружиною а нашою талановитою актрисою Тамарою Жевченко. Біля них зайняла місце її мати — актриса Театру ім. Івана Франка О. Горська, дружина А. Любченка. Співчутливий господар Гарбуз звільнив молодій парі (яка, до речі, зверталась до себе на "ви") маленьку темну комірчину, яка служила складом для всякого хазяйського непотребу. Таким привілеєм ніхто із подруж не удостоювався в управителя оселі. На цю комірчину ревнивим оком позирав молодий вітчим Аркадій. Крім клопотів з розміщенням відпочиваючих членів літературно-мистецької богеми, господар оселі проявляв несамовиту винахідливість у ділянці прохарчування тієї братії... Де тільки він не оббивав пороги, в яких сусідніх колгоспах не вимінював дефіцитні еквіваленти на молоду картоплю, кукурудзяну муку та всяку городину, то і сам Аллах не відав.Отож, не зважаючи на економічні та сільсько-господарські гаразди, група українських вибранців муз використовувала хостинський пляж для підкріплення сил до осінніх баталій театрального фронту. Лесь Курбас і Микола Куліш обмірковували тему та форму нової п'єси, яка відповідала б їхнім мистецьким видінням і не давала претексту для "вальпургієвих ночей" вуспівсько-реперткомівських гробокопателів. Однак прогнози і настрій були скептичні. "Березолеві" був потрібний твір з широким простором для філософського мислення та історичних аналогій для роздумів над долею української культури. Цю мрію режисера поділяв і драматург. Тільки він був здатний реалізувати це у своїй творчості. Та ба — дійсність була проти них!

■

Наближався кінець вакаційного безділля. Хостинська оселя починала порожніти. Миколу Гуровича затурбували шкільні проблеми доні і сина та організаційні справи Товариства українських драматургів. Перед нашим поворотом до Харкова мій зворушливий Дон Кіхот запропонував дводенну автобусну екскурсію до Нового Афону. 8-годинна подорож невеликим відкритим автобусом, через верхів'я кавказьких гір понад самим берегом Чорного моря була надзвичайно заманливою. Отож, раннім-ранком, зайнявши місця поміж 25 екскурсантами, ми подались у цю подорож. Серед пасажирів переважало середнього віку жіноцтво, яке, як видно, не було приготоване до подорожей по кавказьких гірських хребтах, з автобусними водіями, які заправляються біля кожного духану пальним, кукурудзяним чуреком і новорічним вином. Навіть нам обом не раз доводилось перехрестившись закривати очі і надіятись на всіх святців, бо газардний водій пролітав понад проваллями з своїми пасажирами, які напівпритомні обдавали сусідів вчорашніми спожитками. Ми обидва охороняли обличчя перед таким дощем своїми кашкетами і плянували наступного дня повертатися іншими засобами транспорту із казкового Нового Афону. Та все ж таки, не зважаючи на ті несподіванки, екскурсія понад берегом

Чорного моря залишилась незабутнім епізодом.

Ще до заходу сонця, освіжившись у Ново-афонській гостиниці, ми подались на оглядини манастирських закутин, де ще наші предки запорожці покутували свої гріхи. За роздумами про цю добу та про ісповідника Івана Вишенського ми й не стямились, коли голод загнав нас на пошуки будь-якої харчівні. Нарешті нашу увагу заманив ясно освітлений павільйон-ресторан, що похитувався на прибережних хвилях. До ресторану вела довгенька кладка, яку піддержували на воді порожні бочки. До речі, весь цей павільйон теж тримався на таких же бочках. Елястична кладка і весь просторий ресторан, мов гойдалки, хитались разом з обслугою, з екскурсантами і нами обома, що сподівались заспокоїти тут голод і відпочити після цілоденної подорожі у відкритому автобусі з п'яним водієм. Ввічливий метрдотель запропонував нам славнозвісний кавказький шашлик з відповідними смаковинками і вино "Алазань-А"... Поки кухня трудилась над шашликом, кельнер відкрив пляшку "Алазані-А" і скептично очікував на нашу реакцію... Коли ж догледів блаженну усмішку на обличчі Л. Курбаса, зразу збагнув, з ким має діло. "Йосипе, такому нектарові говориться — Ви"! Я, як завжди, повірив йому з першого слова. Вино справді було надзвичайне! Коли подали шашлик, довелось замовити другу пляшку. Заманлива зовнішність полумиска збільшила апетит і ми налягли на шашлик. Але, перший кусень, залитий пахучою підливою, застряв у горлі і тут же повернувся на тарілку... Огидний присмак зіпсованої риби ледве не спричинив рвоту. Рятуючись ковтками "алазані", ми звернулись до метрдотеля із запитом, відкіля вони добувають таку баранину? Дотепний офіціянт ресторану не без скритого гумору заявив, що цього року доводиться баранину подавати наполовину з дельфінячим м'ясом. "І нічого, люди їдять і ще просять", — додав він. Довелось нам налягти на золотисті качани вареної кукурудзи та на довгі, зелені кавказькі огірки, заїдаючи чурекою. Завдяки "алазані" забувались екскурсійні пригоди, павільйон-ресторан на прибережній хвилі лагідно похитувавсь, а нам згадувались минулі літа, галицькі гаразди, шкільні часи, театр "Бесіди", його актори і те все перепліталось з роздумами про нашу дійсність, про виголоджене село, про активізацію партійних активістів у нашому театрі, про безхребетність літературно-мистецького активу, про все, що діялось у тих трагічних роках. За десять років спільної співпраці в "Березолі", не раз я товаришував Курбасові у проходах по Києві та Харкові. Чимало часу проходило у спільних зустрічах з письменниками та мистцями, але ніч на цьому Афонському ресторанному поплавку загніздилась у пам'яті і серці на все життя. Я тільки тоді усвідомив, якою самітною ця людина була в театрі. Скільки часу сам-саміський змагався за майбутнє того театру?! І ось, коли появився конгеніяльний драматург, гідний соратник у спільній боротьбі, перед ними розверзлась всеруйнуюча дійсність, яка перемелювала кожний творчий зародок.

На горизонті засіріло. Похитуючись разом з рестораном, ми по

тій же хисткій кладці подались на берег. На земній тверді я не зважився признатись Лесеві Степановичу, що і далі гойдаюся, як на плавучому павільйоні. Я поспішно запропонував пройтись до пристані, звідкіль неслись тужливі жіночі співи. Мою пропозицію було прийнято, бо, як передбачав Лесь Курбас, там напевно можна буде освіжитись холодним питвом, а той турецькою кавою, на яку кавказці мистці. По дорозі до пристані ми набрели на духан, звідкіль несло запахом турецької кави, яка, за твердженням знавців, була єдиним засобом нівеляції наслідків "Алазані-А".

Крізь відкриті вікна духану бреніла тужлива пісня степової України. Це так коротали довгі години чекання на пароплав розкуркулені дівчата-підлітки, що на самій закутині Чорного моря вижебрували у кавказьких верховинців кукурудзяного посліду для вимираючої рідні. Свій голод і біль вони приглушували тужливим голосінням. Це голосіння і нас опритомнило, і ми знову відчули під ногами твердь трагічної дійсности... Ілюзії та мрії минулих десяти років розвіялись, мов їх і не було!

Наступного дня повертались ми до Хости тим же шляхом і тим же автобусом і з водієм, якого витівки вже не діймали нас. Після цілонічної задушевної розмови і "голосіння" голодних співачок нам обом мовчалось. Кожний думав про своє!

■

У Харкові застали ми ту саму ситуацію, що й була перед відпусткою. Голодні селяни крадькома вештались навкруги пустих хлібних крамниць, їхні ще живі напівтрупики-діти по вулицях благали порятунку, а мертві матері валялись під тинами, бо санітарна обслуга столиці України не в стані була своєчасно їх прибрати.

На адресу "Березоля" продовжувалась невгаваюча кампанія пресових та дискусійних атак, у якій тренувалась "вуспівська" та пристосуванська камарилья. На Леся Курбаса нагрянула несподівана нова халепа: народний комісар освіти РРФСР Андрій Бубнов запропонував мистецькому керівникові "Березоля" взяти участь у т. зв. "олімпіяді народів" у Москві. Тому, що в тій "олімпіяді" не була передбачена участь московських театрів, Лесь Курбас відмовився від такої участи. З цього приводу злі язики теж не пожаліли затруєних стріл на його адресу.

Ми, як звичайно, відкрили у вересні свій черговий театральний сезон діючим репертуаром. Режисерові В. Скляренкові була доручена постановка п'єси Карпенка-Карого "Хазяїн". Підготовивши пляни тієї вистави, Лесь Степанович, який до того часу, хоч і хворий, не звільнявсь від своїх обов'язків, — тяжко занедужав. Цілий тиждень хворий пролежав при високій температурі, поки лікарям удалось встановити діягнозу. Вона засвідчила тяжку форму тифу. Як відомо, процес тієї хвороби триває 24-25 днів. У тих днях температура 41 ступенів Цельзія продовжувалась. Хворий попав у рецидив тієї тяжкої недуги. 48 днів організм змагався з черевним тифом.

Весь той тривожний час хворий пролежав у своїй кімнаті, яка була приспосіблена під шпитальну палату. Доступ до неї був дозволений медичній обслузі та матері хворого. Ванда Адольфівна при потребі допомагала професійним доглядачкам домашніми засобами. Дружині, яка була зайнята в театрі, вхід у кімнату хворого не рекомендувався. Не тільки березільці, але й ширші кола громадянства з великим хвилюванням прислухались до неофіційних лікарських звідомлень про стан хворого. У театрі велась підготова нового репертуару, особливу увагу займали проби над постановкою "Хазяїна". Кожного дня відбувались вистави і здавалось, що колектив був здатний встоятись у тій критичній ситуації.

На початку грудня хворий останніми силами змагавсь з рецидивом тієї недуги. Одного вечора під час вистави прийшов до моєї убиральні адміністратор театру і схвильовано заговорив: "Негайно переодягайтесь і поспішайте до Леся Степановича. Візник уже чекає. Глядачі повідомлені, що ви захворіли, а виставу буде докінчувати дублер". Я за кілька хвилин уже їхав до Курбаса. В будинку "Слово" висоту 6-го поверху подолав одним духом... Ванда Адольфівна кількома словами встигла пояснити, що мене викликано на настирливу вимогу Леська, як вона його звикла звати. Посеред кімнати на шпитальному ліжку, серед столиків з лікарськими препаратами лежала людина з запалими палаючими очима на блідо-сірому, оброслому сивиною обличчі. До мене, остовпілого від вигляду хворого, донеслись слова: "Йосипе! Як там розгулює Іван Шекспір?". О Господи, що нещасному хворому не дає спокою?! Лікарська помічниця не допускала мене ближче до хворого, тому з віддалі я став його інформувати, що, мовляв, усе уляглось і ми нормально готуємось до прем'єри "Хазяїна". Ще я старався розважити хворого, але запопадлива доглядачка вимовними очима подавала знаки, що візиту треба кінчати. Пацієнт, замітивши це, став нарікати на режим, яким його обдарували лікарі. Однак, я був приневолений підкоритись цим настановам.

Лесь Степанович переборов тяжку хворобу. Кварантену було знято. Мені ще поталанило бути свідком, коли Микола Гурович один із перших зайшов провідати друга і, кинувшись в його обійми, заголосив: "Ах ти ж мій рецидивісте дорогий!". І обидва стали запевняти один одного, що баталіям ще не кінець...

24 грудня 1932 року в "Березолі" відбулася прем'єра п'єси Карпенка-Карого "Хазяїн", яку режисер В. Скляренко докінчив без остаточних коректур мистецького керівника. В той самий вечір Лесь Курбас від'їздив до санаторії в Сочі, над Чорним морем, щоб скріпити свій організм після довготривалої хвороби. Він повернувся до нашого театру під кінець лютого 1933 р. Трагічні обставини застав він на батьківщині. З часів примусової колективізації, ліквідації т. зв. куркулів як кляси, з моменту проголошення "боротьби з проявами місцевих національних ресентиментів", з часу появи декрету Сталіна про утворення "єдиної спілки пролетарських письменників" та ліквідації всіх інших літературних і мистецьких угруповань — люди

принишкли і з неймовірними зусиллями переборювали душевні страждання, які спричиняли страшний голод, масові випадки людоїдства та мільйонні трупи українського люду по всій країні.

У столиці України бушував розгул арештів. 11 травня 1933 року арештовано друга Миколи Хвильового, одного з "трьох мушкетерів" — Михайла Ялового. Наступного дня Хвильовий увесь час намагався зв'язатись телефоном з секретарем ЦК КП(б)У Косіором та шефом ДПУ Балицьким бажаючи вияснень цього факту. Ні один ні другий не реаґували на його дзвінки. 13 травня о годині 9 ранку Микола Григорович запросив до себе друзів М. Куліша і О. Досвітнього.

У нього в руках була саморобна балалайка з кухонного ситка, з двома струнами на дерев'яному держаку, на якій господар часто розважав гостей. Дружина заходилась біля чаю, а господар, бренькаючи на своїй балалайці, заскандував Некрасового вірша, який він останніми днями постійно бурмотів під носом:

Крестянин торжествуя
На дровнях обновляет путь.
Єго лошадка снег почуя
Несется приттю как небудь...

Друзі почали розмову про М. Ялового, а господар заспокоював їх що, мовляв, "все буде добре, все буде добре"... Знову замимривши "крестянина", він подався до своєї кімнати, і тут же друзі почули вистріл... Вони кинулись за Миколою, а той, сидячи за столом, "розкидав руки, мов орел крила" (за словами М. Куліша). На долівку упав бравнінґ, а з правого виска тонким струмком текла кров...

Обидва свідки цієї події догледіли на столі аркуш паперу, на якому відчитали:

ДО ЦК КП(б)У
Арешт Михайла Ялового вважаю
розстрілом всієї моєї ґенерації!
Хай живе Комуністична партія!
Микола Хвильовий

(Ця вся подія записана за розповіддю Миколи Куліша).

14 травня 1933 року з самого ранку люди стали сходитись біля клюбу ім. Є. Блакитного. Хтось розніс поголоску, що там відбудеться т. зв. "громадська панахида" біля тіла Миколи Хвильового і звідтіль повезуть його на кладовище. Ніхто не знав, о котрій годині має відбутися похорон. Я був там уже о 9 годині і зайняв позицію біля вхідних дверей. До мене підійшла молода людина і представилася: Микола Оглоблин*. Він попросив дозволу стояти рядом, щоб спільними силами втримати цю позицію і разом зайняти місце, де відбудеться "панахида". Ми взялись за руки і так простояли до 11-ої години, поки Микола Куліш і Іван Дніпровський не привезли на

*Літературний критик, відомий пізніше на еміґрації під псевдонімом Микола Глобенко.

відкритому білому авті закриту труну. Їм тут же кілька друзів помогли понести домовину на другий поверх, до великої залі клюбу. До нас обох долучився Іван Сенченко і ми втрьох станули біля самої естради, на якій відкрили труну. Микола Григорович лежав, зодягнений у відому нам усім синю сатинову сорочку з жовтою краваткою. На правій скроні виднів білий пластер, що закривав прострілену рану.

З обох боків домовини стали до почесної варти Павло Тичина і Лесь Курбас. Для прощального слова над відкритою домовиною партійна організація "спілки письменників" відрядила Івана Кириленка, ким більше не можна було знеславити пам'ять Покійника. Коли цей антипод почав свою пристосуванську промову, у Леся Курбаса від гніву стиснулись щелепи й потекли з очей сльози, а у блідого Павла Тичини затрусилося пенсне на короткозорих очах.

На цьому закінчилась "офіційно-урядова панахида". Друзі, заливаючись сльозами, прикрили віко труни і знесли Миколу Хвильового на вулицю, на якій партійна організація письменників організувала старорежимний, заяложений літами, обдертий катафальк, запряжений у дві сухоребрі шкапи, на яких уже давно очікував шкіродер. Кільканадцять безробітних музикантів, які підробляли хліб насущний тим, що супроводили харків'ян на місце вічного спочинку, задисонансили похоронний марш Шопена і сумний гурт людей повів по вулиці Пушкіна Миколу Хвильового на харківський цвинтар. До жалібного походу долучувалось дедалі більше громадян столиці України. Біля медичного інституту студенти, покидаючи свої авдиторії, доповняли цей жалібний похід.

На цвинтарі довелося почути хамелеонську еквілібристику І. Микитенка, речника ВУСПу, і слово заляканого Петра Панча. Подалі від промовців, над могилою стояв я з Анатолієм Петрицьким, під густолистим деревом, на якому примостилась група студентів, слухаючи промовців. Підкінець пролунав звідтіль голос одного з них:

— Ех, не боявся б я ДПУ, сказав би я вам тут слово!

На цьому жалібна церемонія закінчилася.

«Маклена Ґраса»

Микола Гурович Куліш півтора року змагався з Репертуарним комітетом за дозвіл для вистав "Патетичної сонати" в Україні. Нарешті, після погромної рецензії в московській "Правді" на виставу цієї п'єси в театрі А. Таїрова у Москві за підписом "Українець" (Лазар Каганович) — цей твір був остаточно заборонений до вистав по всій московсько-більшовицькій імперії. Весною 1933 року М. Куліш зачитав нам свою нову п'єсу "Маклена Ґраса", яка писалась рівночасно з його твором "Прощай, село". Не зважаючи на все, драматург з несамовитою напругою та енергією засвідчував багатогранність своєї мистецької творчости. Саме в той час уже були заборонені і зняті з репертуару "Народній Малахій", "Хулій Хурина", "Мина Мазайло", "Закрут", "Вічний бунт" і "Патетична соната". Ще де-не-де

появлялись на афішах театрів тільки дві п'єси цього автора: "97" і "Комуна в степах".

"Маклена Ґраса" довго не залежувалась у Репертуарному комітеті, тож мистецький керівник "Березоля" вхопився за неї обома руками. Тематика цього твору давала можливість драматургові і режисерові деякого вільнішого віддиху та втечі від казенних норм т. зв. "соцреалізму", який паралізував усяку творчу мисль та ініціятиву. Ще недавно на театральному диспуті в Харкові промовці з ЦК КП(б)У грізно повчали М. Куліша, що не добре весь свій талант віддавати національному питанню, бо воно, мовляв, у системі ленінізму й пролетарської революції є питанням другорядним супроти питання диктатури пролетаріяту. Тоді М. Куліш кинув із трибуни у вічі представників партії такі слова:

— Уважаю національне питання для України важливим, болючим і заплутаним, тому писав, пишу і буду писати про нього. І раджу це робити й вам. Не можу мовчати про те, що мене хвилює і мучить.

І раптом після цих сміливих слів Куліш тематично виривається з кола національної проблематики, більше того, взагалі виходить тематично за межі не тільки України, а й СРСР, і пише про Польщу. Можливо, що це був засіб, викликаний забороною "Патетичної сонати", забороною національної тематики й розгромом хвильовистів. Засіб образами і мовою чужонаціонального життя сказати ще раз про болі своєї душі й епохи?

Перед читкою автор кількома словами розповів нам, що сюжет "Маклени Ґраси" виник із хронікальної замітки в одній польській газеті. Якогось чоловіка піймали на тому, що він шукав людину, яка погодилася б убити його за певну грошову нагороду. Це вбивство забезпечило б родині збанкрутованого вбитого високу асекураційну премію, а значить, і добробут в умовах тодішньої економічної кризи в Польщі. В п'єсі цей організатор власного вбивства — маклер Юзеф Зброжек, а вбивця — дванадцятилітня дівчинка Маклена Ґраса, яка теж хотіла врятувати від злиднів родину свого батька-робітника.

"Маклена Ґраса" демонструвала в драматичних побутових описах досконало знане Курбасові життя в Польщі. Ставила проблеми, що були для Курбаса болючими, — проблеми долі мистця в суспільстві. У цій п'єсі був простір для його режисерської майстерности, для його творчої мислі та її вияву.

1933 року в час голодної катастрофи України, в час розгрому українського села, української інтеліґенції й робітництва, української культури, в час, коли вже не стало М. Хвильового, М. Скрипника, — в Межигірському колишньому манастирі курбасівці готували свій останній кулішівський, курбасівський і березільський твір — "Маклену Ґрасу". Сам Куліш кружляв по навколишніх голодних селах над Дніпром. Недалеко манастиря, у великому селищі Вишгороді, у давній резиденції княгині Ольги він не знайшов живої людини. Все недорозкуркулене населення вимерло, тільки 4-5-літній нащадок того племени, загубившись у манастирських хащах, потайки підгодовувався недоїдками Творчого будинку Спілки пролетар-

"Березіль" у Межигір'ї, 1933 р.

Режисери: С. Ахметелі, Л. Курбас, І. Гамрекелі

ських письменників.

Трьома центральними персонажами — малолітнє дівча Маклена Ґраса, маклер Зброжек і колишній музика-віртуоз, алкоголік Падур, — і чотирма епізодичними — фабрикант Заремба, хворий і безробітний робітник Ґраса, хвора дружина Зброжека і їхня дочка Анеля — Куліш продемонстрував світ, який потопав у вирі непоборних проблем та неопанованих пристрастей.

Центральна роля драми дванадцятилітньої Маклени Ґраси була доручена Наталії Ужвій, актрисі амплуа т. зв. героїнь, яка своєю комплексією не підходила для лірико-драматичних інженю. Правда, була назначена для цієї ролі дублерка — Тамара Жевченко, яка і зовнішністю і віком більш підходила для цього персонажа. Під враженням успішного виконання ролі Любини в "Народньому Малахії" актрисою Валентиною Чистяковою, автор, пишучи "Маклену Ґрасу", уявляв якраз цю актрису в ролі "свого дівчатка", як він її називав. Одначе, індивідуальні зовнішні прикмети і природний шарм Чистякової здались режисерові найбільш придатними для епізодичної але відповідальної ролі у драмі — доньки маклера Анелі, яка мала бути спадкоємницею всієї авантурної ідеї свого батька. Зважаючи на авторове наголошення важливости центрального персонажа п'єси, режисер доручив ролю Маклени прімадонні театру Наталі Ужвій, розраховуючи на свою педагогічну методу: поборення зовнішніх прикмет акторських навиків та штампів.

Роля Падура була доручена акторові Мар'янові Крушельницькому, який був незамінний у цій виставі. Музикальний хист допоміг йому в короткому часі опанувати старинну італійську глиняну окарину, на якій концертово виконував шопенівські етюди та польонез, під акомпаньямент двох фортепіянів, що було великою атракцією у виставі. Його п'яні філософські медитації із собачої будки блискотіли Кулішівськими конфіґураціями слова.

На мою долю цього разу припала роля маклера Зброжека, якого пристрасть наживи гнала через несьогосвітні заборола, щоб тільки нажити власність свого хліботодавця. Роля цього персонажа вимагала широкої амплітуди технічних засобів для вияву мінливих рефлексів і моментальних переходів із одного стану в інший.

Праця над "Макленою Ґрасою" проходила в дуже напружених і неспокійних обставинах, які були насичені подіями та настроями, що не могли не впливати на психо-творче наставлення людини, яка відповідала за успіх установи. Лесь Курбас після зняття з репертуару "Березоля" цілого ряду п'єс Миколи Куліша, після розгрому його постановки "Диктатури", недопущення до вистави "Патетичної сонати" і врешті після тяжкої недуги — почав відчувати хиткість ґрунту під ногами... Під час праці на образом Маклени, усвідомивши неподатливість фізичного матеріялу акторки, він не зважився замінити її дублеркою, щоб не подразнити акторського самолюбства. На жаль, і сама Ужвій не здобулась на саморезиґнацію, як це буває з іншими акторами. Можливо, режисер ще надіявся, що на сцені, при повному оформленні просторових переміщень, актриса

поза своєю свідомістю зазвучить у належних виявах і тонах.

У мене теж не гладко йшла праця над ролею Юзефа Зброжека. В Межигірському манастирі, із-за відсутности сценічного оформлення трудно було перевтілюватись і вживатись у запропоновані автором і режисером стани. Все це доводилось опановувати вже на сцені свого театру, в обстановці будинку власника фабрики Заремберського, де проживали і діяли всі персонажі п'єси "Маклена Ґраса". Коли на кону в умовно реальній обстановці, при зоровому і звуковому пейзажі зазвучали голоси персонажів, звуки шарманки, вигуки вуличних акробатів та фортепіянний супровід Шопенового польонезу, виконуваного на окарині, тоді чимало проблем лицедійського тривання розв'язувались самі собою... Це я особисто усвідомив в образі Зброжека, коли моя голова опинилась у шибеничній мотузці на гаку власного балькона.

Може, і мистецький керівник "Березоля" враховував такі можливості, надіявся на перевтілення "рубенсівських" форм Наталії Ужвій у вигляд дівчинки Маклени Ґраси.

Задум Леся Курбаса використати одномісячну відпустку і двотижневий період до нового театрального сезону на підготовку прем'єри "Маклени Ґраси" в Межигір'ї — не виправдав його надій. Сподівання, що над Дніпром, далеко від столичної суєтні, можна буде зосередитись тільки над постановкою вистави п'єси, були не реальні. Новоорганізований Творчий будинок Всеукраїнської спілки пролетарських письменників у давньому Межигірському манастирі мав завдання створити сприятливі обставини для творців літератури і мистецтва. Однак конґльомерат письменників різних угруповань і навіть національностей (українці, росіяни і жиди) своїми проблемами, атавістичними наставленнями та комплексами не сприяв творчій атмосфері. Спільна їдальня і відпочинкова територія манастирського саду, де всі були приневолені щоденно кількаразово зустрічатися, не оправдали надій на сприятливу творчо-товариську обстановку. Кілька російських письменників, за старою звичкою, тримались осторонь. Представники жидівської літератури не демонстрували своєї окремішности, зате їхніх дружин дуже роздратовувала запопадлива опіка наших актрис над "куркульським недобитком", як вони обзивали напівживе хлоп'я в манастирських хащах! Не могли ми похвалитись у Межигір'ї товариськими контактами з "вуспівською" братією з-під прапора І. Микитенка, а найпікантніші були наші взаємини в цьому творчому ресорті з батьком сина Наталії Ужвій — Михайльом Семенком. Синове ім'я теж було "Михайль". Вождь "Аспанфуту", а згодом "Нової ґенерації", колишній нерозлучний друг і поклонник творчости Леся Курбаса, — перевтілився у завзятого критика і заперечника театру "Березіль" і його творця, із-за творчого контакту Леся Курбаса з драматургом Миколою Кулішем. Отож М. Семенко із своїми напарниками опинились по тім боці барикади.

У другій половині серпня мистець Вадим Меллер закінчив сценічне оформлення обстановки, в якій ми, лицедії, повинні були

зажити і проілюструвати події та процеси запропоновані драматургом і зінсценізовані режисером. Найвідповідальніший період підготови вистави був ще перед нами: під стріхою свого театру. Окрилені надією на успіх, ми поспішили до Харкова. Там ми сподівались навздогнати те, чого не вдавалось осягнути в обставинах Межигірського манастиря.

■

Кілька днів перед виставою "Маклени Ґраси" Курбаса покликали до ЦК партії і привели до кабінету Павла Постишева. Постишев відразу почав наступ:

— Олександре Степановичу! Ви єдиний режисер у нашій країні, здатний створити театр, гідний нашої епохи! Однак для того, щоб доручити вам таке завдання й створити біля вас найсприятливіші умови — вам треба переглянути й усвідомити ввесь свій пройдений творчий шлях і зректися його; засудити політично-літературну діяльність Миколи Хвильового та Вапліте; те саме зробити з діяльністю М. Скрипника; і — що найважливіше — вам треба "зарядитися" ентузіязмом до нашої історичної епохи, до нашої дійсности. Нарешті, вам треба звернути сугубу увагу на кадри вашого творчого складу.

Ось гляньте, тут на столі лежить товста книга в чорній оправі! Це свідчення злочинців, які сидять у камерах ҐПУ... там чимало згадується й про декого з ваших акторів.

Коли Курбас дійшов до слова, він сказав:

— Павле Петровичу! Я дуже добре пам'ятаю і усвідомлюю своє минуле та свій творчий дорібок. Мені нічого відрікатись від нього та засуджувати його. Я зважуюся заявити вам, що своїм минулим — я горджуся! Я теж мушу заявити, що ні Миколи Хвильового ні Вапліте не можу засуджувати, бо я — однодумець їхньої політично-літературної діяльности. З наркомом освіти Миколою Скрипником я часто сперечався й полемізував на тему політики його установи щодо театру та мистецтва взагалі. Однак після того, що скоїлося... на його могилу — я каменем не кину. Щодо відсутности ентузіязму до нашої дійсности, то, Павле Петровичу, ось уже чотири дні, йдучи до свого театру, я проходжу повз труп жінки, яка померла з голоду... Її ніхто не прибирає. Такі картини не настроюють на ентузіязм. І нарешті, — благонадійність акторів мого театру. Я відповідаю тільки за те — що і як вони діють на сцені. А що вони роблять поза сценою, це мене не цікавить і не обходить. Одначе, про себе я вам скажу: не раз я бурчу!.. Бурчу, — Павле Петровичу!

На цьому й закінчилася розмова.

Зараз після того Курбас запросив нас, виконавців "Маклени Ґраси", до себе на вечерю. Ми розмістилися в невеличкій кімнаті, де жила Курбасова мати і яка служила їдальнею. Курбас сам не сідав за стіл, тільки обслуговував нас. При кінці цієї вечері він сказав нам: "Товариші, перед нами остаточний іспит. За два дні відбудеться

перегляд, можливо останньої нашої спільної праці. Мене може не стати між вами. Отож я просив би вас, щоб ви продумали, до чого ми стриміли, яка була наша мета. Щоб ви на мене пізніше не нарікали. Я хотів тільки одного: збудувати разом з вами театр". То була ніби тайна вечеря. Нараз, ні з сього ні з того, зривається Наталія Ужвій і з рясними сльозами кидається на груди Курбаса: "Цього не може бути... ми без вас ніщо... як може бути театр без Курбаса..." і т. д.

■

22 вересня 1933 р. була заплянована остання проба перед "громадським переглядом" прем'єри. Йдучи до театру, на вулиці я зустрів Павла Тичину, який заскочив мене питанням: "Що Лесь Курбас витіває? Чого він сам пнеться в петлю? Таж сьогодні треба зміїним розумом приноровлюватися до обставин". Я не спромігся на відповідь, попрощався та поспішив на пробу.

Перед пробами Лесь Степанович звичайно заходив до акторських кімнат, запитував про настрій, висловлював деякі завваги і т. п. Одне слово — готував нас до "сценічного тривання". Цього разу, коли він зайшов до моєї кімнати, я тут же розповів про свою зустріч з Павлом Григоровичем та про його схвильовану репліку. Курбас нетерпляче відгукнувся: "Не перед Тичиною, а перед історією я відповідаю за свої вчинки!"

Проба тривала цілу ніч. Після прогону всієї вистави, нам запропоновано не роздягатися й чекати на деякі коректи окремих сцен. Курбас цього разу працював напружено й нервово. Багато часу присвятив сцені "На вулиці", де під зливний дощ і громовицю, серед нічних шукачів пригод, малолітня Маклена очікувала покупця на своє тіло. Між іншим ця сцена була одним із шедеврів його режисерського хисту.

23 вересня, о десятій годині ранку, режисер заявив, що потрібні ще деякі важливі коректи, тому він приневолений відкласти "громадський перегляд" і прем'єру на один день. Акторам він запропонував кілька годин відпочинку, а адміністрації доручив негайно повідомити НКО, що перегляд і тим самим — прем'єра пересуваються на один день.

Коли я вийшов з театру і побачив життя Харкова о десятій годині ранку, я до болю гостро відчув відмінність реального світу від того, що в ньому перебував 16 годин під час проби в театрі. Там, на сцені, під промінням рефлекторів, серед важкого червоного оксамиту та кількаповерхових конструкцій будинків, де відбувалася дія цієї майстерної п'єси Куліша, я був далеко від трагічної картини Харкова восени 1933 року.

На Театральному майдані, поміж пам'ятниками Пушкінові і Гоголю, я набрів на селянських дітей, на яких ледве трималося лахміття. Вони благально гляділи на мене, а простягнені брудні ручки нагадували, що ці виснажені, напівживі дитинчата просять порятунку. Я, очманілий, опорожнюю свою не дуже то повну кишеню і намагаюся чимдуж пробігти до акторського гуртожитку, щоб

кинутися на тапчан і в кількагодинному сні забути про все і всіх. Не проспав я й кілька годин, коли дружина збудила мене й передала листа, в якому черговий режисер повідомляв, що комісар освіти В. Затонський наказав продемонструвати виставу "Маклена Ґраса", перед членами Репертуарного комітету і Політбюром ЦК КП(б)У сьогодні. Протести Курбаса не допомогли, наказ був невідкличний. Передчуваючи небуденну халепу, я знову пішов до театру.

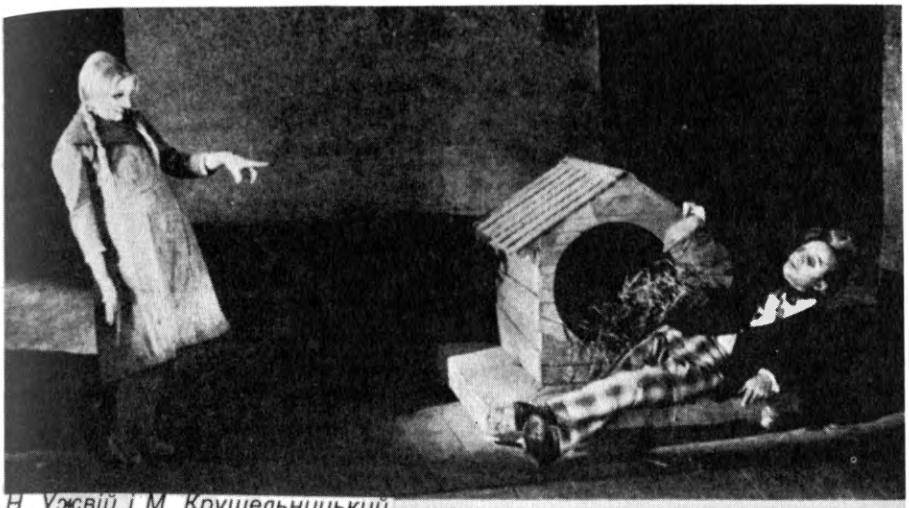
На майдані перед "Березолем" зібралася чимала група озброєних співробітників ҐПУ. Коли я підійшов до театру, то побачив, що ввесь будинок оточений вартовими. Біля дверей, що ними входили актори, вартовий поцікавився моєю посвідкою. За кулісами, на сцені, вешталися вояки з частин ҐПУ. У моїй кімнаті сидів аґент тієї установи. Коли я переступив поріг, він, не говорячи ні слова, почав обшукувати мої кишені. Не знайшовши для себе нічого цікавого, сказав, що можу готуватися до вистави. Сівши за свій стіл, я помітив, що приладдя для ґриму були порозкидані, скриньки повідкривані, хоч ключі були при мені.

Аґент на моїй відпочинковій канапі докурював цигарку. Я був переконаний, що мене вже заарештовано. Прихід костюмерші та перукаря нагадав, що я мушу готуватися до виступу на сцені, що за годину мусить початися прилюдна вистава "Маклени Ґраси". Я ґримірувався, одягався, але роля, текст, зміст п'єси вилетіли з голови, перед очима маячіла тільки сильвета жандармського аґента. А коли на сиґнальний виклик до початку вистави я, йдучи на сцену, помітив, що аґент прямує за мною, я втратив контроль над собою.

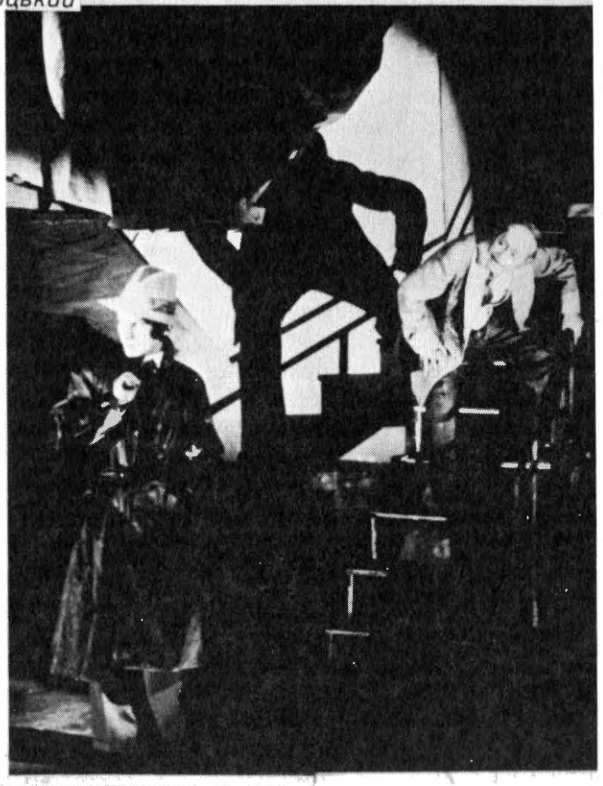
Герой, що його я грав, починав п'єсу. І ось я з'являюся на балконі помешкання Зброжека. Після кількох слів до дружини я стрілою збігаю по східцях на середину сцени і по вузенькому помості, перекиненому через оркестрон, — виходжу майже понад голови глядачів у перших рядах і там починаю свій динамічний монолог. Та коли я глянув униз, мої короткозорі очі засліпили ордени начальника ҐПУ Балицького, лисина Косіора, похмурі обличчя Постишева, Затонського, Любченка і всієї камарильї окупантів України. Навколо них у партері, в льожах балконів море суворих облич охоронців виконавчої влади.

Як я тривав і діяв у наміченому Курбасом ритмі і пляні я не тямив. І тільки тоді, коли почали з'являтись мої партнери і дія драми на сцені розгорнулась, я став приходити до свідомости. З очей колеґ і з блідости їхніх облич, що пробивалась з-під "ляйхнерівських" фарб, я усвідомив, що ми, лицедії, ходимо, діємо, мов на розпеченій долівці і німою мовою взаємно питаємо себе і інших: чи це реальність чи сон?! Навіщо ці нагани кругом нас? Кого вони тут оберігають, нас акторів від влади? Чи може представників влади від нас?

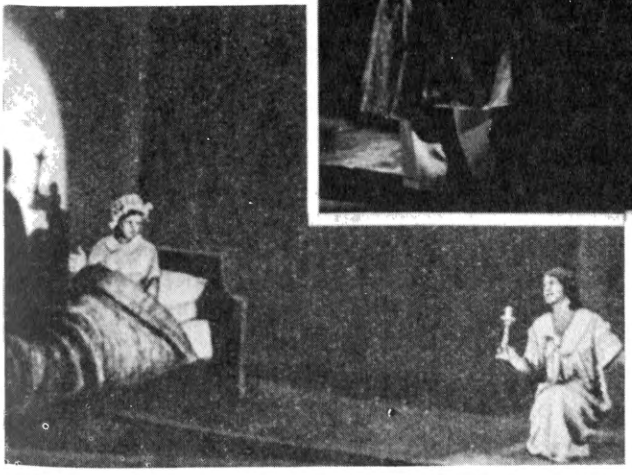
Серед такого "сприятливого оточення" пролунала лебедина пісня великого режисера — Леся Курбаса і великого драматурга Миколи Куліша.



Н Ужвій і М Крушельницький



МАКСЕНА ГРАСА



■

Наступного дня, 24 вересня 1933 року, відбулася прем'єра останньої п'єси Миколи Куліша при переповненій залі друзів і недругів "Березоля". Цього разу, з першої появи Зброжека на бальконі, я відчув контакт з глядачами і моє самопочуття було дуже й дуже відмінне від учорашнього.

"Маклена Ґраса" не сходила з афіші до 5 жовтня. Глядачі реаґували на виставу та на лицедійство виконавців ролей, як звичайно: дуже активно й прихильно. В особистих зустрічах із знайомими та прихильниками театру доводилося почути чимало похвал та компліментів на адресу всіх учасників вистави. На диво, преса не поспішала зі своїми звітами про цю прем'єру. Першим відгукнувся орган ЦК партії "Комуніст" статтею заступника головного редактора Тарана, яка своєю різкістю та безоглядним нападом на провід театру була зловісним провісником майбутньої долі "Березоля". Нарешті комісар освіти Затонський доручив колеґії НКО скликати спеціяльне засідання, на якому мала бути розглянена — "справа Леся Курбаса й театру «Березіль»". На цьому засіданні могли бути присутніми і актори театру. Засідання колеґії було скликане на вечірні години 5 жовтня 1933 р.

Після 10-ої години вечора того дня, як тільки я закінчив свій виступ у "Маклені Ґрасі", я поспішив до НКО, щоб довідатися: про що там ішлося, на тій урядовій баталії. Я піднявся на другий поверх, до залі засідань колеґії НКО. У коридорі я натрапив на Андрія Хвилю, який тут же вигукнув: "Ідіть-ідіть, послухайте, як «драють» спину вашому принципалові!"

У залі засідань серед присутніх я помітив із березільців Б. Балабана, Р. Черкашина, І. Мар'яненка. По обличчі Леся Степановича я не міг догледіти його настрою. Як видно, всі чекали повороту Хвилі. Відчувався напружений, ажіотажний настрій. Після появи на його фотелі голови колеґії Хвилі, слово взяв Іван Олександрович Мар'яненко. Посилаючися на свій вік, на свою працю ще з корифеями українського театру — Кропивницьким, Заньковецькою, Садовським, Саксаганським, він висловлював своє здивування тим, що робилося в НКО з Лесем Курбасом і заявляв, що це Курбас приніс театральну культуру в український театр і вивів своїх акторів на широку світову арену.

Після затяжної павзи, коли ніхто не зголошувався до виступу, Хвиля надав мистецькому керівникові "Березоля" останнє слово.

Лесь Курбас тут же звернувся до Мар'яненка:

— Іване Олександровичу! Ви справді, тут між нами присутніми — віком найстарша людина! Але вибачте; ви сивоголова дитина! Ви нічого не розумієте... До кого ви це говорите?.. До тих інтриґанів, що зібралися, щоб наді мною тут суд чинити? Щоб тут же розправитися зі мною? Хто вони такі?! Яким правом вони сміють говорити тут від імени пролетаріяту? Оці пристосуванці — кар'єристи, коньюнктурники та графомани?! Хто уповноважив їх на культурно-мистецькому

И. Гірняк у ролі Зброжека

МІКОЛЕНА ІГРАСА

фронті України охороняти інтереси пролетаріяту?

Микитенко запротестував з місця вимагаючи, щоб Хвиля припинив Курбаса, бо той ображає присутніх, і Хвиля закликав його до порядку. Але Курбас не дав спинити себе:

— Я говорю тут, у цій установі, — останній раз. Завтра я вже не буду мати змоги оборонятися. Завтра ви будете обливати мене всіма своїми помиями та брудами, а я вже не буду мати змоги обтрястися й змити з себе усю вашу грязь! Тому я говорю у цій установі сьогодні те, що думаю!!! Хто ті сьогоднішні гробокопателі "Березоля" і судді моєї праці в українському театрі? Оцей Грудина — авантурник, що розгулює зі своєю голоблею по театральному фронті?.. Цей син стодесятинного батька — графоман і плягіятник Микитенко, що розтліває українську сцену своєю халтурною драматургією? А ще й той Щупак, який лисячим хвостом замітає сліди своєї критиканської еквілібристики! Або спадкоємиця харківського благбазного торгівця Левітина, що так запопадливо турбується відсутністю російської драматургії на сцені "Березоля". І, нарешті, загадковий товариш Андрій Хвиля! Яким правом, чиїми мандатами, ви всі уповноважені так розправлятися й засуджувати всю мою діяльність в українському театрі?

Андрій Хвиля, підвівшися з крісла голови, втрутився:

— А ось якими, — та почав читати — постанову Ради Народних Комісарів та НКО, в якій говорилося про зняття Олександра Степановича Курбаса з обов'язків мистецького керівника "Березоля" і призначення на його місце — актора Мар'яна Крушельницького. На адміністративного директора покликано Олексу Лазоришака.

Курбас покинув залю. Я вийшов услід за ним. Коли він почув у коридорі мої кроки — побачивши мене, гукнув:

— Йосипе, привітай мене...

— З чим? — питаю.

— А з тим, що я останній раз у цьому крематорії! Ми зійшли у вестибюль НКО, зняли з вішалки свій верхній одяг і вийшли на вулицю. Під подувом холодного повітря Курбас став усвідомлювати те все, що тільки трапилось...

— Ну що ж, тепер треба мене заарештувати?! А й здорово Постишев розправився зі мною...

Під такі роздуми, я повів його додому.

Наступного дня дружина Леся Степановича Валентина Чистякова повідомила мене, що вечірнім поїздом він виїздить із Харкова. Тому, що я був зайнятий у вечірній виставі, по полудні я поїхав побажати йому щасливої дороги та спокійнішого майбутнього. Мати та дружина готували валізу з речами. Микола Куліш мовчки приглядався до передвід'їзної метушні, а господар добирав з полиць ті книжки, з якими він ніколи не розлучався. Ми умовилися з Лопатинським, що він допоможе Лесеві Степановичу дібратися до поїзду. Ми так балакаємо, і входить Бажан, блідий, переляканий, кидається Курбасові на груди і дає йому книжечку, каже, що тількищо з дру-

карні, ще не оправлена. Там на книжечці був якийсь автограф, — Курбас прочитав, поклав книжечку у валізку і сердечно обняв Бажана. Бажан після того скоро вискочив. Прийшов Фавст Лопатинський, і я, прощаючись і цілуючись з Курбасом, кажу: — Ну, то що... побачимось на очній ставці? — А він до мене іронічно: — Та ще, може не так... може, до того не дійде... І він поїхав до Москви.

■

Кілька днів після цієї події начальник культпропу ЦК Келлероґ запросив до свого кабінету основний ансамбль акторів та режисерів. За великим столом, що вгинався під "торґсіновськими" смаковинками та вином, розмістилося коло п'ятдесятьох співробітників "Березоля". Біля Кіллероґа, за президіяльним столом, сиділи новий мистецький керівник та директор театру.

Секретар культпропу партії показався дуже гостинним господарем. Він співчутливими словами старався заспокоювати всіх присутніх з приводу тієї події, яка потрясла наш колектив. Він намагався запевнити нас, що Лесь Курбас, напевно, ще повернеться до нас. Він, мовляв, відпочине, підлікується, передумає те все, що трапилося і знайде шлях до повороту у стіни свого ж театру. Мова Келлероґа була співчутливою і переконливою, тож мимоволі декому здавалося можливим цю рану загоїти. Та не так сталося!..

Несподівано, Наталя Ужвій підвелася з стільця і темпераментно стала запевняти партійного достойника та нове керівництво театру, що, мовляв, нічого особливого не трапилось... що цю операцію слід було вже раніше провести, бо мистецький керівник — Лесь Курбас, пів впливом Вапліте та драматурга Куліша, завів театр на політично-ідеологічні манівці, що Курбас витрачав багато часу на нікому не потрібні формалістичні експерименти. Акторка, як видно, схильна на сльози, тут же, обтираючи їх, вибачалася і просила не дивуватися її "сльозам радости", бо вже не стало Курбаса, який сковував акторський хист та паралізував її творчу ініціятиву.

Я слухав Ужвій і дивувався, до чого ницість може довести людину!.. Таж кілька днів тому вона, отак само заливалась сльозами на грудях Леся Курбаса і запевняла його в своїй відданості його творчим стримлінням та ідеям!

Після неї виступав ще Радчук, він дотепер там крутиться, і собі нападав. Я не витримав, зірвався і перший раз у житті виступив: "Де я попав, кажу, що тут робиться? Виступав тов. Келлероґ, змалював нам драматичну картину, — а що роблять наші товариші? Наталіє Михайлівно, що таке з тобою? Недавно в нас були подібні сльози в іншій обстановці!" Нараз я побачив, що Чистякова плаче, Ліпа плаче... Я вирвався, як Пилип з конопель...

■

Коли Курбас приїхав до Москви, його відразу заанґажував

Міхоельс до жидівського театру ставити "Короля Ліра", а Малий театр, це був російський академічний театр, заанґажував його ставити "Отелло" (директором того театру був Амаґлобеллі, грузин, дуже культурна людина). Курбас приступив до тих двох постановок. Мешкав у якомусь заяложеному готелі. Та роботи цієї не довів до кінця. Його арештували 26 грудня на дорозі до театру.

«Березіль» після погрому

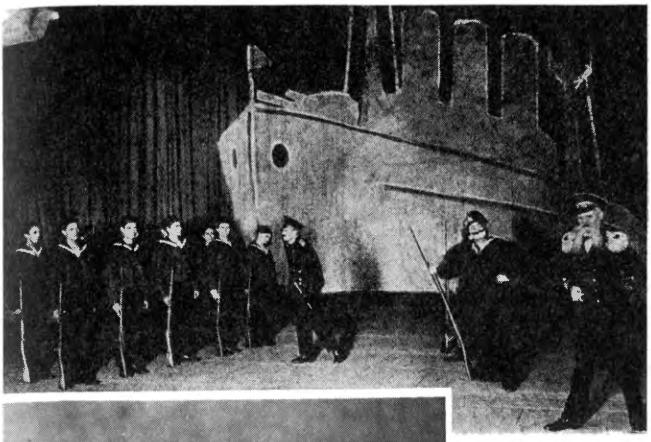
Після зустрічі творчого ансамблю "Березоля" з урядовцем культпропу ЦК КП(б)У Келлероґом, після ганебного виступу Н. Ужвій і Ф. Радчука, які схвалювали постанову уряду про усунення Л. Курбаса із створеного ним театру, і після моєї репліки цим хамелеонам у присутності представника компартії — дальше перебування в цьому товаристві для мене ставало нестерпним.

Режисер Борис Тягно продовжував підготовляти до вистави п'єсу О. Корнійчука "Загибель ескадри", яку розробляв Л. Курбас і його режисерський штаб. Директор Лазоришак і новий адміністративний апарат з благословення урядових чинників старалися створити найсприятливіші умови, щоб підготова п'єси до вистави була якнайкраще доведена до прилюдного перегляду, який відбувся 30 листопада 1933 р.

Партійний синедріон прийняв виставу з найвищими похвалами і навіть група їхніх членів відвідала акторів на сцені, при закритій завісі, щоб привітати їх з великим успіхом, якого досягнув ансамбль при новому проводі... Дехто з них навіть рекомендував режисерові і акторам поробити зміни в зовнішній характеристиці персонажів та їхніх товариських взаєминах. Наприклад, член Політб'юра Панас Любченко радив акторові А. Бучмі не переступати межі в поведінці з героями п'єси, членами партії. Матрос Гайдар, якого виконував Бучма, у стані драматичного напруження схиляв голову на груди героїні — партійного секретаря, ролю якої виконувала Н. Ужвій. П. Любченко радив акторові цього не робити, бо такі мізансцени можуть деморалізуюче впливати на партійних глядачів. Актор тут же подякував за влучну пораду, обіцяючи змінити мізансцену. Весь грудень "Загибель ескадри" не сходила з афіші нашого театру. Суперлятивні відгуки по газетах і журналах розносили по всій країні похвали на адресу театру, режисера та всіх співробітників, що брали участь у тій виставі. Всі спектаклі, поставлені Лесем Курбасом, були зняті з репертуару "Березоля". У мене залишилось тільки три ролі: в "Кадрах" І. Микитенка, "Плацдармі" М. Ірчана та в "Загибелі ескадри" О. Корнійчука.

■

У 1932-33 рр. декілька людей, що були під слідством ҐПУ, остерігали мене, що під час допитів їхні слідчі цікавились моєю особою. Давній мій приятель Корнило Гаврилів (брат Мирослава Гаврилова,



Й. Гірняк у ролі Боцмана Бухти

ЗАГИБЕЛЬ ЕСКАДРИ

ректора харківського університету, який покінчив життя самогубством) сказав мені, що його інтенсивно допитували про мене і про наші товариські взаємини. Попереджала мене актриса, яка приїхала з Галичини і була півтора місяця під слідством. Вона теж розказувала, що слідчі дуже цікавилися мною, особливо моїм перебуванням у Галичині в 1927-28 рр. У грудні 1933 року зустрів мене на вулиці колишній Січовий Стрілець Михайло Біляч. Він був теж одним із секретарів української делеґації в Бересті. У Харкові він працював у адміністраціях газет. Після процесу СВУ прийшла черга на українських есерів, до яких М. Біляч був причетний у Галичині, а згодом і в Харкові. В час, коли в Харкові й по всій Україні проводились арешти членів тієї партії, Михайло Біляч лежав у тифі. Його арештували кілька місяців пізніше, після видужання. Під час слідства Біляч зорієнтувався, що готується прилюдний процес есерів на подобу СВУ, на якому підсудні наговорювали самі на себе несотворені речі й компромітувались перед власним народом і цілим світом. Він рішив за всяку ціну не допустити до прилюдної інсценізації ще й цієї комедії. Біляч сказав своїм слідчим, що його співучасники не до всього признались перед органами ДПУ. Вони затаїли про свої зв'язки із закордоном, зокрема про зв'язок українських есерів з папою римським. Вони затаїли приїзд папи в Україну (інкоґніто) 1928 року, який відбув зустрічі з верхівкою тієї партії, на яких спільно розробляли пляни дальшої боротьби з світовим комунізмом. Тут уже чекісти його опам'ятали і радили так далеко не заганятись. Але Біляч не здавався, а став настоювати на своїх свідченнях. А якщо слідчі не включать їх до свідчень його співучасників есерівської організації, то він із своїми свідченнями виступить на відкритому процесі. Як відомо, всі вони були засуджені без прилюдної інсценізації, а сам М. Біляч тільки недавно повернувся з Біломорського каналу, де він відбув свій трилітній реченець. За його порадою, ми подались на харківський Благовіщенський базар і там загубились у багатолюдній "толкучці". Він попередив мене, шо я буду арештований.

— Звідкіля в тебе такі інформації? — питаю.

— А тому, шо й я давав свідчення проти тебе! Ти ж бачиш, що діється?! Ти належиш до фронту, який підпав під генеральну чистку. Тепер під мітлу попадають не тільки учасники революційних змагань 20-их років, не тільки хвильовисти, шумськисти, але й галичани, що забрили сюди. Я вже кілька днів полюю за тобою, щоб тебе попередити й поінформувати тебе про всю цю їхню техніку і стратегію. Як ти ляпнеш про те, що я тебе поінформував — у мене полетить голова. Однак я не можу тебе не усвідомити про цю їхню техніку, якою вони розправляються із своїми жертвами. Наша карта бита. Нам цього не минути. Справа тільки в тому, щоб ми не йшли мов барани на заріз.

І він став розповідати фантастичні історії обвинувачень, процесів, свідчень одних на одних, затягнених у невід:

— Ти будеш арештований. Твоя біографія, твоє минуле і сучасне — все підходить під їхній ранжир. Вони не можуть собі простити того, як їм висмикнувся з рук твій брат Никифор — отаман УСС. Я й

про нього згадував у своїх свідченнях! Старайся тільки не згрішити проти власної совісти!

На Благовіщенському базарі ми й розійшлись. Більше ми не бачились, я й досі не чув, яка його зустріла доля.

■

Грудневі дні проходили під супровід тяжких дум і надоїдливих планів самогубства. Однак, як видно, у мене не вистачало відваги на такий поступок, хоч ця думка згодом роками мене турбувала.

У театрі відбувались проби, вечірні вистави, автори читали свої нові п'єси. Микитенко просунув свою чергову драму "Бастилія Божої Матері", в якій я удостоївся ролі офіцера білої армії, але вже не встиг її виконати.

Одного ранку, чекаючи на пробу, сидів я біля вікна в коридорі театру, коли з кабінету директора вийшла Наталія Ужвій — одягнена в котикове манто, на обличчі приманливий усміх нафарбованих уст, а під пахвою том Й. Сталіна "Вопроси ленинизма". Вона присіла біля мене й заговорила:

— Юзку! Що з тобою? Чого ти мучишся? Хіба ж ти не бачиш, що життя не стоїть на місці? Воно міняється і нас міняє? Не губи себе! Про твій внутрішній стан уже чимало розмов!

Я встиг їй тільки відповісти:

— Наталю! Не турбуйся мною... Маєш ось лектуру під пахвою. Вивчай... — коли тут вийшов директор Лазорищак і вона знітившись попрощалась і побігла за новим начальством.

24 грудня 1933 року, бродячи увечері безцільно по Сумській вулиці, несподівано наткнувся я на Остапа Вишню з дружиною. Мабуть, кілька місяців ми не бачились. Після тяжкого нервового потрясення, яке він переніс по смерти Хвильового, Павло Михайлович майже не показувався на людях. Коли ж доводилось у справах заходити до видавництва чи деінде, він завжди виходив з дому в товаристві дружини. В той час чимало громадян не вертались додому і рідня витрачала багато часу на їх розшуки. Звичайно, всі сліди вели до котроїсь з харківських тюрем. Ось чому Варвара Олексіївна не відступала від Павла Михайловича; вона, як і багато інших жінок, бажала бути свідком того, чого людина сподівалась, але не знала, де це її настигне.

Вираз обличчя і вся постать Павла Михайловича свідчили про те, що він вибитий з колії і що нерви його натягнуті як струни. Обоє навипередки стали розповідати, як то від кількох днів за ними по п'ятах слідкує якийсь тип. День і ніч він стовбичить у них під будинком, а коли вони тільки виходять з дому, він як тінь переслідує їх.

Типи, яким ДПУ доручало морально тероризувати намічену жертву, своєю безцеремонно-нахабною настирливістю попадали в очі недосвідченому громадянинові. Кілька днів а то й тижнів такий індивід невідступно слідив за кожним кроком приреченого. Біля помешкання й установи, де жили і працювали майбутні підсудні, чергувались дежурні сексоти, не даючи хвилини спокою своїй

жертві. Розмовляючи, я непомітно придивлявся до типа, що безцеремонно стояв на віддалі кільканадцяти кроків і не спускав свого пильного ока з нас. А тут Вишня шепоче:

— Йосипе, не оглядайтесь! Ви теж маєте ангела-хоронителя. В такому ж одязі, в чорній шапці, в плащі з чорним хутряним коміром, стоїть такий же тип, як і мій охоронець.

Нам нічого не залишалось, як попрощатись і повести далі своїх переслідувачів.

Це була наша остання зустріч на волі.

Другого дня ранком під акторським гуртожитком чекав на мене вчорашній супутник. Своїм сексотським коміром він захищав вуха і ніс від грудневого морозу і, як видно, був сповнений бажанням великої помсти за те, що я так довго не виходив з хати і заставляв його цокотіти зубами на немилосердному морозі. Він і цього разу довів мене до театру, а там уже чекали внутрішні сексоти.

Я зупинився біля таблиці розпису щоденних проб. Підійшла дружина художника Вадима Меллера, який жив у будинку "Слово", і прошепотіла, що минулої ночі забрали їх сусіда Остапа Вишню. Ґепеушники цілу ніч перевертали помешкання письменника догори дном, шукаючи доказів його контрреволюційної діяльности, і не дали сусідам очей заплющити.

25 грудня після вистави я помчав на вокзал, щоб помогти матері і дружині Леся Курбаса зайняти місця в поїзді, яким вони від'їздили до Москви, щоб там разом з Лесем Степановичем зустріти новий 1934 рік. Кожного року цю зустріч родина відзначала в домашній обстановці. На цей раз мати і дружина, боячись, щоб він не зважився на поїздку до Харкова, рішились на поїздку до Москви. Я встиг ще до приходу поїзду прибути на вокзал і разом з лікарем О. Кричевським допоміг жінкам зайняти місця в чергу на платформі станції. Наша допомога стала їм у пригоді, бо процедура здобуття місця у вагоні не була легкою.

Наступного дня у клюбі ім. В. Блакитного мала відбутись конференція Спілки робітників мистецтва (Робмис), на якій була заплянована доповідь Андрія Хвилі. Весь творчий ансамбль нашого театру був зобов'язаний прибути на цю імпрезу організовано під своїм прапором. Я рішив перед тим, як податись до театру, пройтись до університетського городу при Сумській вулиці, щоб подихати грудневим повітрям. Біля пам'ятника Каразинові, де сьогодні пишається пам'ятник Шевченкові, я зустрівся з Миколою Бажаном і Юрієм Яновським. Ця несподівана зустріч цього разу здалась мені особливо зворушливою... Ми ділились подіями останніх днів, вони цікавились вістями від Леся Курбаса, я відчував, що їхній настрій не сприяв творчій життєвій рівновазі. Ми проблукали по Харкові чимало часу, поки настала мені пора податись до театру, щоб звідтіль направитись до клюбу ім. Блакитного.

Заля літературного клюбу була заповнена по береги. Тема доповіді заступника наркома освіти Андрія Хвилі — "Сучасний стан театру на Україні". Андрій Хвиля словесними блискавками та

громами розвінчував Леся Курбаса, прізвище якого зв'язував в один букет із Дмитром Донцовим і також з лідерами "Спілки Визволення України", які вже за десятьма замками сиділи по московських ізоляторах. Півторигодинна словесна еквілібристика промовця була розрахована на підготову остаточного удару, який був уже спрямований на весь відродженський процес 20-их років. Шіллерівський мавр Хвиля напевно й не підозрівав, що кинджал піднятий над Курбасом повисне й над ним самим!

В антракті перед виступом київського хору "Думка" моя дружина Олімпія, приголомшена доповіддю Хвилі, запропонувала покинути це зборище. Мене ще цікавило, яке враження зробила на слухачів погромна патетика Хвилі і як вони реаґуватимуть. Вона попросила мене довго не засиджуватись, все ж таки порішила сама йти додому. Після її відходу мене занепокоїла думка, чи щасливо вона добереться до нашого гуртожитку? Я кинувся по свій верхній одяг, щоб чимдуж разом з нею добратися до Жаткінського в'їзду.

Біля вхідних дверей стояв якийсь тип, а за дверима другий, у своїх відомих шапках та комірах. За рогом клюбного будинку я зайшов у двір за потребою. Та тут же підскочили обидва типи і схопили мене за руки з вигуком: — Ми робітники ҐПУ — ідіть з нами!

Ми опинилися на вулиці Пушкіна, звідкіль було рукою подати до цієї установи на Чернишевській. Мені заманулось закурити, але цербери не дозволили витягнути цигарки з кишені. При тій нагоді я згадав, що, купуючи цигарки у воєнного інваліда-сліпця, який на вулиці біля театру постійно пропонував свій товар прохожим, цього разу я взяв їх у борг, бо він не мав здачі... І ось перед мною виринула проблема: як я тепер розплачуся з нещасним інвалідом? Цей борг довго не давав мені спокою. Всі дальші події і переживання переплітались у моїх думках із цим капосним боргом.

Слідство — бутафорний театр

У комендантурі тієї установи цербери передали мене разом із своїм нарядом. Молодий семітського типу комендант тут же зайнявся обшуком одягу і мене грішного. Чомусь його дуже зацікавили мої черевики. Він так назнущався над ними, що мало не повідривав каблуків та підошов! Не знайшовши того, чого шукав, повів мене кілька поверхів угору, по встелених килимами коридорах до багатообставленого кабінету начальника Секретного політичного відділу. Високий, середнього віку начальник, назвавши своє прізвище "Долинський", запитав мене: "Ви знаєте, де ви знаходитесь? — і тут же сам сказав: — У ДПУ, а за що — то ви самі знаєте. Чи ви чули, кого заарештували в останні дні з ваших знайомих?

— Чув, що вчора арештували Остапа Вишню.

Долинський постукав об стіну кулаком, і в кімнату ввійшов дебелий парубійко. Начальник наказав йому обшукати мене, і той знову дуже дбайливо почав шукати того, чого в мене не було. Забрав лише п'єсу Микитенка "Бастилія Божої Матері" і сатиричний скеч Юрія Смолича під заголовком "Державна зрада", який автор написав

для естрадного виступу для мене й актриси В. Чистякової. Після цієї процедури Долинський велів відвести мене до тюрми.

У комендантурі тюрми ДПУ мене вже втретє роздягли, позабирали все з кишень та все те, на чому одяг на людині вдержується. Нарешті повели мене в сусідню кімнату. В кімнаті був один табурет, уздовж стіни вузенький стіл, на стіні висіло невеличке дзеркало. Тут, як видно, стригли та брили новоприбулих... Сидячи на табуреті, я приглядався до себе у це капосне дзеркало, а насправді приглядався не до себе, а до всього мого життя... воно пробігало перед моїми очима від дитинства аж до часу, коли я ось тут дивився на себе.

Було вже напевно далеко по півночі, коли зайшов вартовий і повів мене вгору на 4-ий поверх. Ми зупинились перед дверима 48-ої камери. Я переступив поріг і тут же зачинились за мною двері. Це була "одиночка". Залізний тапчан, табурет, такої ж ширини тумба з шухлядою та й славнозвісна "параша". Напроти дверей вікно, замазане сіриною.

Із довгого бездум'я вивів мене різкий гуркіт зовнішніх засувів дверей. Це вартовий кинув на тапчан неокресленого кольору накривало і такого ж ґатунку подушину, наповнену дерев'яним трачинням.

Я просидів на тапчані до часу, коли знову загриміли двері і вартовий покликав "на оправку", наказавши й парашу взяти з собою, щоб і її привести в порядок. Після освоєння всієї процедури "оправки", почалось цілоденне життя тюрми. Через віконце у дверях подавали денну пайку хліба, горня теплої води, полудневу миску супу та вечірню баланду. Це все проходило мимо моєї уваги й участи. Я сидів на табуретці, бо на тапчані лежати було можна тільки короткий час після т. зв. обіду. Я не міг ні їсти, ні спати, коли навіть було дозволено. Мене постійно трясла нервова лихоманка.

Після кількох днів у камеру ввійшов якийсь військовий достойник, заявляючи:

— Я начальник тюрми! — і тут же остовпів: — Ов! І ви тут?! — Мені здалося, що це справді було для нього несподіванкою. Я не здобувся на відповідь. Досі мені не доводилось його зустрічати.

— Чим міг би я вам допомогти? Може, переказати щось додому?

А в мене вирвалось прохання:

— Чи міг би я перед сном покористуватись холодним душем?

— Це можливе!

Він похитав головою і вийшов із камери. Цього ж вечора перед 9-ю годиною я обдавав себе теплою і холодною водою.

Нервова хандра мене не покидала. Дням я загубив рахунок. Вартовий бурчав на мене, коли я повертав йому страву. При кінці січня повели мене в кімнату "з дзеркалом". Там цирульник взявся знімати з мене густий чорний заріст, який уподібнював мене до розбійника Варави. Того ж вечора кватирка у дверях відкрилась і вартовий гукнув: — На Г?

Я обізвався:

— Гірняк.

— Давай!

Я накинув на себе кожух і шапку та вийшов у коридор. Ведучи мене по коридорі, а далі по ступнях униз, він, плескаючи в долоні, давав знаки іншим, щоб не попадались нам на очі, бо він веде в'язня... Вивів мене кілька поверхів угору і по килимах підвів до дверей та впхнув мене туди. Високий молодий службовець тієї установи обізвався:

— Ви що так нарядились? Зібрались на Сибір? Будьмо знайомі — я слідчий ДПУ Микола Федорович Грушевський.

Він сидів за кабінетним столом, а впритул стояв звичайний вузький столик з двома стільцями. На столі слідчого лежала товстенна тека з паперами. Запропонувавши мені сісти за столиком, слідчий розрядився цілою доповіддю про зовнішню й унутрішню ситуацію країни, про господарські труднощі, про клясову боротьбу і т. п. Після довгої балаканини, слідчий врешті вказав на теку з паперами й заявив:

— Бачите ці документи? Тут засвідчений кожний ваш поступок, кожний ваш крок! Ми знаємо все, а тепер треба, щоб ви самі розказали про ті всі вчинки і все каміння, яке ви нагромадили під своїм серцем проти радянської влади. Коли ви звільнитесь від того всього, наша влада вам усе простить! Але, коли нам доведеться все це вам пригадати, то тоді буде гірше! Тоді вже нарікайте самі на себе! Ось вам папір і олівець. Ідіть у свою камеру та напишіть всю свою біографію, крок за кроком. А ми сконфронтуємо це з тим, що тут сказано! Тоді побачимо, чи ви хитруєте, а чи справді роззброїлись і чи заслуговуєте на довір'я всепрощаючої радвлади.

■

Поки взятись до писання біографії, я склав з паперу маленький календарний щоденник, бо пам'ять губила порядок днів. За кілька днів, коли мене знову повели до слідчого, моя біографія була написана. Слідчий кинув її в шухляду свого стола і знову приступив до своєї політграмотної балаканини. Слухаючи його, я помітив на столі, біля якого сидів, аркуш паперу підписаний Павлом Михайловичем Губенком (Остапом Вишнею). Я став до нього приглядатись, хоч тут же догадався, що не випадково він опинився в крузі мого бачення. Грушевський ходив по кімнаті, вправляючись у своїй легкомовності, а я старався непомітно кидати оком на почерк Остапа Вишні: "Заява. Я, Павло Губенко (Остап Вишня), член контрреволюційної організації УВО, прошу колеґію ҐПУ дати мені можливість розказати про цю свою приналежність і цим окупити свою вину перед урядом і комуністичною партією" — підпис. Слідчий ходив по кімнаті і теревенив своє, а я старався симулювати, що папір на столі не притягає моєї уваги. Нарешті він зупинився перед мною і знечев'я спитав:

— Коли ви довідались про УВО?

— У грудні місяці, з пресового звіту про доповідь на пленумі ЦК

члена Політб'юра Павла Постишева.

Грушевський походив знову по кімнаті, нарешті зупинився біля телефону і покликав вартового. Коли цей з'явився, слідчий буркнув до мене: — Ну, до наступного разу!

Переступивши поріг камери, я остовпів: на долівці біля мого леговища лежав домашній кошик з харчами і запискою від моєї Ліпочки. Перерахувавши все, що в кошику було, вона питала, що мені ще потрібне. Я мусів ствердити своїм підписом, що отримав усе згідно із списком. Ставлячи свій підпис, я скропив його сльозами, бож увесь час мене турбували думи: як дружина дає собі раду без мого заробітку? Аджеж тепер вона мусіла тільки своєю платнею прогодувати тітку Пашу з малолітньою Івою, яку ми за кілька місяців до мого арешту удочерили. А тут тепер перед мною повний кошик та ще й моя люлька з кавказьким тютюном. Ця співчутлива увага дружини до мого тюремного стану глибоко зворушила мене... Вона ж бо була завзятим ворогом моєї пристрасти до тютюну, а тепер ще й витратилась на коштовний кавказький "казбек"!

При кінці лютого 1934 р. після нічного допиту, повернувшись до камери, я застав молодого чоловіка з клунком загорненим у тюремний коц. Він назвав своє прізвище: Стрельбицький. Це був інженер, який недавно приїхав з товаришем Лукомським з Данціґу, і обидва працювали на Харківському тракторному заводі. Ще на волі я чув, що їх заарештували, як і чимало інших галичан, які в добу М. Скрипника шукали праці на Україні. У мою одиночку вартовий втаскав другий тапчан, і пришелець як тюремний старожил став проявляти господарську ініціятиву: перш усього зайнявся розміщенням свого барахла і фаховою чисткою "параші". Молодий, меткий і балакун, Стрельбицький поінформував, що його слідство вже закінчене і він чекає результатів. При тій нагоді розповів про методи і всю техніку слідства, не скриваючи, що він признався до всяких абсурдних обвинувачень, які йому пришивали, бо, мовляв, все одно карта бита... Отож не треба ставити жадного опору, бо вони всякими тортурами та насиллям доб'ються свого. Він без усяких вагань став і мене намовляти, щоб якнайскорше заспівати під їхню дудку і признаватись до всякої фантасмагорії, яку тільки підсувають, і тим способом, скоріше вилізти з-під лабет цих органів. Коли ж я йому заявив, що слідчий ще нічого мені не інкримінує, то він же запитав.:

— А ви їздили за кордон?

— Їздив!

— Ну от і розкажіть, що ви там бачилися з керівниками націоналістичних організацій, наприклад, з УВО.

Тут я збагнув, з ким маю діло!

— Слухайте, інженере! Припиніть такі розмови зі мною. Ми примушені сидіти в одній камері. Граймо у доміно (яке він приніс з собою), курім спільний тютюн, але не чіпаймо подібних тем.

За кілька тижнів йому наказали зібратись з речами і я побажав йому "ні пуху, ні пера".

Незабаром мені знову підкинули до камери якогось молодого

хлопця, поляка-комсомольця, що навіть слабо говорив російською мовою. Теж був з балакучих "троцькиствуючих" активістів. Розмови з ним були не цікаві. Теж уже розколений, розгублений, колишній ентузіяст "нової епохи". Довго він зі мною не засидівся.

Уже йшов місяць березень, а мій слідчий продовжував зі мною розмови на теми, які хвилювали кололітературно-театральні круги. Це все було настільки загальникове, що я нарешті зважився й одного разу запитав:

— Громадянине слідчий, за що мене арештовано?

— А ви не знаєте? Ну, Йосипе Йосиповичу! Таж ви самі написали свою біографію. Пригадайте все своє минуле, проаналізуйте його, тоді самі нам скажете, за що ви тут.

— То по-вашому я контрреволюціонер?

— Наша партія каже, що так! А комуністична партія — це велика річ... Вона непомильна! Вона знає все! Ви ентузіястично сприймали всі театрально-мистецькі теорії Леся Курбаса. Ви були завзятим його послідовником не тільки в театрі, але навіть поза театром ви були його невідступним супутником. Ви навіть і не опам'ятались, як він завербував вас до УВО!

— Громадянине слідчий! То ви абсолютно не знаєте Курбаса! Та він поза театром, поза своїми мистецькими візіями, поза літературою та філософією мистецтва світу не бачив. Він не від світу сього! Коли мати не всуне йому в кишеню цигарок і сірників, то він безпорадно буде їх шукати по всіх кишенях і не дасть собі ради з тією проблемою. Куди йому до політично-організаційних питань? Коли на це пішло, то скоріше я міг би завербувати його, ніж він мене!

— Слухайте, Гірняк! Курбас є не тільки всеукраїнська фігура. Його знає весь СРСР. Його знає мистецько-театральний світ. Його театр отримав на світовій театральній виставці в Парижі золоту медалю! І він являється "вождьом української мистецької контрреволюції"!

— На вождя української контрреволюції скоріше надаюся я!

Тут Грушевський усміхнувся і промимрив:

— Ні, це нам не підходить.

У час тієї розмови перед мною весь час маячів Михайло Біляч, який змалював картину зустрічі харківських есерів з папою римським...

■

У мою камеру знову привели молодого високого бльондина — Миколу Грицая. Поклавши свої речі на вільне леговище, він заявив, що прийшов з камери, де сидять Михайло Яловий, Сергій Пилипенко і Лесь Курбас. Сюди його направив слідчий Грушевський, попередивши, що актор Гірняк не може сам розібратись в обставинах, які його оточують... Отож він почав з того, що розказав про свою справу: у нього слідство вже закінчене і він чекає результатів. Микола Грицай, член ЦК Комсомолу, довший час був у Галичині, помагаючи тамошнім комуністам у їхній організаційній діяльності, і ось тепер

після розгрому КПЗУ його відкликали в Україну, де після недовгої праці в комсомольському видавництві арештували, обвинуативши в підготові атентату на начальника ДПУ Балицького. Під час слідства його навіть допитував сам Балицький, і навіть в присутності Павла Постишева. Вони цікавились, як такий ідейний комсомолець зумів докотитись до таких контрреволюційних акцій?! Грицай їм в очі заявив, що при кожних процесах мусять бути такі фанатики, які беруть на себе завдання терористичних акцій. Він інформував мене і про те, що Яловий і Пилипенко не можуть усвідомити Леся Курбаса в тій усій цинічній ґепеуській еквілібристиці. Грицай розважав мене оповіданнями про свою діяльність у Галичині, про підпільну акцію членів КПЗУ та про громадське життя в тій частині України.

— Диваки ті галичани! Наробили великого шуму по всій Європі про пацифікацію: "Пацифікація, пацифікація"... А якої вони заспівають, як ми їм привезем "колективізацію"? Ось коли хотілось би їх послухати!

Динамічність Миколи Грицая розвіяла тюремну хандру і заповнила та зактивізувала денне буття. Ми займались гімнастикою, щоденно обдавались холодним душем.

Коли чергового разу кликали до голярні, я відмовлявся із-за тупої тюремної бритви. Але парикмахер заявив, що він дістав наказ мене побрити.

Кілька годин після тієї операції мене повели до слідчого. Переступивши поріг кабінету, я остовпів: за столом для допитуваних сиділа моя дружина. Ми кинулись одне до одного, гамуючи сльози... Слідчий чемно запропонував сісти візаві за столом, що ми й виконали, продовжуючи держатись за руки. Серед безлічі хаотичних запитів і таких же відповідей дружина сказала:

— Ліда Криницька розказує, що в тебе знайшли револьвер.

А тут же слідчий перебиває:

— А гармати в нього не було?

Серед такої непідготованої 15-хвилинної зустрічі пролетів час і тільки розтривожив нас украй. У камері я довго не міг справитись з нервовою депресією, не зважаючи на всі старання запопадливого сусіда.

Після того побачення з дружиною мій слідчий наче перестав мною цікавитись. Не викликав на допити, не відповідав на мої прохання повторних побачень з дружиною, якими я засипав його сливе кожного дня. Мене з Миколою Грицаєм перевели з одиночки поверхом вище, до більшої камери, де вже було п'ять таких, як ми. Кожний мав окреме ліжко з столиком та шухлядою, двома поличками, де можна було зберігати домашні "передачі" та деякі особисті речі, які з кожною передачею збільшувались. Букет старожилів нової камери виявився доволі багатогранним: Бон — проф. філософії, Заґер — германіст Харківського університету, Червак — член партії, лектор марксизму-ленінізму, який захворів психічно, оголосив голодівку і цілий день бігав по камері. Він уже був непритомний, нічого не їв, але й іншим голодним забороняв їсти його пайку.

Бон і Заґер, яких слідства вже були закінчені, поставилися до нас доволі прихильно, тож нам з Грицаєм тюремне життя урозмаїтилось. Ми разом виходили на "оправку", на 10-хвилинну щоденну прогулянку, грали в доміно і шахмати, які майстерно зліпив із тюремного хліба проф. Бон. У квітні забрали з речами Миколу Грицая. З того часу й сліду не стало цієї молодої, чесної й відважної людини.

■

Четвертого дня мого перебування в загальній камері, надвечір з гуркотом відчинились двері і ввійшла людина з великим клунком, загорнутим у тюремне покривало. Вартовий з таким же гуркотом зачинив за нею двері. Перед нами стояв розгублений, з хворобливим виразом обличчя, згорблений Остап Вишня. Ні він, ні я не чекали такої зустрічі. Мій сусід негайно звільнив місце біля мого барлогу, де поміг покласти пожитки Павла Михайловича. Довго ми не могли словом обмінятися і так стояли обнявшись, як рідні брати. Всі мешканці нашої 47-ої камери сердечно привітали нового квартиранта, і кожний зокрема старався чим міг пригостити новоприбульця. Всю ніч, лежачи один біля одного, ми шепотом переповідали свої переживання за той останній час нашої розлуки. І не стямились, коли пів на шосту вартовий підняв нас усіх на "оправку". Кілька днів не могли ми наговоритись про ті цинічні прийоми слідства, якими ҐПУ добувало признань вини від своєї жертви. Розмовляючи, ми прийшли до висновку, що наші діла вже закінчені, коли слідчі вважали можливим нас звести разом у загальній камері, і тепер уже слід чекати вирішення нашої долі.

У час слідства мене не питали про мої товариські зв'язки з Павлом Михайловичем, ні його зі мною. Мене причепили до театральних справ, його до літературних. Було ясно, що ҐПУ монтувало справи за своїм пляном, без огляду на те, в яких кругах чи товариствах людина перебувала. ҐПУ рішало, що підсунути підсудному, що йому інкримінувати, а це було зовсім не те, що дійсно людина робила. Коли б людина й мала конкретні гріхи, але вони не підходили б до пляну наміченого ҐПУ, їх не приймалось би під увагу.

Я розповів Вишні, як то слідчий підсунув мені його заяву до колеґії ҐПУ, в якій він признавався до приналежности до УВО і т. ін. Остап Вишня, гірко всміхнувшись, сказав, що такі ж заяви і йому показували — Пилипенка, Ялового і Сліcаренка. Вишні слідчий звався Ґордон. Він, як і більшість співробітників ҐПУ, які ще вели справи СВУ, а тепер розробляли генеральну кампанію ліквідації т. зв. УВО, були жидівського походження. Леплевський, Долинський, Соколов, Пустовойтів, Крайний та десятки інших, це були лиш благозвучні псевда, які рішали долю всіх учасників українського культурного життя, починаючи ще від процесу СВУ. Всі допити велись за тим самим шабльоном, за яким три роки тому допитували учасників процесу СВУ.

У час першого допиту слідчий Ґордон заявив Остапові Вишні, що партія і радвлада вважає його, Остапа Вишню, членом контррево-

люційної організації УВО і одним з найнебезпечніших терористів, які мали повбивати членів Політбюра ВКП(б) і КП(б)У. Остап Вишня повинен був застрелити Павла Постишева, якому Сталін поручив привести до порядку Миколу Скрипника і завершити генеральний наступ на весь український культурний фронт. Хоч як у тому часі Вишня страждав атакою болів свого хронічного улькуса, то все таки з іронічною усмішкою попросив слідчого точніше роз'яснити ці обвинувачення. Тоді Ґордон став уточняти:

— Павле Михайловичу, вам було доручено вбити Павла Петровича Постишева.

— Звідкіля ви це взяли?

— Павле Михайловичу! ҐПУ і комуністична партія знає все! Ми точно знаємо, який був ваш плян: ви повинні були прийти до будинку ЦК з делеґацією письменників на авдієнцію до т. Постишева і під час розмови ви мали витягти з кишені наган і застрелити т. Постишева!

— Ні, громадянине слідчий, я цього не хочу!

— Що значить: не хочу?

— А тому не хочу, бо ви сьогодні доручаєте мені вбити Постишева, а завтра, чого доброго, пришиєте мені знасилування Кляри Цеткін... Ні, вже дошукуйтесь чого іншого. Я людина сімейна...

Тут Ґордон і сам розреготався та й каже:

— Павле Михайловичу, даю вам "слово чекіста", що того злочину проти радянської влади вам інкримінувати не будемо. А ось атентат на Павла Постишева беріть на себе, бо цього вимагає від вас наша партія і наш уряд.

Чотири місяці день-у-день Ґордон викликав Остапа Вишню на допити і все з більшою впертістю і нагальністю вимагав від підсудного признання приналежности до УВО та підготови вбивства Постишева. Ніщо більше його не цікавило, про ніщо інше слідчий не хотів слухати, тільки все торочив своє: вбивай Постишева і дай нам спокій, бо ми і без тебе маємо діла повні руки. І щоб відв'язатись, Остап узяв убивство Постишева... Жеребок витягнений... краще бути терористом, ніж контрреволюціонером з тихою сапою. Так хоча тебе героєм прославлять...

Цілий травень місяць, день і ніч, ми один біля одного просиділи і пролежали, обмірковуючи всю цю дійсність, яка вже друге десятиліття пожирала всі мрії та пориви пробудженої нації. Ми знали, що наша доля вже ясна, нічого доброго нас уже не чекає. Ми жаліли і співчували тим друзям, які ще залишались на волі... Перед ними те, що вже поза нами. У ті дні ми з Павлом Михайловичем були схильні прощати нашим донощикам і всім тим, які нам не одну колоду підсунули під ноги... Ми збагнули, що вся країна стала жертвою страшної доби.

1 червня наказали Остапові Вишні зібратись з речами. Прощаючись, ми не могли слова промовити, ми думали, що це востаннє цілуємо один одного. Ми не знали, що за два місяці ми знову зустрінемося... але вже не на Україні, не в Берліні... а в Ухт-Печорському концтаборі.

Мій слідчий обіцяв мені ще одно побачення з жінкою, але чомусь не давав. Я страшно хвилювався, раз поскаржився навіть прокурору, який обходив камери, але це не помогло. Я не дістав побачення аж до травня місяця. Одного дня слідчий поспішно викликав мене, і я відразу накинувся на нього: чому ви мені не давали побачення! А він каже: "Бо ваша жінка має довгий язик, набалакала, як ви виглядаєте... я не міг їй дати побачення. Але ходіть, бо нема часу, ходіть, ми йдемо до прокурора. Ви знаєте свою справу?" "Яку справу?" — питаю. "Та те, що ми говорили. Ходіть, ходіть". Веде він мене до красиво обставленої кімнати: бюрко, м'які килими, канапа, м'які крісла... За бюрком сидить прокурор Крайний, а за ним сидять начальник СПО і ще один слідчий. Крайний питає мене: яка ваша вина проти радянської влади?

"Я вже п'ять місяців сиджу тут і не знаю, яка моя вина".

"Грушевський, Гірняк не знає, за що він сидить".

"Як не знає, він є член УВО".

"Де то сказано?" — питаю.

Слідчий на мене не дивиться, а говорить до Крайного: "У свідченнях Ірчана і Дацкова, директора "Березоля", сказано, що вони мали на увазі його використати".

"Ну, добре, — кажу, — що вони мали на увазі, то їхня справа, але при чому тут я?"

Крайний перебиває мене і питає: "А чому ви не голитесь?"

"Бо я сиджу у вас, ґримируватися мені не треба, бритва ваша дуже тупа, болюча, тому не голюся. Грати мені вже не доведеться..."

"Ви думаєте, що вже не будете грати?"

"О, ні. Коли я тут, то справа скінчена".

"А де ви так навчилися грати начальника польської розвідки?"

"Я граю все, — кажу, — не тільки начальника польської розвідки. Я грав царя Миколу, робітників, куркулів, то мій фах".

"Ну, то йдіть".

Мій слідчий бере слухавку і викликає варту. Але якось довго ніхто не являвся, і він каже: "Ходіть, я вас сам відпроваджу". Виходить він зі мною на коридор і говорить: "Йосип Йосипович, харашо!"

"Що харашо?" — питаю.

"То було засідання тройки. Перед вами щойно був Курбас".

"Ну, і що? Розстріл?"

"Та нічого. Де розстріл. Дістанете два-три роки. Скоро підете додому".

Відпровадив він мене до дверей, передав варті, і так закінчився мій суд. Жінка два дні до свого виїзду на ґастролі передала мені передачу, в якій були тістечка і наполеони з кремом, які я дуже любив. Тістечка я роздав камерникам, а сам взяв наполеона. Кусаю і в кремі чую кусок чогось твердого. Виявляється, там була жіноча шпилька від волосся, загорнута пергаменом. Я висушив той крем, розгорнув, і там дрібненьким почерком жінка описує мені, що була у прокурора, і він сказав їй, що я дістав п'ять років. Це мене при-

гнобило. П'ять років — це великий шмат часу. Коли ж мене вивели на етап і прочитали вирок, то виявилось, що мені дали три роки. Мій настрій відразу поліпшився, я наче виграв два роки на льотерії... Передумуючи тепер, я бачу, що мій слідчий Грушевський багато поміг мені. Я не був герой, мене легко могли зломити. Але він оставив мене в спокої...

24 травня 1934. Через "вовчок" черговий по коридору наказав мені зібрати всі свої речі і бути готовим... Через годину він же перевів мене у підвал в пересильну камеру. Там я застав чотирьох старих мешканців спецкорпусу на вулиці Чернишевського. Одного з них я знав ще з волі, це був Теодор — редактор польської газети "Сєрп". Інші три були з Волині, члени КПЗУ. Їх літом 1932 року з великою парадою вітали в Києві і Харкові як нещасних жертв польських тюрем, а через кілька місяців вони вже сиділи на вул. Чернишевського. І ось тепер у перехідній камері ті мої земляки зустріли мене в дуже піднесеному настрої і пояснили, що наше сидіння вже закінчилось, і, як видно, ми призначені на відправку в етап. Від них я дізнався, що вони належать до великої групи членів КПЗУ, яка має собою представляти терористичну організацію УВО в лавах комуністичної партії Західньої України. З їх слів виходило, що камери переповнені галицькими комуністами на чолі з цілим передостаннім і останнім Політбюрами. Слідство вже, як видно, закінчене, бо те, що пересильна камера почала ними заповнюватись, свідчить про початок останнього етапу.

У пересильній камері пощастило ночувати при погашеному світлі... Тільки тепер, після шести місяців, відчув я благодать темної ночі. Шість місяців цілими ночами яскраве електричне світло різало очі, а тут раптом тьма, і не відчуваєш всевидющого ока, яке безнастанно день і ніч переслідує тебе. Хоч уночі можу почувати себе людиною, сам собі заглянути в душу, хоч хвилину побути сам із собою.

6 травня вранці зайшов черговий до спецкорпусу і прочитав нам усім присуди трійки колеґії ҐПУ. На мою долю випало: 3 роки віддалених трудових таборів. Я почував себе вибранцем долі, бо мої співкамерники дістали по 5, а то й 10, і то через "вишку". Жінка при останньому побаченні запевняла, що прокурор Крайний пророчив мені 5 років. Отже, коли офіційно мене повідомили про 3, то це було несподіваним психологічним відпруженням.

Скоро після прочитання вироків нас вивели на подвір'я тюрми, де в куточку вже сиділи на землі кільканадцять таких, як ми, з "вещами". Я зразу помітив серед цієї групи двох своїх колишніх не тільки знайомих, але старих товаришів зброї, з часів Першої світової війни, старих усусусів. Недалеко від мене сидів на якомусь клуночку сотник — кавалер австрійських і турецьких орденів Букшований, а трохи далі від нього — колишній наш стрілецький санітарний хорунжий Мирон Заячківський, який у двадцятих роках займав високі пости в ЦК КП(б)У і КПЗУ. Ще далі від них скулився на своєму

мішечку старий товариш, ще з станиславівської гімназії, а потім теж усусусівський однокашник — Придун, а в підрадянські роки він уже звався Ярославенком і був в останні роки ректором херсонського інституту. Серед останніх багато знайомих облич, але по старій своїй слабій пам'яті, яка ще з молодих років підводила мене, коли діло доходило до прізвищ, історичних дат і чисел домів чи телефонів, я не міг згадати їхніх імен. Та й і не до згадування було, бо під'їхав "ворон", і його стали нами набивати, як бочку оселедцями. Мене втиснули на когось і не встиг я вгледіти, на кому опинився, коли почув на собі якусь костисту істоту, але, правду сказати, непропорційно з своїм об'ємом важку. Враз стало темно і душно, ні рукою, ні ногою не ворухнути... На щастя наше, харківський залізничий двірець не дуже віддалений від вулиці Чернишевського, тому не встигли ми по дорозі віддати духу Богові. Але й цього було досить, щоб при відкритті дверей ми здивували залізничий персонал своїм виглядом... Всі ми за тих кільканадцять хвилин були мокрі і до того пом'яті, що нагадували дезинфековане барахло, коли його витягають із відповідної машини.

Щоб не розважати сторонніх нашим виглядом, конвоїри миттю почали нас впихати у вагон. Пульманівський, заґратований, з залізними стінами і дверима вагон. Кожне купе — окрема камера. По закінченні всіх формальних передач новому конвоєві, який повинен був нас доставити аж на місце призначення, після розсортування і розміщення та попередження, що за найменшу спробу непослуху нас на місці чекає куля в потилицю, стали ми, старі друзі і знайомі, сердечно вітатись, а незнайомі ближче приглядатись один до одного. Кожен з нас догадувався, що цей вагон на найближчий час стає нам ніби рідною стріхою, під якою доведеться нам усім разом пережити не одне... Не один день будемо разом пролітати необмежені простори в тому герметично запечатаному "століпінському" вагоні.

Було нас у ньому 27 чоловіка, і чомусь усі ми і наша охорона, яка тут же містилась в окремо відділених камерах, звались "спецконвой". Дехто з моїх сусідів добачав, що всі ми перебуваємо під особливою увагою, бо їдемо не загальним транспортом, а "спецконвоєм". Я не міг цього факту розчолопати... не міг його й збагнути і оцінити, і не знав, чого мені сподіватися від цієї особливої уваги харківського ҐПУ. Спецконвой!?.. Однак, коли мої колишні стрілецькі однокашники Заячківський і Букшований познайомили мене з їхніми товаришами долі, то я зрозумів, що я потрапив у не абияку компанію. Тут же Букшований показав на кремезного дядю, якого назвав Барабою, і пояснив, що він є останнім генеральним секретарем КПЗУ, тобто першим після знятих "вождів" — шумськистів: Кузьмовича і Крілика. Далі підсунувся до нашого гурту типово галицький "адвокатський конципієнт", який, почувши моє прізвище, назвав себе Манделем. У наступних двох камерах-переділах, розмістились кільканадцять волиняків, які зразу звернули мою увагу своєю організованістю і дружністю. Голосно розмовляючи, жартуючи, сміючись, а то й співаючи, вони взялися за їжу. Всі їхні харчі

були в одного із них, як видно, він був їхнім інтендантом, бо все, що конвоїри видали нам з харчів, вони — волиняки — віддавали цьому інтендантові, а цей, коли всі сіли до трапези, обділяв кожного кип'ячем. Заячківський пояснив, що вся ця компанія зживалася отак ще в польській тюрмі, де вони просиділи 5 років, і тепер збираються такою ж комуною освоювати "дальний север". Все це видні члени КПЗУ, яких радянський уряд виміняв із польської тюрми... і тепер везе невідомо куди як націоналістів-фашистів. Загальну увагу звертав на себе дуже елеґантний мужчина середніх літ, не тільки своїм одягом, але й дорогими закордонними валізами, електричними чайниками і різними витребеньками, які вражали не тільки в наших арештантських обставинах, але й на волі їх мало хто колинебудь бачив. Показалося, що цей пан був довголітній співробітник торгпредства — Жмурко. Той самий Жмурко, який на основі розпорядження Політбюра ЦК КП(б)У видав галицьким кооперативним інституціям позику на 50.000 дол. Тепер він їхав у далеке заслання за підтримку закордонної контрреволюційної буржуазії.

Після повної ізоляції у камері я вперше потрапив у таке багатолюдне товариство, де були друзі, знайомі, а то й мої прихильники-глядачі, з якими довелось познайомитись за ґратами "століпінського" вагона. Хоч як тяжкі були хвилини розставання з Харковом, з ріднею, яка тут залишилась, з "Березолем", що його вже встигли перейменувати на Театр ім. Шевченка, проте я весь був у полоні нового товариства, з яким мав почати новий невідомий етап життя. Почалась довга далека дорога і безконечні балачки, розповіді про слідства, про допити, про неіснуючі організації усіх мастей контрреволюції, про абсурдні обвинувачення в терористичних замахах на всіх вождів світового пролетаріяту на чолі з самим "батьком" народу.

Досі, коли доводилось бувати в товаристві членів партії, я завжди відчував певну їхню стриманість у розмовах на теми внутрішньопартійні. Завжди вони, хоч би й ближчі друзі, старались не вводити мене (безпартійну заблуду) у свої сімейні справи. Тут ті межі були зняті, і кожен з них виливав свою душу без остачі.

Про КПЗУ я знав дуже мало. Доводилось тільки з преси вичитати про якісь внутрішні тертя в лавах галицьких комуністів і їхнього ЦК з генеральною лінією Кремлю й КП(б)У. Ще до мого арешту я не раз бував у товаристві колишніх своїх друзів галичан, які дуже близько стояли до тих справ і відносин, тому доводилось від них почути, що галицька компартія не так уже покірно виконує директиви і накази КП(б)У і Комінтерну та що керівництво КПЗУ є підпорою шумськистів і хвильовистів.

Тепер мимоволі я потрапив у вузьке коло галицьких комуністів, що дістали найвищі вироки від своєї ж комуністичної влади, їхали в віддалені місця завершувати й удосконалювати марксо-ленінську освіту і викристалізовувати, на її основі, свою ідеологію. Цього разу всі вони вже не крилися від мене і зовсім одверто висловлювали свої думки про компартію та про свої жалі і болі до неї. Із їхніх розмов можна було довідатись про всю ту трагічну долю багатьох українців

з усіх земель, які попали в ту несусвітню сталінську м'ясорубку. Дивлячись на них і слухаючи їх, я мав враження, що ці люди щойно повернулись із страшного бойовища і ось тут, в цьому вагоні, роблять перегляд своїх сил після довгого і трагічного бою... Мало хто вийшов цілим із нього. Я вперше почув, що гірка доля не минула Березинського, Юринця, Демчука, Ірчана, Бобинського, усіх Коссаків, Гарасевича, Олійника, Коника, Баб'яка, обох братів Білячів, Безпалка, Омеляна Палієва, Черняка, Цьокана, Максимовича (Саварина), Левицького, Матвія і Михайла Яворських, Кметика, Ничку, навіть таких щирих партійців, як Ґадзінський та Струхманчук, Баран, Василь та Іван Сірки, Герман та обидва Міхенки з Тернополя, Ткачівський. Усі ці партійні сановники і достойники їдуть або вже поїхали туди, куди оце нас направляють. А що вже говорити про тисячі безпартійних, розкиданих по всій Україні, які після "трагічних змагань" 1919 — 20 років, розбрелись по українських усіх-усюдах і старались своєю працею внести й свою лепту у загальну національну будову. Не оминули цієї участи й найстарші сивоголові представники галицької еліти — Степан Рудницький, Лозинський, Семен Вітик, Мирослав Гаврилів, навіть старенький інвалід Гарасевич.

Одних мітла Сталіна, Постишева і Балицького підмела з усіх-усюдів радянської України, інших заманили рожевими обріями із Західніх земель, а третіх повимінювали з польських тюрем, щоб ось тепер разом їх усіх загнати туди, куди протягом трьох століть Москва заганяла українську душу і тіло. Хоч місце колишніх московських царів зайняли найлівіші революціонери, комуністи-інтернаціоналісти, марксисти, але для всіх них навіть комуніст-українець буде завжди "неблагонадійним" малоросом-розкольником, якому місце там, де спорохніли кості Полуботка.

Шабашний вир

Так понеслась моя дорога на далеку Північ. Минаючи Москву, Медвежу гору, Кем — опинився я на Попов-острові, звідкіля за шістдесят кілометрів маячіли на Білому морі Соловецькі острови. Мільйони українського люду пройшло крізь цей пересильний пункт на незчисленні концтабори московсько-більшовицької імперії. День і ніч прибували все нові і нові "етапи" та "спецконвої" з усіх усюдів СРСР. Яких тільки представників націй там не було!.. Як годиться, Україна серед них займала почесне місце. Тут руками старожилів плелись нитки слідів багатьох людей, що протягом віків проходили крізь бараки того Попов-острова. Тут можна було прослідити долі цілих поколінь.

Тієї ж білої ночі став я вантажити вуголь на морські баржі та переносити на Соловецькі пароплави поштові посилки. Таскаючи сотні їх, я жадібно вичитував прізвища адресатів: Солодуб, Шумський, Максимович, Черняк, Лозинський, В. Крушельницька, М. Яворський, Заячківський, Сухино-Хоменко... багато-багато знайомих і незнайомих прізвищ українців зарябіли в очах. Це ж вони на Соловецьких островах з тугою і нетерпінням чекають на ті докази пам'яті родин про них... І я, напружуючи всі сили, не симулюючи втоми, в самозабутті по вузькому тракті таскав пачки у трюми пароплавів.

На Попов-острові в'язні довго не затримувались. Тут, за вказівками та спеціяльними інструкціями, які тяглись за кожним приреченим до кінця його життя, переформовувались транспорти і направлялись до більш постійних місць заслання. Цей пересильний пункт був свого роду "біржою", на якій можна було прослідити шляхи і життя та долю безплатної робочої сили всіх концтаборів. На Попов-острові я стрінув земляка, якого на північній бистрій річці перевозив поромщик — Лесь Курбас... Як видно, перекваліфікація основоположника "Березоля" пройшла блискавично. По трьох тижнях роботи в порту на Білому морі, більшу частину моїх співетапників з Харкова повезли на Соловки, а мене погнали через В'ятку, Котлас до Усть-Вима. З пристані цієї місцевости над Вечегдою по недавно побудованому нашими попередниками тракті помандрував я пішки до Чіб'ю, столиці Ухт-Печорського табору, що простягався аж до Воркути та північного Уралу.

Невелику нашу групу (35 чоловіка) вели вісім конвоїрів і одна собака. Всі вони разом з собакою розмістились на підводах. Арештанти, які за своїм віком не були в стані пішки пройти 500 кілометрів, у крайніх випадках могли приміститись на одній з підвод. Однак усі ті кандидати на таку полегшу відмовились від цього привілею, щоб того воза всі могли навантажити своїми пожитками і необтяженими промандрувати далеку дорогу. Один тільки, наймолодший із нас, поет Гаско, користуючись лікарською посвідкою, добивався своїх прав до воза, але два "соціяльно близькі", точніше

вуркагани*, яких додали до нашого спецконвою, своїми вимовними арґументами — переконали Гаска занехати це право.

У нашому транспорті ще з Харкова був не абиякий представник "Торгпреду", що за кордоном провадив торговельні операції СРСР, — М. Жмурко. Цей економіст з фаху з самого початку існування Торгпреду обертався в різних столицях Европи і Америки, виконуючи, крім торговельних, ще й інші "делікатні" завдання компартії та радвлади. Між іншим, цьому урядовцеві особливих доручень дано було завдання перевести оформлення позики $50.000 українській кооперації у Львові. Це було на початку 30-их років,коли розгорілась т. зв. економічна криза. На прохання С. Косіора і П. Любченка, М. Жмурка переведено з Лондону до Варшави, де він, переговорюючи з західньоукраїнськими діячами, прийшов до переконання, що економічний стан Коопцентралі не в стані ґарантувати звороту тієї позички, яку йому доручено оформити. Аґент Жмурко негайно повідомив Косіора і Любченка про дійсний стан контраґента. Керівники харківського уряду, не зважаючи на звіти Жмурка, наказали йому справу довести до кінця. Обережний Жмурко, не довго думаючи, повідомляє Сталіна про те, що керівники КП(б)У штовхають його на явний злочин, а саме на видачу українській контрреволюції в Галичині $ 50.000. Жмурко поінформував кремлівського диктатора про фінансовий стан економічних установ Західньої України і знову обстоював свою думку про їхню невиплатність у майбутньому. Сталін тут же наказав Жмуркові виконати директиви керівників УРСР. Кілька тижнів по закінченні тієї операції Жмурка відкликали з Торгпредства до Харкова і там посадили в тюрму за "зв'язок і матеріяльну підтримку міжнародньої буржуазії". Не помогли передбачливому Жмуркові копії документів, листів, телеграм, якими він засипав вождів запевняючи про недоцільність тієї затії; органи ҐПУ все це зіґнорували і врешті-решт, долучили достойника Жмурка до етапу, в якому ми разом мандрували на далеку Північ. Прямував він туди не тільки за співпрацю з міжнародньою буржуазією, але й за наклепи і підрив довір'я до вождів комуністичної партії. Ідучи з нами, він відгрожувався, що таки свого доб'ється і докаже, що гроші галицьким націоналістам не він позичив, лише Косіор та Любченко... А тим часом його турбували наші співетапники вуркагани, які не скривали свого зацікавлення його закордонним одягом та англійськими непромокальними валізами, що він їх таскав на собі.

На шляху Усть Вим — Чіб'ю в 1934-му році ще доживали запущені бараки для арештантів, які мостили той шлях. Біля кожного того колишнього лаґпункту залишились сліди кладовищ з нехитро збитими хрестами або стовпами, з ледве замітними написами прізвищ, імен і дат смерти там похоронених. І тут українці перекрили всіх своєю численністю... І цей довгий шлях підмостили вони своїми кістьми!..

На одному з таких лаґпуктів, у сумерках північної ночі, догриза-

*Злочинці.

ючи свою пайку хліба, почув я, як хтось розпитував співетапників, хто з них буде український актор з Харкова? Його спрямували до мене. Свіжий лагерний одяг його свідчив, що він виконував якусь адміністративну функцію на цьому лаґпункті. З дозволу начальника конвою, місцевий функціонер повів мене до окремої кімнати в бараку, засвітив каганець на столі, на якому стояв глиняний горщик з молоком та миска свіжих перепічок.

— Я такий то... Учитель з Уманщини. Вже сьомий рік таборую. Адмініструю цим лагпунктом і доглядаю свою частину тракту, який своїми руками будував. Недавно проходив тут Остап Вишня, я його отак запросив сюди і вгостив молоком та свіжою перепічкою. Пригощайтесь і ви... Сьогодні проїздив шофер із Усть Вима і попередив, що йде етап, в якому мандрує український актор... Давно я покинув Україну, однак усе нові і нові земляки проходять через оцей прохідний двір, і розказують про життя-буття на батьківщині і не дають забути про неї.

Молоко, свіжі перепічки, тепле слово земляка, практичні його поради та вказівки додали сили до дальшої дороги туди, де вже чекав Павло Михайлович, куди не перший ти пробиваєш дорогу. Цілі століття українська людина мандрує під конвоєм і без конвоя, по немощених шляхах далеких світів, бо на рідній землиці до господарювання — голівонька не та!

Із Усть Вима до Чіб'ю наш невеликий "етап" мандрував два тижні. Конвоїри куняли всю дорогу на своїх підводах і, здавалось, не дуже то нами турбувались. Вони були певні, що ніхто з нас не буде шукати щастя в утечі. Найдосвідченіші вуркагани й ті рідко відважувались на таке геройство в тій тайзі. Вони знали, що коли не зрадливі лісові простори, то місцеве населення Комі допоможе ґепеушникам виловити смільчаків. Давно минулись благословенні часи для каторжників, коли місцеве населення, виходячи з домів, залишало біля дверей для втікачів з каторги харчі, а то й гроші. Радвлада огнем і мечем викорінила цю гуманну традицію. Ось чому конвоїри і їхня собака всю дорогу спокійно і безпечно куняли на підводах, а ми покірними баранами дибали до "оддаленных мест наказания". Одначе було бажання: скоріше дійти до того місця, ніщо не діймало, ні голод, ні спрага, ні втома, все те було, як видно, нормальне і звичне в тому житті... Аджеж і перед тобою давно-давно отак гнали людей, і вони дійшли і там десь жили, і дожили, і сьогодні живуть, і тебе там чекають... Не думай, не заглядай у майбутнє, — пережив день?.. Іди далі!

30 серпня 1934 року дійшли ми до недавно розбудованого великого табору Чіб'ю, столиці Ухт-Печорського концентраку. По одному боці північної річки Чіб'ю розкинулось з вартовими вишками селище для в'язнів, а з другого видніли будівлі для адміністрації та вільнонайманого персоналу ҐУЛаґа. Бараки для засланців були, як видно, давніми спорудами, бо вигляд їх і внутрішнє влаштування свідчили, що не одна сотня тисяч мешканців пройшла крізь них. Триповерхові нари, стіни та обкурені стелі, здавалось,

були в постійному рухові, джерелом якого були хмари блощиць та руді щурі, що стаями налітали й облягали новоприбулих завойовників далекої Півночі.

Сонце лягало за обрій, трудовий день лагерників ще продовжувався, бараки пустіли, тільки старенькі, слабосильні "днівальні" тінями вештались поміж нарами. Новоприбулі, склавши свої пожитки на призначені місця, над берегом холодної річки полоскали онучі та змивали з себе втому після далекої дороги. "Гей, акторе, то ти прийшов сюди, за Полярне коло, піском шурувати свого тюремного котьолка?..." Повертаю голову, а за мною стоять, усміхаючись: Володимир Ґжицький і Остап Вишня... Ці два представники Парнасу з харківського будинку письменників "Слово" вже місяць тому прибули за це Полярне коло і кожного дня після праці розшукували по бараках новоприбулих земляків. На березі річки Чіб'ю знайшли й мене і привітали щирим серцем... Влодзьо Ґжицький почастував голівкою часнику, а Остап Вишня, через знайомства на лагерній пошті, взявся повідомити мою дружину про моє благополучне прибуття до Ухт-Печорського концтабору.

Колись у селянській бурсі у Станиславові розгулялась хвороба очей. Усіх нас, хворих, ізолювали. До школи ми не ходили, тільки щоденно парами, тримаючись один одного, відвідували д-ра Яновича, який немилосердно випалював нам хворобу "синім каменем". Коли д-р Янович пророблював цю операцію, я верещав попід усі небеса, а доктор преспокійно кожного разу повторяв одну і ту ж саму фразу: — Ну, ну, не кричи, не умреш! Людина все витримає! Немає такої муки на світі, щоб її хлоп не витримав!

Цією фразою я пояснив Володимирові Ґжицькому й Остапові Вишні, як я пішки добрів з Усть-Вима до Чіб'ю. Обидва вони, як кваліфіковані терористи, засуджені "через вищу міру", себто розстріл, на десять років, проїхали той шлях на вантажних автах під спецконвоєм. Я, як дрібна рибка, засуджений на три роки, такої честі і привілею не доскочив. Вишня мав на своєму конті атентат на Постишева, а Ґжицький витягнув у слідчого жеребок на Власа Чубаря. Мені ж, як потенціяльному "увістові", припала доля: "в майбутньому бути підручним Ірчана та Дацкова (такою ролею мене обдарували у своїх зізнаннях ці два члени УВО).

На березі річки Чіб'ю цілої ночі нам було б замало; було про що поговорити, було що згадати... та лагерні "оперативники — лягаві" досить переконливо порадили розійтись по бараках.

Зустріч із харків'янами розвіяла тяжкі думи, але до ранку не дала заснути... Свідомість того, що ти не один, що в такій компанії легше й чортові в очі заглянути, вселяла якусь туманну надію. Коли б тільки не роз'єднали нас... Що нас тут чекає? В якому фаху доведеться тут свій вік коротати? Правда, Остапові Вишні вже поталанило зачепитися за лагерну газету "Северный горняк", що виходила раз на два тижні та інформувала в'язнів про їхні виробничі досягнення від Котласа до Уралу, від Північного океану до Воркути. Вугіль, нафта, радій, газ гелій, лісозаготівлі, хліборобство на вічно мерзлому ґрунті,

скотоводство, цегляна та бетонна промисловість, геологічні розсліди, топо- і картографія, — ось далеко ще не всі ділянки, над якими потіли в'язні багатонаціональної соціялістичної батьківщини. І це ж тільки в одному Ухт-Печорському концтаборі, а всіх їх не пригадати, як і їхніх мешканців не перелічити.

Раненько, ще й північне сонце не вставало, всю нашу компанію, що напередодні прибула з Усть-Вима, вивели на "общие работы". Потойбіч річки йшла розбудова адміністративного центру Ухт-Печлаґа. Дво-триповерхові дерев'яні будинки для вільного населення, школи, їдальні, амбуляторії, електростанція, канцелярії, маґазини, казарми і тюрми... Все це творилось дармовою працею в'язнів і засланців. Таскаючи соснового стовпа, почув я за спиною голос: — Агов! Йосипе Йосиповичу посторонись! — Це так привітався зі мною Максим Лебідь, незмінний директор Літературного клюбу ім. Блакитного, "Пате журнал" Харкова, джерело всіх новин і спліток із закулісся урядової верхівки; а з ним таскав цілу сосну колишній березілець Кузьма Дехтяренко, режисер-ляборант, суперформаліст і майстер "перетвореного жесту". — Не падай духом, Йосипе! Ми ще з тобою на Вайґачі-острові поставимо "Гамлета" для білих ведмедів! — Ну й невгомонний чорт! Він і тут уміє шкірити зуби від вуха до вуха... І справді потаскалось колоди легше, відрадніше.

Однак, увечері, у хвості-черзі по баланду, настрій понизився на всі 100%. Володя Ґжицький уже там мене чекав, щоб попрощатись. Його вже оформили на "етап" до берегів Печори. Письменникові-терористові пригадали його гріхи молодости, його колишні студії аґрономічних наук, і тепер наказали у вічній мерзлоті картопельку та капусту вирощувати. Тої ж ночі попрощався я з Володимиром Ґжицьким назавжди. Скоро за автором "Чорного озера" сліди снігом замело і більше наші стежки не перехрестились. Тільки зрідка доходили туманні чутки про його боротьбу з північними морозяними буревіями.

Вересень за Полярним колом входив у свої права, річка взялась льодовим покривалом, морози та сніги зганяли будівників соціялістичного міста у бараки, де ніч і день ішла жорстока боротьба з рудими щурами та хмарами блощиць. Щурі згоряли живцем у жертву північним богам у баракових печах, а блощицями обмальовувалися стіни та стелі у кров'яний колір.

Особиста привабливість та популярність Остапа Вишні приєднували йому прихильників і серед таборового населення. Лагерні старожили, які раніше не стрічали народнього гумориста, тепер запопадливо старались чим тільки могли на кожному кроці облегшити його буття у незвичній обстановці. Українців, як і скрізь по дорозі, тут була домінуюча кількість. Кухарі, маґазинери, діловоди, канцеляристи, санітари, лікарі, геологи, інженери, прораби*, ба навіть внутрішні охоронці-вартові, — були численно представлені громадянами квітучої України. У них ім'я Остап Вишня викликало

*Прораб (рос. производитель работ) — виконавець робіт.

усмішку і прихильність. Старий кадровик лагерів, колишній член Центральної Ради, а в Чіб'ю співробітник геологічних досліджень, використав усі свої впливи та зв'язки для того, щоб вирвати Остапа Вишню із загальних бараків, і перевів письменника до домику для "колонізованих". Там примістився Павло Михайлович біля свого добродія поруч, на одних нарах. Праця в редакційній кімнаті в домі колонізованих — це вже рідке щастя і благодать. Нічого й говорити: Остап Вишня об'їхав долю... Однак, він егоїстом не був! Недовго він безучасно приглядався до того, як я героїчно таскав соснові бруси на "соціялістичному будівництві". На третій тиждень мого перебування в Чіб'ю Павло Михайлович зайшов у мій барак і розгорнув цілий стратегічний плян: наказав мені наступного дня зголоситись на санітарному пункті до довголітнього в'язня-лікаря д-ра Журби. Вона вже встигла заопікуватись Остапом Вишнею і щедро обдарувала його аптечною содою, якою він втихомирював болі своєї хронічної "язви" шлунку. Д-р Журба поцікавилась моїм станом здоров'я.

Коли б письменник або маляр забажали змалювати клясичний образ жінки, представниці аристократичного українського роду, нащадка наших славних князів, гетьманів, отаманів або навіть ідеалістичних народовольців, що добровільно йшла за нареченим чи чоловіком у далекий Сибір, на вічну каторгу, то цей мистець не знайшов би кращої натурниці за лікарку чіб'юського санітарного пункту д-ра Журбу! Дочка поміщика на Чернігівщині, висока на зріст, клясичної краси обличчя, голова увінчана чорною косою, яку, коли б розчесати, то сягнула б землі, легенька просідь на скронях, олімпійська зрівноваженість, яку не підточило десятилітнє поневіряння по таборах ҐУЛаґа, жінка, проходячи біля якої, кожен здіймав шапку. Ноторичні вуркагани і ті не зважувались на будь-яку нечемність до цієї представниці прекрасної статі. Лагерна влада не довго терпіла її на одному місці, благородний її вплив на оточення, як видно, був не дуже бажаний. При кінці 1934 року її не стало і в Чіб'ю.

Д-р Журба, знайшовши в мене "міокардит", передбачала мою незавидну кар'єру на лагерних загальних роботах. Лікарські діягнози не могли мати впливу на характер праці в'язнів, а однак третього дня при розводі мені наказано вийти з рядів колони і зголоситись до начальника клюбу ім. Косолапкіна. Невтомний Остап Вишня так, як колись у столиці України, оббиваючи радянські пороги, влаштовував усім — усе, так і тут не давав спокою землякам, поки мене не втаскали у клюб на роботу "за фахом".

Ухт-Печлаґом командував Яків Мойсеєвич Мороз, колишній начальник ЧК у Баку. Там він разом з бакінським партійцем Косолапкіним постріляли кількох таких, що стояли їм на дорозі, і за це обидва попали в Ухт-Печлаґ. Робітник нафтової промисловости з Баку Косолапкін став правою рукою Мороза в нафтовій продукції у Чіб'ю. Ось іменем цього чекіста-нафтяра названо "культурний осередок" концентраку, який розтягнувся від Котласа до Уралу. Ухт-Печлаґ був окремою великою державою. Вершителем усіх справ, навіть життя і смерти сотні тисяч людей — тут був Яків Мороз.

У клюбі я застав невеличку групу, здебільша вуркаганів, яких завданням було концертами та театральними виставами розважати населення Ухт-Печлаґа. Моїм обов'язком було характеризування... Я мусів тим прислужникам Мельпомени забілити театральними білилами їхні фахові риси. Але тут же виявилось, що мені не довго пощастить обмежуватися тільки цією функцією. Начальник клюбу наказав мені виступити у програмі наступного концерту "коміком-розкажчиком". Це ж був ясний грім на мою голову. До цього ж часу я російською мовою не говорив. Коли довелося зацитувати російського письменника чи критика, то колеґи-актори діставали болі в животі від моєї вимови. А тут тобі маєш — "з корабля просто на баль"... Єдина дошка порятунку — це був одесит Зощенко із його радянським жарґоном. Там плавати було можна, хоч би води було по коліна. І ось, не спитавшись броду, я пустився вплав... Борсаючись у чужій мові, я вхопивсь за дошку порятунку — за театр! Я не розказував, я заграв Зощенківського героя, якому лікар заборонив пити, але з цього нічого не вийшло, бо куди цей пацієнт не попадав, йому всюди підсували, замість безалькогольного питва, заборонену цілющу мікстуру, в якій радянський громадянин шукав блаженного забуття про все і вся!

За кількома першими рядами лагерного начальства вся заля клюбу ім. Косолапкіна сіріла арештантськими бушлатами і махорочним димом. Тисячна маса лісорубів, бурильників, землекопів та допоміжно-адміністративної арештантської братії гула та ревла, реаґуючи прихильно на те, що неслось із сцени... Після десяти місяців тюремного сидіння та підконвойних подорожей, опинившись на сцені перед своєрідним глядачем, я, як ніколи досі, відчув і переживав нове, незвичайне акторське тривання... Через сценічну схвильованість пробивалась хвиля магічного контакту із залею і тією незнайомою масою глядачів, яка її заповнила. Я чітко відчував, що це слухачі не ті, до яких я досі мав доступ. Це якийсь новий світ, який тебе розуміє і тобі співчуває, який довго ждав на тебе і ось, дочекавшись, разом з тобою живе і триває. Глядача цього не злить те, що ти так немилосердно калічиш чужу, незвичну мову, навпаки, він вибачає і співчуває твоїм мукам і терзанням, і наче б то підсказує тобі: "Нам не важно, якою мовою ти до нас говориш, ми радіємо, що ти ось тут між нами, на сцені, мов у справжньому театрі, лицедієш і розважаєш нас, таких самих як і ти арештантів".

Закінчивши оповідання про Зощенківського антиалькоголіка я подався в закулісся, але глядачі-лагерники одностайним криком вимагали продовження виступу. Повернувся я на сцену, щоб подякувати їм за увагу та співчуття, але пожадливі слухачі тут же стали вимагати, щоб я українською мовою пригадав їм щобудь із творів Остапа Вишні. Прохання це було таке одностайне і настирливе, що, здавалося, залю заповнили одні українці — читачі творів Остапа Вишні. А зніяковілий, Богу духа винний автор сидів у кутку, під стінкою, він сердега й не думав, що й тут, за Полярним колом, знайде численних шанувальників.

Негадано і неочікувано я попав у зовсім непередбачену ситуацію; я тут же мусів рішитись на крок, який міг спричинити і мені, і авторові доволі неприємні наслідки. Все, що виконувалося на сценах чи естрадах, мусіло мати візу репертуарних установ. Твори письменників, які попадали в тюрми чи заслання, автоматично викреслювались із реєстрів дозволеного для виконання на сцені. Вся програма концерту була затверджена "культурно-воспитательной частью". Додатки не були передбачені. А глядачі не пускають мене зі сцени та кричать: — Давай Остапа Вишню...

І тут блискавкою майнула думка: "Ти вже поза законом, ти арештант, автор також арештант, та вся ж заля глядачів — арештанти, оці перші ряди начальства теж із колишніх арештантів! Це ж окремий світ!.. І цей світ хоче почути гуморески Остапа Вишні!.. Давай, давай!"

І я тут же, як у чаду, став згадувати давно призабутий із свого колишнього естрадного репертуару "Ярмарок" Остапа Вишні. Глядачі, почувши українську мову, зашуміли та зааплодували, мов несамовиті... Чималу хвилину довелось виждати, поки знову дали прийти до слова. Мобілізуючи всі ниточки своєї пам'яті, я болючою напругою став згадувати картину гоголівського цигана, що продавав дядькові крадену, беззубу, сухоребру шкапу. На цей раз акторському перевтіленню в багатющі образи цього майстерного твору Остапа Вишні прийшло на підмогу його слово, його мова, яку, за його ж признанням, він зачерпнув із материних грудей.

Яскраві описи ярмарку на Полтавщині, калейдоскопічні зміни картин і людей, багатство барвистого краму і домашніх тварин, які своїми голосіннями заливали український пейзаж, — все це викликало несподіваний настрій у слухачів... Розголюкана і розшуміла авдиторія знечев'я принишкла, притаїла дихання, замовкла. Мене це збило з пантелику; колись, виконуючи цю картину "ярмарку", я заражувався веселістю глядачів, я чекав такого ж настрою слухачів і цього разу тут у концтабірному театрі... Роздвоюючись, я став уважніше прислухатись до реакції залі. Приглянувшись до облич, я став помічати на них не одну сльозу. Я кинув оком у бік автора і ледве його догледів... він убгався в себе і ледве був помітний на своєму стільці. Весела картина українського ярмарку цього разу викликала у засланців-глядачів тугу, печаль, біль, сльози... Мій благий намір розминувся з ціллю: від мого сміху, від мого безтурботного акторського балагурства глядачі прослезились. Хоч як гаряче долонями вони мені дякували, однак я зійшов зі сцени розтерзаний, зніяковілий...

Концерт закінчився, скромна, плохенька завіса відгородила залю від сцени. Крізь шпарину заглянув я до глядачів, які гомінливо облягли Остапа Вишню, щоб подякувати йому за рідне тепле слово. На жаль, не дали мені нишком приглянутись цій картині, — на сцену ввійшло начальство, і сам хазяїн Ухт-Печлага Яків Мороз "соізволив ізректи" до мене: — Видно, що ви не з одної театральної печі хліб їли, але тут ви новичок, тому раджу притримуватись програми і не

дозволяти собі "отсєбятин"!

— Тьху! Коли б тільки на цьому скінчилось...

Морозна, холодна ніч була освітлена чарівним північним сяйвом.

— Гляньте, Йосипе Йосиповичу, ми мов під грайливим куполом цирку. Які світла? Які барви? Недостає тільки кльовнів та карколомних акробатів!

— Павле Михайловичу! Що трапилось? Чого люди заплакали над вашим веселим "ярмарком"?

— Бог їх зна! Видно, такий я непутящий письменник; напишу сумне, а люди сміються; напишу веселе, а вони плачуть!.. Ось, клянусь! Як тільки пощастить пережити цю халепу, затурюсь у сибірську гущавину і там розставлю сільця на зайців, сіті на рибку і нехай мені рука всохне, коли я нею візьмусь за перо! Так мені, Боже, допоможи!

Наступного дня, у черзі по лагерну баланду, люди стали привітно до мене всміхатись і запропонували ставати поперед них. Кухар зачерпнув із дна гущі, а хліборіз довго вибирав для мене краще випечену пайку хліба.

Отак одним своїм оповіданням Остап Вишня допоміг мені завоювати за Полярним колом акторську популярність.

■

Доля моя не була мачухою. Вона повела мене в театр, який я полюбив до самозабуття, до безтями, вона звела мене з Лесем Курбасом, вона відкрила передо мною двері "Березоля", вона обдарувала мене прихильністю українського глядача, вона вела мене по крутих та небезпечних стежках і дорогах, вона оберігала мене від небезпек, якими кишіла наша доба.

Перший мій виступ на естраді клюбу ім. Косолапкіна вирішив мою долю в Ухт-Печорському таборі. Перша заполярна зима на лісорубі, земляних, будівельних роботах похоронила б мене у своєму вічно мерзлому ґрунті. Ні мої фізичні сили, ні моя пригожість до таких робіт не подолали б ні північних морозів, ні непосильної праці. Мельпомена відплатила сторицею за вірну їй службу.

Простора дерев'яна споруда, з театральною залею та примітивною сценою, без потрібних декоративних та світляних засобів, здавалась олімпійською святинею в порівнянні з таборовими бараками і навіть будинками для вільнонайманого населення. В невеличкій кімнаті біля сцени, яка мала служити ґардеробою для акторів, була піч, на якій вічно кипів казанок з водою і біля якої відбувалися всі роботи в підготові вистав, концертів та всяких мистецьких імпрез для завойовників далекої Півночі. Трупа таборових акторів складалась із вуркаганів, кишенькових злодіїв обох статей, ленінградських вуличниць, двох професійних актрис Александрінського театру і молодого учня Мейєрхольда, який там правив за режисера. Цей "творчий колектив" зустрів мене, на диво, прихильно, а після першого виступу на їхній сцені стали до мене ставитися, як до авторитетного консультанта в усіх театральних

проблемах. Свою прихильність до мене кожне виявляло по-своєму: вуркагани стали звати мене "паханом" (на їхньому жарґоні щось середнє між батьком і дядьком) і запевнили мене, що голка моя не пропаде, ніхто в бараку не посміє потягнути лаха з мого арештантського достатку, бо я оголошений під їхньою опікою. Коли б щось подібне трапилось, то виновники стануть перед вуркаганним судом, а це не рекомендується нікому із смертних громадян есесерії. Ленінградські "дівиці" заопікувались моєю і Павла Михайловича непраною білизною і здавалось, що кращого бажати від долі було занадто... Актриси з Александрівки раділи, що до їхнього берега прибуло, а вихованець Мейєрхольда сподівався знайти в моїй особі споборника "біомеханіки", якої наявний континґент "жреців сцени" не міг збагнути. В печі тріщала свіжо зрублена сосна, баланда і арештантська пайка хліба була ґарантована конституцією СРСР, і у поправно-виховних таборах цієї імперії вимагати кращого — пахло б невдячністю й нахабством. Коли по деякому часі мені поталанило ще й всунутись у кімнату колонізованих і лягти на одних нарах біля Остапа Вишні, то здавалось, що такого добра мало хто доскочив із найбільш щасливих громадян "квітучої країни". Тільки російська мова затруювала моє арештантське життя. Прем'єри в тому театрі пеклись щотижня, як бублики. Крім сучасних і перекладних п'єс поважний відсоток займала російська клясика з своєю московсько-петербурзькою вимовою. Моєю дошкою порятунку було те, що рядом зі мною на сцені були вуркагани всіх мастей і національностей зі своїми власними жарґонами, чого ніяка школа не могла подолати. В тому мовному ярмарку моя "хохлацька" вимова проскакувала менш замітно, ба навіть подекуди придавала певної сценічної кольоритности.

Наявність трьох професійних акторів виявила можливість переформування аґітбриґади на театральну організацію з нормальним до деякої міри репертуаром та іншими атрибутами, які конечні для вистав, хоч би і в лагерних обставинах. При звільненні всіх членів ансамблю від загальних робіт, увесь час віддавалось на підготову репертуару і навіть на вишкільну та тренувальну працю над людським матеріялом, який був не підготований для такого фаху. Крок за кроком вистави ставали все більш замітні своїми мистецькими вартостями, і начальство вирішило використати цю здатність і задумало із того осередку розбудувати театральну інституцію, яка мусіла б обслуговувати не тільки арештантів Ухт-Печлаґа, але й вільнонайманих громадян та адміністративний персонал, який там теж був позбавлений найконечнішої культурної розваги.

Всевладний начальник концтабору Мороз використовував свої широкі уповноваження доволі своєрідно. Він задумав з Чіб'ю зробити столицю для цілого того простору, що звався Ухт-Печлаґом, з усіма атрибутами "соціялістичного міста"... Почав він із театру, куди став скеровувати з усіх підвідділів засланців — акторів, музикантів, малярів і навіть письменників, які по "лагпунктах" перековувались на корисних громадян соцбатьківщини. Як колись поміщики пишались акторами-кріпаками, так більшовицький "барин" Мороз позганяв у

клюб ім. Косолапкіна різних акторів, різних жанрів, різних амплуа, і наказав грати собі різний репертуар: драми, комедії, опери, оперети, водевілі, ба навіть концерти симфонічних та джазових оркестр. У СРСР усе можливо, бо це ж країна наймовірних можливостей!

Колись Лесь Курбас не один раз затівав зі мною розмову про режисуру. Чомусь йому мерещилось зробити з мене режисера, але я ніяк не хотів розлучитися з акторством. Сцену я любив, лицедійство вважав своїм призванням і мені навіть у сні не марилось, щоб я міг змінити цей жанр. Навіть арґументи улюбленого мого метра були безсилі. Але правду казали мої батьки: "Хто не слухає батька-матері, той буде слухати собачу шкіру"... З наказу Якова Мороза, в одну мить став я мистецьким керівником театру Ухт-Печлаґа. Страх перед загальними роботами штовхнув мене в режисуру, на чужій сцені, з чужими акторами, у різних чужих жанрах.

У той тяжкий час перекваліфікації, товаришування з Остапом Вишнею було для мене неоціненне. Без його поради та моральної підтримки мені було б не виплисти із зрадливих течій, в які штовхнуло лагерне буття. Тут кожний необачний крок, кожне випадкове слово попадало у картотеку 3-го відділу, а там пощади вже не жди, і Мельпомена не врятує, — "поминай як звали"... В цьому вирі єдиним прибіжищем були нічні розмови, на нарах, рядом із другом, перед яким можна було розкрити душу і серце та не боятись навіть усіх сил пекла. Прошепотівши детально стратегію та пляни боротьби за існування серед цього моря, повного підводних, зрадливих рифів, ми часто засинали під спогади барвистого минулого, яке мов на кіноленті пробігало в пам'яті... Друзі і недруги, далекий Харків, Київ, давні приємні товариські пригоди, спільна наша подорож по Європі, трагічні події останніх часів на буряній Україні, — все це гуло та шуміло в наших вухах та головах, повторюване безліч разів і кожного разу як щось нове, хоч воно вбилось у пам'ять до мозку костей, хоч кожний з нас був цим накипілий, як старий надтріснутий казан.

■

Дуже скоро обов'язки мистецького керівника виявили ввесь чар цієї моєї функції в концтабірних обставинах. Під час обговорення пляну найближчого репертуару учень Мейєрхольда, режисер Шнеєрсон, який уже побував у не одному таборі за час свого семилітнього сидіння, підсунув мені п'єсу комсомольського письменника Уткіна під назвою "Секретар партії". Була це комедія-сатира на тему кар'єризму людей, що займали керівні становища в компартії. П'єса написана у 1924 році, під час "непу", коли такі теми ще були допустимі на сценах тогочасних театрів. У 1934 році сміятися з членів партії вже було ризиковано, партія тоді вже складалась із "сталевих, непохитних героїв революції", які не підходили для матеріялу сатир та комедій. За такі ідеологічно невитримані п'єси останніми роками не один скрутив собі голову. Наївняк Шнеєрсон заманював мене ще й нагодою самому заграти цього героя, запевняючи великий

акторський успіх, бо роля справді блистіла комедійними якостями та ситуаціями. Де Шнеєрсон вишукав цю п'єсу, хто йому її підсунув, для мене було загадкою.

Я чемно і спокійно пояснив Шнеєрсонові, що ця п'єса вже є анахронічною і ставити її немає рації. Коли ж упертий режисер став ще впертіше наполягати на своїй пропозиції, мені нічого не залишилось, як категорично відмовитись від "заманливої" ролі і взагалі зняти цю п'єсу з пляну репертуару. Шнеєрсон не здавався і як переконливий арґумент своєї правоти висунув свою постановку цієї п'єси в 1927 році на Соловках.

На це я йому заявив, що 1927 року та ще й на Соловках ця п'єса могла піти, але сьогодні вона в Чіб'ю вже не годиться. І тому я, будучи вже засудженим на три роки концтаборів, не думаю ризикувати ще одним реченцем за участь у такій п'єсі, та ще й за допущення її на сцену. Але на цьому справа не закінчилась: через два дні мене викликали до 3-го відділу. Це вже запахло смаленим... Молодий слідчий, осетин Туаєв з місця заскочив мене питанням:

— Чому ви відмовились грати в п'єсі "Секретар партії" і не допустили її до постановки?

— Тому, що та п'єса анахронічна і роля, яку я повинен був грати, ідеологічно невиправдана. Вся ця річ мистецьки безвартісна, і я задля неї не можу і не хочу відповідати додатковим реченцем, доволі з мене того, що вже маю.

— Ви думаєте, що та п'єса ідеологічно шкідлива?

— Не шкідлива, тільки безвартісна. Таких кар'єристів, як герой п'єси, сьогодні в партії немає. Компартія провела кілька чисток і таких секретарів із лав своїх "повимітала". Автор п'єси — член партії Уткін напевно цю свою річ сьогодні засуджує.

— Отже, ви твердите, що Шнеєрсон свідомо хотів протаскати на радянську сцену ідеологічно шкідливу п'єсу?

— Ні, я цього не тверджу і цього не думаю. Шнеєрсон сидить уже сім років у таборах, він відстав від життя, він за ним не слідкує і його не знає, газет, журналів не читає і тому йому не відомо, що на волі діється. Він гадає, що за той довший час нічого не змінилось, і тому йому здається, що коли він цю комедію тому шість років поставив на Соловках, то її можна й сьогодні поставити в Чіб'ю.

— Слухайте, Гірняк: ви засуджені на три роки за приналежність до УВО, тобто до організації, яка мала мету повалити існуючий державний устрій УРСР. Вас засуджено для профілактики... Коли б ви справді належали до цієї організації, то вас би засудили до розстрілу, який, у кращому випадку, замінили б десятьма роками. Чомусь вас треба було ізолювати і дали вам три роки на перековку. Ті свої три роки ви пересидите на "параші" і повернетесь знову до театру. Шнеєрсон був засуджений до розстрілу, який йому замінено десятьма роками, за шпіонаж. Це ворог радянської влади ч. 1. Ось самі бачите: він і тут продовжує свою ворожу діяльність, він і сьогодні намагався протаскати на сцену ворожу п'єсу, щоб і нею розкладати і деморалізувати глядачів. Це непоправний ворог нашої батьківщини.

— Громадянине слідчий, хто такий Шнеєрсон, за що він засуджений — я не знаю і це мене не цікавить, бо це не моє діло... Історія з п'єсою Уткіна мене переконала, що він відстав від життя, він не знає, які процеси сьогодні відбуваються на волі і яка репертуарна політика установ, що керують театрами країни. Ця необізнаність із ситуацією й штовхнула його на думку поставити на сцені клюбу цю п'єсу.

— Зате ми знаємо, хто такий Шнеєрсон і чим він займався, і чим продовжує тут займатися. Я викликав вас сюди, щоб ви підтвердили цю його шкідливу діяльність і підписали протокола, в якому сказано, що Шнеєрсон є непоправний шкідник і ворог народу.

— Такого протокола я не підпишу! Я не можу брати на свою совість такого обвинувачення людини, яку я знаю тільки з тих розмов, що заторкували роботу над репертуаром клюбу ім. Косолапкіна. Із тої співпраці з ним я переконався, що Шнеєрсон за роки свого сидіння в таборах відстав від життя. Його відсталістю я й пояснюю це намагання виставити цю анахронічну п'єсу Уткіна.

Доволі довго слідчий Туаєв намагався переконувати мене в тому, що Шнеєрсон ворог народу, а я все товкмачив йому в голову, що злощасний режисер просто дурень, а м'яко висловлюючись, "політично безграмотний чоловік"...

Слідчий уперто добивався, щоб я підписав протокола в його редакції, але врешті, почувши мою категоричну і остаточну відмову, наказав прийти наступного ранку і щоб протягом ночі я добре подумав над тим, який протокол я мушу підписати.

Надворі війнуло на мене морозним вітром, опритомлюючи від цієї розмови, я тільки тоді замітив, що з мене йде пара, ніби я вийшов з лазні, а не з 3-го "отдела"... Ще під час розмови мені було ясно, що це Туаєв всунув п'єсу Уткіна Шнеєрсонові в руки і наказав йому розіграти комедію зі мною, а коли не вийшло, то тепер задумав з мене зробити лагерного мерзотника, дрібного "стукача". А воно думалось, що вже раз ти в концтаборі, то вже будеш мати спокій, уже ніхто не буде на тебе чигати, провокувати, що єдиною турботою буде тільки перенести холод та лагерну нужду. Ні, тут крім тіла треба як зіницю ока берегти й совість!..

Співмешканці вже спали. Я старався безшумно поскидати з себе бушлат і ватянки та залізти під укривало... коли нишком Остап Вишня питає:

— Щось довго проба тяглась?

— Еге! В 3-му відділі проби, як видно, позачергові...

Павло Михайлович рядом на тапчані аж присів:

— Уже й туди дорогу вимостили?

Вислухавши мою розповідь про допит Туаєва, хоч як побратим сам був схвильований, проте старався мене заспокоїти і переконувати в тому, що віра в себе і воля — найкращі помічники в усяких ситуаціях.

— Йосипе Йосиповичу! Хто зна, чи я не віддав би решту свого життя за те, щоб моє слідство знову почалося з початку, і щоб я мав змогу справити ту трагічну помилку, яку я допустив, узявши на свою

душу отой ідіотський атентат на ідіота Постишева?! Може б і без того тавра я ходив би так само по таборі, як ходжу тепер, але з чистою совістю і з пошаною до себе самого. Яка мара мене штовхнула в це безумство? Що за всесоюзна масова психоза? Якими засобами ця пекельна машина добивається свого і скручує людину в баранячий ріг, то один Господь знає! Вас цей жереб оминув. Ви мали щастя вислизнути з тисків цієї машини, тому тепер, тут уже поза рамками життя, бережіть душу перед диявольськими навіями. В наш час найбільше щастя для людини, коли вона з чистою совістю дивиться на себе в дзеркало! Ви не маєте чого і над чим цілу ніч думати, хай Туаєв думає над тим, як то йому не пощастило сьогодні з вами. Інтуїція помогла вам зорієнтуватися в тій грі, яку з вами затіяли, а тепер стійте на тому, як мур. Не губіть довір'я самі до себе! Ваша постава була зовсім правильна. Будьте певні, що Туаєв буде тепер знати, з ким він має діло.

До ранку таки не спалось, знову перед очима і в пам'яті просувалась уся картина слідства на вулиці Чернишевського в харківському ҐПУ. Оці безконечні двобійні змагання на допитах, від яких голова сохла та нерви рвались, як найтонші волосини. І коли там поталанило врятувати голову і цілим виповзти із м'ясорубки психологічної, то тут уже, хлопці Туаєви, стажори, практиканти чорної магії і майстрі темних справ, покиньте цю гру та жарти!

Наступного дня в назначений час явився я до Туаєва.

— Як спалось? Що надумали?

— Очей не примкнув, усе голову ламав над тим, хто такий Шнеєрсон. І чим більше над тим думав, то тим глибше переконувався, що семилітнє сидіння по таборах не посприяло його інтелектуальному розвиткові. Зупинився він на своєму доарештантському ступні і на ньому прикипів. Нічого більше додати до того, що я вчора вам сказав, не можу.

— От то ви впертий хахол!

— Наскільки я знаю, то осетини теж не з м'якотілих.

З іронічною усмішкою крякнувши, слідчий Туаєв приступив до писання неодмінного протокола. На всі його питання мої відповіді підтверджували вчорашні заяви щодо цієї нехитрої затії Шнеєрсона. Черговий наступ і цього разу вдалось відбити, однак трюк 3-го відділу свідчив, що робота в клюбі ім. Косолапкіна буде вимощена гострими колючками та зрадливими течіями. Ходження по цирковому тросі, балянсування на вістрі ножа, як видно, і тут, потойбіч Стиксу, неминуча доля підрадянської людини.

Лагерні будні, щоденні дрібні інциденти з редактором конц-табірної газети, російським письменником дворянського роду, який по старій звичці ущіпливо нагадував свій пріоритет "старшого брата", безвиглядність довгих десяти років на засланні, які тільки почались, — усе це щораз більше стало гнітити Остапа Вишню. Його гумор, який навіть під час слідства розвеселяв співкамерників у тюрмі при вулиці Чернишевського, у Чіб'ю з кожним днем став набирати сумних-трагічних ноток. Дружина письменника, артистка драматичного театру Варвара Олексіївна Масюченко, скоро після прибуття

Павла Михайловича до Чіб'ю поїхала за ним туди. Їй пощастило кілька днів там пробути і навіть добитися побачення з чоловіком. Після повернення до Харкова її скоро адміністративним порядком вислано в Архангельську область на вільне поселення. Ніщо, здається, так не дошкулило Павлові Михайловичу, як репресії родини. Ми в концентраку мали дах над головою, пайку хліба і баланду, а т. зв. "вільні поселенці" були покинуті всіма. Вони мусіли дбати про стріху над головою і про кусень хліба, їх усі оминали, усі їх цурались. Доля дружини з малою дівчинкою на руках нестерпно турбувала Павла Михайловича. Від першого подружжя Остап Вишня мав сина В'ячка, який виховувався в родині своєї матері. Це був любимчик батька. З неослабленою цікавістю безконечно можна було слухати оповідань Павла Михайловича про свого рудого веснянкуватого первенця, як цей представник "грядучої" України отаманував над ровесниками харківського передмістя Основа... Батько передбачав відчуженість сина, і ці передбачення ставали чимраз болючіші. Він боявся, що виховники та школа докладуть усіх старань, щоб син В'ячко в майбутньому поглянув на батька очима дітей покалічених звироднілою пропаґандою комуно-більшовизму. Турботи ті та хронічна хвороба шлунку замітно підточували в Павла Михайловича волю до боротьби за існування.

З початком жовтня ріки покривалися грубим льодом і навіґація припинялась. До кінця травня засланці були позбавлені тіснішого зв'язку з родинами, а про посилки то й мови не могло бути, бо з Котласа до Чіб'ю ще тоді мощеної дороги не було. Наші родини зі сил вибивались, щоб за останні літні місяці забезпечити нас на всю довгу зиму всім найконечнішим з одягу та харчів. Не легка це була справа для домашнього бюджету, бож основа родинної економіки, господар, не міг із-за ґрат виконувати своїх обов'язків. Знаючи, як тяжко доводилось нашим дружинам зводити кінці з кінцями, ми з Павлом Михайловичем, таскаючи посилки з лагерної пошти, нишком, ховаючись один від одного, скроплювали ці дари таємною сльозою — це ж бо кожна консерва, кожна цибулина була відірвана від осиротілого рота домашніх.

Першу зиму ми зустріли озброєні до зубів... Понатягали весь домашній одяг на себе, а зверху всього арештантські тілогрійки та бушлати, і все це робило нас недоступними навіть для заполярного морозу. Свої харчові ресурси з'єднали ми з харчовою коморою Г. І. Добриніна, який у час літніх геологічних експедицій засолював рибу та засушував гриби й північні ягоди, і таким майном створили кооперативне товариство "на паях". Тому, що моя робота в таборовому театрі здебільша велась із вечора до пізньої ночі, а вдень, я мав змогу перебувати в бараку, то на мене припали обов'язки кооперативного кашовара. Увечері, коли приходили з праці мої однокашники, їх уже чекала гаряча страва на столі. Робив я це із завзяттям і не без приємности, бо кожного разу столовники виявляли велике признання моєму мистецтву куховарства. Вони все з більшим апетитом загадували нові замовлення на наступний день. Звичайно, це були лише плоди голодної уяви, бо наше "меню"складалось із

двох юшок: вивар соленої риби заправленої крупою, або грибкового супу теж засипаного пшоном. Трапези ці супроводились спогадами про харківські ресторани для "інтуристів", де ми з Павлом Михайловичем не раз ховались від клопітливої буденщини. Сьорбаючи юшку, навипередки перераховували страви, якими славились українські майстрі кулінарії. Звичайно, всі ті присмаки колись були закроплювані національними вишнівками, спотикачами, слив'янками і грузинськими винами, вірменськими коньяками...

Г. І. Добринін знав Остапа Вишню ще з часів Центральної Ради, коли цей починав свою кар'єру кореспондента, бігаючи по кулуарах українського парляменту. Тут, у Чіб'ю, він старався чим тільки міг облегшити арештантський побут друга-письменника. Будучи на відповідальній праці геологічного відділу Ухт-Печлаґа, мав він тісний зв'язок із начальником того відділу, колишнім в'язнем, професором московського університету Тихоновичем. Добринін був зі своїм начальником зв'язаний довголітніми службовими і товариськими взаєминами. Вільнонайманий шеф Тихонович часто їздив у службових справах поза лагерну територію і при тій нагоді виконував всякі дрібні доручення своїх підвладних співробітників-в'язнів. Це все, звичайно, робилося нелеґально, нишком, щоб і комар носа не підточив... Г. І. Добринін рішив прикрасити одну нашу вечірню трапезу горілкою, якої ми з часу арешту і на очі не бачили. Тихонович, повернувшись із чергової поїздки, запросив свого співробітника до себе на чарку. Той же у свою чергу заявив своєму шефові, що рад би таку "благодать" розділити із своїми співмешканцями. Благородний шеф похвалив цей ще благороднішій жест свого підвладного і приобіцяв йому цілу пляшку "монопольки" для нашої артілі. Так негадано і нежданно виринула складна проблема. В нашім притулку містилось сім чоловіка — три українці і чотири росіяни. Не всіма справами нашої артілі могли ми ділитися з "старшими братами", були проблеми, які не завжди можна було заторкувати у присутності всіх співмешканців. Напевно серед нас був хтось, що з обов'язку чи з "патріотичних" міркувань повідомляв кого слід про те, що діялось і що говорилось у нашій обителі. Ну, а така делікатна справа, як чарка горілки для арештанта потягала великі консеквенції і, правду сказати, одна пляшка для сімох потребувала також соломонівського вирішення. На таємній нараді "трьох" було вирішено, що така подія мусить відбутись у великій конспіративній обстановці, за детально обміркованим пляном, і пляшка мусить бути, із-за всяких міркувань, розділена між трьома!

Після першої години ночі, по закінченні роботи у клюбі, який містився поза арештантською зоною, між домами вільнонайманих, у лісі, на умовленому місці вже чекали на мене Остап Вишня і І. Г. Добринін. Утрьох подалися ми подалі в гущавину, бредучи мало не в пояс по снігу, знайшли відповідний пеньок, змели з нього сніг, прикрили рушником, немов скатертиною, розклали найкращі присмаки з домашніх посилок: цибулину, консерву чорноморських бичків у томаті, і для відзначення цієї великої нагоди Павло Михайлович

перед кожним із нас урочисто поклав із свого залізного фонду по кусневі полтавської ковбаси, якою його обдарував земляк-селянин із Груні. Благородний шанувальник таланту письменника, присилаючи посилку, писав, що як тільки довідався про місце заслання односельчанина, зарізав порося, щоб підкормити виголоднілого каторжника. Полтавська ковбаса ця, залита топленим салом, оберігалась нашою трійцею, як дорогоцінний лік, який можна було спожити тільки під час хвороби, коли вже б і надії не було на видужання. Однак Павло Михайлович цю нашу крицеву постанову обминув задля такої нагоди, яка оце привела нас серед ночі в гущавину чіб'юського лісу. Поки йшла підготова трапези, пляшка "риковки" заморожувалась у снігу, щоб і відповідна температура нагадала нам бенкети в минулих часах.

Першу чарку "по чину" хильнув Павло Михайлович. Він, якось підозріло кр'якнувши, шепнув: — Добра!.. Мені вона не здалась такою, але коли попередник випив і проковтнув, то і мені слід було зробити те саме . Аж коли Г. І. Добринін, виплюнувши свою порцію, простогнав: — Оцет! — нам довелося теж погодитись, що це не була горілка. Всю глибину нашого розчарування збагнути може тільки той, хто після цілорічного посту з такою церемонією збирався "розговітись"... Трагічна помилка добряги проф. Тихоновича була пересторогою переступникам лагерних норм і законів... У радянському лагері неумільцям не легко згрішити, для цього потрібно вправи і майстерности "соціяльно близьких".

Наступного дня проф. Тихонович свою помилку виправив. Недопитий оцет обміняв на повну пляшку монополькн, яка цього разу вже була чесно розділена на всіх мешканців нашої кімнати, і при цій нагоді всі заприсяглися ніяких сепаратних акцій не вести. На жаль, недовго така ідилія протривала.

■

1935 рік почався подією, яка принесла політичним в'язням тяжкі часи. Смерть Кірова була сиґналом для страшних репресій. Не тільки по цілій есесерії, але і по концентраках почалася така буря, яка перемолола маси людей. З нашої обителі перший попав у цей вир Павло Михайлович. У кінці січня я виступив у ролі режисера. Ішла перша моя постава п'єси К. Фіна "Безглуздя". Після вистави мене облягли мої співробітники актори, щоб поділитись своїми враженнями від тількищо зіграної комедії. Між ними я завважив Остапа Вишню. Його стурбований погляд говорив, що щось трапилось... Я кинувся чимскоріш передягатись і ми вдвох подались до свого бараку. По дорозі докраю схвильований Павло Михайлович розповів, що його тількищо викликали до начальника 3-го відділу Чорноглазова, який повідомив, що за спеціяльним розпорядженням Павла Михайловича знято з редакції лагерної газети і він направляється на загальні роботи до Кожви. Цей лагпункт містився при березі ріки Печори за сімсот кілометрів від Чіб'ю. Остап Вишня наступного дня мусить зібрати всі свої речі, отримати харчі на

дорогу і запечатаний пакет із його арештантськими документами та податися в дорогу. В ознаку довір'я до нього начальник 3-го відділу конвоя йому не дає, і Остап Вишня в морозну зиму сам мусить добратись до Кожви. Січень, лютий і березень — це місяці "північних ночей". День триває дві-три години і то при дуже слабому освітленні. Мандрувати одному таку далеку дорогу це для людини Півдня неймовірне. Це не було секретом, що таким рафінованим способом 3-ій відділ задумав позбутись Остапа Вишні, не прикладаючи своїх рук до фізичного насилля. Людина по дорозі або замерзне, або безборонну дикі звірі доконають...

Усі ілюзії, що, мовляв, як уже опинився в таборі, то залишається тільки доживати і перетривати свій реченець, в одну мить виявились наївними і безґрунтовними. Немає такого місця у царстві беззаконня і рабства, де людина могла б спокійно дожити свого віку. Меч московського чекіста на волосині висить над головами мільйонів беззахисних, і ніхто не може вгадати, коли і над ким він обірветься. Остап Вишня думав, що коли він узяв на себе всі безглузді обвинувачення, якими Сталін із своїми підручними задумали обезголовити український культурний фронт, то тим самим врятує хоч на короткий час своє життя. Тепер в одну мить виявилась уся безґрунтовність таких сподівань та надій.

Цілу ніч весь наш гурт ока не закрив. Усі вражені несподіваним громом, що пролунав над головою Остапа Вишні, шукали засобів, якими можна б було помогти товаришеві долі. Події, які щойно пролунали по Чіб'ю, свідчили, що найближчі дні принесуть кардинальні зміни в житті людей, які роками коротали свій вік у концтаборах. Ця тема не дала співмешканцям бараку колонізованих до ранку заснути. Докраю пригноблений Павло Михайлович збирав свої пожитки та готувавсь у далеку дорогу. Неоціненний друг Г. І. Добринін теж не дрімав... В його голові снувались цілі стратегічні пляни для облегшення тяжкої дороги беззахисного етапника.

На другий день, коли Остап Вишня оформлював свій відхід до Печори, Добринін із своїм шефом, професором Тихоновичем, приготовили для геологічного відділу в Кожві скрині апаратури, які треба було негайно перетранспортувати туди. Кілька скринь заповнили невеличкі сани до такої міри, що й трудно було туди ще щонебудь примостити. Миршава конячка мала той баґаж доставити до Кожви. Начальник геологічного відділу Тихонович (не без співучасти Добриніна) переконав усевладного Мороза, що арештант Павло Михайлович Губенко (Остап Вишня), який направляється самостійним етапним порядком у Кожву, буде добрим конюхом і супровідником цінного баґажу для місцевих геологів. Начальство на таку пропозицію погодилось, і це для Павла Михайловича дало надію промандрувати той тяжкий шлях у товаристві бодай живої конячки. Ні друзі, ні сам Остап Вишня не задумувались над тим, який буде з нього конюх. Їм тоді і на гадку не спадало, якою трудною дорогою доведеться людині пробиватись серед лютої зими, в час сніжних заметів... Ішлося тільки про те, щоб людина не мандрувала сама, щоб

хоч невеличка конячка товаришила по цьому завіяному шляху. Дорога йшла через соснові ліси, через замерзлі ріки, попри рідкі селища населення Комі і ще рідкіші лагерні пункти, де етапник Вишня міг переночувати, підгодувати конячку і дати їй змогу набрати сили до дальшої дороги. За наміченим пляном, на подорож цю дано було місяць часу. Старенький коник, як видно, привиклий був до різних візників. Упряж була упрощена до найпотрібнішого: шлия з орчиком та слабенькі віжки без залізного загнузду, батіжок, лопата та сокира — були всією зброєю та знаряддям погонича. Досвід геолога Добриніна в час його геологічних дослідних експедицій став у великій пригоді при вирядженні Остапа Вишні у цю дорогу. Без його помочі та порад упоратись і з таким завданням було б немисленно.

29 січня 1935 року, раненько, ще темної години прощали ми Остапа Вишню. Щоб не викликати зайвих підозрінь, було рішено, що тільки я один із його найближчих друзів проведу його ген за Чіб'ю на лісну дорогу, якою він помандрує в далеку Кожву, до Печори, під вічно мерзлу Воркуту. Ще засланці по бараках дисипляли свій сон, ще вартові вигрівались під своїми кожухами, а вже Павло Михайлович із лагерного обозу виводив покірну конячку, яка апатично потягла сани тяжко навантажені скринями геологічних знарядь. Мовчки пройшли ми рядом територію столиці Ухт-Печорського концентраку Чіб'ю. Північну тишу турбував тільки шелест наших ніг, копит конячки, та скрип тяжко навантажених саней. Всю дорогу до останньої лагерної застави ні одним словечком ми не обізвались... Боялись нарушити лісну тишу, і не знаходили слова, яким можна було б висловити біль, що стискав груди.

Прощаючись із Павлом Михайловичем, я довго не випускав його із своїх обіймів. Передо мною нечайно виринула картина з 1920 року, коли я отак само, але літньої ночі, прощався з своїми братами, коли вони подавались із "чотирикутника смерти" на рідну галицьку землю. В місячну ніч, у Вінниці, посеред мосту розійшлись наші дороги... Пройшло довгих п'ятнадцять років і ось я знову темної північної ночі за Полярним колом прощаюсь із "рідним братом", Остапом Вишнею... І в час останнього прощання ми не були в стані промовити й словечка. З примерзлою сльозою, що скотилась по обличчі, він пішов рядом із зерянською конячкою до берегів Печори. Я не міг рушити з місця до того часу, аж поки морозний скрип їхньої ходи не потонув у глушині північної тайги.

Надії на те, що нам пощастить разом прокоротати час заслання, в один день безслідно розвіялись. Тепер одна тільки турбота не покидала нас: як Павло Михайлович промандрує тяжкий шлях і чи не звалить його по дорозі хронічна хвороба шлунку?.. Чи добреде він до місця свого призначення щасливо, без чигаючих на кожному кроці небезпек?..

Усі попередні тяжкі, безнадійні дні та переживання: арешт, слідство, камера-одиночка, етапна мандрівка по самому днищі підрадянської дійсности, — все це не було таким безвихідно болючим, як момент усвідомлення одинокости та пустки в серці, коли серед

заполярної тайги, за останнім поворотом заховалася згорблена постать друга. Тільки в ту хвилину я збагнув, ким була для мене та людина. В одну мить в уяві пролетіли всі наші зустрічі, всі спільні подорожі по далеких краях, всі товариські радості та турботи... Мати, брати по той бік світу, дружина далеко-далеко... а ось останній друг, з яким думалось разом докоротати арештантського віку, заховався у сосновій тайзі, можливо, назавжди. Хто тепер подасть тепле, товариське слово розради, хто обереже від пропастей, що кругом розставлені, як сільця на дикого звіра? Чи добреде він, поміж тими капканами, до свого місця призначення? Як він, хворий, слабосилий, подолає ту небезпечну, безмежну путь? Перед ним ще довгих дев'ять років поневірянь у не одному концтаборі московської імперії! Сливе найпопулярніший письменник, мистецьким словом якого зачитувались і захоплювались мільйони українських людей, пішов сам один по непротоптаних дорогах непроходимої Півночі, покинутий усіма на ласку долі. Завіщо? За які гріхи і провини? За те тільки, що любив і розважав своїм словом свій народ?! А цей народ теж у такому самому стані, і не може помогти свому сміхотворцеві, який облагороджував соняшною усмішкою серця земляків.

Остап Вишня пішов у далеку дорогу один-однісінький, лише мала північна конячка була йому товаришем, конвоїром, охоронцем від несподіваних небезпек. На шляху, яким йому довелося мандрувати, було лише декілька зерянських селищ. У місцевих людей нічого було сподіватись будь-якої прихильности. Бандити, вуркагани-втікачі давно вже вилікували тих громадян від співчуття до каторжан. Цей "соціяльно близький" радянській владі елемент не був схильний заглядати в майбутнє; люди того клану жили тільки сьогоднішнім днем. Вони при першій нагоді тікали з таборів, ішли куди очі вели, як дикі звірі нападали на людей, на їхнє майно, щоб тільки рятувати себе від голодної смерти, а у відплату стероризоване населення допомагало сторожі та гончим собакам виловлювати тих бунтарів проти всіх і вся. Зустріч з такими втікачами для беззахисного етапника-одиночки Остапа Вишні була дуже небезпечною. Харчовою приманкою для них була не тільки конина, вони не погорджували й людським м'ясом.

До клюбу ім. Косолапкіна часто заходив молодий лагерник, українець з Донбасу, студент політехніки, засуджений на три роки, але за спробу втечі дістав додаток — ще десять років. Двадцятилітній, добре збудований красунь-хлопець звернув на себе увагу двох вуркаганів, що готувались самовільно вирватись на волю. Вони намовили наївного хлопчину пристати до їхнього пляну, нарисувавши приманливу картину романтичної втечі з каторги, пообіцявши йому роздобути відповідні документи, з допомогою яких він зможе розпочати нове життя в далеких краях непроходимого Сибіру. Плян був детально опрацьований. Романтики запаслись скромними харчами та кращим одягом і навесні пустились у тайгу за щастям і волею. Мандрувати довелось по густих лісах, водянистих торфовиськах, багнах, перебрідати та перепливати північні ріки. Невиносно терори-

зовані машкарою та комарами, вкрай знесилені, вони попали у мисливське сховище. Там, звичайно, запопадливі господарі залишали деякі харчі і знаряддя на майбутні часи. Втомлені, голодні шукачі волі поїли всі харчові ощадності мисливців, обезсилені відлежувалися у криївці, щоб набрати сили до дальшої мандрівки. Глухої, безсонної ночі донбасець-студент підслухав розмову своїх товаришів мандрівки. Один переконував другого, що вже наспіла крайня пора для реалізації мети, задля якої вони намовили непрозорливого студента до втечі. — Хлопчина з кожною хвилиною тратить сили, губить вагу і за кілька днів залишиться одна шкура та кості й не буде чим поживитися. — Другий переконував першого, щоб дати студентові змогу ще ту ніч поспати і тільки наступного дня приготовити з нього вуркаганський ґуляш. Молодий, майбутній інженер тільки в ту ніч збагнув, що товариші подорожі вели його з собою — як живу харчову комору... Він підождав хвилини, коли його проводирі поснули, нишком вислизнув із криївки і в темну ніч подався навмання, подалі від голодних убивників, які були небезпечніші серед дикого, багнистого лісу, ніж дикі звірі. Нерозважний утікач два дні волікся по тайзі, поки натрапив на зерянське селище, де добровільно віддався в руки влади. Його знову привели у Чіб'ю, заокруглили реченець каторги до десяти років, після чого молодий романтик не тільки сам занехав мрії про нелеґальну волю, але й найвідчайдушніших авантюрників перестерігав перед нерозважними плянами. Перспектива зустрічі Остапа Вишні з безоглядними, голодними втікачами лякала мене більше за всі інші небезпеки, що чигали на кожному кроці на безборонного етапника-одиночку.

■

Настали тяжкі дні самотности, яка завжди лякала мене. Правда, шкільні часи проходили далеко від батьківської хати, але майже весь той час я перебував разом із старшими братами. Служба в Січових Стрільцях, а згодом праця в театрі проходили між своїми людьми, які не різнилися від рідних, найближчих серцю істот. На далекій Півночі Остап Вишня заміняв усіх, і я не відчував рядом із ним нестерпної одинокости. Та не стало його, і прийшло те, чого я найбільше лякався: глуха самітність, внутрішня пустка. Єдиною розрадою було листування з дружиною, але воно, на жаль, було обмежене лагерними приписами та контролями, і тому не могло замінити постійного контакту з товаришем долі. Я кинувся за порятунком у праці з арештантами-акторами над репертуаром концтабірного театру. Там я шукав утечі від дійсности. Аматори-вуркагани відносились до мене з пошаною. Професіоналісти з російського театрального світу терпіли, інтриґували та стукали у 3-ій відділ про кожний мій крок не тільки за кулісами, але й на сцені. Проте і тоді оберігала мене кваліфікація і відсутність такого, який би зумів замінити мене на цьому відповідальному становищі "мистецького керівника" концтабірного театру. Московські, ленінградські та з інших міст і областей Росії театральні робітники, що попали в Ухт-печорський

табір, були мало підготованими до тих різноманітних завдань, які доводилось мені виконувати на сцені і в організації всіх жанрів театрально-естрадних імпрез.

У коловороті тієї праці і щоденних турбот я не пропускав жадної нагоди, яка помогла б мені дізнатись про долю Остапа Вишні. До літа 1935 року ніяких інформацій не пощастило здобути, аж при кінці серпня я отримав від нього записку, в якій він запитував мене, чому я не відповідаю на його листи, які він посилав поштою. Цидулку передав мені в'язень, що закінчив свій термін, і через Чіб'ю мандрував кудись у Сибір на вільне поселення. Із запиту Павла Михайловича можна було догадатися, що його листи до мене попадали прямо у 3-ій відділ, у мою картотеку. Як видно, і він, і я, були на приміті, а наші дружні взаємини були під особливим зацікавленням відповідних наглядачів. Остап Вишня у своїй писульці нічого не згадував про перебіг подорожі до місця призначення; скільки вона тривала, та взагалі про пригоди і обставини, що йому довелось подолати. Його тільки турбувала моя мовчанка. Із записки було видно, що друг не передбачав того, що його листи могли попадати туди, куди він не адресував.

Від нелеґального листоноші я довідався, що Павло Михайлович серед дуже тяжких умов, біля Кожви, на малому лагпункті працює підручним не то книговода, не то статистика; хворий, голодний, позбавлений контакту з дружиною, а про зовнішній світ — то й нічого говорити. Лагпункт належить до категорії "штрафних"; це значить, що там режим лагерних ізоляторів, який не кожний здатний перенести. Я сам був безрадний щобудь помогти у тому трагічному становищі друга. Г. І. Добринін, як звичайно, ранньою весною подався в геологічну експедицію, а без нього трудно було щось придумати для помочі строго законвойованого арештанта, яким був "небезпечний терорист" Остап Вишня.

НКВД робило все, щоб він, без їхнього "товчка", якнайскоріше покінчив свої земні справи. Лагерна влада, за спеціяльними інструкціями із центру, мала тільки посприяти "природному кінцеві" життьових митарств хворого письменника. Однак нащадка степових чумаків не так то й легко поконати. В північних концентраках слабосильні, кволі часто перемагали всякі недуги і проявляли більшу винослівість, ніж силачі-молодці; ті часто падали під тягарем каторжного режиму як підрізані дуби на лісорубі. Хирляки, слабосилі від подуву вітру гнулися вчетверо, але при сприятливій погоді знову здіймалися на ноги і несли тяжку ношу до кінця свого шляху.

Павло Михайлович був на невеликому лагерному пункті, де всі знали один одного, всі при кожній нагоді допомагали один одному. Як кому пощастило вийти з того чистилища, тоді він їхав у "свояси" навантажений усними і письмовими дорученнями до рідних та знайомих від тих, що мусіли до кінця допивати свої гіркі чаші. Я, хоч і не був під конвоєм, хоч мав деяку свободу рухів, однак моє життя проходило у клюбі, серед людей, які не мали контакту з установами, що були пов'язані з позалагерним світом, і тому не міг нав'я-

зувати тіснішого контакту з найближчими друзями. Остап Вишня знав про моє життя-буття від людей, які попадали до його лагпункту із Чіб'ю, але я не мав зв'язку з ними, і тому не міг інформувати приятеля про те, що його цікавило. Та моя безпорадність турбувала мене; я боявся, щоб Павло Михайлович не запідозрів у мене недбальства до товариських обов'язків, які зв'язують кожну дружбу.

■

Адміністративний розмах начальника Ухт-Печлаґа Якова Мойсеєвича Мороза досяг своїх вершин в останніх часах панування Ягоди, з яким, як видно, він був заодно. З 1935 по 1937 рік розбудова Чіб'ю здивувала й Москву: середня школа, технікум для дітей вільнонайманих, палац піонерів, літній театр на тисячу осіб, в якому не відбулося ні одної вистави із-за короткого та зимного літа, великий стадіон у грецькому старовинному стилі, на якому, за час мого перебування у Чіб'ю тільки кілька разів позмагались спортовці-футболісти, багато мешканевих будинків для службовців ҐУЛаґа. Клюб ім. Косолапкіна розрісся у професійний театр з оборотною сценою, високими кулісниками і всякими допоміжно-господарськими прибудівлями. Яків Мороз, який дуже пишався театром, прикріпив мене до Ухт-Печлаґа як вільнонайманого з правом виїзду з території тільки раз на рік у відпустку. Виїзди такі були дуже ускладнені із-за вовчого пашпорта, по якому трудно було задержуватись на кількаденний побут у місцях відпочинку, бо міліція власників такого документу не прописувала... Коли я 1937 року відважився на виїзд, то моя поїздка на Україну закінчилась — арештом моєї дружини Олімпії Добровольської. Її протримали 4 місяці без будь-яких обвинувачень та допитів, і після того порадили переїхати негайно добровільно з Харкова до Чіб'ю і там разом зі мною завойовувати далеку Північ.

Сталінова інсценізація "кіровщини" спричинила в житті концтабірників трагічні події. Ще до приходу Єжова, за останніх часів панування Яґоди в режимі таборів зайшли великі зміни. Всякі "полегші" для каторжан в одну хвилину були скасовані. "Колонізованих" знову загнано у зону арештантів, родини їхні в час лютих морозів виселено з території таборів. Усі політичні в'язні попали в найсуворіші ізолятори. Єжов удосконалив ту систему ще й тим, що організував спеціяльні комісії, які день і ніч займалися переглядом усіх "справ", а ті "перегляди" кінчались новими присудами смерти. Появились на території Ухт-Печлаґа спеціяльні відділи охорони "Вохр", про завдання яких кружляли неймовірно жахливі поголоски. Сп'яна ті "лицарі" самі признавалися до своїх геройських подвигів: скільки останньої ночі один чи другий спровадив нещасних на той світ. Вночі оті охоронці правосуддя вривалися в бараки і, як колись на "волі", переганяли приречених у новозбудовані "спецкорпуси", звідкіля мало хто повертався.

У театрі був серед технічного персоналу молодий хлопець, родом із Миколаєва, Кириченко. Був він майстром на всі руки: столяр, машиніст-сцени, помічник декоратора, і всякі інші роботи, які

іншим були не під силу, Кириченко без принуки радо виконував. Одна була в нього слабість: випивав він кожну рідину, яка містила в собі хоч каплину алькоголю; перед ним не устоялась жадна політура, денатуратний спирт, які часто вживано в столярній майстерні театру. Кириченко без страху перед отруйними наслідками випивав цей дефіцитний продукт до останньої каплини. Адміністрація театру дивилася на слабість Кириченка "крізь пальці", цінячи його невтомну працездатність. Кириченко не приховував своєї любови і пошани до мене, як до свого земляка, і часто інформував мене про те, що діялось у законвойованому таборі; кого вночі забрали, скільки серед забраних було українців. Від нього я довідався, що вже не стало Максима Лебедя, Антона Приходька, Музиченка, Петренка, колишнього директора "Березоля" Дацкова, і декого з тих, з якими я одним етапом прийшов у Чіб'ю. Тоді мені здавалось, що коли б я був засуджений не на три, а на п'ять років, то й мені не оминути було б долі товаришів... Рятувало мене те, що я вже був вільнонайманий. Однак, трохи згодом, коли я став пильніше аналізувати події і ситуацію, я помітив, що біля мене і моєї праці атмосфера згущувалась звичайними у радянській дійсності явищами. Було помітно, що "стукачі" концентрували свою пильність біля моєї особи.

Адміністраційним начальником театру був "політкомісар", якого завданням було слідкувати не тільки за господарством театру, але й відповідати за ідеологію мистецької продукції. Комісари театру дуже часто мінялися. Рекрутувалися нові з кадрових робітників НКВД, яких із-за пристрасти до алькоголю змінняли з оперативної роботи і карали тим, що посилали на всякі другорядні, менш "почесні" функції. Ті заслужені алькоголіки, часто сп'яна проговорювали те, що мусіли тримати за зубами. У хвилинах такої "одвертости" один із господарів театру натякнув мені, що останніми часами моя картотека чимраз більше наповнюється рапортами про мої ідеологічні ухили при складанні репертуару і програм концертів та про їх невідповідне сценічне оформлення. І тут, як на зло, трапився ще й такий випадок:

У програму одного концерту я включив два дуети Карася і Одарки з музичної комедії "Запорожець за Дунаєм". Серед таборових глядачів було чимало вільнонайманих громадян, які не раз вимагали подібного репертуару. Партію Карася виконував я, Одарку російська співачка з Ленінграду. Концерт, як звичайно, відбувався без особливих декорацій, без жадних реалістичних деталів, на сцені були тільки сірі завіси. Для підкреслення кольориту ми вдягли український народний одяг. Ця точка програми вимагала трохи більше часу, тому я рішив, як окремим відділом, нею закінчити концерт. Кириченко, як господар сцени, попросив перед кінцевою частиною концерту десятихвилинний антракт. Коли почався останній відділ концерту і оркестра закінчила увертюру, а завіса відкрила сцену, в залі залунали голосніші, як звичайно, оплески. Вражений цією несподіваною реакцією глядачів, я глянув із-за куліс на сцену і остовпів з подиву. На кону стояли дбайливо виконані декорації

чорноморського пейзажу, з верхів'ями стамбульських мечетей та султанських палат, які завжди на Україні прикрашували ту п'єсу. Заскочений таким самовільним проявом ініціативи Кириченка, я ще з більшим, як звичайно, акторським запалом, точніше програв, ніж проспівав дуетну партію Карася. Глядачі не скривали свого враження і щиро нам дякували своїми оплесками. Як тільки завіса закрила сцену, комісар спитав мене, звідкіля взялися декорації для картини із "Запорожця"? Кириченко, який стояв осторонь і слідкував за враженням від своєї витівки, вмішався в розмову і заявив, що це він із власної ініціятиви ночами приготовляв декорації для "Запорожця", використовуючи старі, непридатні останки будівельних матеріялів і засохлих фарб. Сердешний любитель мистецтва додав:

— Я це зробив для свого рідного мистецтва, яке люблю понад усе!

Комісар і театральні "стукачі" не повірили, що та затія відбулася без моєї участи. Мені скоро стало відомо, що актриса Ленінградського театру Катерина Макарівна Капустіна, яка після відбуття свого трилітнього реченця вийшла заміж за "вохровця" і залишилась вільнонайманою акторкою, вислала цілий еляборат до 3-го відділу про мій "необ'єктивний підхід і надмірно сентиментально-проникливу інтерпретацію творів з українською тематикою".

За розбазарювання декоративного матеріялу і за недисциплінованість комісар театру відправив Кириченка на десять днів до ізолятора на "цегельні". Цей карний лагпункт був пострахом для всього населення Ухт-печорського концтабору. Там, серед найтяжчих умов, голіруч і босими ногами, мов фараонові раби, громадяни "проґресивної країни" місили вічномерзлу глину, з якої випалювали цеглу для вогнищ у котеджах співробітників ҐПУ. По 10-ох днях, ледве живий вернувся до театру Кириченко. Він нишком, без свідків, всунув мені в руку записку, і встиг тільки додати, що цей папірець просила передати мені тяжко хвора людина, яка вже два місяці страждає в ізоляторі на цегельні.

Життя у концтаборах було наповнене такими несподіванками, що треба було вже надзвичайних подій, які вивели б людину з рівноваги. Папірець, який з такою обережністю передав мені Кириченко, був від Остапа Вишні. Це ж він, тяжко хворий, уже два місяці лежить у землянці на цегельному заводі, в найсуворішому Чіб'юському ізоляторі.

Телеграфічним стилем Павло Михайлович повідомляв, що в дорозі із Кожви у Чіб'ю він захворів на запалення легенів, яке перейшло в тяжке ускладнення. Під особливим конвоєм, пішки, його гнали до Чіб'ю на "перегляд" "справи". При сорокаградусній гарячці він був непридатний для 3-го відділу, і тому його покинули на "призволяще" в карному ізоляторі.

Було це в час переміни декорацій на НКВДівському престолі, — Єжова замінив Берія. Заведена Єжовим машина ще котилася силою свого розгону і змітала зі своєї дороги все живе. В Чіб'ю докінчував свої функції "надзвичайного уповноваженого", відомий з історії

єжовської різні Кашкетін. Ім'я це зганяло сон з очей усіх каторжників того часу. В Ухт-печорському концтаборі він появився вже на останньому етапі своєї кривавої кар'єри. Ніхто не є в стані сьогодні сказати: скільки по всій імперії голів полетіло під мечем цього Сталінового "героя"?! За час панування Єжова цей кат пролетів сливе по всіх концтаборах есесерії, проливаючи ріки крови.

Кашкетін не забув і про Остапа Вишню. Поки гнали етапника пішки з Кожви до Чіб'ю, в 3-му відділі приготовляли картотеки тих, хто для остаточної розправи мали бути пов'язані в один вузол. За кілька тижнів до отримання записки через Кириченка, я дістав поштою від Остапа Вишні листа датованого березнем 1935 року. Коверт і лист у ньому своїм виглядом свідчили, що вони довгенько лежали в архіві відповідної установи. З грубими слідами канцелярійного клею на коверті і на пожовклому папері були видні сліди рук енкаведівських діловодів. Тільки після отримання вістки від Павла Михайловича через Кириченка я розгадав загадку: звідкіля, для чого і хто прислав поштою мені листа його з 1935 року. В тому листі Остап Вишня писав про те, як він глибокою зимою пройшов шлях з Чіб'ю до Кожви і в які він там попав обставини. Він дуже просив, щоб я вжив усіх заходів серед лікарів-в'язнів, які мали діло з санітарним апаратом Ухт-Печлаґа, щоб за їх допомогою влаштувати його на працю на санітарному пункті в Кожві, за його колишнім фахом, а саме — фельдшером, яким він до революції працював у київських військових лікарнях. Отримавши цього листа при кінці 1938 року, я вже не міг стати у пригоді другові.

Кашкетін, як видно, збирав усіх приятелів Остапа Вишні в один букет, і приготовляв їм одну і ту ж долю. Як речевий доказ нелеґальних контактів, мав послужити отриманий з таким запізненням лист з 1935 року.

У 1938 році Остап Вишня не подолав тяжкого шляху, який він пройшов одинцем у 1935. Його не довели до рук Кашкетіна, покинули тяжко хворим догоряти в чистилищі на Чіб'юській цегельні. Два місяці він змагався там зі смертю, закинутий і забутий усіма... В тому часі, коли Кириченко приніс мені від Остапа Вишні записку, в Чіб'ю зайшли нові несподівані події: рознеслася вістка, що арештовано начальника 3-го відділу Чорноглазова, розстріляно Кашкетіна — за надужиття своєї влади. Подібна доля стрінула і Якова Мороза, всевладного господаря Ухт-Печлаґу. Сталін руками Берії став стинати голови своїм козлам, щоб світові засліпити очі черговою "відлигою". Ласка Всевишнього не минула й цього разу Остапа Вишню; як видно, йому було призначено випити ще не одну гірку чашу.

Ліквідація Єжова і його підручних та припинення кривавого розгулу "спеціяльно уповноваженого" Кашкетіна не принесли в житті концтабірників замітних змін, хоч розмов про полегші було чимало. В'язні хапалися за всякі поголоски і деякі спорадичні прояви сумнівних перемін, як потопаючий за соломинку. Всіх тих приречених невільників обнадіювали мильні пузирі, якими Сталін і його кремлівська камарилья, наче піском, засипали очі довірливого світу, вся-

кими декретами та бутафорськими конституційними законами про свободу та правосуддя. Рідкі факти переглядів присудів скоро протверезили нереальних мрійників, вони при першому випадку переконались, що на такі благодаті можуть надіятися тільки "соціяльно близькі", себто вуркагани, розбійники, всякі кримінальні елементи російської імперії, але не діячі і представники поневолених націй, не "гнила контрреволюційна інтеліґенція". Все беззаконня, всі мільйонові жертви дикого терору звалено на спину Єжова; за ріки крови, якою залито всі концтабори, скарано Кашкетіна, а український письменник, недобитий Остап Вишня далі прозябав у сирій землянці чіб'юського ізолятора. У Кожві він жив, як багато інших в'язнів, у бараку і працював, хоч і не за фахом, але без конвоя. А тут, із легкої руки Єжова і Кашкетіна, запроторений з тавром "ворога народу" у страшну, сиру землянку, — забутий владою і світом! На тернистому шляху письменника — це не був випадок. НКВД знало, що робило... Уявні полегші не торкалися недобитих жертв Кашкетіна. Сталін тільки принишк. Знищивши руками Єжова стару партійну ґвардію, обезголовивши армію, звалюючи вину за злочини на своїх баранів, він тільки дав змогу передихнути своїм "карательним отрядам", а сам причаївся до нового наскоку на український народ, на представників і носіїв його культури. Над Сталіном повисла світова війна, і тому довелось йому на короткий час сповільнити темпи.

Мене й цього разу оминула чергова більшовицька метелиця. Кашкетін не встиг довершити наміченого пляну, не вдалось зв'язати одним мотуззям Остапа Вишню зі мною. І на цей раз оминула енкаведівська куля, ще було нам написано на віку покрутитись у шабашному вирі.

Насамперед треба було рятувати друга від непосильної праці на цегельні, треба було витягти його із сирої ями, в якій він, не знати яким чудом, ще дихав. Розколонізований Г. І. Добринін уже не міг стати у пригоді, як колись. Він уже не мав таких можливостей, як тоді, коли був напів "вільнонайманий". Він ледве живим виліз із м'ясорубки Кашкетіна.

■

Від самого початку існування Ухт-печорського концтабору начальником аптеко-бази в Чіб'ю був Яків Поріц, колишній власник кількох аптечних маґазинів у Києві. Його "розкуркулили" ще на початку двадцятих років, розстріл замінили десятьма роками каторги, а після закінчення реченця Мороз віддав йому все господарство аптечного постачання цілого Ухт-Печлаґу. Під час проголошення смертного присуду нещасний в'язень не встояв на ногах... З глибокої непам'яті він опритомнів на руках співв'язня, українця-священика, який своїми щирими християнськими молитвами благав у Господа для свого співкамерника жидівського віровизнання — сили і надії на краще майбутнє. З того часу Яків Поріц виявляв щирий сентимент до в'язнів узагалі, а священики завжди знаходили в цього сина Ізраїля особливе співчуття, моральну та матеріяльну під-

держку. Не випадково весь персонал робітників на аптеко-базі складався із в'язнів-священиків. Якими шляхами Поріцові щастило влаштувати їх на тій відносно легшій праці — це було йому одному відомо.

Думаючи над тим, як би то витягти Остапа Вишню із сирої землянки та врятувати від каторжної праці на цегельні, я рішив звернутися до Поріца, від якого можна було сподіватися багато доброго. Головним тереном, куди сягали його впливи, була санітарна частина Ухт-Печлаґу. При першій нашій розмові Яків Поріц догледів великі труднощі в тому, що Остап Вишня був під спецконвоєм і далі безпосередньо підлягав 3-му відділові НКВД. Однак, як він казав, не такі ще твердині здобувались. Начальник аптеко-бази не тільки доставляв ліки та медичне приладдя лагерним лікарям, але під його ключами зберігався весь спиртовий фонд Ухт-Печлаґу. Акція визволення Остапа Вишні з ізолятора почалась із того, що цілі "сулії" того ліку стали мандрувати прямо в руки представників радянського беззаконня до того часу, аж поки Остап Вишня став санітарем амбуляторії на цегельному заводі. Визволити його з тієї ізольованої території не пощастило, але вже те, що він мав змогу перебувати, хоч і в примітивних, та все ж таки в шпитальних умовах, було великим досягненням. У процесі переговорів і клопотань вияснилось, що за Остапом Вишнею, як тінь, слідують "спецуказанія", які довіку будуть визначувати режим його ув'язнення. Ті, що давали дозвіл на працю в амбуляторії ізолятора, заявили, що таких "указаній" ніхто не може анулювати, крім, звичайно, самого московського головного управління НКВД. Поріц, добившись того мінімального успіху, порадив, щоб на цьому припинити дальші заходи і не викликати вовка з лісу. З харчуванням була менша турбота, бо скоро пощастило нав'язати нитки зв'язків з обозниками, які довозили харчі до цегельні, та й лікарі-в'язні, що обслуговували ізолятор, радо взяли на себе ролі носіїв, і непомітно підсовували Павлові Михайловичу все, що ми з дружиною йому передавали.

Цегельня і на її території ізолятор розкинулись на лісистих глиняних горбах, кілометрів за три від Чіб'ю. Весь той простір був обведений густою загородою з колючого дроту. Адміністративно-обслуговуючий персонал, який жив поза межами цегельні, мусів мати спеціяльні пропуски для вступу на територію ізолятора, які кожного разу перевіряла непідкупна варта. Ніхто із сторонніх туди не міг попасти. Довелося обмежитись тільки записками, якими я з Остапом Вишнею обмінювалися досить часто. Однак цього було рішуче замало, ми не скривали взаємного бажання якнайкращої, особистої зустрічі. Пройшло чимало часу, але така зустріч таки відбулась.

Хоч Єжова й не стало, але у спадщині по ньому залишилось у лагерному режимі чимало єжовських обмежень. Двері театру далі були закриті для мешканців ізольованих таборів, культ-освітня робота там велася силами самодіяльних гуртків, бо навіть Єжов не припиняв того роду діяльности пропаґандивних установ, які засобами клюбних аґітбриґад намагались змалювати пекло, як

соціялістичний рай. Якість цієї широкої "мистецької" виховної діяльности внутрішніх ансамблів була дуже примітивна і тому не було бажаних результатів. Навіть не дуже вибагливі глядачі, яких не раз силою затягали до клюбів, не скривали своїх неґативних та іронічних завваг на адресу того "духовного корму", яким "улюблена влада" годувала по концтаборах своїх громадян. Коли ж, випадково, на клюбну естраду попав мистець-професіоналіст, та ще обдарований іскрою Божою, то його зворушлива і проникліва пісня чи слово викликали протилежне і небажане для радянської влади враження. Справжнє мистецтво викликало в ізоляторах тугу, сльози, жаль, злобу і ненависть до опікунів та охоронців. З таким явищем було не по силам боротись навіть такій перфідній владі.

Навесні 1939 року повіяло змінним вітром. КВЧ (Культурно-воспитательная часть) наказала театрові ім. Косолапкіна організувати спеціяльні бриґади з концертовим репертуаром для виїздів до окремих лагпунктів і навіть карних ізоляторів. Складаючи програми, я радо сам включився в ті групи, бо це ж була єдина нагода зустрічі з людьми різних областей і міст батьківщини. І справді, як з-під землі, стали попадатись давні знайомі: колишні прихильники театрального мистецтва, земляки-галичани, однокашники-УССи, давні товариші одної лавки з рогатинської гімназії, ба навіть попався мені на очі на одному лісопункті — мій слідчий з столичного ҐПУ на вулиці Чернишевського!..

Концерт відбувався серед засніженої тайги, для лісорубів. За сцену, чи радше естраду служив склад соснових брусів складених на досить височеньку купу. Після свого "номера" я подався у тисячну гущу лісорубів — бородатих, прокурених вітром і димом, зодягнених в обдерті ватянки та бушлати, в діряві валянки. Вся та втомлена, голодна товпа не виявляла особливого зацікавлення до того всього, що неслось до них із імпровізованої естради. Як видно, не до концерту їм було в тій засніженій тайзі, ні поетичне слово, ні пісня не в стані були примусити забути про втому, холод, голод. Стоячи серед тих громадян есесерії, я почув на собі пронизливий зір, який вивів мене із споглядального стану. Звернувши свої очі у напрямі того впертого погляду, я побачив високу постать бородатої людини, що продовжувала свердлити мене своїми очима.

— Не впізнаєте, Йосипе Йосиповичу?

— Фу, ти чорт... А ви ж як сюди попали?

— Ось, як бачите... (і тут же не обійшлось без "істинно" московського привіту) На сім років!

— Мало! Я вас розстріляв би!

— Йосипе Йосиповичу, не маєте завіщо... Дайте покурить! — І я, віддав усю махорку своєму колишньому слідчому.

■

Недовго довелось чекати й на виїзд до "стахановців" на цегельному заводі (була там і така категорія в'язнів, що за збільшену пайку хліба намагалась подвоїти приписану норму випаленої цегли).

Це була єдина можливість і нагода зустрічі з Остапом Вишнею. Пройшло довгих чотири роки з того часу, як нас розлучили, як ми морозного світанку востаннє обняли один одного.

Ще з того часу, як у театрі, а зокрема в "Березолі", я став змагатися з ведучими акторами і виконувати головні ролі, в мене зовсім підсвідомо прищепилась звичка перед початком вистави непомітно заглянути через шпарину в завісі до залі глядачів, і коли пощастило догледіти там когось із друзів, земляків або й незнайомих, але замітних громадян, я присвячував їм усю свою "гру" того вечора. Та людина, очевидно, того й не знала, що я тоді грав тільки для неї. В залі могло б бути й зовсім порожньо, мені було тоді байдуже; для мене та вибрана істота була всією авдиторією, всією повною залею глядачів. Граючи, мене турбувало тільки те: що подумає, що скаже про мою гру мій вибранець того вечора? Я тривав на сцені, я лицедіяв, я жив, я переживав, я сміявся, я плакав сльозами того вибранця, його мріями, його болями і стражданнями. І та істота була тим вогнем, яким я горів у час усієї вистави, вона була тим променем надхнення, що світив мені цілого того вечора.

Приготовляючи програму для каторжан в ізоляторі цегельного заводу, я думав тільки про Остапа Вишню. Це ж я маю стати перед другом, перед вибагливим глядачем, і здати йому звіт із своєї чотирилітньої праці, праці не на лісорубці, не в земляних кар'єрах вічної мерзлоти, не на будові воркутської залізниці, не на цегельні чіб'юського ізолятора, не на лютих морозах, і не у глибоких снігах, а в стінах театрального приміщення, в теплі і не в дошкульному голоді. Плоди цієї роботи мали служити духовим кормом для десятків тисяч виснажених, голодних, яким може вже й не пощастить побачити рідну стріху, не поталанить дихнути рідним повітрям. Ану, покажи, як ти використав ті чотири роки!? Ти не оправдуй себе тим, що тобі доводиться співпрацювати з вуркаганами, злодіями, проститутками. Між ними є майстрі свого діла, високоякісні мистці... Покажіть, як ви всі використали ту Божу благодать, якою вас Господь обдарував!

І ось я збирав усе найцінніше, що було в тому концтабірному Парнасі — кращі музиканти з квартету СРСР ім Глазунова: віольончеліст Крейн, перший скрипаль Шіффер, прімадонна оперного театру ім. Станіславського, краща інтерпретаторка ролі Кармен — Геліконская, молодий чернігівець — баритон Дудченко, який по закінченні московської консерваторії тут же почав свою мистецьку кар'єру в концтабірному театрі, за "контрактом" на п'ять років, актор МХТу Михайло Названов, сьогоднішній лавреат премій і почесних звань, і багато інших... Особистий мій дорібок мали б запрезентувати — вуркагани у французьких перуках і камзолах доби Мольєра, заговоривши поетичною мовою світової клясики. Вся та громада чіб'юських лицедіїв і не підозрівала того,чому для звичайного, чергового виступу на одному із численних лагпунктів я так педантично підбирав усе найвимовніше з їхнього репертуару? Їм і не снилось, що виновником моєї старанности є запроторений, усіми забутий, докраю виснажений український письменник, який колись

своїм хистом обсушував не одну сльозу на обличчі своїх одноплемінників. Цього разу його повинні розважити посланці не рідного народу, а репрезентанти багатьох племен, що спільно, під охороною штиків та собак, "завойовували" непроходиму Північ.

Моя родина: Олімпія Добровольська та її тітка Пашуня заметушились на своєму господарстві; не слід було явитись на цегельню з пустими руками! Їхня амбіція не задовольнялась можливостями місцевої лагерної крамниці. На господарській нараді винесено постанову вирядити мене за сімнадцять кілометрів до Усть Ухти, де, як неслись вістки, в зерянській кооперативі давали морожену рибу і ведмеже м'ясо. Годі було встояти перед такими перспективами, і тому, використовуючи свій "вольнонайомний" вихідний день, я нишком подався до Усть Ухти за тим, чого не було в Чіб'ю. Вістки, як звичайно, були тільки мріями голодних. Полиці кооперативи були завалені дев'ятдесятиградусним спиртом, яким радвлада напувала найвіддаленіші селища багатоплемінного Союзу. Довелося подякувати й за те. Всунув я у свій наплечник кілька пляшок того вітамінно-універсального ліку від усіх хвороб та подався я у поворотну дорогу, щоб пізньої ночі непомітно донести свій набуток.

Довгожданого дня я наповнив свою акторську валізу не театральною бутафорією, не перуками та шмінками, лише "передачею", яка не тільки заспокоює голод в'язня; передача скріплює його віру в дружбу і свідчить, що він не самотній, що про нього не забувають, що йому співчувають і болiють його стражданнями, його болями. Передача — це символ московсько-більшовицької революції!

Ансамбль артистів і музикантів, навантажений інструментами, ґардеробою та театральним реквізитом, зупинився перед брамою цегельного заводу. Вартові й їхні сторожеві собаки, здавалось, не дуже то й цікавились тією кавалькадою, не спішили перевіряти наші перепустки і баґаж. Здавалось, що вони на щось чекають... те щось — чомусь не з'являлось. Коли ж, нарешті я помітив, як із комендантського бараку вийшов старший лейтенант НКВДівського війська Рябоконь — мені дух сперло!.. Я не знав, що цей хахол, нащадок черкаських чумаків і грабарів, став начальником ізолятора. Цей страхопуд чіб'юських в'язнів у різних часах займав різні пости по всьому концтаборі, а тепер ось він став верховодити в тому пеклі і від його примхи залежить життя і доля Павла Михайловича! Рябоконь (а не Рябокінь), як личило новітньому яничарові, особливу увагу присвячував землякам-засланцям. Вся його службова кар'єра базувалась на його садистичних нахилах, на нелюдському трактуванні в'язнів і на знущаннях над безборонними. За ті достоїнства він користувався у начальства ҐУЛаґа винятковою увагою та ласкою.

Рябоконь зайняв стратегічний пункт біля входу і особисто перевіряв перепустки, а далі вартовий пронюхував клунки та інструментові футляри. Я занепокоївся своєю валізою, у ній було полуденку не по апетиту одної людини, всього вистачило б для кількох їдців на кілька днів, та ще й плящина на споді... Про відступ годі було й подумати, підійшла моя черга до "вертілки".

СОБАКА НА СІНІ В ЧІБ'Ю

— Агов, Йосипе Йосиповичу! Прийшов дружка відвідати?

— Про віщо ви? Якого дружка?

— Та я так, ні про що! Валяй, валяй!..

Поки я перекидався цими кількома словами з Рябоконем, вартовий став уже заглядати у баґажник наступного за мною члена акторської бриґади, а я, вдавши "турка", поспішив за передніми до клюбного барака.

П'ят.-шістсот ударників "цегельного заводу" заповнили невелику частину барака, що служив їдальнею, кухнею і клюбом для "культосвітньої" перековки концтаборових громадян. Невисоке приміщення, давно непровітрюване із-за економії тепла, просякнуте випарами людського поту, брудного арештантського одягу, прогнилих онуч і валянок, темне від диму викуреної махорки, — було по береги заповнене. Актори розмістились під стінами імпровізованої естради, на яку налягали впритул жадні видовища глядачі. Музиканти змішались із глядачами, бо перед естрадою їм місця не було, а це дало й мені змогу злитись з усією масою людей і серед них шукати того, задля кого було наварене все це пиво.

Часто мені маячились картини майбутньої зустрічі, яка все ж таки колись мусіла відбутись. Уява змальовувала різні ситуації, серед якої ми знову побачимось. Кіновими напливами проходили кадри картин тієї уявної стрічі... А в дійсності вийшло не так, як снилось та мріялось. Біля мене опинилась тінь людини, в якій у першому моменті трудно було пізнати Остапа Вишню. На голові й сліду не стало від русявої чуприни; колишні веснянкуваті кружельця потонули в рясних, глибоких морщинах. Худий та згорблений, сумноусміхнений Павло Михайлович конвульсійно, незамітно для інших тиснув мою руку. Довго не були ми в стані слова промовити. Проте ми мусіли, хоч на хвилину, опинитись наодинці. В сусідстві була амбуляторія, де в окремій кабіні жили санітари. Я вислизнув із клюбу і подався за потребою, щоб по дорозі попасти до амбуляторії, де в коридорі вже чекав Остап Вишня — і ми опинилися в кабіні. Перш усього треба було звільнити валізу від передачі, в поспіху все перекладалось під матрац на тапчані, набитий сосновими стружками. Виконуючи всю ту операцію, Павло Михайлович наткнувся на плящину: — Ех, чи не хильнути нам зараз за зустріч? — Та ба, кожної хвилини міг появитись небажаний свідок, якщо й не сам Рябоконь... та й мені слід було чимскоріше вертатись до ансамблю, що чекав на початок концерту. Ми умовились знову опинитись поруч між глядачами. Рябоконя в клюбі не було, на сексотів ми махнули руками. І незабаром знову стояли один біля одного, придавлені глядачами до стінки.

Вся моя старанна підготова концерту була даремною... Ні Остап Вишня, ні тим більше я, нічим іншим не цікавились, лише нашою співбесідою... Це ж за короткі хвилини треба було стільки переговорити, обмінятись думками про стільки справ і подій, треба було подумати і про майбутнє, що насувалося ваговитими подіями. Ось скоро, з першими днями літа, я з дружиною вибирався у відпустку в Україну.

Павло Михайлович мав кілька прохань і доручень до членів своєї родини, які слід було доволі обережно перевезти і передати. Вже від кількох років він не мав жадних відомостей від дружини, яка була вислана разом з дочкою в Архангельщину, він не знав нічого про її життя і буття. Його турбувала доля братів і сестер, які зразу після його заслання теж були поарештовані і від яких теж не було жадних відомостей ні чуток. У Харкові жив його син від першої дружини, про якого я вже раніше згадував. І ось тут Павло Михайлович передав мені листа до нього, якого я мав у часі мого перебування в Харкові особисто передати молодому адресатові. Листа просив він на дозвіллі прочитати, щоб на випадок, якби я мусів із-за несприятливих обставин його знищити, міг при зустрічі з сином В'ячком передати зміст батькового листа живими словами. Все це ледве ми зуміли переговорити, коли закінчився виступ ансамблю і прийшов час розлучатися. Не зчулись ми, коли пролетіли хвилини нашої розмови, мов у гарячці ми шепотіли, стараючись не звертати на себе уваги сусідів-глядачів і не заважати їм слідкувати за тим, що робилось на естраді. Нам було не до концерту!.. Під час того, як глядачі щиро і сердечно дякували акторам за мистецьку розвагу та розраду, Павло Михайлович пригорнув мене до себе і моє обличчя зросила його тепла сльоза...

Пізно вночі, виконуючи прохання друга, ми з дружиною прочитали його листа до сина В'ячка. Болючий був це лист. Батько просив у сина вибачення за те, що він тепер не в стані давати тієї помочі, яка була йому такою конечною. Він нічого не згадував про своє тяжке життя, він не жалівся на свою долю, він просив сина тільки про одне: щоб при всіх обставинах він не думав про свого батька погано, він благав його затямити на все життя своє, що його батько, що б про нього не говорили — був чесною людиною, і що він ніякого злочину проти свого народу не зробив!..

■

Перед самим від'їздом у відпустку в театрі зайшли кардинальні зміни. Нове начальство, яке після ліквідації Якова Мороза мінялося досить часто, заборонило в'язням працювати в тій "культосвітній" установі. Вільнонайманих співробітників було замало, щоб виключно їхніми силами можна було вести весь багатожанровий репертуар, який тут уже мав свою традицію і без якого трудно було існувати театрові. Населення столиці Ухт-Печлаґа доволі збільшилось і трудно було його позбавити цієї розвагової інституції, тому нова "мітла" розв'язала проблему таким способом, що наказала заанґажувати акторів на московській "біржі праці". Хоч як голосно трубілось про те, що безробіття в радянській країні не існує, проте відомо всім, що в кожному місті при спілці робітників мистецтв був спеціяльний відділ безробітних співробітників театру, де можна було комплектувати цілі трупи для провінції СРСР. Директорові театру, яким у той час була жінка одного із співробітників ҐУЛаґа (головне управління концтаборами), було доручено набрати таких

вільнонайманих слуг Мельпомени на московській біржі безробітних акторів. Актори, які покінчили свої реченці заслання, могли залишитись на своїх місцях, їм навіть "недвозначно" це рекомендувалось. Я порадив дирекції, щоб і на посаду мистецького керівника теж запросити кваліфікованого режисера, бо я не певний, чи дам собі раду з людьми, які не нюхали концтабірних порохів, та і не відомо, чи вони самі захочуть мати діло з колишнім в'язнем. Тому буде зовсім правильно, коли мистецьким керівником буде теж нова людина. Своєю пропозицією я хотів провірити, чи можливо мені вже потроху збиратися в дорогу з цього понурого краю, і, з другого боку, мене зовсім не манила робота з московськими акторами з "біржі праці". Я знав, що з ними знайти спільну мистецьку мову буде справою нелегкою та й нецікавою. Начальство лишило це питання відкритим аж до часу, коли повернемося з відпустки і коли буде ясна картина з новим складом акторів, яких пощастить привезти з Москви.

Моя дружина, їдучи зі мною у відпустку, вперше мала змогу переконатись, яка приємність подорожувати з людиною, що обдарована "вовчим білетом", тобто пашпортом із спеціяльною поміткою РНК "Видано на основі постанови Ради Народніх Комісарів 1934 р. ..." В Москві хотілось побувати на виставах декількох провідних театрів, щоб познайомитись з останніми новинами Завадського, Сімонова та Попова, який у тому часі пішов був у моду. Щоб зупинитись там на кілька днів, довелось ризикувати і тим обмеженим пашпортом, і новим арештом. Залишивши клунки на станції, цілими днями ми вештались по чужому, непривітному місті, щоб увечері просидіти в театрі і після вистави прокуняти на вокзалі, симулюючи чекання найближчого поїзду... Так заспокоюючи свою театральну жагу, ми продивились режисерські новинки і подались до Харкова, щоб виконати прохання Остапа Вишні і чимскоріше доручити листа синові Павла Михайловича В'ячкові і сестрі письменника. Переночувавши нелеґально дві ночі у колишніх добрих приятелів, і після полагодження тих делікатних завдань, подались ми з дружиною до спасенних Черкас, під опіку дніпрових плавнів у лугах, щоб там спокійно подихати рідним повітрям, далеко від невсипущих очей "тайних сотрудників".

Хатина тестя скривалася в дідівському яблуневому садку, на кінці міста, біля цукрового заводу, над "старим" берегом Дніпра. Колись, ще за дитинства дружини, головне русло Дніпра текло біля самого порога батьківської хати, вона й сьогодні пам'ятає ще той час, коли з вікон придивлялася за пароплавами, які тягли за собою вантажені кавунами та динями баржі з катеринославських степів на київські базари. Вночі із освітлених пароплавів неслись веселі українські пісні, які тривожили спокійний сон нащадків черкаських чумаків та грабарів. Сьогодні та хатина вже не існує, садок і руїни батьківської оселі залиті хвилями кременчузького моря, яке позаливало останні шляхи і сліди безстрашних запорожців, невгомонних гайдамаків і недавніх синів Холодного Яру — повстанців з часів визвольних боїв.

Не довелось спокійно використати ґарантовану радянською конституцією відпустку. Недовго поталанило вигріватись на непорочних дніпрових пісках, під ласкавим українським сонцем.

Одного дня, в полудневу пору, коли ми під пекучим промінням зачитувались майстерною комедією Лопе де Веґа, до нас донеслись людські голоси, що в тому місці не траплялось; у нашому напрямі спішив батько дружини в товаристві двох громадян з портфелями в руках. Супутники тестя були в цивільному одязі, однак це нас ні трохи не заспокоювало, нам чомусь здалось, що в кращому випадку одного з нас доведеться відправляти туди, де козам роги правлять. Про себе я не думав, бо давно вже звик був до думки, що кожний мій день на волі — це Богом дарований, але найневиносиміші дні для мене були в часах, коли дружина сиділа в харківській тюрмі. Повторення такої можливости я боявся більше всякого іншого нещастя.

Нашвидкуруч ми переодяглися і пішли назустріч непрошеним гостям. Батько пояснив, що ті "товариші" попросили помогти розшукати нас, бо вони не сподівались, що ми скоро повернемось із пляжу, а в них небагато часу на чекання. Носії портфелів представились, як співробітники черкаського Обласного театру ім. Т. Шевченка. Після чемних і навіть щирих запевнень у пошані до нас, вони заявили, що прийшли не тільки привітати колишніх акторів "Березоля", але вони є уповноважені для переговорів із нами про майбутню нашу працю в черкаському театрі. Хоч перша наша тривога виявилась даремною, проте ця несподівана заява здалася неменше підозрілою.

У садку, під старою яблунею, за тарілкою борщу, звареного на дніпровому сомі, керівники черкаського театру (один голова місцевого професійного комітету, а другий адміністративний директор) заговорили про те, що їх привело до нас: їхній театр залишився без мистецького керівника, і тому вони звернулись до обласного відділу управління театрами за кандидатом на ту посаду. У Києві в управлінні заявили, що в Черкасах перебуває у свого батька Добровольська з чоловіком, Гірняком, які приїхали у відпустку з далекої Півночі. Театральне управління не бачить жадних перешкод, щоб запропонувати Гірнякові посаду мистецького керівника, а Добровольській акторську працю в черкаському театрі, бо це місто не належить до ограничених місцевостей для колишніх репресованих осіб. Тому то голова обласного управління театрами Корнієнко доручив директорові привезти Гірняка до Києва на переговори у тій справі з обласним відділом управління театрами.

Під час тієї дружньої розмови мене все настирливіше переслідувало підозріння, що кругом мене знову розмотуються неводи, якими затягнуть туди, куди не хотілось.... Подорожі до Києва я чомусь боявся, як вогню. Я попробував рятуватися від неї тим, що мій "вовчий білет" не годиться для поїздок у столицю України; на це мені резонно заявили, що там не конче треба буде прописуватись у міліції, бо того самого дня ми повернемось до Черкас і не будемо

там ночувати, а переїзди через ограничені місцевості не переслідуються. В майбутньому справу леґалізації театр бере на себе, і директор переконаний, що ніяких клопотів у тій справі не буде. Доливаючи гостям чарки, я напружено думав над тим, як би то врятуватися від них і від тієї подорожі у Київ, бо я був певний, що звідтіль до Черкас я не повернусь. Здавалося, що спасіння було лиш в одному, за всяку ціну, чимскоріше позбутися непроханих гостей і якнайскоріше змотати вудочки та найближчим поїздом тікати назад до Чіб'ю. Співбесідники ніяк не відставали, вони вперто запрошували разом із ними вечірнім пароплавом виїхати до Києва, однак мені таки пощастило чортівськими арґументами змусити їх їхати без мене. Я приобіцяв зустріти їх наступного дня в умовленому часі, в обласному управлінні. Не пам'ятаю, чи моя арґументація, чи моя настирливість переконали гостей пристати на мою пропозицію. Вони, ще трохи поговоривши про райдужні перспективи нашої спільної з ними праці, попрощались і пішли готуватися в дорогу дніпровим шляхом. Мене чекала подорож нічним поїздом.

Пригадую, як ще в дитинстві, пізньої ночі, мати винесла мене і молодшого брата Володимира в сад; ми з просоння побачили пожежу: горіла сусідська клуня. Люди в паніці рятували свої пожитки, кричали, бігали з відрами до криниць, — навкруги плач дітей, вереск домашньої тварини всякої породи, а батько наш з переляку зірвав із стінки свого ремінця для гострення бритви і бігав з ним довкола нашого двора, думаючи, що все з хати врятував від вогню, який загрожував і нашому домові. Отакий панічний стан огорнув і мене в час візити несподіваних гостей; я ніяк не міг позбутися впертої думки, що це не театральні діячі, а спеціяльні виконавці особливих завдань усім громадянам СРСР відомої установи. Не до театру вони прийшли мене запрошувати... ось тільки невідомо, пощо вся та комедія, колись це простіше виконувалось! У вирі суперечливих думок та хаотичних прогноз мені здалось, що ми зробили непоправну помилку, приїхавши на відпочинок у Черкаси. Театральна влада, напевно, прийняла це, як нашу безтактну вилазку, якою ми спричинили між акторською братією зайві балачки та небажані ферменти призабутих давніх подій. Я, мов у гарячці, став умовляти дружину негайно збирати речі та втікати назад до Чіб'ю.

У гарячих життьових колізіях жінки відзначаються спокійнішою та зрілішою розсудливістю за чоловіків. Дружину невеликого труду коштувало переконати мене, що така негайна наша втеча з України не врятує нас від НКВД. І в Чіб'ю воно нас дожене, коли вже рішено знову нам сісти за ґрати. І довелося мені таки поїхати нічним поїздом у Київ.

■

Уперше після заслання я прибув у столицю України. Київ тількищо проснувся з глибокого сну і готувався до денних клопотів і метушні. Турбувати когось із давніх друзів несподіваною візитою було незручно, тому я вирішив пройтися по бульварі Шевченка і

завчасу розшукати обласне управління театрами, де мала відбутися моя зустріч з офіційною владою після 8-ми років перебування за Полярним колом. Не доходячи до Хрещатика, з лівого боку бульвару Шевченка, в колишній резиденції цукрового маґната Терещенка розмістилась канцелярія цього театрального Олімпу. Крізь відчинені вікна неслись голоси прислужного персоналу, який прибирав і приготовляв установу до урядування. Вже навіть застукали ранні друкарські машинки і защебетали пискливі голоси друкарок та секретарок, проте життя ще тільки починалось.

Мене знову огорнув панічний неспокій і наплили чорні підозри, мені трудно було позбутися настирливої думки, що це я сам добровільно лізу в безодню... Зустріч з учорашніми гістьми була назначена на 11 годину, отже ще понад три години часу маю у своєму розпорядженні. А що, якби оце зараз махнути на Поділ та піймати найближчого пароплава й майнути у Черкаси, хай уже там діється Божа воля! І я в одну мить опинився на Хрещатику, а там і не оглянувся, як уже й пристань стала перед очима. Біля білетної каси тьма людей, найближчий пароплав піде о 1-ій год. Ще доволі часу. Щоб промочити чаєм пересохле горло, зайшов у буфет, і не думаючи, замість чаю — замовив 100 грам і соленого огірка... Після такого роду сніданку панічний страх перед поновним арештом став переходити у спокійну розсудливість, і в жилах запульсувала відважніша кров. Втеча з півдороги показалась жалюгідним боягузтвом, і я став відважніше глядіти майбутньому в очі... Ні, не тікати, а сміло піти до Корнієнка і пронюхати, чим запахло у повітрі, постаратись збагнути, яка це затіялась кругом мене гра.

На бульварі Шевченка, біля входу до обласного відділу управління мистецтв я зустрів одного директора, а його вчорашнього товариша не було, він до Києва не приїхав. Голова управління, як видно, вже нас чекав. Корнієнко здався приємним співбесідником, із його мови було ясно, що моя епопея була йому добре відомою, ба навіть і чіб'юські обставини моєї праці в концтабірному театрі не були для нього секретом. В основному розмова попливла про технічний та матеріяльний бік нашого переїзду на Україну і про мої майбутні завдання мистецького керівника черкаського колгоспного театру.

Під час тієї розмови я сидів проти вікна і мимоволі спостерігав прохожих біля будинку. Не пройшло й десяти хвилин нашій співбесіді, коли мій зір догледів синю з червоними берегами енкаведівську шапку, яка просунулась повз вікна кабінету начальника. Синя шапка вмить спаралізувала мою мову і голос застряг у горлі. Секретарка схвильовано повідомила про прихід представника НКВД... З начальника відділу мистецтв в одну хвилину злиняв начальницький фасон і він знітився, перепрошуючи, що, на жаль, мусить перервати розмову задля тієї візити, і безцеремонно попросив нас вийти на хвилину в сусідню кімнату. Мені цього повторяти не було потреби. Як облитий окропом, я схопився з місця і, не зупиняючись у вказаній кімнаті, вискочив прямо на вулицю.

Черкаський директор опинився рядом зі мною, я за всяку ціну рішив відв'язатися від нього і почав його переконувати, що мені нічого вертатись до Корнієнка, бо формальності вважаю вже полагодженими і тому прошу його самому залишитись у комітеті та закінчити справу без моєї участи. Співбесідник був іншої думки. Він доказував, що переговори ще не закінчені, і мені ніяк не можна, не попрощавшись з Корнієнком, покинути комітет. Та впертість директора ще більше скріплювала мої підозріння в тому, що мене заманено в пастку і що викликано до Києва для того, щоб тут же в комітеті арештувати... аджеж і енкаведист уже прийшов закінчити всю оту комедію!.. І тут же пам'ять стала мережити численні подібні випадки, якими кишіла вся есесерія: викличуть раба Божого до столиці у центральну установу для ділових та фахових розмов, а там у розкішних комісарських кабінетах уже чекають сталінські "орли" на свої жертви, як шуліки на падаль у степу. Навіть членів Політбюра, у присутності Сталіна, під час засідань того найвищого ареопагу хапали за шиворот та за ноги і "викидали на смітник революції"... Що ж тоді говорити про смертників, які проти течії попливли каламутити своєю присутністю спокій будівників соцреалістичної культури.

Чим більше я намагався вислизнути з рук мого співбесідника і втекти від тієї мишолапки, тим нагальніше його арґументи припирали мене до стінки колишньої палати Терещенка. Цей двобій продовжувався, аж поки секретарка не вибігла за нами на вулицю і покликала знову в кабінет начальства.

Корнієнко сидів за своїм столом, з добродушною усмішкою на обличчі. Енкаведиста як корова язиком злизала, куди він дівся, якими дверима вийшов — годі було догледіти. Для чого була перервана наша візита — один Господь міг би пояснити. Начальник чемно вибачився за те, що мусів перервати нашу розмову, але, мовляв, ми самі повинні знати, що бувають обставини "від нас незалежні". Все, про що далі говорилось, мене вже не діймало; моїм єдиним бажанням було: чимскоріше кінчити ту комедію і вирватись на вулицю, а там уже поминай, як звали... Більше не заманите на "соняшну Україну", назад до спасенного Чіб'ю, там є хоч з ким душу одвести, порадитись, добрим та щирим словом перекинутись. А тут на кожному кроці дивись, бо не знати, хто друг, а хто недруг. Колишнім товаришам при зустрічі трудно було рішитись, на яку стати, голос їм застрявав у горлі, очі заволікались більмом переляку і бігали кругом, шукаючи дошки порятунку від такої, хай йому грець, небезпечної та неприємної "товариської несподіванки"!..

Корнієнка мені вдалось переконати в тому, що я, рахуючись на праці в Ухт-Печлаґу, повинен поїхати туди полагодити всі формальності з місцевою театральною адміністрацією, і тільки після того вернутись до Черкас і приступити до праці в тамошньому театрі. Для облегшення такої процедури в Чіб'ю, обласний відділ мистецтв у Києві зобов'язується вислати мені туди офіційне запрошення на працю і гроші на покриття видатків, зв'язаних із переїздом родини.

На тому Корнієнко пустив мене "у свояси".

Я думав, що після закінчення тих переговорів мій черкаський супутник залишить мене в спокої і я зможу сам із своїми думами та підозріннями вернутись під стріху тестя. Однак, чемний директор обласного театру не відступав і кроку від мене, заявляючи, що вертається разом зі мною, щоб по дорозі мати нагоду як слід ввести мене у курс справ та проблем, які чекають мене на майбутній праці. Його настирливість знову стала доливати олії у вогонь.

Другу половину дня треба було десь перебути, чекаючи вечірнього пароплава. Щоб оминути випадкової зустрічі і не викликати зайвих роздумів про мою появу у Києві, я завів свого товариша подорожі у затишний куток харчівні біля пристані, під горою св. Володимира. Мій співбесідник був років за десять молодший за мене. Він закінчив театральну школу в Харкові, працював там же в "Театрі революції" під керівництвом В. Василька, колишнього молодотеатрівця і учня Леся Курбаса, а тепер ось опинився директором черкаського театру і ще й виконує обов'язки "парторга". За обідом він розговорився про те, що колись був він поклонником мого акторського хисту, і доволі яскраво описував стан і настрій по українських театрах, який панував після ліквідації Леся Курбаса і усунення мене з "Березоля". Тому, що в його мові звучали нотки щирости, я запитав його, хто є ініціятором покликання мене до співпраці в черкаському театрі? Адже він мусить знати, яке є офіційне наставлення до колишніх репресованих людей і які небезпеки несуть ті люди установам, що приймають їх на працю. Адже було багато випадків, коли притягали до відповідальности керівників тих установ, що приймали на працю людей, які несли хрест "судимости" та "вовчий білет".

Мій давній поклонник підтвердив, що ініціятива притягнення мене до театру в Черкасах вийшла з Головного управління в справах мистецтв. Голова управління Компанієць, знаючи, що Гірнякові пашпорт не дозволяє на перебування в центральних містах, уповноважив начальника обласного відділу Корнієнка прийняти колишнього "зека"* на посаду мистецького керівника театру в Черкасах. Тому, що черкаський театр належить до четвертого пояса, а Гірняк за своєю кваліфікацією є актором першого пояса, тому Головне управління надає право дирекції театру виплачувати йому платню по першій категорії, бо немає підстав для його дискваліфікації. В тому напрямі Головне управління доручає черкаському театрові ввести поправки у своєму бюджеті.

Ті рожеві малювання нашого майбутнього, які мій співбесідник так яскраво мережив, ще більше підтверджували, що кругом мене затіяна якась далекосяжна гра. Комусь, як видно, я потрібний для якоїсь маніпуляції, бож ніяк не можна повірити, щоб ні з того ні з сього змінився курс політики до людей, які повертались із концентраційних таборів. Тавро, яке вони несли, було незмите. Рано

*Скорочення від рос. слова заключённый — в'язень.

чи пізно, їх знову тягли то на всякі реґістрації, то на нові переслухання, а гірш усього було те, що на праці вони почувалися, як загнані собаки, де всякий міг помітувати ними, як непотрібним попелом. Цей солов'їний спів огортав мене ще більшим жахом загадкових небезпек, які снувались навколо мене. Всю ніч, їдучи по Дніпру, я зважував ту ситуацію, що так несподівано налягла на нас з дружиною, і остаточно прийшов до висновку, що нам неодмінно треба чимскоріше їхати до Чіб'ю, не чекаючи й кінця відпустки. Єдиною людиною, з якою можна було говорити без усяких застережень, був Остап Вишня. Йому можна було довірити найтаємніші думи. Його слово поради було щирим, і правдивим, і мудрим. Тільки з ним можна було обговорити і розплутати той складний вузол, що так несподівано зав'язався довкола нас. Його інтуїція не раз вгадувала і ставила єдино правильну діяґнозу.

Цього разу дружина погодилась зі мною, що з Чіб'ю буде легше і холоднокровніше слідити за подіями на батьківщині, і тому, не гаючись, ми помандрували у володіння Ухт-Печорського концтабору, не чекаючи, поки повезуть нас на державний кошт.

■

З жалем і тугою покидали ми Черкаси і гарячі піски на березі Дніпра, не догрівшись під ласкавим сонцем батьківщини. Десять днів мандрували, поки дібрались до Чіб'ю, де на нас чекала сенсаційна новина: — радянська армія перейшла Збруч і зайняла Львів, щоб подати руку помочі братам Західньої України... Ну що ж, руку помочі вони осягнули, а тепер їм залишилось уже самим ноги протягнути! Таким дотепом доповнювалась ця нова вістка.

Це сталося так несподівано, що годі було правильно оцінити значення і вагу тієї події. Ні преса, ні інші джерела інформації не подавали жадного звуку про таку можливість і такі пляни радянської влади. Найпроникливіші коментатори не передбачали такого стрибка сталінської політики. Роздумуючи над тією ситуацією, довелось з певним заспокоєнням ствердити, що наш поспішний виїзд з України назад у Чіб'ю був винятково передбачливий і своєчасний. І цього разу інтуїція повела по певній стежці. Те, що раніше викликало сумніви і підозріння, тепер стало певним і зрозумілим... Ось де причина такої прихильної та співчутливої зустрічі в обласному управлінні мистецтв, ось чому так запопадливо керівництво обходило перепони, щоб тільки обминути всякі формальні каверзи на шляху нашого оформлення на працю у театрі в Україні!.. В кузні політичних маневрів кували всяку зброю і передбачали всякі заходи далекойдучого наступу. Новоокуповані території заселені людьми, яких слід повільно й обережно приводити до того стану, до якого вже привикло стероризоване населення України. Тактика відступу для підготови рішучого наступу вже була давно успішно перевіреною, і тому тепер ішлося тільки про підготову відповідних кадрів для такої стратегії. А для цієї "благородної мети" чому не

використати недобитків і не показати, що радянська влада — не така то вже зла, що вона всепрощаюча, що ось яких злочинців буржуазних націоналістів терпить і толерує. Чому б такого експоната з концтабору не повести на аркані та не показати наївним галичанам, як доказ гуманізму та толеранції?! Люди українського Заходу пильно стежили за подіями над Дніпром і зачували з джерел другої руки про методи московського насилля, тому то тепер вони повинні з першої руки дістати докази зовсім відмінних фактів, фактів дружности старшого брата до віками поневоленої гілки слов'янського племени. І для такої нагоди, чому не поводити на більшовицькій мотузці недостріляного курбасівця? Це не важно, що по самому Курбасові вже й слід простиг. Окупанти України ніколи не позичали очей у сірка. Межі між правдою і брехнею давно переорані жовтневою революцією, і тут нічого і ні з ким церемонитись. Ті міркування ще скріплювались особистими обставинами, які підтримували рацію нашої втечі у Чіб'ю: безпосередній зв'язок з моєю численною родиною в Галичині був перерваний з кінцем 1928 року. Після моєї другої подорожі до Німеччини, через Тернопіль та Львів, склались обставини, в яких і мені в Україні і моїм братам під польською окупацією цензори безпардонно стали господарити в наших листах; тому то нам, без взаємного порозуміння, довелось припинити доволі жваву кореспонденцію, а вже в тридцяті роки — особливо з часів розгрому "Березоля" і мого заслання — нічого було й думати про контакти з усякою закордонною націоналістичною контрреволюцією. Але серед обставин "возз'єднання земель" ситуація могла різко змінитися: я, всупереч власному бажанню, міг стати знаряддям усяких маніпуляцій та спекуляцій, ба навіть і шантажу моєї родини, яка ще не мала змоги покуштувати плодів московсько-більшовицького режиму. Тому то наше рішення на "добровільне" перебування за Полярним колом, подалі від зрадливого світу, знову мені здалося єдиноправильним кроком, на який можна було в таких обставинах рішитись. Родина напевно не знала, що скоїлось зі мною, куди я подівся, я довгий час відмовчувався, а при новій ситуації й поготів рішив не нав'язувати контактів до того часу, поки події не розгорнуться і не стане яснішим, з якими намірами запляновано московську інвазію на український Захід.

■

У Чіб'ю на нас уже чекав телеграфічний переказ "підйомних" грошей на поворотну дорогу, а лагерна управа отримала офіційне прохання від комісаріяту у справах мистецтв у Києві — про звільнення з праці Гірняка та Добровольської і скерування їх до театру в Черкасах.

Тим часом дирекція чіб'юського театру вже встигла привезти групу акторів з московської біржі, серед них знайшовся й режисер, який мав замінити мене на становищі мистецького керівника. Ще до нашого приїзду він встиг розплянувати поставу п'єси, якою повинен був розпочатись новий театральний сезон. Новий керівник на самому

НОРА

В ЧІБ'Ю

початку своєї діяльности зумів насторожити проти себе керівників табору та театру. Його професійна непідготованість і невміння співпрацювати з ансамблем зразу приневолили керівників звернутись до мене з пропозицією повернути до своїх попередніх обов'язків і знову взяти провід театру у свої руки. Дирекція, яка перед відпусткою обіцяла мені, що не буде в майбутньому сезоні мене обтяжувати тими обов'язками, тепер просила знову ті функції далі виконувати, бо цього вимагали непередбачені обставини: заступник виявився непідходящий, ансамбль акторів вільнонайманих був надміру коштовний, тому негайно треба було розбудувати виробничий плян праці так, щоб можна було покрити всі витрати на утримання такого колективу. Справа ускладнялася ще тим, що, за новими наказами з Москви, вся праця театру мусіла бути побудована на обслузі тільки вільнонайманого персоналу ҐУЛаґа, якого з кожним днем усе більше громадилось у тому центрі північних концтаборів. Бюджет театру, хоч і покривався дотацією управління Ухт-Печлаґа, проте тепер велика частина його мусіла базуватися на касових прибутках з продажу квитків. Театр у великій частині своєї матеріяльної бази мав бути самовистачальний. Це значило, що мистецька продукція, тобто репертуар і його якість, мусіли бути на такій висоті, що ґарантувала б зацікавлення глядачів. Таку задачу треба було виконати мистецькому керівникові, обов'язки якого ще на один сезон я мав би взяти на себе. Тим, хто обізнаний з методами адміністрування концтабірного начальства, відомо, що всякі подібні пропозиції не рекомендується легковажити, а тим більше відкидати, бо влада володіє багатьма засобами, якими може переконати кожного смертного в тому, що така пропозиція є ласкою і виявом особливої уваги.

Цього разу я вхопився за ту пропозицію руками і ногами; вона виручала мене з клопітливого положення. Ми виїхали з України, твердо рішивши туди покищо не вертатись. Це рішення ще підсилювала інвазія в Галичину. Але треба було якимсь способом, тактовно відмовитись від умови з театром у Черкасах і від договору з комітетом у Києві. Я ніяк не знаходив арґументів та причин, які помогли б ту проблему розв'язати, не викликуючи зайвих підозрінь серед театральних кругів в Україні. Пропозиція Ухт-Печлаґа і театру в Чіб'ю була для мене дошкою рятунку, бо всю проблему дальших переговорів з Києвом узяв на себе Ухт-Печлаґ, який повідомив комітет у справах мистецтв, що Гірняк залишається ще на один рік на праці мистецького керівника театру в Чіб'ю. Мені залишалось тільки звернути "підйомні" гроші і подякувати за турботи дирекції театру в Черкасах.

■

Обставини в Чіб'ю, які ми застали після нашого повернення з відпустки, були зовсім інші від тих, серед яких мені доводилося перебувати попередні роки. Післяєжовські часи, хоч і принесли деякі полегші для в'язнів у побутовому житті, однак ізоляція вільнонайманого персоналу була більш загострена і їхні зв'язки з поза-

лагерниками були дуже обмежені. Кожний найменший контакт карався дуже гостро і обом сторонам грозив великими неприємностями. Хоч мені пощастило першого ж дня подати вістку Остапові Вишні про своє повернення з України, проте, при нових режимових загостреннях, ніяк не можна було наладнати особистої зустрічі. А поговорити з ним було про що, і його порада в той час мені була потрібна, як рідко коли. Межові рішення розв'язувати доводилось самому — без помочі друга, який у таких випадках відзначався своїм гострим зором і тонким відчуттям дійсности. Ще ніколи мені не було так конечне його слово поради, як у той час. На жаль, наш посередній зв'язок наступив тоді, коли всі мої рішення були вже завершені.

Хоч акторський склад в основному був скомплектований із вільнонайманих, однак оркестра театру не могла обійтися без музикантів-в'язнів, яких приводили під конвоєм на проби та вистави з ізоляторів. Декілька визначних інструменталістів перебувало на цегельні, в якій коротав свій вік Остап Вишня. Кожного дня музиканти приходили під охороною строгих наглядачів і до пізньої ночі перебували у приміщенні театру. Один із таких підконвойних був листоношею між Павлом Михайловичем і мною. Кожного дня, під самим носом "гулагівських церберів", старанно приховані в музичному інструменті дрібні листи курсували з цегельні до театру і з театру на цегельню. Надії на те, щоб можна було, як колись, мені особисто попасти туди з групою акторів уже не передбачалось, тому то всі інформації про родинні справи Павла Михайловича і про те, що діялось на батьківщині та про ті наші пригоди, які знову заставили нас поспішно повернутися до Чіб'ю — про те все доводилось кожного дня писати і чекати на відповіді. В одній своїй черговій записці я повідомив про деякі заходи, які помогли б мені пробратися до його ізолятора і особисто обговорити те, про що не можна писати, навіть при найстрогіших ґарантіях конспірації. Павло Михайлович негайно попросив мене занехаяти цю затію, яка, на його думку, була дуже ризикованою і могла мені принести великі і непоправні клопоти. Він писав, що про себе не думає, бо йому вже нічим ризикувати, але мої обставини вимагають обачности та розсудливости. Зваживши й ті труднощі, які треба було побороти, коли доводилось його влаштовувати на працю санітара, я теж побачив небезпеки, які нависли б і над ним із-за кожного нерозважливого кроку. Тому довелось послухати поради друга і відмовитись від ризикованої візити ізолятора.

Нашу постанову не вертатись в Україну і один рік добровільно перебути у Чіб'ю Остап Вишня не тільки схвалював, але й уважав єдиноправильним рішенням. Він теж уважав, що ті заманливі горизонти та принадні перспективи, якими нас заманювали, були дуже ілюзорні і підозрілі... У минулому було багато випадків, коли так ні з того ні з сього міняли гнів на милість до колишнього репресованого, але дуже скоро виявлялось, що це було неспроста. Така переміна у ставленні до опальної людини свідчила, що навколо

неї громадяться нові небезпеки, що збираються темні тучі і повені, які понесуть вибранця своїми хвилями у нові небезпечні крутежі. Москва й її підручні ніколи не проявляли великодушности та людяности безкорисно. Коли вони вже рішались на таку поведінку, то не без розрахунку точного і певного виграшу у свою користь. Остап Вишня теж схилявся до думки, що переді мною стелилась кар'єра пішака на брудній московсько-більшовицькій шахівниці. Така перспектива ще чіткіше проявлялась на тлі останніх подій, зв'язаних з окупацією Галичини і майбутнім, яке чекало тамошніх людей, ще не обізнаних з методами московського господарювання.

У пресі та з радіоголосників лунали радісні вигуки братів визволених із вікової австрійської та польської неволі, однак ми за Полярним колом уже були добре вишколені й уміли точно вичитувати між стрічками та своїм слухом уловлювати фальцетно-фальшиві тони інтонацій "братів-визволителів". На результати цього визвольного походу на Галичину недовго довелось чекати... По вимощеній наддніпрянцями воркутській дорозі стали прибувати нові поповнення "ентузіястів соціялістичного будівництва", не тільки наддністрянці, але й поляки та жиди і, на диво, першими стали появлятися носії членських білетів комуністичної партії. По дорозі московські конвоїри помагали їм знайомитись із генеральною лінією партії та засвоювати основи ленінізму та сталінізму. При цій нагоді вони мали змогу знівелювати й свої старі національні розбіжності. Наступними транспортами, за членами комінтерну, стали прибувати представники правих та всяких несуголосних із компартією організацій і різношерстої "гнилої інтеліґенції", якій не було місця у новоздобутій пролетарською диктатурою країні. Транспорти новоприбулих проходили через сусідні з Чіб'ю лагери, там їх на скору руку переформовували і відправляли на Воркуту та на острів Північного океану Вайґач, який арештанти називали пекельним дном. До громадян новоздобутих областей не було доступу. Навіть їхні конвоїри не мали змоги стрічатися із старожилами Ухт-Печлаґа. Вони разом із своїми підопічними були ізольовані від усього світу. Одна думка, що там серед тих нових рабів московської імперії можуть бути земляки, рідні — затруювала життя, відбирала волю та енерґію до боротьби за існування.

Записки Остапа Вишні свідчили про його тяжкий психічний стан; від них віяло песимізмом, безнадією та резиґнацією. Родина його сина, до якого я привіз глибоко-зворушливого листа у Харків, не дозволила хоч кількома словами облегшити батькові страждання і муки. Я не привіз ні одного слова синівської любови та розради. Хлопчина, який уже кінчав десятилітку, не цікавився долею батька, йому було байдуже, чи батько ще живий, чи його вже північні сніги замели... А колись, коли батько був ще на волі, то синові був би небо прихилив; йому, стараннями батька, тільки птичого молока не вистачало. Та байдужість нащадка була чи не найболючішим ударом життя. Дружина Варвара Олексіївна вже кілька років не подавала знаку про своє буття. Він тільки від своїх сестер знав, що дружина

була вислана в якусь закутину біля Архангельська, але де саме і що з нею — він нічого не знав. Його добивала мовчанка найближчих людей, і це ще більше робило його невідпорним на хронічну хворобу шлунку, яка мучила письменника ще з давніх років. Люди, що з ним стрічалися кожного дня, підтверджували ту духову кризу і тяжкий фізичний стан, в якому був один із найбільш життєрадісних і найпопулярніших письменників України.

Праця в театрі теж не клеїлась; акторський ансамбль, привезений із московської біржі безробітних театральних невдах, був непридатний для того завдання, яке театр повинен був виконати. Професійні штампи російської театральної провінції, які привезли з собою новоприбулі, паралізували всяку ініціятиву та охоту до праці. Після кількох місяців зусиль, я прийшов до переконання, що дальше копирсання в тому провінційному трясовинні недоцільне, і старався сяк-так зв'язувати кінці в один вузол, щоб хоч з бідою наполовину перетривати до кінця сезону. Мушу признатися, що й мікроб привезений з дніпрового лугу глибоко пустив коріння під серцем і каламутив спокій душі. Павло Михайлович знав про нові обставини моєї праці не тільки з моїх листів. Кур'єри, послугами яких ми користались, інформували його про все життя і події, які відбувалися поза дротами цегельні. Він перший став підшіптувати нам думки про шукання виходу з дотеперішнього нашого притулку. Безсонні ночі проходили над розв'язкою тієї проблеми, поки уявний шум дніпрових хвиль не насилав сон забуття. Окупація Галичини затягалась, війна на Заході набирала щораз більших маштабів, люди, як люди, привикали до життя на вулкані і перестали прислухатися до клекоту внутрішніх вибухових сил. Все загрозливе, незвичне ставало буденним і тільки інстинкт самозбереження час-до-часу підшіптував шляхи, якими, здавалось, можна оминути засідки та небезпеки. Навіть довга полярна зима, перекотившись через свою березневу пургу, стала слабнути під промінням весняного сонця.

Навесні 1940 року знову нагрянула зміна керівництва Ухт-Печлаґа. Третій із черги, після Якова Мороза, володар безмежного північного концтабору прибув, як видно, із спеціяльними інструкціями та завданнями; вся його увага була зосереджена на будову воркутської залізниці та добуванні вугілля і нафти. Всі інші проблеми його не турбували і не цікавили. Дирекція театру, з наказу згори, заявила, що наступного сезону договори з вільнонайманими співробітниками не будуть продовжені. Ця заява дала змогу всім нам подумати над тим, де шукати місця притулку колишнім в'язням і теперішнім носіям "вовчих білетів".

Я понадіявся на те, що театр у Черкасах уже заповнив вакантне місце режисера, яке було мені запропоноване, і тому я зможу спокійно заякоритися на батьківщині дружини і з тієї бази почати самостійно, без сторонньої опіки, шукати місця постійного пристановища. На ту тему завелась у нас з Павлом Михайловичем інтенсивна переписка. Ми усвідомлювали, що врешті наступає час нашої розлуки, що хто зна, чи ми ще коли в житті зустрінемось. Аджеж перед ним ще

довгих три роки концтабірного життя, а його організм ледве поборює нелюдські умови ізолятора. Однак обставини сильніші за нас, і ми мусимо підкоритись долі. Павло Михайлович писав, що наш від'їзд із Чіб'ю є для нього неоплатною втратою, бо останній промінь побратимства у північній ночі погасає, і перед ним стелиться шлях темної, самітньої невідомости майбутнього. Втамовуючи цей власний біль, він якнайсердечніше брав участь в обговореннях наших планів. Його поради були мудрі, щирі, не тільки дружні, а й батьківські.

Ми не могли виїхати із Ухт-Печорського табору, не попрощавшись з Остапом Вишнею особисто. Ми за всяку ціну мусіли зустрітися, обнятись востаннє як брати. Цього разу Павло Михайлович не тільки не заперечував. Він просив прикласти всіх старань, щоб така зустріч відбулася, бо він без посередників хоче нам передати дуже важливе доручення, від якого, як писав, залежить його майбутнє.

Виконуючи функції санітара, Павло Михайлович мав змогу в кожному часі заходити в усі бараки ізолятора. Деякі з них прилягали до самої дротяної загороди, яка оберігала ізолятор. В умовленому дні і часі Добровольська і я пішли в напрямі цегельні, в ліс на прохід. Оберігаючись, по змозі від зайвих зустрічей, ми наблизились до табору в тому куті, де найближче від огорожі був один із бараків. Там появився й Остап Вишня. В одну мить ми кинулись до загороди, через дроти протягнули руки. Павло Михайлович, цілуючи нас, передав мені два листи в синіх ковертах. У гарячому поспіху він просив вкинути одного листа в поштову скриньку в Москві, а другого передати особисто Максимові Тадеєвичу Рильському в Києві з проханням, щоб він, у свою чергу, особисто передав голові Верховної Ради УРСР Гречусі.

Це все тривало не хвилини — секунди. Відскочивши від загороди, ми ще раз оглянулись і побачили Павла Михайловича, який зі сльозами в очах стояв на тому самому місці, — а його рука у повітрі благословила хрестом нас на далеку і нову путь.

Останнє доручення

В обох ковертах, що їх Остап Вишня просунув крізь дротяну огорожу, був один і той же лист, — перший адресований Йосипові Сталінові у московський Кремль, другий, копія першого, голові Верховної Ради УРСР Гречусі. Передаючи ті коверти, Павло Михайлович попередив мене, що з Максимом Рильським я можу говорити одверто, без жадних конспіративних застережень, і просити його особисто передати копію адресатові. Два тугі сині коверти, як "доказовий матеріял" недозволеного контакту і підозрілої затії, примушували нас чимскоріше відійти від небезпечної загороди і в лісній гущавині замести сліди нашої прощальної зустрічі.

Це була одна з тих хвилин, які залишають сліди на все життя. Ми

були свідомі того, що це остання зустріч, остання наша розмова. Фізичний і моральний стан Остапа Вишні вимагав негайних заходів для полегшення обставин його життя. Довше перебування в тому ізоляторі грозило трагічним кінцем; перед ним стелилась дорога багатьох земляків, які спочили вічним сном у цій вічномерзлій землі. На те останнє доручення Остап Вишня, як видно, покладав великі надії. Він вірив, що особиста участь приятеля у клопотаннях для полегшення долі буде великою запорукою успіху тих посланій, якими були виповнені два сині коверти.

Наступного ранку ми покидали Чіб'ю. Всю ніч родина докінчувала приготування до подорожі, а я використав цей час на читання "послання" Остапа Вишні до Сталіна. Лист був доволі великий: 36 сторінок формату шкільного зошита. З літературного боку це був чи не найкращий твір письменника. У зовсім новому жанрі. Він відтворив яскраво і дотепно весь перебіг своєї в'язничної епопеї, всі абсурдні обвинувачення, всю виссану з пальця слідчого ҐПУ історію своїх терористичних планів і підготови атентату на Павла Постишева, за що був засуджений до розстрілу, який замінено на довголітнє поневіряння в ізоляторах. У цьому листі до Сталіна Остап Вишня, мов за останню дошку порятунку, вхопився за післяєжовську хвилеву віддушину, якою Москва замазувала світові очі, а Сталін свої злочини звалював на вірних підручних челядників. Покликуючись на випадки переглядів присудів, якими Ягода і Єжов наповнили незліченні концтабори, Остап Вишня рішив добитися ревізії і своєї справи. Він змалював усю картину свого слідства, в час якого співробітник ҐПУ Ґордон примусив його взяти на себе безглузді обвинувачення. На їх підставі письменника засуджено на моральну смерть. Тепер, коли сама комуністична партія засудила виновників, які незаконними методами доводили підсудних до стану загнаної тварини, він вимагає і йому повернути нормальне життя людини. Лист був цікавий не тільки особистими мотивами письменника, але й аналізою всього національно-культурного процесу того часу і подій, які довели країну і громадян до відчаю. Із характеру і тону листа виходило, що Остап Вишня, доведений докраю, рішив заграти останньою картою. Тому, як видно, він хотів копією листа до уряду УРСР повідомити українських письменників про справжню картину своєї справи і цим заперечити абсурдні вигадки провокативних інформацій, якими радянська преса годувала земляків. Тому то він просив мене передати копію листа до Сталіна Максимові Рильському.

Серпневого дня 1940 року, разом із родиною, покинув я Чіб'ю. Здавалось би, що та хвилина повинна була б радістю залити наші серця, аджеж наспіла хвилина остаточного виїзду з концтабору, де стільки прогайновано дорогоцінного часу і життя... Нарешті стелилась дорога на батьківщину. Та те радісне почування кожного засланця, коли він повертався під рідну стріху, цього разу було приглушене. В Чіб'ю, за колючою загородою, покидав я безпомічного, докраю виснаженого друга, який довгі роки був мені дорадником і братом. Радість виїзду з далекої Півночі була затьмарена і

подавлена болем та тугою за Остапом Вишнею.

■

Дорогу з Чіб'ю до Усть-Вима, яку я в 1934 році етапом пішки промандрував за десять днів, цього разу вже залізницею, прокладеною московсько-сталінськими невільниками, проїхали ми одної ночі. Четвертого дня на Київському вокзалі в Москві всунув я в поштову скриньку оригінал листа Остапа Вишні. На адресі стояло: Йосиф Сталін. Москва — Кремль.

Черкаська хатина біля плавнів Дніпра й на цей раз стала спасенним прибіжищем серед непевних, підступних хвиль, між якими довелось стільки часу мандрувати.

Наші надії виявились нереальними. Ми плянували в Черкасах заякоритись тільки до того часу, поки пощастить десь "подалі від світу", знайти куток, де б можна було спокійно дожити свого віку. Та не так склалось. Черкаський театр сяк-так цілий рік протягнув без керівного режисера і, як тільки почув про наш приїзд, негайно заявив свої права на наші душі. Директор театру Рюмцев кілька разів навідувався до батька Добровольської, щоб засягнути інформації про наші пляни. Коли ж стало відомо, що скоро маємо прибути на батьківщину, він нетерпливо став чекати нашого приїзду. Не встигли ми й оглянутись, як він явився до нас з документами Головного управління театрами про назначення та оформлення нас на працю в Обласному колгоспному театрі ім. Т. Шевченка в Черкасах.

Акторський ансамбль складався з кількох старших представників передреволюційного провінційного побутового театру, які несли на собі весь тягар репертуару, що теж відповідав їхнім навикам та смакам. Їм допомагали півтора десятка акторів молодого покоління, які тільки починали своє театральне життя. Негайно мені доручено приготовити репертуар і акторський склад до республіканської олімпіяди колгоспних театрів, яка мала відбутися наступного року. Провід театру не скривав своїх надій на те, що я виведу їх на всесоюзні змагання. Пірвавши всі мости, які минулого року були ще за мною, тепер я вже, не питавши броду, мусів пускатись у плавання та надіятись тільки на Божу ласку.

У вересні була скликана всеукраїнська мистецька конференція т. зв. "театрального активу", на яку, як мистецький керівник, я мусів їхати в Київ. Нарада, як передбачалось, мала тривати три-чотири дні. Із своїм пашпортом — "вовчим білетом" — являтися в готелях Києва я не міг. Директор запросив мене до своєї родини на нічліг і таким способом задумав обминути всякі формальності та клопоти із столичною міліцією. Взявши на себе функції опікуна-провідника, він повіз мене у Київ на "творчу нараду мистецьких керівників і директорів державних театрів". А я, розраховуючи на свою щасливу руку, заховав глибоко в кишені листа Остапа Вишні і повіз його до того, на кого автор надіявся, як на "кам'яну гору".

Нарада відбувалася в амфітеатральній залі київської консерваторії. Учасників було коло тисячі представників театру, літератури,

образотворчого мистецтва та музичного світу. Після семи років відсутности на Україні оце вперше мені довелось стати віч-на-віч із цілим фронтом колишніх товаришів та перед масою нових людей, яких за моїх часів ще не було видно на суспільно-мистецькій арені. Під час моїх попередніх приїздів з Півночі у Харків при зустрічах із березільцями я не догледжував у колишніх товаришів бентеження, переляку та неспокою в поведінці. Радісна хвиля контакту з колишніми побратимами притьмарювала всякі страхи та підозри, які їх огортали в час перебування в моєму товаристві. Ті їхні внутрішні хвилювання доходили до мене тільки згодом, коли я вже на самоті згадував та холоднокровно аналізував нюанси зустрічі і гутірки. Перша поява моя на такому численному зібранні збентежила багатьох колишніх моїх колеґ з театру... Одні не знали, на яку стати, другі демонстративно одвертались спиною до "розшифрованого фашиста-шпигуна", як свого часу писав про мене Дмитро Грудина в московському театральному журналі, треті просто не помічали чи не пізнавали, четверті здалека кивнули на знак привіту і заклопотано зникали між людьми, щоб, не дай Бог, хтось не застукав їх на гарячому: на зустрічі із зачумленим "курбасівцем". Мені ж нічого не залишалось, як заховатись у кутку залі та слухати ідеологічних настанов режисерів провідних театрів і господарських директив адміністративних керівників. Я теж старався не пізнавати і не попадатись на очі.

У час перерви, в залі відпочинку, куди я зайшов покурити свою люльку і в тютюновому чаді розвіяти враження від "теплої" зустрічі колеґ, не стямився я, як опинився в обіймах сивоголової людини... Не зразу пізнав я Юру Яновського... Сім років тому, в день мого арешту, коли я з ним востаннє бачився — він ще й знаку не подавав на біле цвітіння. Аж тут — біла, як голуб, з утомленими очима і хворобливо-наболілим обличчям, підстаркувата людина — гаряче пригорнула мене до грудей і пильно та глибоко вдивлялась мені в очі. Не звертаючи уваги на живе зацікавлення сторонніх нашою зустріччю, Юрій Яновський впровадив мене в залю наради і сів рядом зо мною дослухувати промов доповідачів. Після засідання, прощаючись, Яновський просив мене наступного дня прийти обідати до нього і його дружини, березільської актриси Тамари Жевченко. Після полудня, в кулюарах та в залі засідань я став помічати привітніші погляди, люди почали до мене усміхатись, покивувати головами, мовляв — вітай!.. А коли Зоя Гайдай, цілуючи мене, налягла своїм орденом Леніна — ситуація біля мене зовсім змінилася, холод розтаяв, люди стали вітатися так, якби кілька днів тому ми бачились. Підсівся до мене асистент Леся Курбаса, член режисерської лабораторії "Березоля" Іщенко, який колись брав живу участь у закулісних дискусіях і який не скривав свого співчутливого відношення до діяльности свого вчителя. Мене колись і дивувало, як то він уцілів і не поділив своєї долі з нами. Він і тепер не побоявся підійти до мене, щиро привітатись. Виявилось, що він після реорганізації "Березоля" перейшов на кіномистецтво і вже від довшого часу асистує

Олександрові Петровичеві Довженкові. Тут же передав мені привіт від свого нового шефа і прохання сьогодні ж прийти до нього. — Олександер Петрович тепер дуже зайнятий, він звільниться коло другої години ночі і о тій годині наказав мені привести вас до його хати.

Сердега Іщенко до пізньої ночі не відставав від мене, о другій годині повів мене на горішню частину столиці, на Липки, де в сусідстві з Микитою Хрущовим жив керівник кінофабрики режисер Довженко. Господаря вдома ще не було, дружина його Солнцева, за інформаціями Іщенка, відпочивала в Криму. Привітна старша жінка ввела нас у кабінет режисера. Іщенко, тут же попрощавшись, залишив мене самого дожидати господаря, який ще довгенько не являвся.

І знову сивий-сивий голубок увійшов у кімнату... Від русявої шевелюри Довженка й сліду не стало. Замість живого, енергійного і веселого Сашка, щиро тиснув мою руку орденоносний достойник, із саркастичною усмішкою на втомленому обличчі.

— Ого, та ви перегнали Юру Яновського у сивині! Чи це по "соцзмаганні"?

— Не думайте, що нам тут було з медом. Хай вас не дивує наша сивина. Один "Щорс" чого коштував! Кожного ранку, із готових кадрів фільма я мусів витинати героїв, яких уночі постягували з постелі і повикидали з корабля революції. Не встиг я замінити їх іншими, як і тих уже не ставало, — знову доводилось розглядатись за тими, хто ще не дійшов до своєї черги, щоб зліпити картину "епосу пролетарської революції". Ви там спали спокійно, бо вже ніхто не мав до вас доступу, а ми роками день і ніч чекали на те, що вже було поза вами. Невідомо, що легше. Не раз доводилось заздрити вам і навіть тим, які спочивали вічним сном. Їхній вічний спокій не раз здавався нам бажаним-недосяжним. Наша сивина — це тільки далекий відгомін того, що довелось пережити.

До білого дня говорили ми і не наговорились, і тем не бракувало, і сон не брав... Довженко, вибачаючись за те, що не міг мене запросити до себе раніше і у відповідніший час, поінформував мене про свої заходи в комітеті у справі моєї театральної майбутности. Голова комітету Компанієць обіцяв, що негайно поробить кроки перед відповідними установами, щоб змінити мій пашпорт і дати змогу мені працювати в одному із центральних театрів. Поки це буде полагоджене, кінофабрика запрошує мене до себе на окремі ролі у фільмах, до реалізації яких скоро приступає. В тій справі скоро повинні зголоситись режисери Савченко та Ігнатович. До того часу, поки не буде полагоджена справа мого пашпорта, я буду приїздити на кілька днів до Києва на кінофабрику для знімок моїх кадрів, і тим способом будемо обходити формальності із зголошуванням у київській міліції.

Зворушений такою увагою і тими клопотами, які Довженко взяв на себе, пробиваючи мені шлях до творчої праці, я все ж таки попередив його, що він анґажується у справи, які не є легкі і прості.

Людина, яка повернулась із концтаборів, ніколи вже не стане в строю, як рівний з рівними, за ним до смерти буде тягнутись тінь минулого. Заспокоюючи мене, він радив рожевіше дивитись на справи, бо у повітрі іншим запахне, надходять часи, коли один битий вартий десятьох небитих.

Розмова протяглася до самого ранку, ми перескакували з теми на тему, з людей на події. Фактично, це вперше довелось мені "на волі" заговорити про справи і людей, про які вголос не зважувався говорити. А все ж, як не кортіло мене заговорити з господарем про доручення Остапа Вишні, я кілька разів в останню хвилину кусав себе за язик і не порушував тієї теми. Однак, поки звернутись безпосередньо до Максима Рильського, я мусів перед тим порадитись з ближчою людиною. Максим Тадейович знав мене тільки з театру, я на коротшій стопі з ним не був, отже явитись до такої людини прямо з Чіб'ю та ще з спеціяльним дорученням, помимо запевнень Остапа Вишні здавалось мені незручним і нечемним. За час нашої відсутности на Україні зайшли великі зміни, з'явились своєрідні настрої. Нам поворотцям слід було з тим числитись і відповідно достроюватись. Хоч як одвертою та щирою була наша гутірка, однак цього разу я від розмови про доручення Павла Михайловича втримався і рішив цю тему порушити у Юрія Яновського, з яким мене єднали довголітнє знайомство та тісніші товариські взаємини.

■

Яновський, з дружиною, з тещею артисткою Горською, між усіма жрекинями Мельпомени найкращою кулінаркою, привітали мене у своїй хаті щирим серцем і смачним обідом. Господині живо та яскраво змальовували театральне життя і ті перипетії, які трудівникам сцени за довгі роки довелось переносити і пережити, мовляв, їм теж не було легко. Вони з свого боку не знаходили слів, якими б хотіли висказати свою радість з приводу нашого повернення живими та цілими і бажали нам успіхів та нормального, спокійного життя-буття.

У затишному кабінеті письменника я заговорив про життя-буття Остапа Вишні, про його довголітнє поневіряння по ізоляторах, про стан його здоров'я, про родинні обставини. В свою чергу, Яновський оповів про те, як то син Павла Михайловича В'ячко, у Харкові в червні цього року, закінчуючи десятилітку, під час шкільної церемонії прилюдно відрікся від свого батька Остапа Вишні, обзиваючи його контрреволюціонером і ворогом народу. Господар, співчуваючи батькові, не скривав того тяжкого враження, яке ця подія викликала серед письменників і читачів Остапа Вишні. Останні роки Остап Вишня не мав жадного контакту з найближчою родиною. Він нічого не знав і про останній поступок свого нащадка, хоч цього й слід було сподіватися. Такі випадки були буденним явищем: не тільки діти засуджували своїх батьків. Батьки самі себе присуджували і самі від себе відрікались.

Я використав тему цієї нашої розмови і співчуття Яновського до

долі Остапа Вишні та розказав про листа, якого повинен передати Максимові Рильському. Тому, що не маю безпосереднього контакту, я попросив попередити його про ту мою місію, і просити дозволу на особисту зустріч.

Мої слова, як грім з ясного неба, спаралізували приємний настрій і тон приятельської розмови. Характеристична чарівна усмішка Юри Яновського зникла, очі заволіклись туманом, а мене ж обдало холодом. Я ніяк не передбачав, що цим проханням викличу таку несподівану реакцію. Після довгої мовчанки співбесідник заговорив:

— Йосипе, ви знаєте, що Максим Тадейович був теж під слідством, більше половини року сидів у підземеллях ҐПУ. Ми тут усі турбуємось його долею і оберігаємо від усяких ускладнень, яких, як самі знаєте, недовго чекати. Кожний його крок під дуже дбайливим контролем. Клопотання у справі Павла Михайловича може спричинити його приятелеві великі неприємності. Я не посмію наштовхувати його на таку небезпеку. Зрозумійте і не судіть: ідеться не про мене, але про людину, яку любимо, шануємо і оберігаємо.

В ту мить я благословив свою інтуїцію, яка не повела мене прямо до Максима Тадейовича і дала мені змогу почути думку людини, якій обидва визначні письменники були дорогі і їхня доля кровно турбувала її. Однак, це не полегшувало долі того, хто так надіявся на своїх друзів... Його копія листа до Сталіна вже більше місяця лежала в моїй кишені, і я не знав, куди її діти. Ориґінал, правда, вже давно у Кремлі. Чи адресат його одержав, чи його особисто читав і чи це буде мати якийнебудь вплив на долю автора, — це питання, на яке рядовим смертним трудно відповісти. Те, що здавалось таким простим та легким — стало нерозв'язним і трудним. Чи були коли такі часи, щоб друзі боялись почути або прочитати слова відчаю приреченого приятеля-брата?! З тими тяжкими думами я попрощався з людиною, на яку покладав надії, від якої сподівався помочі, не для себе...

Конференція "театрального активу" проходила як усі інші радянські громогласні збіговиська професіоналістів. Сіра, пропаґандивна жвачка перемелювалась усіма доповідачами та дискутантами. Ні одної живої мислі, ні одного слова про те, що хтось до чогось прямував би, ніякого звуку про чиїсь шукання, ніяких поривів — тільки одне славословлення мудрого вождя партії та подяки вірнопідданих за його ласки та його благодать... Другий день конференції закінчився виступом Костя Кошевського, мистецького керівника Театру юних глядачів у Києві. Слово цього колишнього "молодотеатрівця", актора і режисера, сценариста та автора лібрет музкомедій, — несподівано сколихнуло сонне плесо слухачів. Цей колишній мій однокашник прифронтового театру в Кам'янці Подільському, Проскурові та врешті Вінниці, де ми гуртом із групою Молодого театру Курбаса і недобитками Галицького театру клали підвалини Театру ім. Івана Франка — зважився заговорити не в дозволеному і звичному тоні.

Сидячи в кутку залі, я не дуже то прислухався до того, що гово-

рилося на трибуні, мене не покидали тяжкі думи, що облягли після щирої розмови з Юрієм Яновським. Його попередження, щоб я ні в якому разі не старався втягати Максима Рильського у справу Остапа Вишні, вибило мене зовсім із колії і тому мені було не до доповідей та дискусій. Я бився з думками: куди діти копію листа Остапа Вишні до Сталіна, як здати звіт із моєї розмови тому, хто сидів за ґратами і чекав на вістку від мене, як на зірку, яка мала вивести його з довголітнього ізолятора. Один Кость Кошевський нагадав мені, де я знаходжуся, для чого я опинився в залі Київської консерваторії, і про те, що діється кругом і про що йде мова...

Мистецький керівник київського театру для дітей, єдиний з усього театрального активу в 1940-му році зважився критично висловитись про діяльність Комітету по справам мистецтв, про мистецький рівень провідних театрів на Україні. Особливо попало Театрові ім. Ів. Франка і його керівникові Гнатові Юрі. Кошевський навіть зважився підняти свій голос критики щодо останньої п'єси Олександра Корнійчука "В степах України", громадський перегляд якої відбувся в днях конференції у присутності всього театрального активу країни. Кошевський не побоявся назвати театрально-мистецьку ситуацію того часу "застояним смердючим багном".

Третій день конференції почався словом у дискусії заслуженого діяча театру галицької землі Йосипа Стадника, який разом із Володимиром Блавацьким репрезентував театр Львова. Слухаючи цього невтомного, довголітнього трудівника сцени, я не міг з дива вийти, як цей новоспечений "радянець" так скоро засвоїв тонкощі партійно-пропаґандивної фразеології і з яким ораторським хистом він накинувся на Костя Кошевського за його ідеологічно невитриманий учорашній виступ. Йосип Стадник нагадав Кошевському і присутнім про те, як то довго керований ним театр "Бесіди" бився у злиднях під австрійською окупацією, як панська Польща кривдила численні акторські ансамблі в Галичині та Волині, і тільки тепер, завдяки братній помочі російського народу, мудрій політиці компартії та її вождеві Йосифові Вісаріоновичеві Сталіну — він, галицький актор з мандатом депутата Верховної Ради Української Республіки може виступити на цій високій асамблеї і рішуче запротестувати проти такого ворожого виламу з генеральної лінії партії та уряду, на який собі дозволив радянський режисер Кость Кошевський. Не знаю, чи Стадник помітив, що тільки він один забирав слово до виступу Кошевського і що тільки голова Комітету по справам мистецтв Компанієць у своєму кінцевому слові схвалив становище ветерана-Стадника до таких проявів нельояльности супроти мистецької політики уряду та комітету у справах театру, але всі делеґати зареаґували на цей інцидент повною мовчанкою.

До того часу особисто я не був знайомий із Й. Стадником. Коли я починав свою працю в театрі, він був у російському полоні; в час Визвольних Змагань наші дороги теж не перехрещувались, тому я спитав Володимира Блавацького, з яким я зустрічався ще в 1927 році, коли він приїхав із Галичини до Харкова на працю до "Березоля": —

Коли це Стадник встиг пройти курс "підготови" і так скоро опанував сталінську політграмоту? — На це Блавацький відповів, що Гнат Юра після вчорашньої заяви Кошевського зайшов до них обох у готель, і там до пізньої ночі повчав Стадника, як і що він повинен говорити на тему цього виступу. Блавацький при тому пожалівся, що Гнат Юра і Амвросій Бучма, як старі товариші Стадника, надто його протеґують і висувають на керівні становища, забуваючи, що це вже не ті часи та й не той Стадник, що колись був. У Галичині він уже не грає тієї ролі, яку колись грав у театрі "Бесіди". І ось тепер, при їхній помочі, Стадника вибрано депутатом Верховної Ради УРСР, а його — Блавацького — тільки депутатом міської Ради Львова.

Покликуючись на своє минуле, я, як той, що вже поїв хліба не з одної комуністичної печі, порадив співрозмовникові не дуже добиватись таких почестей, не завидувати їх іншим, бо вони не мають ніякої вартости. Галичина напевно ж пройде той шлях, що пройшла Наддніпрянщина, і діячів культури Західньої України чекає те, що деякі не перенесли, а деякі перенесли на Великій Україні, а в таких обставинах не рятують ніякі звання, почесті та ордени. Навпаки, чим вище піднятись на радянську гору, тим довше доведеться летіти вниз.

■

Під кінець останнього дня конференції до мене підійшов урядовець Комітету по справам мистецтв і заявив, що голова — т. Компанієць хоче мене бачити, і щоб я до нього зголосився. Дочекавшись кінця, я став перед керівником усього театрального життя на Україні. Компанієць, довідавшись, що я після закриття конференції, із своїм компаньйоном, директором Черкаського театру від'їжджаю додому, чемно попросив мене, щоб я перепросив свого супутника, залишився до наступного дня і зайшов до Комітету о 10-ій год. на розмову з ним. Мені нічого не залишалось, як тільки підпорядкуватися "чемному" наказові.

Наступного дня секретарка о 10-ій годині телефоном зголосила своєму начальникові про мій прихід. Цей, як видно, дав їй відповідну інструкцію, і вона у свою чергу попросила мене підождати.

Секретарські кімнати театральних управлінь і профсоюзів відзначаються своєю специфічністю. Це свого роду бджоляні вулики, де кишма кишить людьми обох статей, де рух і гамір, як на базарних ярмарках, де пристрасті людей неопановано вилазять із шкір, як на маклерських біржах чи в картярських кублах. Адміністратори театрів, покривджені, пристарілі героїні, колишні прімадонни, невдахи-актори, — всі вони сюди збігаються і шукають своїх прав та "справедливости"... Я сів на вказане секретаркою крісло в кутку і став чекати своєї черги. Приглядаючись до тої "толкучки", я тільки тепер став міркувати, пощо мене сюди покликано? Що мене зв'язало з цією масою запальних, подратованих людей? Працюючи колись у "Березолі", мені ніколи не доводилось оббивати пороги тих установ, заслання теж відгородило мене від театральних бірж. Сло-

вом, безробітним і покривдженим актором я не бував, і тому пристрасті секретарської кімнати були мені невідомі і чужі. Я ждав і роздумував над тим, що кругом діялось. Не пройшло й десяти хвилин, як я догледів двох типів, які махнули руками на "привіт" секретарці і без пардону подались прямо в кабінет Компанійця. Це мені, признаюсь, було не по душі... В серці так шпигнуло!.. Не пройшло й хвилини, як дзявкнув телефон на секретарському столі, і миловидна дівиця вимовним жестом запрооила мене до кімнати голови комітету. Я піднявся і пішов із почуттям барана, який переступає поріг "струсівської різні".

У кабінеті за столом сидів Компанієць, рядом — загадкові постаті, які тількищо ввійшли, а перед начальницьким столом було вільне крісло, яке тут же ласкаво запропоновано мені.

Компанієць, вітаючись, представив обох незнайомих, як делеґатів на конференцію українського театрального активу з центрального московського Управління по справам мистецтв, і тому то розмова повелась на "общепонятном язике".

Хазяїн театрів України пояснив, що він запросив мене на розмову у справі моєї майбутньої праці. Річ у тому, що Комітет по справам мистецтв та й чимало діячів цього фронту вважають, що я повинен працювати в одному з провідних театрів країни і що з хазяйських мотивів недоцільно мені гаятись у Черкасах в обласному колгоспному театрі. Тому мене покликано сюди, щоб особисто познайомитись зі мною і довідатись, у якому театрі я радо б працював. У розмову вмішався один із "московських делеґатів":

— А де ви перебували останні роки?

— В Ухт-Печорському таборі, там я сім років працював у концтабірному театрі.

— Як вам там жилося?

— Прекрасно.

— А за що ви були заслані на Ухту?

— Закінчуючи свій реченець, я підписав зобов'язання, що ніколи і нікому не буду розказувати про те, за що я був засуджений, як і також про те, що я за той час бачив і пережив там. Думаю, що комітет може дістати всі інформації про мене безпосередньо у відповідній установі, не заставляючи мене говорити те, про що не маю права говорити.

Компанієць вернувся до своєї теми, а саме: в якому театрі я волів би працювати і в якому я найкраще почував би себе? Я заявив, що мені однаково, я задоволений і теперішньою своєю роботою в обласному черкаському театрі. Про столичні театри не мрію, бо знаю, що ні моє положення колишнього засланця, ні мої громадянські права не дозволяють перебувати в центральних містах. Компанієць порадив мені цим не турбуватися, бо комітет уже поробив заходи, щоб цей "статус" мені облегшити. Мої акторські кваліфікації заслуговують того, щоб я працював у якомусь із провідних театрів.

Така "приємна" розмова велася деякий час, коли знечев'я начальник перепросив присутніх і вийшов із кабінету. Як тільки за

ним закрились двері, один із "москвичів" перейшов на українську мову:

— Йосипе Йосиповичу! Ми не москвичі. Ми працівники НКВД. Ось наші посвідки... — і обидва полізли в кишені за леґітимаціями.

— Я був у цьому переконаний, можете не леґітимуватись, вірю вашому слову.

Коли я ще тільки підходив до кабінету Компанійця, я був певний, що ті два типи прийшли арештувати мене — тут же в комітеті. В час тієї перехресної розмови, я відповідав на питання як попало, механічно, зовсім не думаючи про те, що і з ким говорю, мене турбував тільки той фатальний лист Остапа Вишні, що з ним зробити, куди його діти? Аджеж, коли його знайдуть у моїй кишені, то в першу чергу вся халепа скропиться над ним... бо це ж він зважився на недозволені дії і на контакти з людьми нелеґальним шляхом. Щодо своєї долі, то я в тому моменті був переконаний, що мій круг звузився і я остаточно попав у сіті, які вже ось другий рік продумано і пляново розставлялись. А тепер залишилось тільки одне: позбавитись листа, який розпирав мою кишеню.

Мову почав один із них, як видно "старшой":

— Йосипе Йосиповичу! Голова комітету товариш Компанієць, що тут урядує на правах наркома, бож цей комітет є самостійною установою при Раді Народніх Комісарів, звернувся до нас у справі вашого пашпорта, який давав би вам право на проживання у центральних містах України. Ви знаєте, що це справа непроста. Вам пашпорт змінити може тільки Верховна Рада СРСР. Про вас клопочуться Олександер Довженко та ще дехто з визначних діячів українського мистецького світу. Ми самі теж бачимо, що немає рації консервувати вас у Черкасах. Однак, перед тим, поки почати заходи в цьому ділі, ми хочемо з вами особисто поговорити. Наша розмова з вами мусить бути абсолютно конфіденційна, про неї не сміє знати ніхто, навіть ваша дружина. Ви продовжуйте вести тут свої розмови з комітетом, а ми поговоримо з вами в іншому місці. Не хочемо запрошувати вас до себе, бо знаємо, що це буде для вас обтяжливим і не дуже приємним. Тому пропонуємо вам зустрітися з нами на невтральному ґрунті, приходьте сьогодні о 10-ій год. вечора до готелю "Континенталь" у 40-ву кімнату, ніхто не сміє знати, про що йде між нами мова.

Слухаючи цю тираду, я думав тільки про те: чи пощастить мені хоч на одну мить самому, без ніякої опіки вийти з цієї кімнати і при першій можливості знищити листа. Він не смів попасти в руки непокликаних людей і ускладнити долю Остапа Вишні.

В кімнату повернувся Компанієць, який після кількох безпредметних та пустих фраз дав зрозуміти, що "авдієнція" закінчена і що я з ним ще буду мати змогу всю цю справу обговорити й уточнити. Я з того радо скористав і чим скоріше покинув цей, як колись Лесь Курбас називав, "крематорій українського мистецтва".

■

Утікаючи із цієї зловісної установи, мої ноги зовсім підсвідомо

понесли мене на Аскольдову могилу, яка найближче прилягала до дільниці урядових установ УРСР.

Під час тієї візити і солодких промов Компанійця та його компаньйонів я думав тільки про одне: як тільки мені поталанить ще й цього разу вийти вільним з цієї западні, то я, не звертаючи в жадний інший бік, прямую на Дніпро і там зачеплюсь за першу-ліпшу гілляку і кінчу врешті решт свої земні мандри.

І ось я вийшов, і ось я вже над Дніпром-Славутою, на Аскольдовій могилі, і такому смертникові кращого місця для завершення свого шляху й не знайти... Нічого вже ждати, нічого далі тягти ту земну гарбу. Курбас, Куліш, Хвильовий — щасливіші!.. Їх ніхто вже не тягає, ніхто улесливими словами не турбує, і вже не зашморгує налигача, не висотує останні краплі крови і не викидає на смітник, як вим'яту ганчірку. Мислі перескакували з одної теми на другу, хаотично путались у густому павутинні, одначе червоною ниткою напружено вертілось одне бажання: де знайти б хоч кусок лика, коли не мотузки, для спасенної петлі? Вдруге стрічатися з "московськими представниками комітету" я вже не мав ні сил, ні бажання. У цій веремії думок, одна з них повела мене з того безпросвітнього лябіринту до Черкас, до дружини: аджеж вона, не діждавшись мене, кинеться на розшуки, знову почнуться митарства під тюрмами, по слідчих установах, по прокурорах, щоб хоч сліди мої знайти. Але цього разу вже їх не знайде!.. Трупа з гілляки потаскають прямо у морг, над яким студенти-медики будуть вишколювати свою вправність і ніхто з них не поцікавиться, що це за суб'єкт лежить на їхньому столі. Адже таких тисячі підбирають по Радянському Союзі, і ніхто не питає їхнього роду та племени.

Ні, я не смію так кривдити рідну людину, яка пронесла разом зі мною тягар життя до сьогоднішнього дня, і тепер її знову пустити по непрохідних шляхах шукати безслідних слідів. Ні! Я мушу її попередити і звільнити від клопотів і мук. Хай уже, хоч і одна-одинока, але спокійно доживає свого віку і більше не оббиває порогів катівень та крематорій. Хай же не шукає, бо не знайде!.. Я сам повинен вказати їй шлях, по якому пішов, і звільнити її від обов'язку слідувати за мною.

У Києві жила людина, яку старші і молодші люди всяких орієнтацій та політичних напрямків шанували. Всі вважали її "совістю нації". Їй можна було звірити те, чого не зважувався б звірити і собі самому... В цьому критичному моменті життя я рішив просити цю людину, щоб вона передала дружині моє прохання: коли мене знову заберуть, не побиватися вже за мною і не шукати моїх слідів, бо цього разу мені не вилізти з тенет.

Я пішов сливе через усе місто, на Підвальну вулицю, до Людмили Михайлівни Старицької-Черняхівської.

Людмила Михайлівна в тому часі жила із своєю молодшою сестрою Оксаною Михайлівною, дружиною покійного Івана Стешенка, матір'ю Орисі — акторки "Березоля". Людмила Михайлівна після процесу СВУ довгі роки побивалась за своєю донею Роною, яка

у незнаному сибірському ізоляторі, психічно хвора, доживала віку. Нещасна мати-страдниця цілими роками невтомно оббивала пороги найвищих московських верховодів, щоб урятувати свою хвору дитину, однак її прохання нікого з них не зворушували. Людмила Михайлівна особисто промандрувала через чи не всі сибірські концтабори й ізолятори... однак нічого не добилась і не знайшла сліду своєї доні. Два роки, літом і лютою зимою, мандрувала ця мати по Сибіру, стукалась у брами і решітки концтаборів, та скрізь її чекала одна й та сама відповідь: "Тут немає тої, кого ти шукаєш!"

■

Я застав Людмилу Михайлівну вдома одну, її сестри не було. Поки господиня поралась біля чаю, я розповів їй про мету мого приходу. Не зважаючи на попередження енкаведистів, я розказав їй не тільки про візиту у Компанійця, але й про запросини до "Континенталю" на "конфіденційну" розмову з тими "представниками московського комітету по справам мистецтв". Будучи переконаним, що мене знову арештують, я прийшов просити, щоб, коли це станеться, Людмила Михайлівна повідомила про це Олімпію Остапівну в Черкасах і передала їй моє рішуче прохання: вже більше не турбуватись мною, бо цього разу я буду напевно зліквідований. Удруге вже не будуть церемонитись, бо й так, як видно, вони жаліють, що давно не покінчили зі мною. Цього разу митарства вже закінчаться, бо надто довго йде підготова тієї комедії.

Людмила Михайлівна уважно вислухала мій монолог, подала чай і заговорила:

— Йосипе, вас тепер не арештують, коли б це мало статись, то не інсценізували б таких церемоній. Покищо вам це не грозить. Ви потрібні їм для чогось. Проте, ясне одно: вони хочуть перебити вам хребта!.. Якщо ви мужній, то ви витримаєте цю нелегку пробу. На розмову ту ви мусите йти, одна смерть може вас звільнити від тієї візити, але про це вам ще рано думати. Ви ще молоді, коли ви досі витримали, то й тепер, не здаючись, виберетесь із тих тенет. Мене сотні разів викликали, я й сама до них стукалась, і досі нема спокою ні розради... але життя це боротьба і боротись доводиться до самого скону. Вислухайте те, що вони вам будуть теревенити, вертайтеся до Олімпії, і в родинному вогнищі набирайте сил до дальшої боротьби, яка ще перед вами. Вона тільки починається в нових для вас обставинах, серед нових методів і форм. Ваша совість має бути єдиним світильником, що покаже вам шлях у цій боротьбі.

Слова цієї світлої людини капали цілющими краплями на моє серце і мозок, невимовним спокоєм війнуло на мої розбурхані мислі та розгуляні нерви. Я вдивлявся у благородне обличчя тієї стійкої, мужньої, достойної жінки і дивувався — де і відкіля вона начерпала стільки сили і розуму?! Однак тут нічого дивуватись; виховувалась вона у кузні українського духу і мислі, в домі Михайла Старицького, в товаристві Лесі Українки, в гурті найкращих людей минулого століття, ще на теплих слідах Тараса Шевченка. Аджеж вона ще на лаві під-

судних процесу СВУ дала доказ своєї мужности і свого світлого ума, вона ще там повчила своїх соратників, як треба вести себе в найкритичніші хвилини життя. Навіть вороги, навіть судді та прокурори не могли приховати свого подиву і признання.

Я розповів Людмилі Михайлівні про свою вчорашню розмову з Юрієм Яновським і про листа Остапа Вишні, якого я повинен був передати Максимові Рильському. Тому, що я не хотів мати при собі того листа під час розмови в "Континенталі", я просив господиню дому переховати листа до завтрашнього дня, і якщо я ще буду вільний, то зайду поінформувати її про свою вечірню візиту і заберу листа з собою до Черкас та буду чекати відповідного моменту для виконання прохання чіб'юського в'язня. Людмила Михайлівна була теж тієї думки, що й Юрій Яновський. Максима Тадейовича не слід у даному часі анґажувати в клопотаннях облегшення долі Остапа Вишні. Його становище теж не дуже світле.

Залишивши листа в надійних руках, я попрощався до наступного дня і вийшов із цієї блаженної пристані. Було коло другої години по полудні, до десятої вечора ще чимало часу. Я знову опинився над Дніпром, але вже біля пам'ятника Володимирові і годинами придивлявся рухові пароплавів, муравлиську киян на труханівській пляжі... Мене огорнуло якесь безвілля. Тільки дивлячись за пароплавом, який поволі сунувся вниз по Дніпру, я інколи відчував, як хотілося схопитись і догнати його та чимскоріше майнути у Черкаси і там десь згубитись у дніпрових плавнях та забути про все і вся!..

О десятій годині вечора я постукав у двері сорокової кімнати в готелі "Континенталь". Один із ранішніх "знайомих" відчинив двері, другий лежав на готелевому ліжку з газетою "Правда" в руках.

Розмову й тут повів "старшой", а другий тільки прислухався, вдаючи, що читає газету. З перших слів було видно, що мене викликано на допит, тільки цього разу не з тюремної камери, не під конвоєм, а "чемно" запрошено, ніби на дружню розмову.

— Йосипе Йосиповичу, яке ваше самопочуття? Чи ваші націоналістичні болі вже притупились? Чи за час "перековки" в Чіб'ю ви встигли призабути те, чим хворіли в Харкові в "Березолі"?

— Мені здається, що коли влада, після закінчення мого заслання, видала мені, хоч і з певними обмеженнями, пашпорт, то я вже буду звільнений від таких питань. Тим більше, що всякі мої відповіді на того роду запитання завжди будуть викликати у вас сумнів. Про мої болі та хвороби з часів харківського періоду "Березоля" ви довідаєтесь із матеріялів моєї картотеки і протоколів слідства. Я нічого не можу вам про це сказати, бо й сам гаразд не тямлю, якими хворобами я хворів.

— Ну, а за що ж ви сиділи?

— Про це знайдете відповідь у моєму "ділі". Я на це не можу відповідати навіть вам. Ви ж знаєте, яку я розписку підписав при своєму звільненні?!

— Ну, а про контакти з родиною в Західній Україні ви можете

нам розказати?

— В Тернополі живе моя мати, якій я кожного місяця посилаю гроші на прожиття. Сестра моя вже теж стара, немічна і неспроможна прогодувати себе і стареньку дев'ятдесятилітню матір.

— А як ваші брати поживають?

— Я ще не мав змоги зв'язатися з ними. Та й правду кажучи, я не дуже й поспішаю. З моєю репутацією колишнього "засланця", я не радо шукаю контактів із людьми, бо знаю, що це може їм принести клопоти і неприємності, тим більше братам, з якими не маю зв'язку ще від кінця двадцятих років.

— Невже ви так зчерствіли, що й родинний сентимент у вас притупився?

— Кажу ж: не хочу братів наражувати на клопоти із-за зв'язків зі мною. Коли навіть дружина і діти наражені на всякі адміністративні ускладнення і побутові обмеження через безпосередні зв'язки з головою родини, то що ж тоді чекає інших родичів, які досі жили поза межами УРСР?!

Однак мій допитувач не вгавав. Він продовжував засипати мене подібними питаннями, блискавично перескакуючи з теми на тему, і здавалось, що йому йшлося тільки про те, щоб загнати мене в глухий кут і не дати мені ніякої фіртки для виходу. Його напарник став теж встрявати з питаннями на зовсім інші теми. Коли ж мені вже все це стало невиносливим, я запитав їх, чи я знову став підсудним і чи це знову почалися допити...

— О, ні! Нам цікаво знати ваші настрої та ваше самопочуття... Та, проте, давайте приступимо до діла. Йосипе Йосиповичу, комітет і чимало діячів культурного фронту вважають, що вам слід повернутися до театру Харкова або Києва, а ми запропонували б вам поїхати до Львова і зайняти там пост мистецького керівника Драматичного театру ім. Лесі Українки. Ви знаєте: радянська влада будує там нове приміщення для драматичного театру, який би постійно працював у Львові та був би зразком для інших театрів Західніх областей. На цю будову вже витрачено мільйони карбованців. Акторський колектив скомплектовано з наявних кадрів, які в тому часі були на території Західньої України. Однак той ансамбль ще не підготований до такого завдання, яке поставлене перед ним владою. Він мусить пройти основний перевишкіл і мусить збагатити свої мистецькі засоби, щоб піднятися до таких завдань. Ви поїдете туди і поможете своїм галицьким колеґам якнайскоріше пройти перевишкіл і стати у ряди театрального фронту всієї країни. Ви поможете їм якнайскоріше усвідомити громадські й мистецькі завдання та виясните різницю між обставинами, в яких їм доводилось досі працювати та обставинами, в яких їм доведеться тепер жити і творити. Словом, вашим завданням буде допомогти там новому театрові переозброїтися до наступу проти всього того, що досі було йому однозвучним і однозгідним.

— Як я орієнтуюся в тій ситуації, що склалася навкруги мене після мого повернення з Чіб'ю, то мені здається, що комітет по справам

мистецтв, а точніше, деякі представники кіно-театрального фронту вважають, що настав час мого повернення до театру тієї категорії, в якому я раніше працював. Ці круги і комітет думають про колишній "Березіль" або котрийсь із київських театрів. Натомість ви, представники НКВД, радите мені попрацювати у львівському театрі ім. Лесі Українки. Це доволі дивна і своєрідна ситуація!.. І ось я тепер думаю: що це все означає? Тут, як видно, переплелись театральні міркування із зовсім відмінними, що не мають нічого спільного з мистецькими справами. Коли вже тут встряває ваша установа, то значить, що на мене накладають позамистецькі завдання і обов'язки.

— Ви логічно думаєте. Ми хотіли б, щоб ви нам допомогли.

— Що це значить? Я — театральний робітник, актор, режисер. Можу і вмію грати на сцені. Можу займатися тільки театральними справами. Нічим іншим я ніколи не цікавився і не займався. Те, що ви вимагаєте від мене, виходить поза функції театру і актора, які я досі виконував. НКВД така могутня установа, що може собі сама зарадити. Їй не треба допомоги якогось там акторини. Однак, втягнення його у сферу діяльности вашої організації — це смерть для нього... Це його роздвоїть і остаточно знищить його творчу індивідуальність. Він перестане бути мистцем і стане співробітником, у даному випадку, апаратчиком вашої установи. Я свідомо сам не хочу собі затягувати петлі на своїй шиї. До таких завдань я не надаюсь...

— Ого!.. Як видно, ті роки, що ви провели на засланні, пройшли безкорисно. Ваша перековка дуже сумнівна. Як видно, каміння, яке ви носили за пазухою, і далі там приховалось, щоб у слушний час жбурнути ним у серце радянської влади. З того виходить, що пашпорта вам ще не можна зміняти, бо ви не заслуговуєте того, щоб влада прощала вам гріхи, які вас загнали були на далеку Північ.

— Маєте ще якісь претенсії до мене? Моя минувшина, моє заслання мають тяжіти і придавлювати мене до кінця моїх днів? Якщо так, то заводьте нове діло, арештуйте, судіть, засилайте, стріляйте, вішайте, але не робіть з мене одного з тих, яких ви самі не поважаєте і гидуєте ними... Ви ж добре знаєте, що донощиків ненавидять не тільки на волі, але й у вас вони не користуються довір'ям і пошаною, а серед громадянства вони викликують гидоту. Цим шляхом я не піду! Якщо для мене немає місця в театрі, серед мистців, творців краси і правди, тоді мені життя не цікаве і не потрібне. Для вас не є секретом, що мистецтво не терпить брехні та бруду, в які ви мене хочете втягти.

У такому тоні велась ця розмова аж до моменту, поки я, втративши контроль над своїми нервами, в гістеричному приступі підняв крик на весь "Континенталь", домагаючися припинити того роду "перековку". "Представники московського комітету", зацитькуючи мене, заявили, що такі вибухи та реакції допускальні тільки у внутрішніх приміщеннях НКВД. В готелі слід вести себе пристойно і не турбувати готелевих сусідів. Проте, як видно, цей "вибух" вплинув на моїх співбесідників і вони, не довівши справи до бажаного для них кінця, припинили цю інтермедію, заявляючи, що іншим разом ще

поговорять зі мною перед тим, поки доведеться дати дозвіл на зміну мого пашпорту.

Стрілою злетів я вниз до портьєрні по свій капелюх, посилаючи до ста чортів зловісний пашпорт і всіх моїх заступників, які повикликали вовків з лісу. Не стямившись, наскочив біля вішалки на гурт акторської братії: Амвросія Бучму, Петра Сороку і старенького польського актора Рачку, які з кінофабрики, після спільних "зйомок", приїхали розважитись у тому інтуристському ресторані. Хоч як було мені не до компанії, не до товариської гутірки, мені всупереч усякому бажанню довелось опинитися разом із ними за столом і прислухатися до розмов, які ніяк не відповідали моєму настроєві внаслідок тількищо пережитого... Застільне товариство безтурботно продовжувало свої жарти та анекдоти про всякі театральні й акторські пригоди, не помічаючи, що серед них опинилася тінь, опинилася людина, яка не може вилізти зі шкіри загнаної тварини і включитися до їхнього безтурбоття.

Довелося сидіти між товаришами, з якими колись було зв'язане все театральне життя. Не з одної печі хліб їли, а ось тепер — вони чужі, далекі й байдужі до того, що зі мною діється. Їм і не цікаві мої турботи, мої переживання... Яке їм діло до того, що коїлось у моїй душі. А я не міг їм про це розказати, я був зачумлений. Я не міг у них попросити ні ради, ні співчуття... Приречений до самотности, я мусів сам нести тягар, що наліг на мене і загородив мені шляхи до нормальної праці в театрі, бо, як видно було, спокою вони вже мені не дадуть...

Велика ресторанна заля була порожня; тільки за одним столом розсілася компанія, в яку мене силоміць затягли. Мої співтрапезники вели себе вільно, ніби в себе в хаті. Я ніяк не міг до них достроїтись. Моя внутрішня самотність зросла у квадраті, коли несподівано появились мої допитувачі, які щойно відпустили були мою душу на самотні роздуми про невідоме майбутнє. Як видно, вони прийшли теж підкріпитись після своєї місії. Розсілись вони у глибині ресторану, за моєю спиною. Їхній пронизливий погляд я відчував на своїй потилиці й на кожному нерві. А товариство моє, якби найнялося, гуло та безжурно веселилося. Ця пікантна ситуація стала мені нестерпною. Я, хоч і з трудом, але таки відв'язався і покинув ненависний "Континенталь".

Після безсонної ночі та тяжких дум я наступного ранку склав звіт із вчорашньої розмови з "представниками московського комітету" — Людмилі Михайлівні. Старицька-Черняхівська, уважно вислухавши мою сповідь, попередила мене, що митарства на тому ще не покінчились, що мене ще не раз будуть викликати на подібні розмови. Однак тепер усе буде залежати від моєї стійкости. Схвалюючи моє ставлення і відповідь, вона побажала мені сил та мужности.

■

Пізньої осени я мусів знову відбути подібну розмову з такими самими двома енкаведистами, але вже в іншому готелі. Розмова велася

в більш категоричних тонах та в більш грубій формі. Мої допитувачі цього разу вже без шовкових рукавичок і чемних слів добивалися моєї згоди на переїзд до Львова. Я рішуче відмовився від посади мистецького керівника театру ім. Лесі Українки у Львові, заявляючи, що мені більше по душі праця в пересувному колгоспному театрі в Черкасах і що я мрію там доживати незамітно свого віку на провінційній сцені. Ця друга зустріч остаточно переконала мене, що далі переховувати копію листа Остапа Вишні до Сталіна недоцільно і справді дуже ризиковно. Новий арешт міг нагрянути кожної хвилини і тоді Павла Михайловича вплутали б у нову ситуацію, яка хто зна чим би закінчилась. Мимо нових вагань і сумнівів, я з великим болем у серці цей пакет-коверт знищив. Після цього вчинку мене довго гризла совість, що я не здобувся на відвагу і, всупереч порадам, таки не зустрівся з Максимом Рильським та не передав йому листа і прохання Остапа Вишні. До сьогоднішнього дня жалію, що я не зберіг того документу епохи. Цей свідок міг би влити багато світла на темряву необ'єктивного відношення до письменника, якому довелося жити і творити в обставинах непосильних для суворих критиків та "непорочних прапороносців благородних чеснот".

У квітні 1941 року я отримав наказ із Комітету по справам мистецтв за підписом Компанійця: "Негайно явитися у Київ і приступити до виконування обов'язків мистецького керівника Театру юного глядача. Наказ був категоричний, не допускав зволікань, тим паче відмови. У телеграмі писалось: "Невиконання наказу грозить відповідальністю перед судовими органами".

Наказ той, як мені тоді здавалось, свідчив про мою, може й тимчасову, але все ж таки перемогу. Те, що наказано мені явитися у Київ, говорило про те, що НКВД зрезиґнував із моїх "мистецьких завдань" у Львові та що комітет дістав вільну руку в моїй справі, тобто НКВД рішив не вмішуватися в адміністративні справи театральних органів.

1 травня 1941 року я покинув Черкаси і подався у столицю України до Театру юного глядача. Пашпорта мені не зміняли аж до того часу, поки війна не розв'язала всього того так, що я зі своїм "вовчим білетом" міг податися в широкий світ без дозволу радянської влади.

Кілька днів після мого приїзду до столиці Амвросій Бучма святкував свій черговий ювілей чи бенефіс. Комітет запросив мене з цього приводу на бенкет. Коли присутні після офіційної частини, промов та привітань почули себе вільніше, я випадково проходив біля стільця Максима Тадейовича Рильського і не стямився, як в одну мить опинився на стільці біля поета. Це Максим Тадейович потягнув мене за полу блюзи, посадив біля себе і заговорив про те, що він чув про мій намір відвідати його. Користаючи з такої нагоди, я розказав про листа Остапа Вишні до Сталіна і про прохання передати копію голові Верховної Ради Гречусі. Тут же я поінформував поета, які обставини примусили мене цю копію знищити, про ситуацію, яка склалася біля мене та й про те, що вже чимало часу пройшло від мого приїзду і тому годі було того листа далі зберігати.

Максим Тадейович, підсуваючи мені склянку, сказав, що я

поступив правильно, бо він не був би в стані виконати це прохання. — Клопотання Максима Рильського у справі Остапа Вишні не поможуть чиб'юському в'язневі, тільки навпаки, ще більше ускладнять і загострять режим для нього в ізоляторі, а клопотільникові збільшать турбот, яких йому доля й досі не жаліє.

Вся ця розмова велась у нервовому поспіху, непомітно для сусідів за столом, одначе мій співбесідник не міг приховати свого внутрішнього хвилювання... Його зовнішній вигляд говорив про скорботу і біль за долю приятеля, про жаль, що надії, які на нього він покладав, виявилися марними, нереальними. Максим Тадейович не міг приховати терзань совісти. Свою пасивність, свою безсилість, що не дали змоги простягнути руку допомоги другові в тяжких хвилинах життя, здавалось, відчув він як гріх, якого не могло змити ніяке каяття.

Що ж таке дружба? Які ж обов'язки накладає справжнє побратимство? Це ж не формальне, ні до чого не зобов'язуюче відношення між людьми, які силою обставин або за взаємним тяготінням співживуть, співтворять і спільно несуть тягар тяжкого ярма. Це глибока, кров'ю облита любов людини до людини. Проте, дружба у двадцятому столітті, в добі тоталітарного насильства і безправ'я, дружба під пануванням російського більшовизму — приречена на нелюдяне випробування. Не всі здатні нести і перенести такі випробування, що нависли над головами громадян "есесерії". Не всім дано сил і снаги. Обвинувачувати тих, які не в стані протиставитись насильству державного апарату з його перфідною системою спеціяльних установ та їх катівських метод — це легко, але безвідповідально. Обвинувачам, поки винести свої суворі засуди, слід би зважити ті обставини, в яких довелося грішити підсудному.

Мені було неймовірно боляче за Максима Тадейовича. Йому, як це було видно, було ще болячіше признатися у своїй безпомічності й безпорадності. Він, напевно, довго роздумував над тим, чи його клопотання ще більше не ускладнять долі ув'язненого Остапа Вишні. Коли б на це зважилась людина, яка була поза межами підозрінь, якої репутація не була заплямлена минулим, можливо, що тоді були б хоч мінімальні шанси на успіх. У даному випадку інтервенція Максима Тадейовича могла насправді тільки пошкодити. Однак, такі роздуми не були виправдовуючими арґументами для Павла Михайловича. Він був одержимий тільки одним бажанням: скоротити своє перебування в ізоляторі. Він конечно хотів добитися перегляду присуду харківської "трійки" ҐПУ, через яку він сім років догоряє в ізоляторі.

Що ж я маю йому сказати? Як його розрадити? Хіба він збагне міркування та сумніви киян, і того, на кого він покладав свою мрію визволення із каторги? Він не знав, що розв'язка всієї справи в руках тільки одного Сталіна. Верховна Рада УРСР була безвладною. Ця установа не могла тоді й пальцем кивнути для облегшення долі своїх громадян. Не вона була верховною інстанцією для смертників своєї країни. Ориґінал листа пішов прямо у Кремль до Сталіна. Однак,

копія повинна була нагадати українському суспільству про долю одного з визначних земляків, який свого часу самопосвятно оббивав пороги голови ВУЦВКу Григорія Петровського в не одній подібній справі. Місію цю мав узяти на себе приятель — Максим Тадейович Рильський. Остап Вишня не довіряв цього завдання комусь іншому, який би зміг виконати це без ніяких труднощів, в якого не було обтяжливої минувшини, і таких було чимало... Але довголітній соратник в одній і тій же воді був купаний. Голос його і клопотання мали прогриміти на всю країну, мали пробудити совість заляканих і затурканих земляків і закликати їх стати в оборону рідного і щирого побратима.

Останнього доручення я так і не виконав, листа не передав, але сказати Остапові Вишні всю правду я теж не відважився. Я не мав відваги завдати йому такого болю і зневіри у людську дружбу. В його положенні, в його моральному стані, трудно було піднятися до висот розуміння і прощення. Його придавлювали обставини, він фізично був вичерпаний, чекав тільки на поміч від тих, яким сам не раз помагав, ризикуючи своєю головою. В тому часі він не був спроможний збагнути тих, які не могли розрубувати заплутуваних вузлів з такою легкістю, якою володів він. Остап Вишня не раз і не одному помагав, не зважаючи на обставини і небезпеки. Ось тому то я попросив нашого спільного однокашника Григорія Івановича Добриніна, який кілька тижнів перед війною приїхав із Чіб'ю на короткі відвідини родини, переказати Павлові Михайловичу, що доручення я виконав і що копія листа його до Сталіна пішла до адресата заплянованим ним же шляхом. Я сказав неправду, бо правдою я не зважився ще більше обтяжувати і без цього невідрадне життя Павла Михайловича.

Війна

Після моєї розмови з Максимом Рильським я знищив копію листа Остапа Вишні до Сталіна, чого й досі сам собі не можу простити. Цей лист був вимовним свідченням епохи. Однак тоді я боявся, щоб лист не попав у руки переслідувачів автора.

Моя експонована функція мистецького керівника Театру юного глядача в Києві виявилась, на диво, загадковою. Я скоро запідозрив, що мені зумисне підсунули цю відповідальну позицію, щоб при першій нагоді відбити охоту моїм клопотільникам вникати в несвої діла. Якраз у цій театральній інституції такі нагоди чигали на кожному кроці. Питання "виховання молоді" було під особливою опікою відповідних органів. Кость Кошевський, мій попередник у цьому театрі, з довголітнім режисерським стажем, за одну невдалу фразу вилетів з театру та ще й потягнув за собою адміністративного директора з партійним білетом! Після цього інциденту директором ТЮГ став кваліфікований літературознавець, відповідальний член партії Шурубалко (імени не пригадую). Оформляючи мене на мистецького керівника, на моє питання, чи він бере під увагу моє

недавнє минуле, він став запевняти мене, що сьогодні "один битий вартий десятьох небитих". Я став знайомитись з ансамблем та його репертуаром, почав приготовлятись до постановки "Мартина Борулі" Карпенка-Карого та докінчував на кінофабриці зніматись у ролі Василя Півторака у фільмі "Борислав сміється" за твором Івана Франка і сценарієм сина поета — Петра Франка, колишнього четаря Українських Січових Стрільців. У гурті кіноспівробітників я почував себе краще, ніж серед театральної братії. Колишні колеґи з Театру ім. Ів. Франка оминали мене, як зачумленого "курбасівця", а в ТЮГ співробітники насторожено чекали тіснішого творчого контакту, що був передбачений після літньої відпустки. Серед них зоріла колишня "березілька", дружина Юрія Яновського — Тамара Жевченко, яка, на превеликий жаль, не встигла задебютувати в лебединій пісні М. Куліша і Л. Курбаса "Маклена Ґраса". В київському ТЮГ актриса Т. Жевченко відзначалась безконкуренційною "драматичною інженю".

Кабінет мистецького керівника ТЮГ був поміж кабінетами директора театру і Відділу кадрів (нова установа, якої в "Березолі" за часів Л. Курбаса ще не було). Директор Шурубалко в 1939-40 рр. "подавав руку допомоги братам Західньої України". В наших розмовах він не знаходив висловів для опису вражень та переживань у час його перебування в Галичині. На дверях Відділу кадрів висів напис: "Стороннім вхід заборонений". Урядувала там середніх літ дебела жінка, яка держалась осторонь від усіх. Це, як видно, була особлива установа, що не підлягала Театрально-мистецькому комітетові. Сусідство кабінету мистецького керівника з Відділом кадрів не дуже то сприяло творчим імпульсам, особливо після моїх дискусій з представниками установи, якій підлягав Відділ кадрів.

1 липня 1941 ансамбль ТЮГ закінчував свій сезон і відправлявсь у відпустку. Мене чекала ще неприємна процедура, а саме: 26 червня відвідини в управі міліції для зміни пашпорта, який давав право на прописку в Києві. Та 22 червня о 6 годині ранку дружина, приготовляючи мені сніданок перед відходом на кінофабрику, покликала мене до вікна, щоб поглянути на небуденну картину: над столицею пролітала ескадрилья літаків, кругом яких розривались постріли повітряної артилерії... Глянувши у вікно, я став запевняти дружину, що це, як видно, військові рутинні вправи для оборони Києва. Покінчивши з сніданком, я подався на кінофабрику автом, яке кожного разу приїздило по мене з павільйону, де відбувалось знімання. По місті якийсь нервовий настрій. На Єврейському базарі військова варта зупинила наше авто, наказуючи іншою дорогою добиратися до кінофабрики. На території фабрики начебто нормально відбувалась праця. Коло 10 години несподівано з'являється біля мене березілець О. Подорожній, який ще з 1931 року освоював Соловки і тільки недавно звільнився і приїхав на кінофабрику шукати праці. Колишній учасник одного з перших фільмів Олександра Довженка "Звенигора", він тількищо появився в Києві. Замість привітань, він схвильовано став розказувати, що на поїзд, яким він їхав із Житомира,

налетіла німецька авіяція, побила бомбами та поранила чимало людей, що їхали до Києва. Не встигли ми обмінятись інформаціями про свої післяберезільські епопеї, як з радіорупорів залунав голос голови Ради Народніх Комісарів СРСР В. Молотова про "зрадливий напад гітлерівської Німеччини на мирний трудолюбивий Радянський Союз". Після цієї промови по всій території кінофабрики настала повна констернація. Всі остовпіли, не знали, за що взятись. Тут же радіо стало закликати громадян до пильности, до настороженості перед ворожими шпигунами, парашутистами, диверсантами. Санітарні установи закликали жертвувати до шпитальних "кров'яних банків" свою кров для ранених воїнів.

З кінофабрики довелось добиратися до Хрещатика трамваєм, серед панічного натовпу громадян, які мов оси у розворушеному гнізді в'їдались одне в одного із-за найменших подорожніх недоладностей. По Хрещатику швендяли підлітки, помагаючи "органам безпеки" висліджувати німецьких парашутистів та шпигунів. Проходу не давали навіть орденоносним громадянам та командирам і армійцям. По крамницях народ викуповував увесь крам, який попадав на очі. Театри припинили вистави, місто стало затемненим. Протягом одного дня все полетіло сторчма у безвість! Паніка й безголов'я. Люди принишкли у своїх норах та прислухались до зловісної тиші.

Директор Шурубалко залишився на всю ніч у своєму притемненому кабінеті й дуже скептично змальовував події на фронті. Німецька лявіна, не зустрівши спротиву, заливала вже Галичину, підходила до Львова, звідкіль окупаційна влада, покидаючи всіх і вся, сунула на схід. Отак просидівши до ранку, ми вийшли на Хрещатик розвідати про події. Біля крамниць кияни товпилися в чергах, очікуючи на привіз хліба. Цілонічна розмова з молодим літературознавцем, якого навантажили обов'язками директора театру для молоді, взаємно зблизила нас. Інтуїтивно я відчував прихильність і співчуття до моєї ситуації під цю пору. Ми приглядались до суєтні розгублених громадян, до появи військових вантажних авт, які своїм виглядом свідчили, що сотні кілометрів важкої дороги були поза ними. Із коминів урядових будівель не по порі року підіймались хмари диму, розсіваючи залишки недогорілого паперу. Як видно, установи спалювали сліди своєї державної діяльности. Вулиці встелювались паперовим попелом, мов вулканічною лявіною. Народ з клунками на плечах, візники та авта навантажені речами та людьми, поспішали в різних напрямах — хто на вокзал, хто на Дніпрову пристань, а хто Бог зна куди. Із голосників "Радіо Комінтерна" залунав голос постійного коментатора Левітана: "Громадяни Радянського Союзу! Перед мікрофоном Йосиф Вісаріонович Сталін! Слухайте — слухайте!" Кругом усе зупинилось і замовкло... "Дороґіє братя и сьостри" — і тут же стукнула пляшка об склянку й забулькотіла вода, а понурий голос із натовпу пробурмотів: "Іш!... піть захотєл!" І батько народів, хлепнувши боржому, заговорив про зрадливий напад Німеччини на мирний соціялістичний союз, на трудолюбиву радянську країну. Закликав дорогих братів і сестер до оборони батьківщини.

Сіризна й безбарвність його мови та мислі викликала здивування, як ця людина змогла стероризувати таку безмежну імперію? Вчорашнє звернення В. Молотова й сьогоднішнє моління Й. Сталіна до братів і сестер не мобілізували, а навпаки, штовхали в паніку і безголов'я! А вже його заклик, щоб у час відступу все нищити та спалювати й залишати після себе пусту чорну землю — остаточно розвіював міт про наявність нормального глузду у вождя світового пролетаріяту. На реалізацію цього заклику довго не довелось чекати. Кругом Києва тракторами видавлювали все дозріваюче на радгоспних та колхозних ланах. Дніпро засипали запасами зерна, муки та цукру. З колгоспів виганяли всяку живу тварину, щоб нічого не попало в руки ворога. А про людей влада вже давно перестала турбуватись. У винищуванні їх голодом партія набила руку ще в часах колективізації. Отож народ уже був не в тім'я битий — сам почав давати собі раду.

■

З Польщі та Галичини нагрянула ціла лявіна втікачів, серед яких домінували жиди, яким гітлерівщина несла тотальну загибель. Місцеве населення того ж племени теж заметушилось, бо не сподівалось чогось іншого від нових визволителів. Столична адміністрація, очунявши від панічного шоку, почала проявляти евакуаційну ініціятиву. Кінофабрика припинила свою діяльність і гарячково стала евакуювати апаратуру й увесь прокатний матеріял та й людей у невідомі напрями. Театр ім. Ів. Франка ще на початку червня виїхав на гостинні виступи до Москви і там застряв. Інші театри — оперний, російський, жидівський та ТЮГ — в паніці чекали "у моря погоди".

З хвилини усвідомлення події, яка потрясла основами московсько-більшовицької імперії, мене полонила нав'язлива дума: відрізати всі поли та разом з дружиною майнути в Черкаси і там у дніпрових плавнях, далеко від усіх, знайти хоч би й кінець своїх життьових мандрівок. Я і дружина приїхали до Києва на оглядини, без сезонового одягу, все залишивши на батьківщині дружини. Коли ж понеслись поголоски, що столичні установи починають приготовлятися до евакуації на схід імперії, директор Шурубалко завів зі мною несподівану розмову:

— Йосипе Йосиповичу, ви з дружиною вже доволі наїздились. Готуються вже транспорти на Далекий схід. Знову вам починати такі мандри — навряд чи під силу. По Дніпру ще ходять пароплави. Завтра я постараюсь роздобути для вас перепустку. Беріть Олімпію Остапівну й добирайтесь під її батьківську стріху. А там уже самі зважитесь, куди і як!

Слухаючи його, мені трудно було вдержатись, щоб не кинутись йому на шию. Та все ж я зважував реальність можливости індивідуальної подорожі по Дніпру. З дива не міг я вийти, як таку думку зважився запропонувати мені сам директор Шурубалко. Дружина і я довго роздумували над питанням: як наш нав'язливий задум міг зародитись у директора і він сам підсував нам цю думку?

Наступного дня після полудня з'явився зніяковілий директор Шурубалко і заявив, що за його відповідальністю я та дружина о 7-ій годині вечора мусимо бути на головному вокзалі для евакуації членів родин співробітників Совнаркому. У цьому поїзді будуть зарезервовані місця для провідних співробітників київських театрів. Вимріяна можливість вирватися з-під опіки Відділу кадрів, Управління мистецтв та всякого роду сексотів — в одну хвилину розвіялась, мов миляний пузир. Перспектива подорожі на Далекий схід, без зимового одягу, в літніх плащах, з кількома змінами білизни, без матеріяльних засобів — була гнітюча. У поспіху директор наказав бухгальтерії театру виплатити нам платню за червень і за час липневої відпустки. Він особисто відпровадив нас на означений час до вокзалу, де передав нас комендантові евакуаційного поїзду. Молодий старшина, знайшовши наші прізвища у своїх списках, провів нас до вагона, де вже влаштовувалось чимало київської театральної братії. Прощаючись з нами, Шурубалко запевняв, що він незабаром десь нас навздожене.

Ми опинились в одному переділі з кількома акторами жидівського театру і з режисером В. Васильком, Л. Гаккебуш та Ю. Розумовською, які тількищо добрались до столиці зі Львова, залишивши там увесь свій дорібок та архів, і так як ми "пустились берега". Зустріч з ними була відрадним просвітком у цій драматичній безрадності. Виїжджаючи з Києва, я подумав про можливість відлучитися від евакуаційного поїзду на станції Гребінка і звідтіль через Золотоношу добратися до Черкас. Поїзд виїхав з київського вокзалу ще темної ночі. Коли ж почало світати, я помітив, що на станціях були зняті назви місцевостей. Тож трудно було зорієнтуватися, де в даний момент поїзд зупинявся. Гребінка була вузловою станцією і там звичайно паровіз набирав воду. Коли для такої мети ми зупинилися на одній із станцій, яка здалась мені Гребінкою, я крізь вікно спитав похмурого дядька: — Яка це місцевість? — Він дуже недружелюбно гукнув, що не знає. Я повторив: — Дядьку, та скажіть, яка це станція? — А він найбруднішою лайкою послав нас усіх утікачів під усі чорти! Це ж справді була Гребінка, а звідтіль було рукою подати до Золотоноші. Однак у такій обстановці покинути поїзд без відповідної перепустки та документів було б дуже ризикованою затією. Отож і цей задуманий плян зірвався.

Василь Степанович Василько і його жіноче товариство теж у дуже пригнобленому настрою роздумували над питанням майбутнього. Куди нас везли — ніхто не знав. Коли ж усвідомили, що поїзд підходить до Полтави, ми стали домовлятись, щоб за всяку ціну, коли доберемось до Харкова, постаратись там відлучитись від цього капосного ешельону і заякоритись у столиці Слобожанщини. А коли доведеться і звідтіль вимандровувати, то за той час можна буде запастись відповідним одягом та іншими засобами конечними для далекої евакуації. На вокзалі Харкова почалась возня з хворими, яких стали відправляти до лікарень, а в нашому вагоні навіть об'явилась породільниця. Ми скористались тією метушнею, подались на перон,

а там загубились у масі людей і з ними покинули харківський вокзал. На Жаткінському в'їзді колишній березільський гуртожиток пригрів нас у своїх хоромах.

Харків'ян ще німецькі бомбовики не турбували. В театрах ще відбувались вистави. Люди тільки прислухались до воєнних звідомлень та поголосок, з яких трудно було зорієнтуватись у дійсному стані фронтової ситуації. В. Василько з своїми товаришками загубився поміж харківськими друзями. За кілька днів почали появлятись кияни і навіть деякі столичні установи. По деякому часі, поборовши евакуаційну хандру, став я кружляти по вулицях милого моєму серцю міста. І ось на Сумській вулиці трапилась мені притичина: перед мною зупинилась невисокого зросту людина і заскочила питанням:

— А ви що тут робите? Я заступник голови Раднаркому — Редько! Ви повинні були виїхати з Києва евакуаційним поїздом, призначеним для членів родин співробітників Раднаркому.

— Громадянине наркоме! Ми з дружиною виїхали, не знаючи куди — так, як мене зараз бачите. Без зимового одягу й узагалі не приготовані до далекої дороги. Тому то я зважився зупинитись у Харкові, щоб запастися всім потрібним для перебування серед зимової обстановки. Ми ж обоє виїхали з Черкас до Києва, залишивши все на її батьківщині.

— Товаришу Гірняк, я сьогодні дам наказ, щоб вас негайно зачислили в ансамбль Театру ім. Шевченка. Рівночасно раджу вам попробувати добратись до Черкас за своїми пожитками. Тепер саме виїздить багато військового автопорожняку для евакуації всякого воєнного знаряддя. Приходьте до мене в будинок Держпрому, там урядує наша установа. Я постараюсь для вас видати відповідну посвідку для такої подорожі. Раджу вам зважати на обставини, і тому в цю подорож беріть і дружину з собою. Всього доброго!

Нарком Редько стиснув мою руку і подався своєю дорогою. Подякувавши йому за добре слово, я кілька хвилин не міг з місця рушитись — дивився йому в слід, думаючи: "І цей радить мені з дружиною в Черкаси! Чи справді? Світ ще не без добрих людей".

Не багато пройшло годин, як явився до нас режисер Лесь Дубовик, який, між іншим, жив у тому ж гуртожитку, з проханням прибути до мистецького керівника Театру ім. Шевченка — Крушельницького. М. Крушельницький привітав мене як члена ансамблю й з місця запропонував виступити в останній моїй ролі в "Березолі" — матроса Бухти в п'єсі "Загибель ескадри" О. Корнійчука, яка саме тепер відновляється під режисурою Л. Дубовика. Вистава повинна відбутися за кілька днів. Я подякував за пропозицію, і тут же згадалась мені вчорашня зустріч з наркомом Редьком, а Мар'ян Михайлович і бровою не моргнув, що штовхнуло його на такий крок супроти мене.

Режисер Дубовик, що був свідком цієї розмови, вручив мені текст п'єси і запросив на вечірню пробу. Постановку Б. Тягна з 1933 року

Дубовик дещо переплянував, а сценічне оформлення Вадим Меллер переробив на більш монументальне — дещо схоже на реальний боєвий корабель. Серед виконавців ролей були замітні зміни: не було Бучми, Ужвій, Мілютенка, Романенка, які перекочували до Театру ім. І. Франка. Мені за кілька проб довелось достроюватись до нового ансамблю, що після практики в лагерному театрі не було важко. В костюмерні зберігся мій одяг для цієї ролі ще з 1933 року, а перукарня теж допомогла мені відновити зовнішній образ боцмана Бухти з першої вистави "Загибелі ескадри". У фінальній сцені, перед затопленням корабля боцман Бухта закликав увесь командний склад і всіх матросів-воїнів останній раз "продраїти" свій корабель і чистим віддати його морю! Ця сцена була центральним епізодом ролі боцмана, і на цей раз глядачі зареаґували рясним аплявзом, що ансамбль на сцені сприйняв як привіт виконавцеві боцмана Бухти. Як би там не було, однак коли "веселе́ць юнґа", ролю якого виконувала нова талановита акторка Поліна Куманченко, забула про своє тривання на сцені і залита сльозами окаменіло гляділа на мене, це здивувало і зворушило мене своєю несподіванкою. Вистава "Загибель ескадри" повторювалась, чергуючися з іншими п'єсами з діючого репертуару шевченківців. Відносини колишніх березільців до мене уклались доволі своєрідно: при зустрічі без свідків бували навіть сердечні, співчутливі; на пробах, при свідках — холодно формальні. Лесь Сердюк навіть запросив до себе в гостину, але в тісному сімейному крузі. На вулицях Харкова стало дедалі більше появлятися т. зв. "утікачів" з Правобережжя, які так як і ми зачіплялись ще за рідну землю. Милою несподіванкою для мене з дружиною була поява директора київського ТЮГ Шурубалка з групою акторів, які також чомусь застряли у Харкові. Ми часто стрічалися й ділились думками; куди спрямовувати свої п'яти? Я був увесь час зайнятий у репертуарі харківського театру і тому не міг звертатися до наркома Редька по перепустку, яку він сам запропонував. Коли ж пішла поголоска, що Совнарком уже переїхав кудись на Донбас, ця можливість стала нереальною.

Несподівано в час вечірньої вистави за кулісами появився Олександер Корнійчук з Вандою Василевською — обоє у військових уніформах з полковницькими відзнаками. Автор, якого п'єси були залізним фондом у репертуарі шевченківців, заявив, що привіз нову п'єсу "Партизани в степах України", яку тількищо написав. Тут же мистецький керівник повідомив драматурга, що тепер я виконую свою останню "березільську" ролю боцмана Бухти. Олександер Євдокимович, доброзичливо позираючи в мій бік, став інформувати присутніх про масову евакуацію з Правобережжя мистецьких організацій і додав, що він "не заздрить тимчасовим окупантам того культурно-мистецького майна, яке ми залишаємо після себе".

■

У Харкові з кожним днем ставало гарячіше; людей почали

масово виганяти на копання шанців, протитанкових ровів. День і ніч проїжджали великі платформи, навантажені заводськими станками, які вивозили Бог зна куди... Як і в Києві, з димарів здіймались хмари паперового попелу, що засипали площі та вулиці. Жидівське населення заметушилось та стало облягати залізничі шляхи. Між ними появилось чимало із Західньої України та Польщі, які підливали оливи до паніки.

Перед виставою п'єси О. Корнійчука "Богдан Хмельницький" у постановці М. Крушельницького я зайшов до одягальні, де Крушельницький приготовлявся до ролі дяка Гаврила. Там уже сидів Богдан Крижанівський, завідуючий музичною частиною, який запросив мене на спільну розмову. Крушельницький в доволі піднесеному нервовому стані почав мову про ситуацію, не жаліючи чорних барв на найближче майбутнє. На моє диво, він запропонував можливість переховатися на окраїні Харкова, в домі приятеля і там, так би мовити, замести свої сліди та чекати нагоди для повернення в Галичину. Він навіть уже й придбав собі відповідний одяг, в якому можна б перетривати всяку негоду. Не знаю, як сприйняв цю пропозицію Б. Крижанівський, але я був заскочений такою відвагою і рішучістю від орденоносця й народнього артиста УРСР. Після вистави ми розійшлись, рішивши обдумати цю проблему.

Наступного дня в театрі я застав не абияку подію: після вечірніх вистав у харківських театрах спеціяльні посланці повідомили всіх народніх, заслужених та провідних акторів, режисерів, мистецьких керівників театрів Харкова, письменників та мистців, щоб до 2-ої години ночі були готові до від'їзду. Для них був приготований евакуаційний поїзд, який о 6-ій годині ранку від'їхав з ними на Схід. Решта акторів, музикантів і весь технічний персонал залишився на місцях "без керми і вітрил". Задуманий плян мистецького керівника Театру ім. Т. Шевченка М. Крушельницького відрізати поли від високих звань, орденів, почестей — в одну мить розвіявся. Заготовлений для підпілля одяг довелося повезти на Далекий схід.

Раптовий виїзд ведучого ядра творчого ансамблю внеможливив нормально закінчити сезон. Адміністрація мобілізувала всіх співробітників різних цехів до охорони будинку й театрального майна. Мене приділено до групи, якій припадала черга на нічну зміну. Розподілом завдань і місць, де треба було виконувати певні функції, займалась група членів партії та активістів профспілки. Під час налету ворожої авіяції, з наказу того штабу, мені приділено пост і завдання вартового в одній з архітектурних веж на даху театру. Обов'язком вартового було стежити, де впаде на цей дах німецька запальна бомба, її негайно схопити залізними кліщами і тут же скинути з даху театру! Такою функцією мені було наказано рятувати театр від пожежі. При моїй короткозорості, погоня за запальною бомбою по стрімкому даху була б справді геройським подвигом. Питання було тільки в тому, чи бомба, падаючи з літака, не пробила б даху і не полетіла б на сцену чи в залю глядачів. На жаль, не було інструкції, як повестися в такому випадку. Під час мого нічного

вартування я в панічному страху приглядався до феєрії світляних ракет, трасуючих куль, зривів та пожеж і не до запальних бомб мені було на даху театру, бо душа була в п'ятах! Після відлету ворожих літаків я сходив серед темряви по прогнилій драбині, ледве живий від страху, до підвальних приміщень театру, щоб здати звіт командуючому штабові про бачене та пережите. Однак, цим героям не до мене було. Вони у веселому настрою запивали успішну оборону театрального об'єкту. При наступних налетах мене знову посилали на диявольську вежу, а герої-молодчики з партійними та комсомольськими білетами відсиджувались у підвальних протилетунських льохах. Після кількох ділових розмов з адміністративним директором Петровим я переконався, що добра мені не ждати. Коли ж з Комітету мистецтв та театру мене повідомлено, що з Ашхабаду, столиці Туркменії, куди евакуйовано з Києва кінофабрику, мене розшукують для закінчення фільму "Борислав сміється", я використав цю нагоду, щоб негайно розв'язатися з харківським театром і шукати засобів для виїзду до Ашхабаду. Комітет оформив відповідні посвідки для подорожі до Туркменії, куди ми з дружиною повинні були індивідуально добиратись залізничними шляхами. В тому ж часі почався другий етап евакуації мистецьких установ з Харкова. Ми скористалися цією метушнею, покинули Жаткінський гуртожиток під претекстом виїзду до Ашхабаду й незамітно перебрались на Чорноглазівську вулицю. Актор Михайло Покотило залишав там свою дружину з немовлям у помешканні жидівської акторської родини, що виїхала першим евакуаційним транспортом. Там ми обоє рішили замести за собою сліди, поки не закінчиться евакуація Харкова. Господарі цієї кватири прийняли дружину актора Покотила з умовою, щоб вона доглядала і по змозі зберегла їхню кватиру до часу їхнього повернення. Молода жінка з немовлям радо прийняла нас, щоб не бути самотній у тих тяжких воєнних обставинах. Вона взяла на себе господарські обов'язки і зв'язок з зовнішнім світом, а ми зайнялись хатніми справами та доглядом за немовлям. В будинку залишились самі старі й немічні, яким уже було не до евакуацій. Усі вони, та й ми в тому числі, зарились там, мов миші по норах. У старій добрій кватирі пощастило впорядити і сховище від небажаних відвідувачів. Вхід до цієї криївки вдалося закамуфляжити і в ній я рішився поставити на карту своє майбутнє. Молода енергійна мати, турбуючись своїм немовлям, прикладала всіх старань, шоб запастись потрібними харчами, а при тій нагоді не забувала й про нас. А ми допомагали їй своїми збереженнями та останками біжутерії дружини. Маючи чимало знайомих, вона роздобувала, що тільки під руки попадало. Теж приносила новини та поголоски про те, що діялось у Харкові та на чимраз ближчих воєнних позиціях. В час авіяційних налетів мати з немовлям і моя дружина збігали до сусідніх підвальних сховів, а я залишався на ласку Божу у своїй комірчині. Коли б не попередній мій тюремний стаж в одиночках та етапних тюрмах, то навряд чи на цей раз була б під силу ця добровільна ізоляція.

33-го дня нашого підпілля, у пізню вечірню пору налетіли

гітлерівські бомбовики. Жіноцтво подалось у сусіднє сховище, а я, як звичайно, принишк у своєму закапелку. Однак, цього разу німецькі летуни націлились на чорноглазівський район так завзято, що мої нерви не витримали цього випробування і я вискочив з криївки. Та на біду, в дворі наскочив на двірничку. Я спитав її, де жінка з дитиною з 7-ої кватири. Вона справила мене у бомбосховище. Здивоване моєю появою жіноцтво прошепотіло, що місцева влада вже покинула місто і що німці на передмісті. Пізньої ночі, при загравi пожеж ми добрались до помешкання на 3-му поверсі, звідкіль я був вирвався, як Пилип з конопель. На цей раз я вже допоміг жіноцтву розпалити душогрійку і разом з ними чекав світанку, щоб поглянути на Харків без московсько-більшовицької міліції та ДПУ.

З-під ринви на зливний дощ

Наступного жовтневого соняшного дня я зважився вийти на нашу Чорноглазівську вулицю. На розі зустрів актора Червонозаводського театру Гарника. Виявилося, що й він переховувався в сусідньому домі, як і я з дружиною. На Сумській вулиці ми загубились у масі харків'ян, що приглядались до різнорідного війська нового окупанта України. Цілий день проїздили танки, джіпи, мотоцикли, та піхотинці вистукували чобітьми свою переможну ходу. Здавалось, що блискавична війна вже ось-ось кінчається, що найстрашніше вже поза нами. То тут, то там попадались знайомі обличчя, радісні привіти та сердечні обійми... Розповіді про нищення харчових складів, про драматичну евакуацію під час бомбардування залізничого вокзалу та масові розстріли в харківських тюрмах.

Та ба, того ж дня по полудні харків'яни, залякані ґірляндами повішених з бальконів установ та й приватних будинків, зовсім принишкли по своїх закутках. Та все ж за день-два національно свідомі одиниці почали проявляти громадські ініціятиви. Об'явилась група, яка зважилась організувати Міську Управу. З підпілля повилазили недобитки галичан, які своїм знанням німецької мови почали допомагати нав'язувати контакти з окупаційними чинниками, за дозволом яких оформилась згадана Управа під головуванням проф. Олексія Крамаренка. Туди ввійшло чимало науковців, громадських та політичних діячів, яких не домолола сталінська м'ясорубка. Серед них опинився Володимир Кривуцький із групи есерів Голубовича, Лизанівського, Біляча та Безпалка. За його ініціятивою Управа доручила мені зайнятись реєстрацією театральних діячів, що збереглись у Харкові. В приміщенні колишнього "Березоля" зберігся весь технічний персонал. Вся електрична апаратура, водопроводи та огрівальне обладнання були знищені. В такому стані відступаюча адміністрація залишила всі театри і клюби Харкова. Творчі кадри театральних установ були евакуйовані.

На поклик до реєстрації театральних співробітників почали появлятись ті, які не попали в евакуаційні неводи чи загубились у панічних метушнях під час налетів гітлерівської авіяції. Чимало здивувала поява серед залишенців заслуженого артиста УРСР,

режисера Марка Терещенка, його дружини, теж заслуженої артистки Валентини Варецької і довголітнього члена режисерського штабу, партійного висуванця М. Власова, які невідомо, за якими мотивами чи завданнями, залишились у Харкові. Між ними появився і театрознавець Піскун, який у Києві розправлявся з усякими ухилами на театральному фронті, а тут мов з-під землі з'явився і запропонував свої послуги керівника драматургічного репертуару. Під час розмови зі мною якийсь молодецький тип підійшов з вулиці до вікна й енергійним помахом руки викликав Піскуна на вулицю. "Театрознавець" схопився з крісла, перервавши свою розповідь, і вибіг. Більше він не появлявся. За два дні харків'яни чули по радіо, як він з Вороніжа звітував своєму начальству про тих, хто залишився в Харкові і вислугується окупантам. У тій своїй радіопередачі не забув пом'янути й мене "добрим словом".

Ідея урухомлення театрів, при всіх тих обставинах, була нереальною затією. Насувалась жорстока зима. Поліційна година із заходом сонця умертвлювала все зовнішнє життя столиці Слобожанщини. Людям не до театру було!

У тих же днях появились представники двох галицьких воюючих одна з одною ОУН — т. зв. мельниківців і бандерівців. Богдан Коник і Петро Олійник відрекомендувались як представники групи колишнього сотника УСС Андрія Мельника. До них скоро долучився Петро Сагайдачний (четар УСС), який очолив редакцію газети "Нова Україна", що стала органом активного українського громадянства, згуртованого в Міській Управі Харкова. Перше число цієї газети засвідчило волю недорозстріляного громадянства Харкова до боротьби за право на вільне життя. Та ба, це були тільки мрії людей, які хапались за гостру бритву, мов за дошку порятунку. Всі комунікаційні шляхи з Харкова й до Харкова були закриті. Кругом на полях замерзав або догнивав урожай 1941 року. З-під снігу стирчало хлібне колосся, а в замерзлій землі костеніла картопля та буряки. Однак доступ до тих земних скарбів голодним міським людям недосяжний.

Списки зареєстрованих акторів, співаків, музикантів, танцюристів збільшувалися, а праці ніякої не передбачалось. Жах огортав дивитися, як з кожним днем люди мінялись на обличчях: одні пухли, інші висихали мов мертвяки, палаючі очі блищали дивним блиском. У дільниці підмінованих вождівських віллів згинув високий військовий начальник. У відплату на Сумській вулиці мов неводом загорнено необчислену масу невинних людей і загнано в одну з пустих шкіл для повальної загибелі. Прибита горем актриса Ніна Горленко, дружина репресованого більшовиками актора Марка Петлішенка (брат І. Мар'яненка), молила порятунку для свого 18-літнього сина, якого теж загнали в цю жахливу школу. Озброївшись уповноваженнями Міської Управи та при асисті динамічного Богдана Коника, пощастило визволити напівживого одинака Ніни Горленко.

■

Після тотального погрому жидівського населення, масових повішень на центральних вулицях Харкова, після тисячних арештів невинних людей у відплату за зриви підмінованих Червоною армією будинків, де погинули німецькі старшини, в час, коли люди гинули від голоду й холоду і нікому було їх віднести на кладовище та зарити в замерзлу землю, — серед цих гнітучих обставин хтось скликав кількадесят представників української громади до фойє замороженого театру на Сумській вулиці на віче. Богдан Коник, у присутності кількох своїх соратників, заговорив про "лицарський орден ОУН і про велику честь для приналежних до нього"... І тут же один із уніформованих при зброї, надягнувши священичі ризи на себе, наказав усім присутнім підняти руку й повторити за ним слова присяги на вірність цьому орденові і його вождеві! По цій заімпровізованій присязі Богдан Коник покликав до слова досі нікому не відомого Полуведька, що сидів біля нього за президіяльним столом. Цей керівний урядовець Міської Управи почав роз'яснювати вагу й завдання "ордену", якому тількищо присутні склали присягу вірности та відданости. А на початку січня 1942 року громадяни Харкова довідались, що цього Полуведька німці розшифрували як чекістського аґента, арештували його і він зумів повіситись у тій же самій тюрмі на вулиці Чернишевського, де недавно доводилось коротати свій вік більшовицьким в'язням.

Начальний редактор газети "Нова Україна" Петро Сагайдачний обдаровував мене особливою увагою, а то й ділився своїми харчовими приділами, без яких ми з дружиною та молода мати з донею актора Покотила не пережили б страшної зими 1941-42 рр. Та не тільки ця поміч нас рятувала; його поради та інформації про наставлення окупантів до населення і про перспективи на майбутнє не ворожили будь-якого просвітку. А вже халепа, що звалилась на мене з театральними проблемами в тій трагічній ситуації неминуче грозила катастрофою. Зареєстровані співробітники театрів пухли і домерзали в голоді. Отож, коли представник військового командування запропонував зорганізувати групу вокалістів, балетників та музикантів для обслуговування військових частин, що розквартирувались в околичних сільських районах, я радо взявся за організацію таких груп, маючи на увазі можливість їхнього підробітку та контакту з населенням, що могло їм допомогти запастись будь-якими харчами. Дві групи з відповідним музично-вокальним та балетним репертуаром подалися засобами військового транспорту в район Чугуєва, де були розквартировані прифронтові частини.

Після повернення обох груп учасниці програм заявили, що ця військова частина зацікавлена зовсім відмінним характером "обслуги", і на майбутнє вони просили не розраховувати на їхню участь. З цього приводу я мав драстичну розмову з військовим ініціятором цієї імпрези, яка остаточно приневолила мене задуматись над виходом із тієї театральної затії. З Києва нагрянули поголоски про розгром

українських діячів, які прибули з Галичини та Буковини для організування суспільно-культурного життя людей, які пережили московсько-більшовицьке мрякобісся. Зваживши обставини, які склалися на Лівобережжі, зокрема в Харкові, та близькість прифронтової полоси, я усвідомив, що настала остаточна пора добиратись до Дніпрових плавнів у Черкасах, як це свого часу дорадживали добрі люди: Шурубалко та Редько. І тут, як завжди, готов був стати в пригоді неоціненний усусус-побратим Петро Сагайдачний. Він не тільки допоміг моральною апробатою цього задуму, він роздобув офіційну перепустку для мене і дружини з Харкова до Кременчука і навіть допоміг значною сумою німецьких марок... Цей довг, по довшому часі, я мав змогу повернути йому американською валютою в Нью-Йорку.

Розгром київської "Похідної групи" на чолі з Оленою і Михайлом Телігами, Іваном Рогачем та Петром Олійником насторожив їхніх соратників — Богдана Коника та інших. Петро Сагайдачний, благословляючи нас у дорогу, передав листа редакторові газети "Дніпрова хвиля" у Кременчуці, в якому просив адресата допомогти нам дістати дозвіл на перехід Дніпра й на дальшу подорож до Черкас. Слізно прощались ми з милою дружиною та малятком актора Покотила. Ще перед поліційною годиною поспішили ми до розбомбленого харківського вокзалу. В барачному приміщенні для пасажирів, при кількаразових контролях документів довелось переконатися, що наша перепустка не викликала жадних застережень. Серед великої групи військових пасажирів нам пощастило досидіти до пізньої ночі, поки в темноті всі подались до поїзду, що відходив до Кременчука. В холодних товарних вагонах лютий мороз приневолював усіх цокотіти зубами та вистукувати ногами, поки з 12-ої години ночі до 12-ої наступного дня пощастило добратись до Кременчука.

Там теж зобов'язувала поліційна година з 4-ої по полудні. Недалеко від вокзалу, в маленькій хатчині була шевська майстерня, де старенький господар погодився пригріти нас, поки підшукаємо пригожий нічліг. Залишивши там дружину, я чимскоріше подався до центру міста, щоб передати листа редакторові місцевої газети та при тій нагоді розвідати, де б можна було знайти притулок на кілька днів, поки пощастить полагодити формальності з перепусткою через Дніпро. Довелось затратити чимало часу, поки набрів на вулицю і будинок, на якому висіла назва редакції і замітка: "Вхід з двора"!

Я став підійматись по сходах на другий поверх, а знизу, з підвалу появилось дівча. Я перепитав її:

— Чи редакція газети нагорі?

— Нагорі.

Я рушив угору.

— Не йдіть, — обізвалось дівча.

— В чому річ? — питаю.

— Вчора там поарештували всіх співробітників редакції. А сьогодні там сидять німці і забирають усіх, хто туди заходить.

Я вискочив на вулицю залитий холодним потом і щодуху подався від западні. А мозок свердлували питання: "Хто ця дівчина? Чому вона якраз у цю хвилину піднялась з підвалу? Чому зважилась мене зупинити? Аджеж я міг бути із тих, які там засіли!" Я мов на крилах летів до своєї подруги, щоб розказати про цю западню і про ангела хоронителя, що врятував мене і її, яка без документів і помочі чекала б і не дочекалась мене.

Усю ніч ми просиділи в шевському чулані, роздумуючи над цією пригодою. Та все ж таки, за всяку ціну треба було здобути перепустку до найближчої залізничної станції за Дніпром, бо міст у Кременчуці був знищений. Наступного дня, раннім-ранком, маючи при собі харківську перепустку до Кременчука, особисті документи та нарис Василя Хмурого про мій акторський профіль, що вийшов друком п. н. "Йосип Гірняк" ще 1931 року, я подався на розшуки установи, яка завідувала справами перепусток. На центральній магістралі я набрів на "Етапен командо", біля якої товпилось чимало людей, що добивались такого ж документу. З тієї установи вийшов молодий німецький вояк, який викликав людей до середини українською мовою. Я тут же впізнав земляка галичанина. Приблизився до нього й заговорив:

— Земляче, я український актор, приїхав з Харкова, щоб дістати перепустку до Черкас для себе і дружини, де живе її батько.

Почувши моє прізвище, він заговорив:

— В Тернополі я був учнем професора Никифора Гірняка.

— Це мій брат.

— Ходіть за мною.

У канцелярії я подав йому перепустку з Харкова та свій пашпорт колишнього засланця-лагерника. Земляк проглянув ці документи й подався до начальника. За кілька хвилин я представився молодому "зондер-фюрерові", який заговорив українською мовою. Вияснилось, що це українець з Відня, де його батьки ще за старих цісарських часів проживали. Серед прихильної розмови про мою минувшину, я долучив до згаданих документів ще невеличкий нарис Василя Хмурого про мене. Під час півгодинної розмови я старався пояснити мету нашої подорожі до Черкас. "Зондер-фюрер" заявив, що перепустку ми отримаємо і запропонував наступного дня прийти разом з дружиною, щоб полагодити всі формальності такого документу. Прощаючись він попросив залишити до завтра нарис В. Хмурого. Тут же він доручив канцеляристові влаштувати нас на нічліг, ближче від цієї установи. Тернопільський учень мого брата подав адресу будинку господині, де ми того ж дня зупинились в скромній кімнаті, побіч кременчуцького базару, на якому дружина обміняла дещо із свого одягу на сулію молока, полтавську паляницю та готову до варення курку... Вечір пройшов у товаристві господині, за давно не баченим ситим столом.

Наступного дня ми перші з'явились перед дверима "Етапен командо". Самим Провидінням посланий "зондер-фюрер", повертаючи мені книжечку Хмурого, заговорив:

— Щасливо пробирайтеся до Черкас і недовго там баріться, бо до кінця цього місяця, на основі цього документу, вам слід добратись до Галичини.

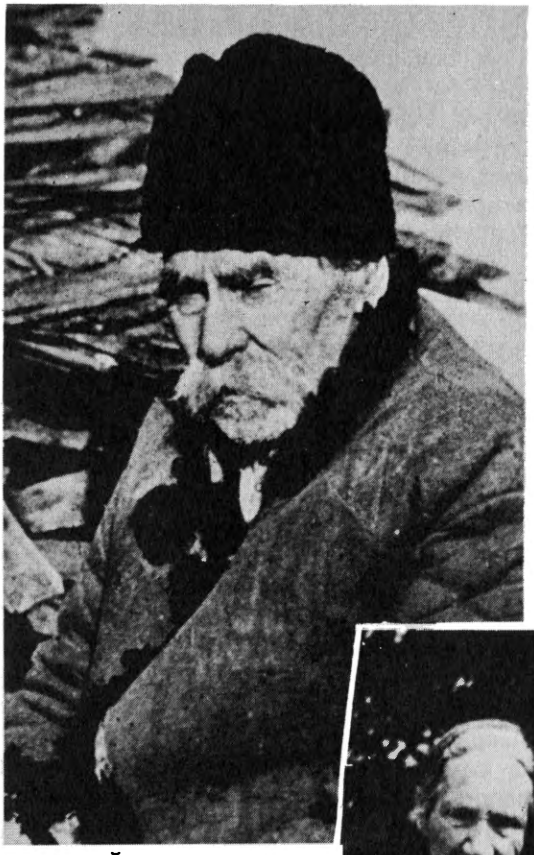
Потрясений несподіваною можливістю втечі з прифронтової смуги — далеко на Захід у рідну Галичину, я не в стані був висловити свою подяку, бо сльози залили мої слова на скам'янілих устах. У Кременчуці два ангели врятували нам життя: один зупинив на порозі смертоносної западні, другий відкрив нам зелене світло в майбутнє!

Наступного дня недавній колгоспник, побазарувавши в Кременчуці, погодився довезти нас по замерзлому Дніпрі до станції Крюків, звідкіль уже поїздом ми добирались до Знаменки, а там до Бобринська, Сміли та рідних Черкас. Подорожні труднощі переборювала магічна перепустка кременчуцького "зондер-фюрера" та книжечка Василя Хмурого. Щоб попасти з Бобринська до Черкас, треба було добратись у Смілу, а звідтіль уже знову саньми або пішки, бо залізничний шлях був зруйнований.

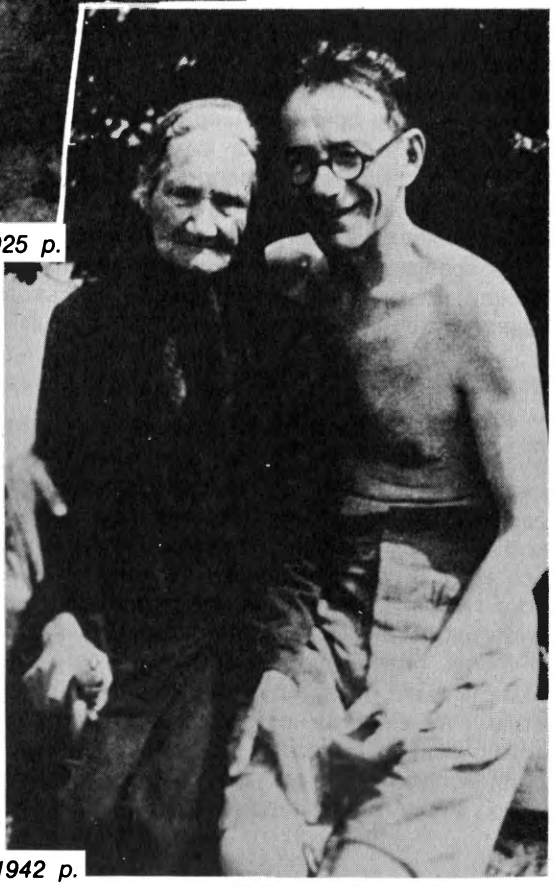
Переночувавши в привокзальній хатині самітньої господині, я подався у Смілу на розшуки транспортного засобу до Черкас. У цьому історичному гайдамацькому центрі я звернувся до голови Громадського комітету по пораду, якими засобами ми могли б добратись до Черкас. Я пред'явив свої документи і розказав про мету нашої мандрівки. Голова дуже співчутливо поставився до нашої пригоди й перш усього запросив до свого помешкання у сусідньому домі. Там його дружина накрила скатертиною стіл, на якому появилася закуска та пляшка самогону. Поки закінчився за милою розмовою сніданок, господар зумів змобілізувати сусіднього мешканця з конячкою та саньми, на яких, крім солом'яного сидіння, знайшовся сливе не цілий мішок свіжоспеченого хліба! Цим хлібом ми розрахувалися з господинею за нічліг і з візником, що довіз до Черкас. Рештою дарунка голови смілянського комітету ми привітали черкаську сім'ю моєї дружини.

■

Поради добрих людей та й наші сподівання, що батьківське гніздо дружини, далеко від людських очей, біля Дніпрових плавнів може стати надійним захистом, виявились нереальними. Обидва береги Дніпра стали тереном боїв відступаючої та наступаючої армій. Населення було приневолене покинути хати та свої пожитки. І ось, коли ми обоє на початку лютого 1942 року добрались до родинного гнізда дружини, там ще виднілись сліди солдатських чобіт на недограбованих пожитках та архівах нашої театральної професії. Дніпрові плавні під глибоким сніговим покровом нездатні були захистити від переслідувачів. Жорстокий режим гітлерівської адміністрації на Україні, нестабільність фронтових позицій та небезпека кожночасного повороту московсько-більшовицького мрякобісся — приневолювали до дальшої мандрівки на Захід, тим більше що дні скоро минали і наближався реченець перепустки до Галичини.



Батько Й. Гірняка, 1925 р.



Й. Гірняк з матір'ю, 1942 р.

Приготування до дальшої втечі на Захід проходили в супроводі роздумів — над чвертьстолітнім буттям на Наддніпрянській Україні, над переходом у стрілецькому мундирі через Збруч по слідах історії Українського Народнього Театру, через Визвольні Змагання, через Театр ім. Івана Франка й Театр-Студію ім. Ів. Франка, через Мистецьке Об'єднання "Березіль" під проводом геніяльного режисера та педагога Леся Курбаса, через "Розстріляне Відродження", через чекістські тюрми та семилітні освоювання заполярних широт. І, нарешті, поворот на Україну, щоб знову попасти в капкан і стати об'єктом вівісекцій московсько-більшовицьких експериментаторів.

Друга світова війна стала дошкою мого порятунку. Ухопившись за неї, я поплив по бурхливих хвилях у поворотну путь — до 92-літньої матері, щоб висповідатись перед нею і скласти звіт із довгого, встеленого поразками, сумнівами, але й замітними успіхами, життєвого шляху. Глибокорелігійна мати запевняла, що у своїх молитовних розмовах із св. Йосифом увесь час була наді мною і свято вірила, що я повернуся до неї!

...Після двох місяців, похоронивши матір, ми з дружиною пішли допивати свою лицедійську чашу до кінця.

Показник імен

Авдієва, Ірина — 163.
Авдієнко — 74.
Адашев, Александр — 167.
Альтенберґ, Петер — 149.
Амаглобеллі, Сергій — 370.
Анджапаридзе, Вірико — 344.
Антонович, Данило — 195.
Аркас, Микола — 50, 58, 61.
Ахметелі, Сандро — 342, 345, 359.

Бабіївна, Н. — 171, 179, 187.
Баб'як — 387.
Бажан, Микола — 153, 190, 368, 369, 374.
Балабан, Борис — 235, 279, 285, 349, 366.
Балицький, Всеволод — 346, 356, 364, 380, 387.
Банах, Євген — 48, 49.
Баран, Михайло — 43, 387.
Барнич, Ярослав — 46, 48, 49, 58, 59.
Бассерман, Адольф — 43, 44.
Безпалко, Йосип — 387, 466.
Бенцаль, Микола — 48, 60, 82, 84, 172.
Берґ, Альбан — 281, 285, 287, 288.
Берґсон, Анрі — 148.
Береза-Кудрицький, П. — 218-220, 223, 228, 230, 236.
Березинський, Олександер — 387.
Березний — 239.
Березовська, Д. — 74.
Березовський, Григорій — 74.
Берія, Лаврентій — 415, 416.
Бетговен, Людвіґ — 340, 350.
Бжеська, В. — 237.
Бих — 224.
Біляч, Михайло — 372, 379, 387, 466.
Блавацький, Володимир — 278, 281, 283, 289, 290, 299, 445, 446.
Бобинський, Василь — 387.
Боговий, Н. — 347.
Бойчук, Богдан — 2, 3, 9.
Бомарше, П'єр — 92, 132.
Бон — 380.
Бондарчук, Степан — 171, 218, 233.
Борін — 126.
Бородаєвич — 42.
Бортник, Януарій — 75, 82, 146, 219, 220, 225, 233, 279, 281, 285, 305, 329, 344.
Брусілов, Олексій — 59.
Бубнов, Андрій — 354.
Букшований, Йосип — 384.
Булґаков, Міхаіл — 316, 321.
Бургґардт, Освальд — див. Клен, Юрій.
Буцький, Анатолій — 154, 187.
Бучма, Амвросій — 48, 57, 60, 64, 74, 75, 82, 88, 89, 107, 109, 110, 117, 122-127, 133, 135, 146, 147, 160, 161, 171, 178, 179, 180, 185-187, 197, 203, 209, 217, 224, 230, 233, 234, 237, 240, 247, 322-324, 329, 335, 338, 370, 446, 454, 455, 463.

Варецька, Валентина — 467.
Василів, Валерій — 116-118.
Васильків, Осип — 385.
Василько, Василь — 76, 80, 91, 95, 96, 171, 172, 187, 210, 214-216, 218, 219, 226, 247, 331, 430, 461, 462.
Васильковський, Г. — 347.
Васильченко, Степан — 87, 111, 123.
Василевська, Ванда — 463.
Ватуля, Олексій — 76, 80, 84, 88, 102, 114, 137.
Вахтанґов, Євгеній — 189, 255.
Веґенер, Павль — 262.
Ведекінд, Франк — 149.
Вербяний, І. — 36.
Вертинський, Александр — 261.
Верхацький, Михайло — 285, 333, 346.
Винниченко, Володимир — 35, 75, 77, 86-89, 108, 119, 123, 172, 274.
Вишенський, Іван — 353.
Вишиваний, Василь — 70, 73.
Вишня, Остап — 272, 285, 300-304, 373-375, 377, 381, 382, 389, 393-401, 403-413, 415-418, 420, 423-425, 431, 435-440, 443-445, 448, 451, 455-457.
Вілсон, Вудро — 171, 180.
Вітик, Семен — 387.
Вітте, Сергей — 226.
Власов, М. — 467.
Власюк, Дмитро — 344.
Влизько, Олекса — 190.
Водяний, Хома — 198.

Войков, П. — 266.
Волинець, Степан — 48, 49, 56, 78, 82.
Волошин, Михайло — 48, 62, 63.
Волянський, Іван — 21.

Габсбурґи — 43, 70, 73.
Гавптман, Ґергарт — 87, 92, 102, 123.
Гаврилів, Корнило — 370.
Гаврилів, Мирослав — 370, 387.
Гаєк, Андрій — 55, 61.
Гаєрманс, Герман — 123.
Гайворонський, Михайло — 60, 329.
Гайдай, Зоя — 441.
Гайдамака, Дмитро — 124, 127.
Гаккебуш, Любов — 161, 171, 197, 218, 461.
Галущинський, Михайло — 31, 35, 38, 266.
Гальбе, Макс — 50, 75, 82, 87.
Гамрекелі, Іраклій — 359.
Гарасевич, Олександер — 387.
Гарбуз, М. — 350, 352.
Гарник, Артем — 466.
Гаско, Мечислав — 391, 392.
Гачкевич, Осип — 107, 108.
Гашек, Ярослав — 262, 313.
Геліконская, Г. — 420.
Генрі, О. — 171.
Герман, Михайло — 38, 48, 387.
Гецендорф, Конрад — 45.
Гінденбурґ, Павль — 45.
Гірняк, Августин — 26-28.
Гірняк, Володимир — 19, 21, 37, 41, 78, 80, 100, 110, 112, 251, 252, 253, 427.
Гірняк-Ґардецька, Йоанна — 14, 252.
Гірняк, Євген — 23, 252.
Гірняк, Йосип (батько) — 22.
Гірняк, Леся — 252.
Гірняк, Никифор — 13, 14, 24, 32, 36-38, 42-45, 63, 91, 100, 112, 251-253, 304, 372, 470.
Гірняк, Омелян — 19, 24, 26, 78, 100, 110, 112, 251, 252.
Гірняк-Рижевська, Софія — 22.
Гірняк, Юліян — 13, 25, 29, 251, 252.
Гірняк, Юстин — 31, 252.
Гітлер, Адольф — 262.
Глобенко, Микола — див. Оглоблин, Микола.
Гогенцоллерни — 254.
Гогоберідзе, О. — 347.
Гоголь, Микола — 94-96, 116, 274.
Голинський, Михайло — 278.
Голіцинська, Лена — 278.
Голубець, Микола — 102.
Голубович, Всеволод — 466.
Гомер — 284.
Горленко, Ніна — 467.
Горожанін — 330.
Горська, Ольга — 352, 443.
Горянський, І. — 36.
Гофман, Петер — 42, 59.
Гречаний — 76, 80.
Гречуха, Михайло — 438, 455.
Гриневич, Ярослав — 48, 49.
Гринішак, Лесь — 48, 56, 82, 107, 117, 122, 123, 125, 127, 133.
Гринько, Григорій — 279.
Грицай, Микола — 379-381.
Грицин, Володимир — 4, 9.
Грінченко, Борис — 30.
Грудина, Дмитро — 288, 317, 323, 326, 327, 368, 441.
Грушевський, Микола — 377-379, 383, 384.
Грушевський, Михайло — 222, 259.
Грушевський, Олександер — 259.
Губенко, Варвара — 373, 436.
Губенко, В'ячко — 405, 424, 425.
Губенко, Павло — див. Вишня, Остап.
Гулак-Артемовський, Семен — 50.
Гуменюк — 171.
Гуно, Шарль-Франсуа — 50, 51.
Гупало, Константин — 326.

Ґадзінський, Володимир — 387.
Ґете, Йоган-Вольфґанґ — 262.
Ґжицький, Володимир — 350, 394, 395.
Ґлаґолін, Борис — 239.
Ґлієр, Райнґольд — 120.
Ґодлер, Фердінанд — 149.
Ґольдоні, Карльо — 123, 210.
Ґонта, Іван — 120, 121.
Ґордон — 382, 439.
Ґорький, Максім — 329.
Ґрільпарцер, Франц — 89.
Ґросс, Жорж — 246, 262.
Ґуцков, Карл — 342.

Дадіяні, Шальва — 346, 349.
Данькевич, Д. — 36.

Даценко, Леся — 192, 298, 306, 312.
Дацків, Михайло — 325, 349, 383, 394, 414.
Де Вера — 123, 132.
Демчишин, Володимир — 48, 49, 56, 58, 75, 77, 267.
Демчук, Петро — 387.
Демчук, Теофіл — 75, 82.
Денікін, Антон — 79, 83.
Деркач — 189.
Дехтяренко, Кузьма — 279, 285, 349, 395.
Дехтярьов, Степан — 292.
Дичковські — 16.
Дніпровський, Іван — 275, 281, 285, 356.
Добринін, Григорій — 405-409, 412, 417, 457.
Добровольська, Марія — 98.
Добровольська, Олімпія — 9, 76, 80, 82, 88, 91-95, 97-102, 104-106, 111, 112, 117, 118, 120-124, 126, 128, 132-134, 139, 141, 146, 147, 171, 179, 203, 306, 350, 351, 369, 375, 378, 413, 421, 426, 432, 438, 440, 450, 460.
Добростан, Параскевія — 94, 378, 421.
Довбуш, Олекса — 18.
Довженко, Олександер — 442, 448, 458.
Долина, Павло — 76, 80, 91, 171, 218.
Долинський — 375, 381.
Донцов, Дмитро — 375.
Дорошенко, Лісандер — 118.
Дорошенко, Петро — 66.
Дорошенко, Семен — 54, 95, 102, 116, 118, 137.
Досвітній, Олесь — 152, 221, 247, 250, 356.
Драгоманов, Михайло — 194.
Драк, Матвій — 86.
Дробинський, Борис — 279, 285.
Дубовик, Леонтій — 279, 285, 324, 341, 344, 462, 463.
Дудченко, Михайло — 420.

Євреїнов, Ніколай — 123.
Єжов, Ніколай — 413, 415-418, 439.
Єріца, Марія — 43.
Єрухимович, П. — 347.
Єфремов, Сергій — 153, 215.

Жевченко, Тамара — 352, 360, 441, 458.
Жмурко, М. — 386, 392.
Журба — 396.

Завадський, Юрій — 425.
Завелев, Б. — 206.
Загаров, Олександер — 64, 91, 95-97, 130.
Загул, Дмитро — 152.
Заґер — 380, 381.
Залеська, Оксана — 95.
Залізняк, Максим — 120.
Залуцький, О. — 35, 36.
Залуцький, Петро — 57.
Замичковський, Іван — 95.
Занькевич — 36.
Заньковецька, Марія — 13, 25, 53, 66, 215, 273, 366.
Запольська, Ґабрієля — 98.
Затворницький, Гліб — 189.
Затонський, Володимир — 170, 279, 364, 366.
Захарчук, Євген — 158, 278.
Заячківський, Мирон — 384-386, 391.
Зеров, Микола — 152.
Зінкевич, Павло — 347.
Зозуля, Єфім — 166.
Зощенко, Михайло — 397.
Зубрицький, І. — 75, 82.
Зудерман, Герман — 50, 123.

Ібсен, Генрік — 35, 123, 132, 133, 136.
Іванов, Всеволод — 281, 285.
Ігнатович, Гнат — 146, 147, 149, 155, 161, 165, 187, 218, 236, 344, 442.
Інкіжинов, Валерій — 269, 272, 323.
Ірчан, Мирослав — 349, 350, 370, 383, 387, 394.
Іскандер, Олена — 239.
Іщенко, О. — 441.

Йогансен, Михайло — 272, 275, 285, 288.

Кавалерідзе, Іван — 237.
Каганович, Лазар — 303, 346, 348, 357.
Кайзер, Ґеорґ — 154, 156, 161, 162, 262.

Кайнц, Йозеф — 44, 45.
Каладжзе, Карло — 342.
Калин, Володимир — 74, 75, 82.
Капустіна, Катерина — 415.
Каргальський, Сергій — 64, 95, 146, 158, 171, 179, 218.
Карпенко-Карий, Іван — 13, 25, 70, 71, 77, 87, 147, 222, 272, 273, 313, 342, 349, 350, 354, 355, 458.
Карпенко, Наталка — 123.
Карпенко, Сергій — 127, 133-135, 146, 171.
Касяненко, Євген — 317.
Кашкетін — 416, 417.
Квітка-Основ'яненко, Григорій — 58.
Келлероґ — 369, 370.
Кержинський, І. — 36.
Кириленко, Іван — 317.
Кириченко, Іван — 413-416.
Кіров, Серґей — 407.
Клен, Юрій — 152, 342.
Клещеєв — 239.
Кметик — 387.
Ковалевський, Іван — 74.
Коженьовський, Юзеф — 17.
Козак, Едвард — 266.
Козакова-Вірлінська, К. — 75, 77.
Козакова, Марія — 48.
Козачківський, Дем'ян — 278, 289, 290, 299.
Коклен, Бенуа — 154, 195.
Колесниченко, Трохим — 127, 275.
Колесса, Любка — 278.
Колесса, Христя — 278.
Коляда, Микола — 331, 333, 337.
Комісаржевський, Федор — 246.
Компанієць — 430, 442, 445-450, 455.
Конар, Б. — див. Палащук, Федір.
Кондрацький, Франц — 91.
Коник, Богдан — 467-469.
Коник, Клим — 387.
Копиленко, Олександер — 285.
Корнієнко, Іван — 426, 428-430.
Корнійчук, Олександер — 370, 445, 462-464.
Корольчук, Олександер — 74, 274.
Коряк, Володимир — 323, 326.
Косіор, Станіслав — 346, 356, 364, 392.
Косолапкін — 396.
Коссак, Василь — 46, 48, 55, 57, 59, 267.
Коссак, Григорій — 387.
Коссак, Іван — 387.
Коссак, Ірина — 46-48.
Коссак, Михайло — 28, 51, 387.
Котко, Кость — див. Любченко, Микола.
Коханенко, Євген — 48-50, 52, 57, 59, 60, 63, 64, 66, 77-79, 81, 83-86, 91, 172, 267.
Коханенко, Климентина — 79.
Коханова, Катерина — 82, 122.
Кошевський, Кость — 76, 80, 444-446, 457.
Кошиць, Олександер — 74.
Крайний — 381, 383, 384.
Крамаренко, Олексій — 466.
Креґ, Ґордон — 154, 312.
Крейн — 420.
Кречет, Василь — 88, 89, 102, 103, 105.
Кривуцький, Володимир — 466.
Крижанівський, Богдан — 82, 107, 122, 125, 127, 133, 464.
Криницька, Лідія — 380.
Кричевський, Олександер — 374.
Кролик — див. Васильків, Осип.
Кроммелінк, Фернан — 236, 240, 247, 281.
Кропивницький, Марко — 13, 31, 50, 66-69, 127, 158, 167, 187, 190, 210, 211, 215, 222, 273, 366.
Крушельницька, Володимира — 391.
Крушельницька, Соломія — 21.
Крушельницький, Мар'ян — 17, 60, 75, 82, 88, 179, 212, 224, 233-235, 248, 281, 291, 294, 298, 300, 303, 310, 312, 329, 338, 360, 365, 368, 462, 464.
Кудрик, Борис — 31, 36, 37.
Кузьмович — 385.
Кулик, Іван — 288, 319, 326, 327.
Куліш, Іва — 378.
Куліш, Микола — 218-225, 228, 275, 281, 283-289, 291-293, 297, 299, 300, 304, 305, 308, 311, 313, 317, 319-324, 326-328, 331, 340-342, 347-350, 352, 355-358, 360, 361, 363, 364, 366, 368, 369, 449, 458.
Куліш, Ольга — 350.
Куліш, Пантелеймон — 194.
Кульчицький — 62.
Куманченко, Поліна — 463.
Кунін — 164, 165.
Курах, Михайло — 91.

Курбас, Ванда — 34, 71, 72, 138, 178, 259, 350, 355.
Курбас, Лесь — 7, 9, 11, 13, 18, 34, 35, 40, 54-57, 60, 64, 66, 71-73, 75, 76, 79, 80, 83, 87-100, 112, 116, 119-123, 128, 130-132, 138, 140, 141, 146-154, 156-158, 160-173, 175-178, 180-182, 185-187, 189, 191, 193-195, 197-207, 209, 210, 214-228, 233, 236, 238, 240-244, 247, 249, 250, 254-256, 258-260, 264, 269, 272, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 283-293, 295, 297, 299, 300, 303-305, 308, 311-314, 316-324, 326-334, 336, 337, 340-342, 344-350, 352-355, 357-364, 366, 368-370, 374, 375, 379, 380, 383, 391, 399, 401, 430, 432, 441, 448, 449, 458, 473.
Курбас, о. — 72.
Курбас, Степан — 18, 34, 71, 176, 200.
Кучеренко, Іван — 124, 127.

Лазоришак, Олекса — 328, 368, 370, 373.
Лебедь, Дмитро — 346.
Лебідь, Максим — 395, 414.
Левинський, Іван — 251.
Левицька, Наталя — 48, 75, 82, 84.
Левицька, Ольга — 48, 171.
Левицький, Василь — 387.
Левітан, Юрій — 459.
Левітина — 368.
Лейчак, Адам — 24.
Ленін, Владімір — 84, 135, 222, 329.
Лепкий, Лев — 266.
Лепківський — 95.
Леплевський — 381.
Лессінґ, Ґотгольд — 262.
Лижегубський, Петро — 36, 37.
Лизанівський, Іван — 466.
Лисенко, Микола — 17.
Литвиненко-Вольгемут, Марія — 64.
Лісевич, Луць — 48, 49.
Лозинський, Михайло — 387, 391.
Лондон, Джек — 171.
Лопатинська, Філомена — 60.
Лопатинський, Фавст — 74, 80, 91, 146, 147, 149, 161, 165-167, 187, 189, 210, 217-219, 226, 272, 279, 329, 344, 368, 369.
Лопе де Веґа, Карпіо — 426.
Лукомський — 378.
Луначарський, Анатолій — 255, 273.
Любченко, Аркадій — 275, 350, 352.
Любченко, Микола — 317.
Любченко, Панас — 364, 370, 392.
Людендорф, Еріх — 45.

Максимович, Карло — 279, 328, 378, 391.
Малиш-Федорець, Марія — 74.
Мандель — 385.
Мандельштам, Осип — 225.
Мануйлович, Софія — 171, 218.
Марджаношвілі, Коте — 342, 344.
Маркс, Карл — 329.
Маруся — 71.
Мар'яненко, Іван — 64, 146, 158, 160, 171, 172, 179, 197, 248, 366, 467.
Маслюк, Михайло — 61.
Масюченко, Варвара — 404.
Меженко, Юрій — 153.
Мейєрхольд, Всеволод — 124, 189, 246, 269, 329, 333, 399, 400, 401.
Мейтус, Юлій — 285, 292, 331, 333, 337.
Меллер, Вадим — 154, 187, 241, 250, 272, 285, 286, 292, 293, 308, 316, 331, 334, 337, 341, 344, 345, 346, 361, 374, 463.
Мельник — 78, 80, 81.
Мельник, Андрій — 467.
Менкер — 253.
Меріме, Проспер — 218, 230, 232.
Микитенко, Іван — 288, 317, 319, 323, 326-328, 330-333, 337, 341, 344, 350, 357, 361, 368, 370, 373, 375.
Микола II — 227, 228, 233, 383.
Милорадович, В — 95.
Михайлів, Петро — 127.
Мишта — 95.
Мілютенко, Дмитро — 338, 463.
Міхенко — 387.
Міхоельс, Соломон — 370.
Могем, Сомерсет — 269.
Могилянський, Михайло — 194, 197, 198.
Молотов, Вячеслав — 459.
Мольєр, Жан-Батіст — 50, 123, 132, 210, 272, 420.
Монюшко, Станіслав — 50, 51, 58, 61.
Мордкін, Міхаіл — 123.

Мороз, Андрій — 48.
Мороз, Яків — 396, 398, 400, 401, 408, 413, 416, 417, 424, 437.
Музиченко — 414.
Муравйов, Міхаіл — 94, 259.
Муратов — 99.

Назаров, Н. — 347.
Названов, Михайло — 420.
Немирович-Данченко, Володимир — 255, 321, 329.
Нещадименко, Ріта — 147, 149, 161.
Нижанківський, Амвросій — 48, 53, 59.
Ничка, Григорій — 48, 56, 82, 84, 387.
Ніжинська, Броніслава — 123.
Ніковський, Андрій — 221.
Новіна-Розлуцький, Лесь — 48, 49, 56, 57, 59, 75, 77, 267.
Носалевич, Олександер — 43.
Нятко, Поліна — 171.

Оглоблин, Микола — 356.
Олесь, Олександер — 274.
Олійник — 387.
Олійник, Петро — 467, 469.
Омелькович — 32.
Онофер, Омелян — 32, 34, 37.
Онуфрак, Михайло — 46, 48, 56, 75, 77, 82.
Опока, Микола — 91.
Орлівна, Галина — 80, 82, 107, 108.
Осиповичева, Антоніна — 48, 50, 52, 53, 66, 67, 267.
Осмяловська, Катерина — 95.
Осташевський — 130-132.
Оффенбах, Жак — 50.

Палащук, Федір — 328.
Паленберґ, Макс — 262.
Палеолоґ, Моріс — 227.
Паліїв, Омелян — 387.
Панч, Петро — 357.
Пархоняківна-Козак — 47, 82.
Пат — 204, 234.
Паташон — 204, 234.
Паторжинський, Іван — 304.
Пачовський, Василь — 25, 26, 35.
Пашуня — див. Добростан, Параскевія.
Пеліх, С. — 36.
Первомайський, Леонід — 341, 342, 349.
Перегуда, Олександер — 146, 204.
Петіпа, Віктор — 239.
Петлішенко, Марко — 64, 467.
Петлюра, Симон — 78, 109-111.
Петренко, Назар — 414.
Петрицька, Лариса — 260.
Петрицький, Анатолій — 250, 253, 254, 259, 260-262, 264, 266, 303, 357.
Петрів — 465.
Петрова, Євгенія — 351.
Петровський, Григорій — 457.
Пилипенко, Катерина — 48, 82, 107, 117, 122.
Пилипенко, Михайло — 95, 313.
Пилипенко, Надія — 82, 107, 117, 122.
Пилипенко, Наталія — 187, 312.
Пилипенко, Сергій — 221, 239, 379, 380, 381.
Пігулович, Зіна — 218.
Пілінська, Клава — 192, 351.
Пілсудський, Юзеф — 110, 118.
Піскатор, Ервін — 262, 263.
Піскун, Іван — 467.
Подорожній, Олександер — 324, 329, 458.
Познанський — 36.
Покотило, Михайло — 465, 468.
Поліщук, Валеріян — 250.
Полоз, Михайло — 300.
Полторацький, Олекса — 288, 317.
Полуботок, Павло — 387.
Полуведько — 468.
Польовий, Олександер — 54-56, 82-85.
Попель, Зенон — 48.
Попов, Алексей — 425.
Попов, Микола — 303.
Поповський, Александр — 218, 225.
Поритко, Іван — 45.
Поріц, Яків — 417, 418.
Постишев, Павло — 346, 362, 364, 378, 380, 382, 387, 394, 404, 439.
Поташник, В. — 36.
Прибельський — 48, 49.
Придун — 385.
Приходько, Антін — 414.
Пруслін, Самуїл — 120.
Пустовойтів — 381.
П'ясецький, Лев — 76, 80.

Радчук, Федір — 171, 369, 370.
Райнгардт, Макс — 255, 256.
Раковський, Христіян — 346.
Редько — 462, 463, 469.
Резніков, Б. — 347.
Ремез, Олекса — 17, 83.
Рєпін, Ілля — 227.
Рильський, Максим — 152, 438, 439, 443-445, 451, 455-457.
Рід, Джон — 154, 171.
Ровінський, Дмитро — 91, 94.
Рогач, Іван — 469.
Розумовська, Юлія — 461.
Роксоляна — 31.
Романенко, Олександер — 463.
Романицький, Борис — 66, 274.
Романишин — 36.
Романови — 233.
Романовський, Станислав — 123.
Ростан, Едмон — 50.
Рубчак, Іван — 48, 60, 79, 82, 84, 107.
Рубчак, Ольга — 82, 107.
Рубчакова, Катерина — 48, 50-53, 55, 57, 66, 67, 75, 93, 267.
Рудка — 20.
Рудницький, Антін — 278.
Рудницький, Степан — 387.
Рулін, Петро — 224, 233.
Руснак, Орест — 278.
Руставелі, Шота — 342.
Рюмцев — 440.
Рябоконь — 421, 423.

Саварин — див. Максимович, Карло.
Савченко, Ігор — 442.
Савченко, М. — 283.
Савченко, Яків — 153, 224.
Сагайдачний, Петро — 467-469.
Сагатовський, Іван — 275.
Садовський, Микола — 13, 25, 53, 66, 67, 74, 76, 127, 158, 200-202, 215, 273-275, 366.
Саєнко, Олександра — 123.
Саксаганський, Панас — 13, 66, 127, 158, 202, 215, 273-275, 366.
Самійленко, Митрофан — 76, 78.
Самійленко, Поліна — 76, 80, 82, 88, 107, 117, 122, 123, 130, 133, 134, 146.
Семдор — див. Дорошенко, Семен.
Семенко, Михайль — 152,153, 189, 190, 217, 288, 361.
Сенченко, Іван — 357.
Сердюк, Лесь — 171, 300, 303, 312, 329, 463.
Сидоренко, Євгенія — 95.
Сидоренко, Олесь — 125.
Сидоряк — 91.
Симашкевич, Майя — 187, 223, 228, 232.
Сімонов, Константин — 425.
Сінельніков, Ніколай — 292.
Сінклер, Ептон — 170-173, 180.
Сірецький, Роман — 35.
Сірко, Василь — 328, 387.
Сірко, Іван — 328, 387.
Скибінський — 108.
Скляренко, Володимир — 279, 285, 342, 344, 346, 349, 354, 355.
Скоропадський, Павло — 70, 73, 74.
Скот, Л. — 187.
Скотт, Валтер — 171.
Скрипник, Микола — 250, 278-300, 304, 319, 320, 329, 358, 362, 378, 382.
Сліпий, Йосиф — 14, 16.
Сліпий, Родіон — 16.
Слісаренко, Олекса — 190, 381.
Слупчинський, Орест — 4, 9.
Смерека, Антоніна — 74, 80, 82.
Сметана, Бедржих — 26.
Смірнов, Олексій — 239.
Смолич, Юрій — 275, 285, 288, 375.
Смулка, Лев — 31, 32, 34-36, 38.
Сокіл, Марія — 304.
Соколов — 255.
Соколовський, Юліян — 32, 34, 36.
Солнцева, Юлія — 442.
Соловцов, Ніколай — 318.
Солодуб, П. — 279, 391.
Сорока, Петро — 57, 60, 82, 172, 454.
Софокл — 89, 272.
Стадник, Йосип — 26, 35, 36, 53, 76, 176, 177, 278, 445, 446.
Стадник, Софія — 27, 35-37, 93, 278.
Стадник, Стефа — 278.
Стадник, Ярема — 278.
Сталін, Йосиф — 249, 341, 348, 355, 373, 382, 387, 392, 408, 413, 416, 417, 429, 438-440, 444, 445, 455-457, 459, 460.
Станіславський, Константин — 96, 167, 321, 329.
Старицька-Черняхівська, Людмила — 64, 66, 152, 214, 330, 449-451, 454.

Старицький, Михайло — 50, 176, 190, 210, 214-216, 247, 272, 273, 450.
Стечинська, Елеонора — 26, 27, 36.
Стешенко, Іван — 449.
Стешенко, Оксана — 449.
Стешенко, Орися — 171, 192, 236, 270, 281, 298, 306, 330, 351, 449.
Стрельбицький — 378.
Струхманчук, Яків — 387.
Стукаченко, Марія — 138.
Сулліван, Артур — 269, 272.
Сухино-Хоменко, Володимир — 391.

Таїров, Александр — 246, 347, 348, 357.
Танчаковський — 48, 49.
Таран, Теодосій — 366.
Твен, Марк — 171.
Теліга, Михайло — 469.
Теліга, Олена — 469.
Теліщак, Йосип — 78.
Тен — 154.
Терещенко, Артем — 428, 429.
Терещенко, Марко — 317, 467.
Терещенко, Микола — 153.
Титаренко, Надія — 312.
Тихонович, Микола — 406-408.
Тичина, Павло — 152, 250, 357, 363.
Ткачівський, Семен — 387.
Тобілевич, Іван — див. Карпенко-Карий, Іван.
Тобілевич, Марія — 71.
Тобілевич, Микола — див. Садовський, Микола.
Тобілевич, Панас — див. Саксаганський, Панас.
Тобілевич, Софія — 71, 72, 95, 147.
Товбін, Е. — 344.
Токар, Х. — 224.
Толлер, Ернст — 166, 167, 187, 262, 342.
Толстой, Алексей — 262.
Трильовський, Кирило — 17.
Туаєв — 402-404.
Тягно, Борис — 187, 218, 224, 225, 230, 232, 279, 281, 285, 344, 370, 462.

Угрин-Безгрішний, Микола — 36, 91.
Ужвій, Наталія — 248, 312, 351, 360, 361, 363, 365, 369, 370, 373, 463.
Українка, Леся — 123, 132, 274, 450.
Уткін, Йосиф — 401-403.

Федорцева, Софія — 278, 281, 283, 299, 335, 338.
Филипович, Павло — 152.
Фін, Константин — 407.
Фрайтаґ, Ґустав — 285.
Франко, Іван — 14, 15, 82, 83, 86, 458.
Франко, Петро — 458.
Франс, Анатоль — 123.
Фурер, Веніямін — 303, 304.

Хвиля, Андрій — 329, 366, 368, 374, 375.
Хвиля, Олександер — 338.
Хвильовий, Микола — 152, 221, 250, 272, 275, 279, 280, 285, 288, 300, 320, 321, 356-358, 362, 373, 449.
Хмурий, Василь — 470, 471.
Хомик, Степан — 47-49.
Хоткевич, Гнат — 14, 17, 34, 83.
Христовий, Микола — 250, 266.
Хрущов, Микита — 162, 442.
Хуторна, Є. — 274.

Цегельський, Лев — 24.
Цегельський, Роман — 24.
Цегельський, Теодор — 21, 30.
Цеткін, Кляра — 382.
Цяпка-Скоропад — 57.
Цьокан, Ілько — 387.

Чайківський, Микола — 13.
Чарнецький, Степан — 35, 54, 57.
Червак — 380, 381.
Черкасенко, Спиридон — 64, 77.
Черкашин, Роман — 366.
Черняк, Євген — 328, 387, 391.
Черняхівська, Рона — 330, 449.
Черняхівський, Олександер — 330.
Чехов, Антон — 50.
Чехов, Міхаіл — 255.
Чистякова, Валентина — 94, 147, 149, 161, 168, 187, 259, 294, 298, 300, 303, 312, 338, 360, 368, 369, 376.
Чорноглазов — 407, 416.

Чубар, Влас — 279, 394.
Чубатий, Лев — 42.

Шагайда, Степан — 187, 204, 205, 207, 209, 210, 234, 235, 241-246.
Шевченко, Йона — 130, 131, 320.
Шевченко, Лазар — 54.
Шевченко, Тарас — 14, 16, 17, 32, 34, 37, 77, 87, 89, 111, 116, 119, 120, 170, 187, 193, 194, 215, 220, 296, 450.
Шекспір, Вільям — 187, 193-195, 197, 198, 272, 275, 326, 327, 331, 337, 355.
Шіллер, Йоган -- 262, 275, 305, 375.
Шіффер — 420.
Шкляїв, В. — 187, 223, 232.
Шкурупій, Ґео — 153, 190.
Шлезак, Лео — 43.
Шмаїн, Ханан — 285.
Шнеєрсон, Я. — 401-404.
Шопен, Фридерик — 350, 361.
Шпенґлер, Освальд — 154.
Шпол, Юліян — 190.
Штравс, Йоган — 50.
Шульґін, Василій — 203.
Шумський, Олександер — 124, 250, 279, 288, 328, 391.
Шурубалко — 457-461, 463, 469.

Щупак, Самійло — 288, 317, 323, 326, 327, 368.
Щуровський — 20.

Юра, Гнат — 54, 76, 80, 82, 84, 86, 89, 91, 92, 100, 102-104, 106, 107, 111, 117-119, 121-123, 137, 193, 201, 222, 240, 243, 246, 250, 263, 264, 313, 317, 342, 445, 446.
Юринець, Володимир — 387.
Юрський, Олександер — 118.
Юрчак, Василь — 53, 60, 66, 67.

Яворський, Матвій — 387, 391.
Яворський, Михайло — 387.
Яґода, Генріх — 413, 439.
Яковченко, Микола — 313.
Яловий, Михайло — 152, 221, 275, 288, 356, 379-381.
Янович, Ванда — див. Курбас, Ванда.
Янович, Володимир — 29, 394.
Янович, Степан — див. Курбас, Степан.
Яновський, Юрій — 153, 190, 352, 374, 441, 443-445, 451, 458.
Ярославенко — див. Придун.
Ярошенко, Володимир — 153, 167, 190, 211, 214, 215, 220, 233, 247.

Показник п'єс та опер

"Аїда" — 43.
"Алло на хвилі 477" — 309, 310, 316, 318.
"Артисти" — 255.
"Базар" — 86, 89, 108.
"Бастилія Божої Матері" — 373, 375.
"Баядерка" — 214.
"Безглуздя" — 407.
"Богдан Хмельницький" — 464.
"Бравий вояк Швейк" — 262, 313.
"Брехня" — 86.
"Бронепоїзд" — 281, 282, 285.
"Великий льох" — 77, 87, 89.
"Великодушний рогоносець" — 189.
"Вертеп" — 266.
"Верховинці" — 17, 34.
"Весела смерть" — 123.
"Весілля Фіґаро" — 92, 132.
"Вій" — 116.
"Вічний бунт" — 357.
"Воццек" — 281, 284, 285, 287, 288.
"В степах України" — 445.
"Гадибук" — 189.
"Газ" — 149, 153, 154, 156, 161-163, 165, 166, 169-173, 177, 180, 189, 198, 218, 220, 280.
"Гайдамаки" — 116, 119-121, 131, 151, 158, 170, 187, 189, 191-193, 203, 215, 217, 218, 220, 225, 232, 236, 247, 275, 280.
"Галька" — 58, 59, 61.
"Гамлет" — 194, 395.
"Гандзя" — 26.
"Генрік Наварський" — 123, 132.
"Гетьман Дорошенко" — 64, 66.
"Гопля, ми живемо" — 342.
"Горе брехунові" — 89, 90, 220.
"Господиня заїзду" — 123.
"Гріх" — 86, 89.
"97" — 219, 220, 222, 223, 317, 323, 324, 326, 331, 341-343, 350, 358.
"Державна зрада" — 375.
"Джіммі Гіґґінс" — 170-173, 175-177, 179-187, 189, 198, 203, 220, 226, 275, 280.
"Диктатура" — 323, 326, 328-341, 350, 360.
"Дні Турбіних" — 321.
"Жакерія" — 218, 224, 226, 230-233, 247, 272, 275.
"Житейське море" — 313.
"Жовтень" — 147-151, 154, 161, 170, 280.
"Жовтневий огляд" — 285.
"Загибель ескадри" — 370, 371, 462, 463.
"За двома зайцями" — 190, 210, 213-219, 226, 232, 233, 247, 275, 316.
"Закут" — 287, 324, 326, 357.
"Запорожець за Дунаєм" — 60, 61, 414, 415.
"Затоплений дзвін" — 87, 92, 102, 104, 106, 123.
"Земля дибом" — 189.
"Змова Фієско в Ґенуї" — 306, 307.
"Золоте черево" — 236, 240-247, 269, 275, 281, 323.
"Зона" — 287.
"Іван Гус" — 77, 87, 89, 111, 149, 170.
"Камінний господар" — 123, 132.
"Кадри" — 323, 326, 328, 330, 344, 350, 370.
"Катерина" — 58, 59, 61.
"Комуна в степах" — 218-220, 222-226, 228-230, 317, 358.
"Король бавиться" — 247, 275, 276.
"Король Лір" — 370.
"Куди вітер віє" — 111, 123.
"Лікар з примусу" — 123, 132.
"Лілея" — 89.
"Ліричні вірші" — 170.
"Людина-маса" — 166, 187, 218.
"Макбет" — 151, 187, 193-198, 203, 220, 230, 232, 272.
"Маклена Ґраса" — 357, 358, 360-362, 364-366, 458.
"Манірниці" — 123, 132.
"Мартин Боруля" — 458.
"Маруся Богуславка" — 176.
"Машиноборці" — 166, 167, 187, 188, 210.
"Мина Мазайло" — 311-322, 324, 340, 348, 357.
"Мікадо" — 247, 269-272, 275, 318, 323.
"Містечко Ладеню" — 349.
"Мойсей" — 14, 15.
"Молода кров" — 86.
"Молодість" — 75, 82, 87, 92.
"Мораль пані Дульської" — 98.
"Надія" — 123.

"Напередодні" — 218, 224-228, 333.
"На перші гулі" — 123.
"Народження велетня" — 349.
"Народній Малахій" — 283-286, 288-300, 305, 308, 311-314, 316-319, 321, 322, 324, 340, 342, 348, 357, 360.
"Наталка Полтавка" — 60.
"Натусь" — 86.
"Невідомі солдати" — 341.
"Невольник" — 31, 32, 36.
"Нові ідуть" — 166, 190, 210.
"Нора" — 35, 433.
"Огні Іванової ночі" — 123.
"Одружіння з немовою" — 123.
"Ой, не ходи, Грицю" — 35, 36, 50-53.
"Отелло" — 43, 275, 370.
"Панна Мара" — 86, 92.
"Парсіфаль" — 43.
"Партизани в степах України" — 463.
"Патетична соната" — 324, 326, 340-342, 344, 347-349, 357, 358, 360.
"Плацдарм" — 349-351, 370.
"Потоп" — 189.
"Пошились у дурні" — 69, 167, 187, 190, 210-216, 219, 226, 232-234, 249, 316.
"Примари" — 123, 132, 133, 138.
"Принцеса Турандот" — 189.
"Продана наречена" — 26.
"Пролог" — 247, 275, 276.
"Прощай, село" — 357.
"Про що тирса шелестіла" — 64, 77.
"Ревізор" — 93-96, 274.
"Роґор" — 342.
"Розбійники" — 275.
"Рур" — 148-151, 154, 161, 170, 280.
"Сава Чалий" — 77, 247, 272, 273, 275, 318.
"Сватання на Гончарівці" — 58.
"Седі" — 247, 248, 269, 272, 275, 323.
"Секретар партії" — 401, 402.
"Секретар профспілки" — 187, 188.
"Сирітка Ася" — 35.
"Собака на сіні" — 422.
"Сонце Руїни" — 35.
"Степовий гість" — 30.
"Суєта" — 87, 114-116, 222, 313, 342.
"Так загинув Гуска" — 287.
"Тетнульд" — 346, 349.
"Урієль Акоста" — 342.
"У холодку" — 123.
"Фавст" — 51.
"Хазяїн" — 25, 70, 349, 350, 354, 355.
"Хроніка з царського двору" — 262.
"Хулій Хурина" — 287, 357.
"Цар Едіп" — 89, 90, 149, 220, 269.
"Циганка Аза" — 46.
"Чорна Пантера і Білий Ведмідь" — 35, 75, 86, 89, 92, 123.
"Чудо святого Антонія" — 189.
"Шпана" — 220, 225, 226, 233-236, 247, 249, 275, 316.
"Юлій Цезар" — 44.
"Яблуневий полон" — 281, 285.

Показник фільмів

"Арсенальці" — 187, 204, 209, 217.
"Борислав сміється" — 458, 465.
"Вендетта" — 187, 203-206, 208-210, 217.
"Звенигора" — 458.
"Лісовий звір" — 205, 206.
"Макдоналд" — 187, 204, 209.
"Укразія" — 205, 206.

Список ілюстрацій

Йосип Гірняк 5

Батьки Й. Гірняка.
Вид на містечко Струсів 22

Йосип Гірняк 33

Лесь Курбас 39

Актори Українських Січових Стрільців.
Група Молодого театру 49

Молодий театр в Одесі
і в Межигірському Спасі 65

"Цар Едіп" 90

Олімпія і Йосип Гірняки 101, 139

Лесь Курбас 145

Театр "Пель-Мель" у Києві.
Театр "Березіль" у Харкові 159

Л. Курбас і В. Чистякова 168

"Джіммі Гіґґінс" 179, 184

"Машиноборці".
"Секретар профспілки" 188

"Гайдамаки" 192

"Макбет" 196

Лесь Курбас 199

"Вендетта" 208

"Пошились у дурні".
"За двома зайцями" 213

"Комуна в степах" 229

"Жакерія" 231

"Шпана" 235

"Березіль" на могилі Шевченка.
Біля пам'ятника Шевченкові
в Полтаві 237

"Золоте черево" 245

"Седі" 248

Режштаб в Одесі.
Березільці в Полтаві 268

"Мікадо" 270, 271

"Пролог".
"Король бавиться" 276

"Бронепоїзд" 282

М. Куліш читає "Народнього Малахія".
Л. Курбас і В. Меллер 286

"Народній Малахій" 294, 298

"Змова Фієско в Ґенуї" 306, 307

"Алло на хвилі 477" 309, 310

"Мина Мазайло" 315

Відпочинок в Одесі 325

"Диктатура" 335, 338, 339

"97" 343

"Пляцдарм" 351

"Березіль" у Межигір'ї.
С. Ахметелі, Л. Курбас,
І. Гамрекелі 359

"Маклена Ґраса" 365, 367

"Загибель ескадри" 371

"Собака на сіні" в Чіб'ю 422

"Нора" в Чіб'ю 433

Батько Й. Гірняка.
Й. Гірняк з матір'ю 472

Зміст

Слово від упорядника 9

І. На шляхах Леся Курбаса

Передслово 13
Три події 13
Мої театральні манівці 19
Українські Січові Стрільці в полоні Мельпомени 29
Рогатинська гімназія 31
Театр — моя школа 50
Через Київ, Харків та Іванівку до хутора "Надія" 63
Хоч війна, а музи не вмовкають 73
Театр ім. Івана Франка 86
Київ — "Ревізор" — Лесь Курбас 93
Повернення до Вінниці 99
У крутежі веремій 107
В'їзд Юзефа Пілсудського і Симона Петлюри 110
На пошуках хліба і глядачів 112
Друга зустріч з Лесем Курбасом 120
Театр-студія імени Івана Франка 122

ІІ. "Березіль"

Перші кроки 146
"Жовтень" 147
Сюжет пантоміми "Жовтень" 150
"Рур" 150
"Газ" 153
Четверта майстерня 158
"Нові ідуть" 166
"Джіммі Гіґґінс" 171
Акторський Рубікон 183
Театральний сезон "Березоля" 1924-1925 191
"Гайдамаки" 191
"Макбет" 193
Курбас на тлі його доби 198
"Пошились у дурні" 210
"За двома зайцями" 214
Повернення Леся Курбаса з кіноекспедиції 217
Різкий поворот березільського руля 219
"Комуна в степах" 228
"Жакерія" 230
"Напередодні" 233
"Шпана" 233
Прощання з Києвом 236

"Березіль" на етапі нових випробувань 239
"Золоте черево" 240
Подорож до Німеччини 249
Неймовірна зустріч на Унтер ден Лінден 253
Театр Макса Райнгардта 255
Одеса — Середній фонтан — 14 станція (Сезон 1926-1927) 269
"Сава Чалий" 272
Театральний сезон 1927-1928 281
"Народній Малахій" 283
Перша прилюдна вистава "Народнього Малахія" 293
Берлінське лікування 300
"Мина Мазайло" 311
Перша і остання ґастрольна подорож "Березоля" до Києва 317
Театральний сезон 1929-1930 326
"Диктатура" 330
Після ґенеральної проби "Диктатури" 337
Двотижневик української культури в Тифлісі 344
Театральний сезон 1932-1933 349
"Маклена Ґраса" 357
"Березіль" після погрому 370
Слідство — бутафорний театр 375

III. З Остапом Вишнею

Шабашний вир 391
Останнє доручення 438
Війна 457
З-під ринви на зливний дощ 466

Показники 474
Список ілюстрацій 485

Сканування: Ярошенко Олександр
м. Січеслав
2018 р.