

42.

ФОТО

ФОТО

ЗМІСТ :

Микола Карпович Садовський

Д. Шерех: Дискусія в мистецькому салюоні,
якої і никого в нас нема

Галайда: Чорноморський друг Шевченка

П. Ковалів: Сценічна мова

С. Гор.: Володар гір

В. Влавацький: Прапрем'єра "Гамлета" на
українській сцені

З. Тарнавський: Люди з п'еси

Американський театр

Воп: Маруся вийшла заміж

Гостина в Берхтесгаден

Рецензії

Ухвали з'їзду українських музик

Театральна хроніка

Оформлення і маргінери ЕКО

Театр

Журнал театрального Культири і
мистецтва

Видання Об'єднання Мистців
Української Сцени

Мюнхен-Ньюсбург

Ч.2. ЧЕРВЕНЬ-ЛІПЕНЬ 1946

Микола Карпович Садовський

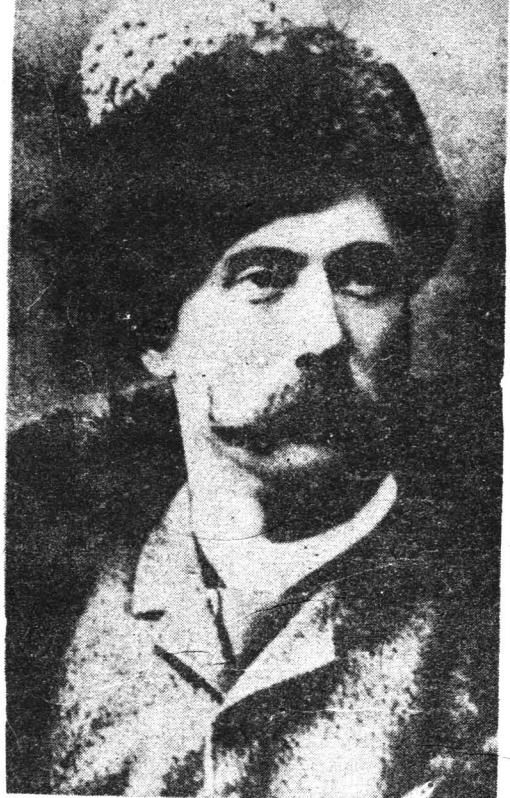
(До світлини на обкладинці).

Коли згадуємо корифеїв українського дореволюційного Театру — на одне з чільних місць висувається постать велетня нашої сцени, постать Миколи Карповича Садовського.

Політичні умови царалу, цієї "тюрми народів", обмежили можливості українського Театру до т.зв. побутового репертуару. М. К. Садовський зумів своїм блискучим режисерським і акторським талантом і цю вузьку та обмежену ділянку репертуару підняти до висоти справжнього і нефальшованого мистецтва. Поруч великих корифеїв українського Театру, М. Кропивницького, Саксаганського, Карпенка Карого і Старицького, він свою працю, своїм величезним талантом подарував своєму народові велику цінність — мистецький побутовий Театр, якого сьогодні не має нічка друга нація.

Сьогоднішній український Театр проламав уже вузькі рамци "побутовщини" і своїм мистецьким досягненням дорівнює театральній культурі інших європейських народів а подекуди навіть її перевищує. Однак без великого діла, яке зробили наші корифеї, без їхнього великого хисту і праці не мали б ми сучасного українського Театру, не мали б ми тих великих досягнень в ділянці театральної культури, — і про це треба завжди пам'ятати.

В пантеоні Великих Українців, будівничих храму національної культури, почесне місце займає геніяльний театральний мистець Микола Карпович Садовський.



Дискусія

В мистецькому салоні, якої
і якого в нас нема

САЛЬОН, де сходяться діячі мистецтв. Припустимо, члени ОМУС-у і МУР-у. Але справа не в організаційній принадлежності, а в темпераменті. Розмову цього разу заводить, як слід сподіватися, -

ОПТИМІСТ. Один з найкращих творів нашої драматургії, - "Патетична соната" Миколи Куліма, ще не йшов на український сцену. Соромно буде, якщо ми й тепер його не поставимо. СКЕПТИК. Не йшов і не йтиме, бо це річ, яку виставити не можна.

ОПТИМІСТ. Не можна? Чому не можна?

СКЕПТИК. Є багато причин. Але, мовляв Наполеон, досить однієї, щоб інших не агадувати. Не заходячи в деталі будови п'еси, скажу тільки найпростіше: на сцені треба спорудити ярсь неймовірно складне: чотириповерховий будинок - так, щоб для могла відбуватися в усіх чотирьох поверхах - і цього ще мало: будинок не тільки всередині, а й з вулиці, бо багато сцен відбувається й на вулиці. Це і на добре устатковані сцени з складною машинерією не легко зробити, а на наших імпровізованіх таборових сценах, де, крім помосту, шести куліс і голої стелі, нічого нема... І, та що й казати, річ цілком недосконала. Правда, п'еса Йгла в Москві й Ленінграді, але тут у нас, на еміграції...

ГРАНІЧНИЙ СКЕПТИК. Ніде вона не Йгла. І хай мені й не можуть. Тобілевич може йти. Старицький може йти. А це не може йти. Хоч заботиться всі, але я не повірю, що вона Йгла.

ОПТИМІСТ. Не сперечаймося про далеке й безперечне. Підумаймо краще, як могла б "Патетична соната" йти в нас. Микола Куліш - невідривний від "Березоля". Й згоден з думкою В. Блавацького, що Куліш виплекав "Березіль". Але тоді може в режисерській роботі Л.Курбаса знайдеться, що полегши наше завдання. Може можна взагалі не будувати цієї споруди, а подати її якось умовно? Курбас лябив це робити. Пригадуєте? "Макбет" йшов на голій сцені, а на місце дії вказували тільки щити з написами типу: "Замок", "Шлях" тощо. Або "Диктатура", яка Йгла на пляшетах, що гойдалися за принципом двогойдних рель, закріплених зі споду в центрі; а на своїх краях ці пляшети то здіймали вгору, то занурювали під сцену невеличкі моделіки хаток. І в супроводі відповідного "звукового пейзажу" була чудесна ілюзія умовного українського села. Якщо Л.Курбас робив це, мавши добре технічно устатковану сцену, то чому ми не можемо зробити цього тепер з більшою бідності?

СКЕПТИК. З "Патетичною сонатою" ви цього не зробите, бо твір задуманий як новий вертеп, чотириповерховий соціальний вертеп. Про це все дещо і Ерік Ліпа писав. Підвіс - робітники, перший поверх - українці, другий поверх - панівна Росія, на горищі - мрійники: поет і проститутка. Ідея вертепу, вертеної будови взагалі типова для тих років. "Літературний арт-марок" будувався за принципом вертепу з інтермедіями. Аркадій

Любченко в своєму "Вертепі" використав цю форму, щоб показати ввесь світогляд своєї доби. А в "Патетичній сонаті" М. Куліш схотів показати в вертепі, з вертепному розрізі соціальну структуру українського суспільства в революції. Не можна відмовитися в реалізації п'єси від конструкції чотириверхового вертепу.

ОПТИМІСТ. Це правда, що ідея вертепної композиції типова для "ваплітня", надто в роках після ліквідації ВАПЛІТЕ. Але роля вертепності в Любченка і в Куліша різна. У Любченка вона пройняла ввесь твір, аж до деталів, зумовила симетрію частин. А в Куліша суть зовсім не в цьому, ніщо б не змінилося, якби дія відбувалася, скажімо, в чотирьох сусідніх будинках. Взагалі, на наше щастя, "Патетична соната" далеко не така продумана в кожному деталі, як "Вертеп". "Вертеп" знаменує собою синтезу "ваплітнянського" етапу в розвитку нашої духовості й літератури, а "Патетична соната" /хоч і написана трохи пізньше/, ще зв'язана почасти з тією "розхристаністю", яка так яскраво виявилася в ранніх новелях М. Хвильового і якої так уперто і так тяжко згодом позбувалися ваплітняни, а дехто, як от Б. Яновський, - і досі до кінця не позбувся.

СКЕПТИК. Ну, тут уже дозвольте з вами не погодитися зовсім. У "Патетичній сонаті" теж кожний деталь продуманий і наповнений внутрішнім змістом. Пригляніться жоч би до композиції п'єси. П'єса вся на системі повторень і відповідності. Слова Зіньки про те, що за свободи "світ, як цвіт, ще й мілій, як сонечко" і про тугу за мілім починають п'єсу - і повторються після революції, стверджуючи тим, що лютнева революція Зіньку не задоволила. Слова Марини: "го лише ідеї переможуть, хто з ними вийде й на ешафт і смерті в вічі скаже", звучать уперше в момент її первоности в становництві, а вдруге - перед її загибеллю - і це повторення юдає світло на ввесь її образ. А в загальній композиції п'єси! Скільки тут свідоцтво створених паралель! Марина йде до Ілька і, зустрівши Андре, вертається, - Ілько йде до Марини і, побачивши Андре, відходить. Моржик у Зіньки - перше наше глибоке з ним знайомство /крім другорядної сцени з Анет/. Морж у Зіньки - останнє наше з ним побачення. Перше - трагічне для Зіньки, друге трагічне для Моржика. Суд над Андре відбитий своєрідно судом над Оврамом, а арешт Моржика - арештом Овrama, Зіньчин лист /ненаписаний/ і Ількові листи /ненаписані/. І т.д., і т.д.

ОПТИМІСТ. Є в "Патетичній сонаті" і рефери, є і паралелізм окремих епізодів. Але ще більше епізодів не має своєї паралелі; а ті, що перегукуються один з одним, поставлені на зовсім однакових місцях. Твір, - я тверджу все таки, - не має чісії симетрії, яка характеризує "Вертеп" Л. Любченка і синтетичні твори взагалі. У п'єсі є глибокі думки і прекрасні образи, але вони не перебувають у стані досконалої гармонійності, в стані рівноваги. Вони ще цілком, за термінологією М.Хвильового, "м'ягкіні".

СКЕПТИК. От-от-от, саме так! І це діречі теж доводить, що "Патетичну сонату" не можна ставити. Вона не зібрана докупи, вона розпадається на окремі хронікальні епізоди. В якому жанрі вона, власне, написана? Сюжетна драма? Є багато напружених сюжетних перипетій, є навіть елементи авантюреності: зради, змови, вбивства, доноси, викриття.



Могла б бути на такій фабулі добра мелодрама. Але автор занедбав це все, розмножував на непов'язані імматки, розводив настроями. Йкож і в наскрізна лінія, то вона хіба тільки в хроніці революційних подій, а не в усьому плетиві фактів, зв'язаних з тим чи тим героєм. Може скажете - трагедія? Але де тоді її герой? Гине Ступай-Степаненко, гине через свою трагічну вину - він не зумів визначити свого місця в боротьбі комунізму й антикомунізму. Але це постать комічна або, певноше, трагікомічна, а не трагічна. Марина? Постать, безперечно, глибока й трагічна, але чому вона гине? Де її трагічна вина? Марина гине через зовнішні обставини, а по суті, коли виходить з II вчинків, - випадково. Ні, це й не трагедія. Хоч і елементи трагедії виразні є. Щось таке, що не має ознаку жанру. У мене таке враження, що автора більше цікавило висловити окремі близкучі думки, ніж написати довершений художній твір.

ОПТИМИСТ. До п'еса не вкладається в традиційні жанри - де не біда. І вона написана в новому жанрі, і автор сам Його визначив: патетична соната. Не махайте, будь ласка, руками. Звичайно, патетична соната - це передусім образ революції, як її сприймає М. Куліш. Але це водночас і визначення жанру. Що це значить? А дуже просто: соната в даному випадку - це ряд тем /у музичному розумінні терміну/, споріднених або контрастових або просто відмінних, сплетених в одне; воно виринають кожна знов і знов, внутрішньо при тому розвивається, - але не зливаються. Тому є внутрішня єдність дії, є наростиання, але нема однієї наскрізної лінії розвитку, якщо не брати того, що всі ці різноманітні теми /теми, повторю, в музичному значенні слова/ покриваються одним: розвитком національної революції на Україні. Ну, а чому вона, ця соната патетична - це не потребує коментаря.

СКЕПТИК. Якби це була соната, вона мусіла б розпадатися на виразні контрастові частини. А ті самі розділів, з яких складається п'еса, не відмежовані внутрішньо один від одного. Коли Й пристати на музичну термінологію, це радше соната, ніж соната.

ОПТИМИСТ. Поперше, таки розпадається на три виразні контрастові частини: перша - де музично-настроєвий ключ - великою ніч /1 наступний день/. Це весна революції. Вона охоплює перші три розділи. Дальша частина має ключем вітраину жовтневу ніч. Це епізод більшевицького панування - четвертий розділ. А далі вулиця в цвіту акацій - новий настрій, новий ритм - літо - громадянська війна, повстання - розділи п'ятий-шостий. А короткий сьомий розділ становить фінал - як Його і зве сам автор. Маєте чотиричастинне сонатне членування. А по-друге, важливіша та система образів-тем: тема Ілька, тема Марини, тема Ступая-Степаненка, тема Андре тощо, - які в розвитку, в варіаціях, у різних комбінаціях наповнюють кістяк твору.

СКЕПТИК. Які там варіації, коли герой - маски? Кожна має свій малюнок і Його зберігає: Ступай-Степаненко - "націоналіст" просвітянського покликання, Марина - пізнішого, Перецький - стара російська воєнщина, Андре - білогвардійщина, Ілько - замріяний поет, - все це так легко вкладається в шаблонові схеми!

ОПТИМИСТ. Але чи звернули ви увагу, що в кінці п'еси всі вони не такі, як на початку, всі вони проішли виразний розвиток? Марина на початку самотня мрійниця, в кінці - організаторка протибільшевицького повстання; Ступай-Степаненко входить у п'есу культурником-просвітянином, а гине пародією на українських комуністів, що хотіли червоне сполучити з блакитно-жовтими;

Andre проходить **між** від джендурістого сердеїда-офіцера до ватажка білогвардійщини; Ілько - від мрії закоханого до синого чи такого освідчення в політичній боротьбі. І так **кожний**. Ви маєте рахів, що за **кожним** героєм ховається якесь узагальнення, але не можна говорити, що це маски, коли **кожний** образ має виправданий внутрішній розвиток.

АМАТОР КЛЯСИФІКУВАТИ. Ну, герой п'еси можна поділити на людей мрії і людей діла. Ілько ввесь час уявляє себе на кораблі Арго, що пливе до вічно прекрасних країн. Марина - "у снах, у мріях, десь ніби в голубих віках". І Ступай-Степаненко в мріях, і Зінька, і навіть по-своєму Жоржик. А люди діла - це бользевики, може ще Пероцький.

ОПТИМІСТ. І коли на такий погляд погодиться, то масками можна назвати тільки **вашіх** "людей діла". Але **ваші** "люди мрії" здебільшого в п'есі перестають бути людьми мрії. Одні гинуть - як Ступай-Степаненко, як Жоржик, інші - стають "людьми діла": Зінька, що в ній ненависть поборола мрійливість і штовхнула її до більшевиків; Марина, що від мрії перейшла до зброї і від бетговена до кулеметів і гармат; Ілько в його трагічно-бездніх борсантіях.

АКТОР. /або, коли **жінки** того хочуть, АКТОРКА/. І, коли бажаєте, наскрізна лінія п'еси і є в тому, що люди мрії гинуть або стають людьми дії. З цього погляду "Патетична соната" продовжує ту ж ідею боротьби з малахіянством, що й "Народний Малахій" інші. І в цьому великові мірою її трагізм героя. І вони зовсім не схематичні. І коли тут **кахуть**: маски, - то дукаєть: схеми. А **тим** часом усі герої і психологічно різні. І **ісключений** свій вчинок вони роблять кожне по-своєму. Або подивітесь на мову: яка вона **індивідуалізована**. Ст Марина ввесь час переходить на ямбічний лад.

СКЕПТИК. Ну, це Й Корнійчук робив. У "Платоні Кречетові" і "Богдані Хмельницькому" він довів це до огиди.

АКТОР. Корнійчук робив це пізніше, під впливом Куліша, і робив це грубо, нехудожньо. У нього як патетичний момент, так герой і починається, мовляв В. Маяковський, "подсвірківати" ямбом. Це в нього загальний засіб ходульного патосу. А в М. Куліша - це **індивідуальна** риса Мариніної мови. Крім того, Корнійчук досягає цього "ямбізму" інверсіями, що зразу впадаєть в очі, а в Куліша це подано тонко, без випинання. А візьміть мову інших дійових осіб. У **кожного** мова має свій ритм: мова Andre тяжить до хореїчності. Мова Жоржика - вся на захлини, з самоперебиранням, з отим постійним "між іншим". Нова Пероцького - уривчасто-командна. Мова Зіньки - то тягуче-пісenna, то колючо-роззлощена, - згадайте, наприклад, а়яну, коли вона видає Жоржика! Е ні, це вам не Корнійчук!

А візьміть психологів персонажів. Вони зовсім така проста. От ви кажете: Марина - націоналіст нової формaciї, "вісниківської", сказали б. Добре, але чи це вичерпує малиновку її ролі? Кого вона любить: Andre? Чи Ілька? Чи вона никого не любить, а тільки використовує їхнє закоханість для своєї мети? Тут автор дає зможу театрovi тлумачити, як той хоче. А від цього **х** залежить і те, чи образ Марини - позитивний. У нас цитують окремі вислови Марини і захоплюються ними. Але можна подивитися і з іншого боку: чи **х** не сороз Марини з Andre привів до того, що ховто-



блакитний прапор скинуто, а мас триколійовий? Чи не з ції почасти вини загинув її батько? Це не такий простий образ. Тут є, над чим подумати, і є що грati.

А візьміть ритм п'єси. Ст перша сцена в підвалі - вона вся на ритмі спадання крапель - це є "музики життя і смерті". Натуралістичний деталь? Нічого подібного. Во остання сцена в тому ж підвалі, і краплі спа;вуть і далі, але вони вже не мають естетичного значення, іх уже не чує глядач, іх заглушила уявна музика, рондо з сонати Бетговена. Чому? Во новий ритм у підвал принесла Марина! Ритм Перецького творять куранти, ритм Ілька - гелікон, яким можна "зорі на небі гасити", але який у п'єсі мовчить. Тут все згадували, що ключ до першої частини п'єси - величні дзвони, до другої - постріли й канонада. Кожний образ має свій ритм, кожна частина - свій. З іх скрещення виростають надзвичайно цікаві сценічні завдання. Вся п'єса - на музичі, чи, коли можна тај сказати, на різних музиках...

ПУДЛІСТ. Я б вам не р'явив так захоплюватися музикою. Все таки це є передусім політична драма. І в наші дні звучатиме передусім ця її сторона. Так деякі репліки сприймаються просто як передбачення, як пророчства. Пригадуєте, як Перецький оцінював революцію: якщо не розвалить Росію Ступай-Степаненки, "Росія вистоїть і перестоїть яку завгодно революцію". Іку треба було мати 1930 р. політичну прозорливість, щоб побачити, що Росії страшна не клясова і не партійна боротьба а тільки повстання пригноблених націй, щоб передбачити теперішній гін імперіалістичної Росії! Або візьміть сцену мітингу. Тут уже че-ка ніяких музичних супроводів, а вся сцена побудована на гострому изируванні політичними провідниками реплік один одного. Звичайно, ви можете сказати, що й тут є складники музичного а-компонювання: відгукидалекої марсельєзи, стукіт чистів, ритми руху єрби і ритми налету збиваних реплік. Але, якщо це є ритми політичної дискусії, а не патетичної сонати.

СИМІСТ. А хіба музичний ритм виключає політичну дискусію?

КЛАСІФІКАТОР. Ні, не кажіть, тут суперечності є. Або це політична драма, де основне - логічні стики й двобої, або музично-сонатний твір, де основне - зараження емоції ритмом.

РЕЖИСЕР. Маєте рахік. Суперечності в будові п'єси, як вони до нас дійшли, є. Але тим цікавіше її поставити. Горе, якщо в поставі звучатимуть тільки пласкі алегорії політичних понять, на що п'єса дас з першого погляду досить матеріялу: вулиця - дорога революції, будинок - Росія. Сврам - пролетаріят, Марина - український націоналізм... Ні, завдання в тому, щоб розкрити всю гаму ритмів, почуттів, настроїв, на які така багата п'єса. Завдання тим важче, що доведеться ще перебороти ту ідею, яку авторові накинули Його дійсність і тогочасні цензури умови: революція - це велична патетична соната, яку грали Марина, але дограли - більшевики. Во вони не тільки конфіскували Маринене мешкання і в ньому рояль - вони перебрали й саме право на гру. Ідея фальшиві, чужі авторові, але він мусів маскуватися ними.

СКЕПТИК. Як же можна показати п'єсу всупереч її ідеї? Абсурд.

ОПТИМІСТ. Ви спрошуєте. Та ідея, про яку говорив Режисер, не виливає з суті п'єси. Вона накинена її ззовні. Образи п'єси суперечать їй. Автор тільки вдає, що співчуває конфіскації рояля більшевиками. Внутрішньо для нього центральний образ п'єси - Марина і саме Марина. І п'єса написана не тільки про поразку Марини 1917 р., а і про її непокітність, цієї чайки, "що б'ється в кожному козацькому серці" і про її майбутні

перемогу. І самі більшевики чудесно відчували цю внутрішню ідею - за це вони й заборонили п'есу. Зовнішня ідея живе тільки в раціоналістичному домислованні, а внутрішня, глибина - в усій системі образів, емоцій, ритмів. А не забувайте, що п'еса - типово експресіоністична, як експресіоністичний був і театр Курбаса. Не дурно він виріс на таких авторах, як Каїзер, Толлер, Кромелінк. І розірваність епізодів "Патетичної сонати", і ханс ії композиції, і гігантичність транспозиції дрібного на епохальне і епохального в дрібне - все це йде від експресіонізму - цього, Мовляв В. Бер, носія "ідеї творення світу природи людини з середини себе". Тим то логічно-раціональна схема має в Куліша другорядне значення.

КЛАСIFIКАТОР. Експресіонізм театру Курбаса зовсім не виключав у нього елементів раціоналізму, і то дуже відчутних. Сам Курбас говорив: "Наша формула, - щоб глядача привчити в театрі також і думати, виносити з театру матеріал для думки". Іще "Газ" Каїзера жив не тільки геніально зорганізованим ритмом, а й раціоналістичними символами, захованими в кожному персонажі і в кожній ситуації. І так було ввесь час у "Верезолі" - аж до "Диктатури" і "Маклени Граси", де за кожним персонажем ходилося узагальнення певної суспільної групи з власними її рисами психіки й поведінки. І навіть коли поставимо "Хазяїн" Гоблевича, то і в ньому викрито цю систему узагальнень - раціоністичних символів. Це завжди робив Курбас.

ОПТИМІСТ. Але не обмежувався на цьому, кожний деталь він намагався зробити змістовним і значущим, таким, щоб за ним розкривалося якесь узагальнення. І це засвоїв собі Й Куліш. У нього теж кожний деталь значущий. Ст., при��ром, Зінька з Ільком маєть паралелі в поведінці /мрії, складання невідслианих листів, зрада, - і це не випадково, тут увесь час другий плян: спільне між проституткою тіла і по-тому - проституткою духу. Або візьмім три ворожини Ступа-Степаненка! Але тут нема ніякої зуперечності з експресіонізмом. Якщо ви вже читуєте В.Бера, то він же визначив експресіонізм як "суб'єктивний інтелектуалізм". І так сно і є. Це тільки два головні засоби експресіонізму: осмислення деталей узагальненням, внесення суб'єктивного в деталь, і - навіянням ритом цілого і частин, внесення суб'єктивного в ідею. І завжди суб'єктивний кут бачення. Без цього нема експресіонізму. Пригадуєте ремарку, що Ілько повертався від Марини: "Мені немовірно важко. Я не відзнаю речей. Все змінилось, помірклло, посріло. Навіть сонце на нас вже не сонце, а якийсь ховто-гарячий плясер на рані. Скрізь запалення і біль". Спро-йті показати це на сцені!

СКЕПТИК. І це ще одна причина, чому п'еси не можна ставити. Всі п'еси подаються як



уламок дійсності від автора. А тутодин з персонажів - Ілько Дра - названий автором Я, і все подастися так, як він бачить. Це не п'єса, а щоденник у діалогах. Як ви покажете цей суб'єктивний кут бачення? На це нема технічних способів.

ПУБЛІЦИСТ. Ну, на цей суб'єктивізм були зовнішні причини. Куліш не міг наважитися в тодініх умовах говорити від себе те, що він говорив, і мусів приписати це якомусь непозитивному персонажеві, щоб могти, коли що й до чого, умити руки.

РЕЖИСЕР. Е, це для мене не має значення. Мені цікаво тут те, що є в п'єсі: а є в ній те, що треба дати "суб'єктивний театр". Театр через приємну сприймання одного з персонажів. Досі таке завдання стояло перед режисурсом хіба тільки в сценічній реалізації снів героїв. А тут треба знайти відповідні театральні засоби.

КЛАСИФІКАТОР. А що ж ви зробите з ремарками? Будете їх просто читати, як це робили в ленінградській виставі "Патетичної сонати"? Бож викинути їх не можна - саме в них дана та "суб'єктивність" театру, що вас захоплює. Вони показують раз-у-раз уявне. От в останній сцені Ілько чує музику. Дається ремарка: "Що це? Розстрій? Галюцинація? Гіпноза?.. Треба кінчати! Пора!" Або як ви втілите повторювану /отже, це складник ритму/ ремарку про те, як Ілько бачить - чусте, не справді ще є, а Ілько бачить, - як пливе кімната Марини і як вона перетворюється на корабель Арго, де "ми пливемо над хиттям"? А коли ця сила уявлення така, що в ре мар ці Ілько навіть чує уявний діалог: " - Це Арго? - питав я. - Це старий козацький човен, запорізький, - каже вона" і т.д. Або симультаність дії в різних поверхах будинку? Чи тати це все зі сцени - це ж не буде театр. Це буде нудна літературщина. А Куліш передусім автор театральний.

РЕЖИСЕР. Ні, я мушу реалізувати це все театрально. Я ще не знат, як але мушу. Навда, якої навчив український театр Курбас, який знат, що театр грас не тільки словом, а і мовчанням, не-словом, і сценічна техніка - ось мої засоби. Ними я мушу втілити Кулішеві ремарки.

СКЕПТИК. І за театральною технікою ви загубите і ідею п'єси і актора.

АКТОР. Ну, за нас не бійтесь. При такому віячному драматичному матеріалі ми не загубимося. Такої Марини на українській сцені ще не було. Це ж Лавренсія з "Овечої криниці" Льоне де Вега! Але яка ж глибоко українська! І тим самим вселідська. Недурно її тло - патетична соната Бетговена. І не дурно її образ - образ натхненної Шітлі, що віщує в Омфалосу, з українського центру землі! Або навіть такий другорядний образ, як Оврам! Це ж Евген Нещасний Е.Толлера - але сконцентрований усією силовою трагізму в кілька сценок, і знову ж який український! Який падтескт кожної ролі! Ось у Хоржика крізь текст ролі просвічують нотки Лермонтова, у Ступая - українського літопису, у Зіньки - міського жалісного романсу, у Марини - лірики Лесі Українки. Це все треба розкрити, відчути, відтворити. І кожний персонаж говорить ми глядачеві!

СКЕПТИК. Тоді вийде апологія большевизму. Бож він перемагає в фіналі: Ступай-Степаненко загинув, Марину заарештовують, Ілька, мабуть, теж. Тріумф Луки.

ОПТИМІСТ. Ви знов за старе! Не бійтесь. Больщевики говорять у п'єсі чужими словами. Недурно ж Лука Й Гамар раз-у-раз повторювати: "Сьогодні нам на цехових зборах петроградський товариш сказав"... Чужими словами не заразиши і думу не полошиши. А Марина говорять всією глибиною людських почуттів, власних почуттів, усім натхненням поезії.

АКТОР. /Не слухаючи їх, дали захоплюється/. А образ Ступай Степаненка! Це не повторення дядька Тараса - просвітянина. ЦЕ х передбачення долі Скрипника і всіх тих, хто хотів поєднати комунізм і українство. Це може навіть провидження власної долі!

РЕЖИСЕР. Ну, не перебільшуйте. Багато залежить від такту режисера. У п'єсі є все таки внутрішні суперечності - і ідейні суперечності офіційної, сказати б, і справжньої, внутрішньої ідеї/, і художньої /намарування різних стилів і жанрів/. Це ми все бачили й сьогодні в нашій розмові. А є і просто недогляди. Не знаю, чи ви придивлялися, наприклад, до того, як у п'єсі розв'язано проблему часу. Час у автора зник. Перші три епізоди відбуваються на Великдень, а четвертий - у жовтні. Але перерви між ними не відчутно. Іс в кінці великодньої частини Жоржик стріляє, а в жовтневій частині показано, як Його за це карає - і то так, ніби карає приходить безпосередньо за злочином. Так само жовтнева частина кінчається готовуванням повстання з гаслом: лольку запалено, - а наступна, коли квітнуть акадії, починається саме з запалення лольки. Інтервалу ніблі нема, ніби все діється в один день, а не триває рік.

ОПТИМІСТ. Тут ви помиляєтесь, якраз з часом усе в порядку. Пори року - це даніна історичної об'єктивності. Але суб'єктивно і з погляду єдності дії все в п'єсі триває один день - перший день творення національної України. Це відповідає експресіоністичному стилеві цілості. І ця умовність часу йде вам на руку. Іс вона ще раз штовхає вас до умовного оформлення вистави і цим полегшує реалізувати її на сцені. Умовне оформлення - ритми - павзи - експресія - от складники стилю вашої вистави, як я їх собі уявляю:

СКЕПТИК. Все одно вистава не звучатиме як слід. Іс в п'єсі, що трактує проблему української національної революції, нема основної сили цієї революції: нема українського селянства. Хто діячі української національної революції в М. Куліша? Просвітянин Ступай-Степаненко, ентузіастка Марина і російський білогвардієць Андре. І тому, що вони діють у якісь ізоляції, ми не бачимо, чому Марина мусіла прийти до поразки. Іс вона була зв'язана зі Ступаем-Степаненком? Іс вона зв'язалася з Андре? Іс вона була мрійниця? Все це може мати свою роль. Але в п'єсі /як ми її знаємо - можливо, що в рукописі було інакше/ Марина визнає поразки незалежно від усього цього, без своєї трагічної вини. Ви скажете: автор просто відтворив тут історичні події 1917-1920 років. Але поперше, він мусів показати їхнє внутрішню закономірність, а не йти просто за фактами. А подруге... Подруге, образи п'єси взагалі не історичні, воно - суцільний анахронізм. Марина-мрійниця могла існувати в 1917 р., але Марина Організаторка - це вже, безперечно, ледина покоління "Вісника". Або візьміть Ступая-Степаненка. В ньому теж механічно помішано риси старого просвітяніна і нового українського націонал-комуніста.

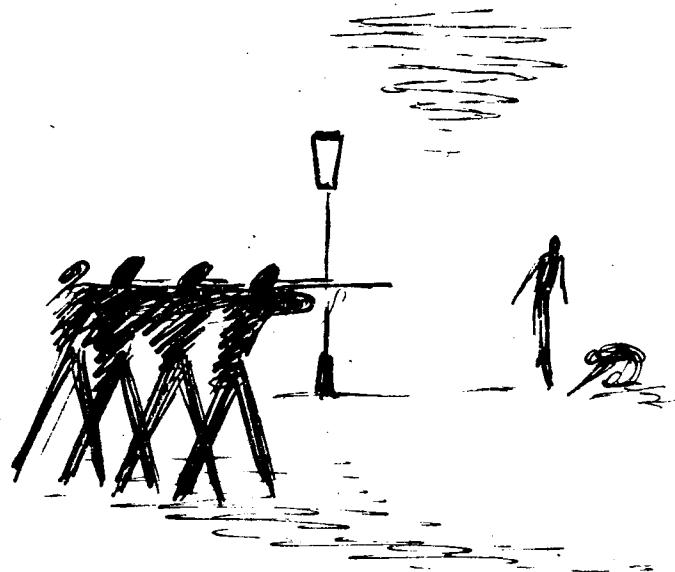
ОПТИМІСТ. Ну, наговорили. Іс в образах Марини, Ступая-Степаненка та і інших сполучаються риси різних поколінь, - це правда. Але справа тут не в анахронізмі. Куліш не пише хроніки подій 1917 р., а дає синтетичні образи української національної революції 1917 р. - не диво, що він накладає одна на одну риси різних поколінь. І це тільки добре, бо справжнє мистецтво - не фотографус, а синтезус. А що не показано причин поразки Марини... А чи не ви, що була поразка? А може автор якраз хотів показати, що Марина не визнала поразки, що це тільки порізна катастрофа? А потім у п'єсі є згадки про зв'язки Марини зі степом, з селом, з хуторами - хай режисер, хай театр розкриє те, чого не вільно було

договорити Кулішеві. Бо Курбас учив, що театр потребує доброго драматурга, але театр - мистецтво самостійне, має свої **засоби**, свої можливості, свої завдання, а не тільки ілюструє слово. "Патетична соната" - реч передусім глибоко театральна - і хай театр докладе до неї прадій вигадки.

РЕЖИСЕР. Ви масте рапцю. "Патетична соната" воєстину запалює мене до праці. А після нашої розмови ще більше. Таку геніальну-недосконалу реч мені ще цікавіше ставити, ніж цілком довершену. Які величезні можливості для театру, для мене, для акторів!

ШУБЛІЦІСТ. І яка громадсько-політична відповідальність! У скрипках умовах еміграції показати наречті "Патетичну сонату" і показати нехідно, глибоко, мистецьки-переконливо. Ні, чимраз більше переконуюся, що це просто обов'язок передовиків нашого театру.

АКТОР і РЕЖИСЕР /подарючи один одному руку/. Ми виконаємо наш обов'язок. "Патетична соната" піде. Це - довершення українського культурного ренесансу двадцятих років у театрі. Це - щабель до української трагедії, якої в нас ще нема, але яка буде. Це - місія нашого театру.



Горностійний друг Шевченка

Гасло про рівнання на мистецьку скарбницю Європи, яке в свій час з полемічною гостротою виступав Микола Хвильовий, не з'являється чимсь новим. Хвильовий лише політично загострив це питання, скерував вогонь у бік Москви, чітко та повно зформулював те, що вже вдійснювали провідні українські письменники, які завжди охоче засвоювали мистецький досвід західно-європейської літератури. І в цьому відношенні, як і в інших питаннях, перед веде Т. Шевченко. Він починає ту лінію, яку згодом так близькуче репрезентують: Панько Куліш, - своїми перекладами перлин світової літератури, Леся Українка - своєю поезією і драматичними творами, та енциклопедична людина української літератури - Іван Франко.

Тарас Шевченко багато читає творів красного письменства, що належать до класичної спадщини, цікавиться естетичною думкою Європи /Його зауваження про естетику Лібелльта/, вивчає чужоземні мови. Нас, зокрема, цікавлять відомості Шевченка в галузі англійської літератури. З англійських письменників Йому були відомі майже всі велетні художньої літератури хмарного Альбіону: і один з творців Скотт і поблажливий, веселий Діккенс, і самотній бунтівник Джордж Гордон Байрон. /Своєрідний відгук одної зі строф "Дон Жуана" знаходимо в "Заповіті". Дивись останню строфу в III розділі гімну на честь Греції, що починається: "Place me an Sunium's marbled steep".../. Але більш всього захоплював Шевченка могутній мистець людських пристрастів - Шекспір. Шевченко закоханий у творчість великого елізаветинця. Це Його найкращий приятель, вірний духовий друг. Є багато красномовних фактів про це.

П. Куліш свідчить, що Шевченко "Шекспіра возив з собою куди б не іхав". Навіть у ~~хахливих~~ умовах заслання не гине пам'ять про улюбленого драматурга. Так 11.XII.1848 р. з Орської фортеці пише письменник у листі до Лизогуба: "Нікdo знайдете в Одесі Шекспіра... то пришліть..."

Ще в молоді роки він створює гальванографію-образок короля Ліра. Ця образотворча робота увійшла в число відомих офортів поета - вона була виконана для твору Фр. фон Кобелля "Гальванографія" /видана: Петербург 1843 р./. В цьому офорті поет-малір розкрив філософську глибину Шекспірівського образу, створив чудову ілюстрацію до повного гніву і скорботи монологу короля /дія III, сцена 2/.

На малюнку король та його відданий блазень. Обличчя короля сповнене величини і суму. Вони стоять під стрімким, прибережно скелею, і морські хвилі, бушуючи, розриваються біля їх ніг. Похмуре небо, прорізане розрядом блискавок.

Ця велика прихильність до трагічного генія Англії і з'являється тим ґрунтом, на якому зросла приязнь, а згодом і дружба поміж найвидатнішим українським поетом і талановитим актором, негром Айрів Олдріджем.

Нащадок ватажків племені фулахів, що жили на берегах Сенегалу на західному узбережжі Африки, Олдрідж унаслідок впер-

тої боротьби та твердої праці за право представляти на сцені стас значним європейським актором.

Точна дата його народження невідома - можна гадати що він народився в 1805 р. в Балтиморі /Північна Америка/. Спочатку Олрідж грав в аматорських виставах - це було в маленьких театриках Нью Йорку. Але вже тоді він прагне сценічного втілення класичних творів у драматургії. Його вабить Р.Шерідан /в трагедії "Пізарро" він виступає вперше на кону/, особливо Шекспір. Молодий актор сміливо, але сумлінно береться до праці, і не без успіху грав панкого коханця Ромео /при чому грав без будь-якої характеризації, гарною була і Джулієтта/, і пораненого власним гострим розумом Гамлета. В 1826 р. він дебютує в ролі Отелло в маленькому лондонському театрі "Роялті", що знаходився в скідній частині столиці Британії. Цього дебюту Олрідж домігся після переборення значних труднощів. Однак, не дивлячись на власний виступ, Йому доручають грati лише ролі негрів, мухятів та маврів /напр. в "Тіті Андронікі" ролі Аерона/. Постійного осідку в Лондоні Йому не вдалося знайти, - і тоді починається довгі роки кочового життя: вистуни на сценах провінційних театрів.

Тут незламний митець створює низку нових образів: Шейлона, Річарда III, грав в романтичних трагедіях Шиллера "Розбійники" та "Змова Філеско в Генуї".

Не один раз намагається Олрідж здобути собі місце в лондонських театрах, але кожна така спроба, після короткочасного успіху, закінчується жорстокою поразкою. Доводиться продовжувати театральну діяльність у невдачних умовах провінційного театрального побуту. Глухі місця з маленькими театриками Англії, Шотландії та Ірландії стали добре відомі Олдріджеві.

З 50 рр. XIX ст. він починає завойовувати Європу. З англійською трупою Олрідж об'їздить країни Середньої Європи, грав в Швейцарії, Франції, Бельгії, Австрії, Угорщині, Італії, Німеччині. Тут нарешті він здобув собі славу блискучого виконавця шекспірівських трагедій. Те що Йому довгий час відмовляла Англія й Америка, Олрідж знайшов в Європі.

Образи Короля Ліра, купця Шейлона, володаря Макбета, військового ватажка Отелло захоплюють і хвилюють тисячі сердць глядачів Європи та Нового Світу. Виступає він і в Московії. Перший його виступ відбувся в Петербурзі взимку 1853 р. В цей час у похмуру столицю царської Росії, після 9-ти річної салдатчини і заслання до прикаспійських степів, повернувся Тарас Григорович Шевченко. Тут у Петербурзі вперше він і побачив славетного актора. Враження було величезне. Взагалі Шевченко надзвичайно піднесено і безпосередньо сприймав ті явища мистецтва, що духовно були близькі.

В будинку відомого різьбаря, віце-президента Академії Мистецтва гр. Федора Толстого, який багато зробив у справі повернення великого українського поета з заслання, Шевченко зустрівся з Олдріджем. Так починається їх короткочасна, але хвилюча свою ширістю та теплом, дружба. Шевченко стас екзалтованим прихильником талановитого трагіка. Сучасники розповідають, що поет не міг спокійно всидіти в залі, коли на кону його любий актор відтворював високі почуття та полу-м'які пристрасті шекспірівських героїв. Ось, як мальар Мікемін у своїх спогадах передає бурхливі реакції Шевченка на гру Олдріджа: "Опинився я на сцені за кулісами і відчинив двері в біральні трагіка. Мене вразила така картина: в широкому кіслі, розвалившись від утоми, напів лежав Король Лір, а на ньому, буквально на ньому, знаходився Тарас Григорович, і сльози градом сипалися з його очей. Уривчасті палкі слова зам-

жі і маски стиснутим голосом, жепотом вимовляв він, вириваличи поцімунками вирите олійною фарбов обличчя, руки і плечі великого актора...⁴

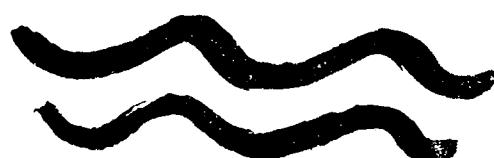
Що ж так захоплювало і вабило Шевченка? На де с відповідь самого поета. В листі до славетного актора М.Щепкіна з 6/XII 1858 р. він пише: "у нас тепер африканський актор чудеса виробляє на сцені. Живого Шекспіра показує". За емоційну і яскраву передачу правди шекспірівських образів, цілував палкий кобзар Айру Олдріджа. Тогочасна театральна критика відмічала у грі Олдріджа, надзвичайну простоту і безпосередність, відсутність декламації, майстерність розкриття всіх відтінків почуттів та пристрастів і, нарешті, великий темперамент. Природність, наявність ухил до натуралізму, відсутність сценічної штучності, виразна миміка, розробленість кожної деталі - ось характеристичні прикмети майстра-трагіка.

Син поневоленого негритянського народу Олдріджа і колишній кріпак Шевченко тягнуться один до одного. Є.Інге ⁵ згадує, що Шевченко співає Олдріджеві українські пісні. Між ними ведуться разомови про типові риси різних народностей, про подібність народних переказів. Обидва палко люблять свій народ, що же не знайшов своєї щасливої долі. Пам'ятав, пише Інге, як вони були сквильовані, коли я розповіла Олдріджеві історію Шевченка, а останньому переказала зі слів Олдріджа історію життя трагіка.

Соціальні і національні моменти цементують цю дружбу, яка спочатку зросла на ґрунті естетичних емоцій. Але далі шляхи поета-малія і актора розійшлися. Олдріджа знов пориває вихор театрального життя, а Шевченко замикається в ненависному Петербурзі. Захоплення творцем сценічних шекспірівських образів, знаніство і, нарешті, дружба обох мистців з'явилися заключним, останнім акордом у великій пристрасті Шевченка до театру.

Плідною була ця дружба. До нас, нашадків, дійшла про ці відносини цікава пам'ятка. Серед портретів малюваних Шевченком, є чудовий образок, що зображує Айру Олдріджа. На глядача дивляться великі, розумні, чорні очі, про лагідну вдачу говорять повні уста, а про творчі задуми розповідає високе чоло. Славець сонячної України і мистець Африки грою долі зустрілися, стали друзями і творче опліднили біографію один одному.

⁴/ Малірка, донька гр. Федора Толстого, написала цікаві спогади.



Сценічна мова

Кожна літературна мова характеризується тим, що вона має свої вироблені норми чистоти й правильності. Ці норми мають загальне значення, вони обов'язкові для всієї національної території, для всього народу, що презентує собою націю. Для того літературна мова й вивчається в школі чи поза школою, щоб ці норми опанувати, оволодіти мовою так, щоб вона була чиста й правильна як на письмі, так і в усній розмові, і зрозуміла на всій національній території. В цьому, власне, й пояснює основний сенс літературності мови. Літературна мова — це ії чистота й правильність, з одного боку, і узагальненість з другого боку.

Правда, не весь народ в однаковій мірі володіє літературною мовою: одні добре володіють /більш освічені/, другі — менше /менш освічені/, треті може тільки розуміти її /неосвічені/. Але чути літературну мову всі маси народу — чи то в школі, чи в суді, чи в церкві, чи в кіно, чи в театрі. Всі розуміють її, хоч може не всі через недостатню освіченість володіють ней. Проте, все самий факт ширення літературної мови на всій національній території: через пресу, школу, церкву, кіно, театр тощо робить літературну мову близькою до народу, рідною йому, як рідна є йому його національна культура, що цією мовою розвивається.

Звідциля ми бачимо, яку велику роль відограє зразковість літературної мови, що з нею в щоденній практиці стикається широкі маси народу. Я маю на увазі зразковість ії чистоти й правильності. Маси, що слухають уважно обдарованого оратора, висококультурного проповідника, кваліфікованого диктора сприймають його слова з великим авторитетом, з переживанням власного творчого натхнення, з ширим бажанням бути таким, як і той, кого вони слухають, говорити так, як і він говорить. Всі ці психологічні переживання є наслідком творчого зусилля слухача, зачарованого мовою оратора, проповідника, диктора тощо.

На таку зразковість чистоти й правильності претендують й мусить претендувати сценічна мова. Ми все пережили той період, коли театр був мистецьким закладом лише для обмеженої кількості глядачів, що задовольняли переважно свої естетичні почуття. Тепер театр виконує велику місію в розвитку загального національного мистецтва: він несе це мистецтво в широкі маси народу.

Відома річ, що сценічна мова повинна бути особливо зразковою щодо ії літературності. Театр зображує певні явища, факти людського життя, показує їх через дію. Актор користується різними засобами в своїй грі, але основним засобом є мова. Ефект театральної грі залежить не тільки від того, як грає актор, але й від того, якою мовою він грає, яку мистецьку вартість має його сценічна мова, а особливо вимова.

Яке велике значення має зокрема правильна сценічна вимова, свідчить яскраво факт з історії розвитку німецької лите-

ратурної мови. В основі розвитку німецької літературної мови лежить не розмовна мова якогось економічно-культурного центру, нормалізована з допомогою письменності, а письмова мова міських і князівських канцелярій з горішньо-німецькою діяліктною основою. Зате зразком спільної вимови німецькі вчені вважають сценічну вимову /*/. Ця сценічна вимова, на думку Пауля ^ж, може бути в серйозний драматичний грі, бо вона мусить ухилятися від усіх місцевих мовних форм, щоб бути зрозумілою широким колам слухачів та ще й справляти естетичне враження. Норми сценічної вимови встановлені були ще в 1898 р. комісією, що складалася з філологів-германістів із сценічних глядачів, ^{жж} знайомих з практикою кращих драматичних театрів Німеччини.*

В сценічній мові, зокрема в вимові важливе те, щоб вона не мала будь-яких локальних забарвлень; вона повинна бути загальною, однаково зрозумілою і звичайною до слухового сприйняття для всіх глядачів, незалежно від територіального їх походження. Глядачі дуже вражливі й вибагливі щодо мови актора. Вони вимагають, щоб його мова була досконалою літературною, виразною і навіть присмовою на тембр.

Аktor не може стати повноцінним актором, так би мовити, актором з ім'ям, доки він не опанує основ літературності мови. Йому треба проробити велику працю - перебороти всі особливості своєї місцевої говірки, що є природними в його мовний свідомості. Особливо великі труднощі доводиться переборювати акторові в галузі фізіології звуків, якщо його природна, артикуляційна база розходитьться з артикуляційною базою літературної мови. А для цього треба знати фізіологію звуків, способи їх творення, їх вимову. Коли, наприклад, український актор чи акторка, згідно з вимовою місцевої говірки, звук Ц вимовить як Ч /хлопці, вулиця/, звук С - як Ш /шміх, шніг/, звук З - як Ж /жілля/, тоді, то це все явища фізіологічного порядку, і потрібна напруженна праця, щоб перевічити базу і вимовляти звук так, як він насправді вимовляється, тобто: Ц - як Ц /хлопці, вулиця/, С - як С /сьміх, синіг/, З - як З /зілля/.

Щоб мова була правильною, треба оволодіти основними законами вимови й наголосу. Правильна вимова й наголос дуже багато важить у сценічній мові: невеличкий ухил від правильної вимови спроваджує на глядача неприємне враження, як і ухил від правильного письма - правописна помилка. Особливо погане враження спроваджує на глядача неправильно поставлений наголос. Кожна літературна мова має свої вироблені норми наголомування слів і ці норми треба знати. Треба знати, чи наголос рухомий чи нерухомий. Кожне слово має бути перевірене щодо правильності його наголомування. І коли актор не певний в тому, що він правильно наголомує слова в належній йому ролі, він не може виступати на сцені, бо інакше неправильне наголомування слів зіпсує всю справу - його театральній грі.

Пригадується мені випадок з недавнього минулого, коли в зв'язку з Шевченковими роковинами звернулась до мене одна студентка, щоб я перевірив правильність декламації твору "Кавказ". Вона продекламувала й прослухав від початку до кінця, не роблячи ніяких поправок. І що ж? Вияснилось, що декламація без-

^ж/ H. Paul. Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle, 1880,
^{жж}/ Th. Siebs. Deutsche Bühnenaussprache 1392.

перечно була б на належний височині, коли б не помилки в наголосі: студентка декламувала твір зі звичним ій західно-українським наголосом. Для неї це було непомітно, але для стороннього слухача, що Його вухо привичасне до правильного літературного наголосу, ті відповідні місця з твору прозвучали якось неприродно, і від цього декламація цілого твору втратила свій ефект.

Як бачимо, вимова й наголос - це той наріжний камінь, що на ньому ґрунтуються правильність сценічної мови. Тим то й не дивно, чому німці сценічну вимову вважають зразковою вимовою для літературної мови взагалі. Немає сумніву, що й вимоги до сценічної мови німецького суспільства не малі. Мова актора повинна бути зразковою не тільки в театральній грі, але й також у культурному житті народу; вона повинна бути зразком наслідування широких мас громадськості, як зразком наслідування є мова доброго письменника і поета, оратора і диктора, про-повідника і вчителя.

Чи не могли б і ми, українці, поставити такі ж вимоги до сценічної мови, як роблять це німці? Чи не слід би й нам, українцям, підняти сценічну мову на таку височину, щоб вона була зразковою для спільноти мови всього нашого культурного світу? Чи не пора б і нам, українським акторам, подбати насамперед про чистоту й правильність своєї сценічної мови, зробити її справді зразковою мовою, достойною наслідування нашої інтелігенції, нашого робітництва й селянства?

Так, пора! Українська літературна мова - цілком вироблена культурна мова Нації. Вона має свої вироблені вже норми, що мають лежати в основі і сценічної мови. Треба їх тільки опанувати, вивчити, набути відповідних навичок у користуванні ними.

Правда, акторові, зокрема українському акторові, доводиться перемагати значні труднощі в опануванні сценічної мови. Річ у тім, що актор на сцені, власне кажучи, говорить не своєї власної мовою, а мовою того письменника-драматурга, що Йому належить даний драматичний твір. Отже синтаксична будова, стиль мови, її лексика належать авторові; акторові доводиться лише, так би мовити, пристосовуватись, проявляючи максимум зусиль, щоб правильно зрозуміти автора, пройнятись духом Його мови. Тут, власне, найбільше труднощів: актор несе велику відповідальність за збереження оригінальності мови автора твору. З цього погляду куди вигідніше становище оратора або проповідника, який орудує своєю власною мовою, і через те орудує він нею вільно, без напруження, орудує так, як говорить Йому Його внутрішнє чуття.

Аktor тем керується своїм внутрішнім чуттям, але це чуття треба Йому спочатку виробити відповідно до чуття мови автора твору. А це не легка справа. Для цього треба мати акторський талант, треба справді бути актором, а не звичайним переказувачем чужих слів, спотворювачем образів драматично-го мистецтва. Але ж ніякий талант не дається сам собою коли людина не проявить власного зусилля й сили волі, щоб зміцнити цей талант, розвинути Його до вищого ступеня удосконаленості. Сценічна мова актора - це найкраще свідчення Його таланту. Великі майстри драматичного мистецтва завжди славилися своєю високомистецькою мовою, якою вони зачаровувуть глядача вже при першій появлі на сцені.

Оточ великих труднощі доводиться переборювати акторові, щоб стати актором. Більше того, Йому щоразу доводиться переборювати нові і нові труднощі в міру того, як він вивчає до постачі нові ролі. Перед ним стоїть завдання - відтворити

образ, відтворити Його так, як подає Його автор драматично-го твору. А для цього треба досконало знати мову автора, мову Його твору.

Ще п'ята біди, коли драматичний твір написаний сучасною, загальновживаною мовою; коли драматичні персонажі - освіченні люди і цілком вільно володіють чистою й правильною літературною мовою. Але гірша справа, коли драматичний твір написаний на народній основі і Його мова репрезентує якийсь певний діялектизм або говірку, - тоді акторові доводиться перемагати великих труднощі, особливо в галузі вимови й наголосу.

Українські актори мають ті труднощі, що вони, крім класичного репертуару, перекладеної з інших мов, перекладеного здебільшого мовою нормативною, ставлять на сцені репертуар суттєво український, та ще й з народного побуту. Ніколи не сходять зі сцени твори Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Старицького, Кропивницького, Тобілевича та ін., твори першої і другої половини ХІХ ст., коли в українській драматичній літературі переважав етнографізм і побутовий реалізм, коли не тільки в драматургії, але й в літературі взагалі панував народницький принцип.

Письменники драматурги писали здебільшого свої драматичні твори мовою того діялекту або говору, що до нього вони й сами належали, вкладали в уста своїх героїв елементи ліокальної мови - як з галузі синтаксису, так і особливо в галузі лексики. Одно слово, відтворювали дух мови того часу і того оточення, що Його вони змальовують у своїх творах. Ясна річ, що акторові нашої доби значно важче пройматись духом цієї мови, ніж акторові тієї доби. Старицький, Кропивницький, Тобілевич самі писали твори, самі й гралі їх на сцені. Через те їм майже не доводилось переборювати особливих труднощів мовних. Не доводилось особливих труднощів переборювати взагалі акторам того часу, бо вони близько стояли до мови народу, безпосередньо з нею стикались, проймалися її духом.

Перед нашими сучасними українськими акторами стоїть важливе завдання - відтворити драматичні образи того часу; а для цього насамперед треба відтворити дух мови народу, що жив у тих побутових і соціальних умовах, переживав хвилинні радості і горя, виявляв найтонші почуття кохання й ревнощів. Мова цих творів характеризується наявністю багатьох слів і зворотів, незвичних для сучасної літературної мови, через те виникають труднощі щодо наголосу й вимови, надто коли доводиться вимовляти якесь зукраїнізоване російське слово, або словосполучення. Як же бути в цих випадках? Треба в сумнівних випадках наголошування звертатись до словника Б.Грінченка, а в справі вимови звертатись до компетентних людей, що своєю мовою свідомістю більше стоять до мови того чи іншого драматичного твору. На еміграції, особливо по таборах, зібралися представники майже з усіх українських земель і діялектів, і серед них завжди можна знайти таких, які краще знають нюанси мови драматичного твору і свою правильну вимову можуть прислужитися великій справі розвитку нашого драматичного мистецтва. Розуміється, краще було б, щоб правильність сценічної мови актора перед Його виступом на сцені перевірив хтось із фахівців-мовознавців. Приклад з студенткою, що Його я навів вище, яскраво доказує, що це конче потрібна робота.

Буваєть труднощі ще й іншого порядку. На сцені доводиться грati ролі й з ритмовою мовою, а така мова дуже примхлива щодо наголосу. Наголос може падати на той склад, де в звичай-

ний, неритмований мові він був би неможливий! І на це треба зважати, наголошувати слово так, як того вимагає ритм поетичної мови.

Розуміється, це насамперед стосується акторів-декламаторів. Декламація вимагає від актора грунтовної обізнаності як із самим змістом твору, так і з його мовою. Всі мовні особливості декламованого твору повинні бути добре вивчені, продумані. В сумнівних випадках треба вдатись за порадами до компетентних людей. Навіть висококваліфікований досвідчений актор рантом може втратити орієнтацію щодо наголосу, скажемо, в такому вірил Т. Шевченка, як: "А три літа широкі терном заростаєть". Де буде наголос у слові "терном" - на першому чи на другому складі? А таких прикладів можна було б навести чимало.

Отже, сценічна мова - це той високомистецький інструмент, що ним орудує актор на сцені, відтворючи образи драматичного твору. Цей інструмент тільки тоді може дати ефект доброї гри, коли ним орудує досвідчений музика, добрий знавець його деталів. Тільки при цій умові можна досягти вищої техніки драматичної гри, драматичного мистецтва.



С.Гор.

ВОЛОДАР ГІР

драматична казка
Картина IV. Ява 4;5.

/Дія відбувається на Гуцульщині в 2. пол. 18 в. В основу п'єси лягла легенда про громовий топір, символ давньої гуцульської по туги, що Його, проклинивши свій народ за малодумку, забрав Володар гір і зберігає в скельній печері в Чорногорі. Два леґіні, Палійчук і Штандей змагаються за дівчину Гафійку, яку, проте, забирає силов до себе камеліян Ямпольський. Обидва парубки вибираються до Володаря гір за громовим топором. Штандей не може відвалити скелі до печери, Палійчукові це вдається і він дістас топір. Картина IV подає події на замку Ямпольського, де він піретримує Гафійку. Гафійка саме обороняється проти напасливості, коли гайдук звіщає приїзд гостей-сусідів і мандрівного вченого Марковича.

Ява 4.

Входять: Мрук - лисий, блідий, згіркнілий, густі брови зрослі на перенісці; Саторій - галантний джигун, ще молодий, але сивавий, у чорному. За ними Маркович - витирас окуляри хустинков.

САТОРІЙ.

Ого! Спідничка щойно промуగнула!
Як бачу, не марнуси, друже, часу.
Charmant, charmant!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

А-а! Вітайте, друзі!
/щтовхас Мрука в жівіт/
А що там твій стомахус? Ще бунтує?
Шігулками Його годуси далі,
Чи, може, краще вже?

МРУК.

Та де там краще!
В четвер увечорі скрутило так,
Що думав до світанку не дохти;
Цирульник мій, наче кат
Крутився коло мене, ставив клізми,
Гарячі грілки... Чорта помагало!
Я вранці був як труп...

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Тут щось не влад, -
Замолоду ти певне, друже мільй,
Занадто червака топив у спирті!..

САТОРІЙ.

Або за мало!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

O, dictum acerbum!
А коло тебе що нове? Мілосні
Справуни, як звичайно, йдуть з сукцесом?

САТОРІЙ.

Eh bien! Чудово, - навіть трохи знудивсь
Від розмаїтості...

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

A-a! То хват!
В цих справах ти не тратиш анімку...
Мені оповідав твою пригоду
Із панною Маріжою підстожай
Висоцький. Чи вона була насправді
Ще панною? Цікаво...

САТОРІЙ.

/показує руками з уклоном/ Пан Маркевич.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Не маю чести знати мосціпана,
Та все, здається, бачив десь у горах...

САТОРІЙ.

В переїзді зустріли ми Його
Коласов і запросили всіти.
Ах, вибачай, mon cher, за цей фрасунок
І погости мосціпана!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Але ж певне!
Розгомуйтесь. Лиш що ви межи хлопством
Там робите? Odi profanum vulgus!

МАРКЕВІЧ.

Мандрую, щоб пізнати світ, той світ,
Що, як писав Вольтер, з усіх можливих
Світів найкрайній. Де ж мені знайти
Пізнання школу краму, як не в мандрях?
А тут убрід цікавого. Людину
До книжної науки звиклу, тут
Таке стрічач, що вона не вірить
Своїм очам... А, може, це натура
Впливав так на змучену уяву,
Засохлу у итудернім мізкуванні?

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

З усіх світів найкрайній? Не дивувсь,
Що мевальє Роган казав льокаям
Його прилюдно висікти різками.

САТОРІЙ.

Ет, краще б ви заїхали до мене
Складати пісеньки які веселі
Про Амора й вино...

МРУК.

/витягас карти/ Ad rem, ad remпанове!
Партійка фараона! Vita brevis!
На кавалерів хдуть чотири дами!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

/до Марковича/ Ви граєте?

МАРКОВИЧ.

/кланяючись/

Приємності не маю

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

То прому - бібліотека. Перекиньте
Собі книжки. Щоправда, не тримав
Філософів у себе, - та пікантне
Там неоднє; погляньте - ось де штихи,
Недавно привезли мені з Парижу...

САТОРІЙ.

Наш друг - аматор графіки...

МРУК.

Но, но!

Не графіки, а порнографіки.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Дрібна приємності... З своїм гастритом
Ти на усе зачорно позираєш,-
Не розумію, що це за життя!
Вина - І краплинни, від хінок - тікаєш,
І навіть не цікавий до картинок
З паризьких будуарів! /До Саторія/ N'est ce pas?

САТОРІЙ.

Ах-ах! Хіники! "Прекрасні інструменти
Кохання" - як сказав один Філософ...

МРУК.

Філософ? Може фірдик з твого роду!?

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Mon Dieu! Уже повисихала слина,-
Пополоскаєш до обіду горла!
/щеще в долоні, до гайдука/
Перекуски! Слив'янки! Тільки швидко!

Засідаєть до столу. Маркович підходить до мафі, розкриває якусь
таку, але за першим штихом замикає її і береться до книжок. Він
увесь час при мафі, деколи стас на крісло, щоб взяти книжку з
горіхих полиць. Входять слуги з тацами, карафками. Перед Мру-
ком ставлять на тарелі двоє яєць і молоко. Наливають і Маркови-
чеві. Їдуть і грають.

МРУК.

/до слуги/ Що, сіль? Чи ти здурув?! Геть забирай!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Хто банк триматиме?

САТОРІЙ.

Я.

МРУК.

Ти?

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Нехай!

Ти й так вже перше зрівався дощенту.
На, роздавай.

МРУК.

На аса тік - таліра.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Я два, на даму кер і на каро!

САТОРІЙ.

Прекрасні дами, ви мої! /згортає громі/

МРУК.

/здивовано/ Дублет!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Дві дами! Щастя маєте до баб!

САТОРІЙ.

Тамтого разу лізли теж, проте
Мої дукати - в кабаці пана Мрука...

МРУК.

Фортуна любить лисих, - та побачим
За ким сьогодні піде. Знов на аса!

САТОРІЙ.

Ах п'ять талірів!

МРУК.

Мало вам?

САТОРІЙ.

Ah, diable! /кидає карти/

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Талірів тільки десять. Не збіднієм
Від десятю

САТОРІЙ.

Коли ж прокляте хлопство
Й того давати вже не хоче...

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Що?
У тебе теж бунтують?

МРУК.

Но, а в мене
Спокійно все. Тут ґрунт одне - метода!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Ого, пан Мрук! Усі сусіди знають
Що він у нас найтвердішу має руку.
А кутумі які побудував!
Це в нього називається "метода".
Тепер хурдиги за його прикладом
Будуть й я: вже викинули в скелі

Дванадцять дір. На це дубові двері
Із пінгами залізними, з замками,
Що й чорт губами їх не розгризе!
Малі віконця - лиши щоб завирнути;
Там буде тепло, що й кайдан на руки
Не треба накладати! Зм'якне зараз
Там можен хто посидить хоч із тиждень.

МРУК.

У мене й рік сидять. Ще добре й гадів
Впустити кілька - гі-гі-гі! Дуката
Нааса треф - я грав лим на аси!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Я - два! Ви унівіть собі,
Недавно був я в горах. Друтъ там носа:
Говорять - в них є власний володар!
А Милости Ясного Короля там
Ніхто не має навіть за котягу.
Ха-ха! Їх володар! Десь, певне, в дебрі
Якийсь пастух чи ватаг у колибі!..
Дурний народ! І говори з такими!

МАРКОВИЧ.

Не гнівайтесь, що вкину
Тех кілька слів. Народ той не дурний!
Та він живе неначе іншим світом,
Мов думу загубив десь у минулім
І ось тепер блукає він по світу,
Щукавчи її. Тут міт, легенда:
З реальністю злилося нереальне.
Їх володар - наполовину дійсність,
Існує він і справді...

САТОРІЙ.

/глузливо/
Все бачили?

Ви Його

МАРКОВИЧ.

Не зовсім... так здалека...

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

В лінету, певно?

МРУК.

Гляньте і на місяць -
Там досі, кажуть, висить пан Твардовський!

ВСІ.

Ха-ха-ха-ха!

/Маркович ніякovo відвertaється до книг/.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Коли б він був, післав би
Я гайдуків, щоб притягли на шнурі
Його сєди!

МРУК.

Панове, скіда часу!
На аса знову. Ні, на всі чотири!!

Стривай. Ага /до Саторія/ - та це кажу тобі лиш,
Бо Мрукові, як завжди, нецікаво -:
Коли я був востаннє там, у горах,
Привіз я здобич - фі-фі-фі! - Красунька!
І відкіля веялась така гладенька?!
А стан! А груди! Ласочка, не дівка!
Лиш гостра і драпіжна, пазурами
Ось-ось, здається, кинеться на тебе...

САТОРІЙ.

Та сама, що шугнула, як прийшли ми?
Що ж, зграбна ніжка. Чи відступиш може?
Панянки все мені понабридали.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Ого, який ти ласий! *Suum quique!*

МРУК.

Панове, бійтесь Бога! - при обіді
Ще буде час про баб поговорити!
Ad hem! Ad hem! Що, все скінчились карти?
/до Ямпольського/
Тепер у тебе банк.

/Стук у двері. Виглядає ключниця і впускає гайдука/.

Ява V.

ГАЙДУК.

Там коло брами
Якийсь гуцул чекає, хоче конче
Побачитися з найяснішим паном,
Впевняє, що вальживе щось. Прогнати,
Чи, може, найясніший пан захоче
Його приняти?

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

С, який аухвалець, -
Хто б з них сюди заглянути насміливсь?
Впусті, але скажи, що як даремно
Мене турбус, то скажу гарапом
Покарбувати сину.

МРУК.

І бардку відberи Йому...

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

А певне.

/гайдук виходить/.

МРУК.

Панове, граси! Роздавай Адаську!



ЛЬВІВСЬКИЙ ГРАМЛЕТ ТЕАТР





В. Блавацький

П'ята прем'єра "Гамлєта" на українській сцені

/Уривок зі споминів/

Це до вистави "Гамлета" мав драматичний сектор Львівського Оперного Театру низку великих мистецьких успіхів в поставах таких п'ес, як "Облога" - В. Косача, "Камінний Господар" - Лесі Українки, "Скупар" - Моліера, "Самодури" і "Хитра вдовичка" - Гольдоні. Праця над цими п'есами була мов би творчою підготовкою до великого і сміливого завдання, першої постави "Гамлета" на українській сцені.

Вся праця львівського драматичного ансамблю мала знайти своє завершення в поставі шекспірівської трагедії на нашій сцені. До цього великого діла ми підготувалися від самого початку мосі спільної праці з режисером Йосипом Гірняком, під знаком цієї вистави йшла підготовча праця з акторами. Це ж мала бути прем'єра геніального твору Шекспіра, це мусів бути іспит зрілості львівського театру, чи, коли хочете, українського театру взагалі. Хоч багато драм Шекспіра ставили вже українські театри на Великій Україні/на західній Україні йшов тільки "Отелло" в поставі А. Загарова/ - то все ж таки ані один український театр не зважився поставити "Гамлета". І тому на нас тихла тим більша відповідальність.

Перш за все треба було подбати про добрий переклад твору, бо переклади, що вже існували, ніяк не могли задовольнити ні актора, ні глядача. Зовсім новий переклад зладив Михайло Рудницький, і цей переклад був

вірний та одночасно легкий і прозорий, т.як "театральний", це бо дуже підхідний акторові. Майбутній успіх вистави "Гамлета", завдячуємо у великій мірі прекрасній праці М.Рудницького. Він же, як великий знавець геніального англійського драматурга, прочитав нашому колективові низку основних до повідей про самого драматурга, і про його твори, а зокрема про "Гамлета".

Для мене особисто, постава "Гамлета" була великою подією, бо мені припала честь і велика відповідальність: я мав грati самого Гамлета. Мрія кожного драматичного актора стала для мене дійсністю. Незалежно від теоретичної підготови цілого драматичного ансамблю, я ще підготовлявся окремо, простудивав, у першу чергу, всю доступну мені критичну літературу про Шекспіра, зокрема літературу про "Гамлета".

Режисером драми взяв на себе Йосип Гірняк. Ми спільно дуже довго і основно обмірковували обсаду п'єси, бо від правильної позиції цього питання залишав у великій мірі успіх нашого рисковного діла. Ясним і безсумнівним було те, що Й. Гірняк не може грati в "Гамлеті" на якої ролі, бо преважні обов'язки поставника п'єси виключили цю можливість. Це було конечно, хоч невикористання такого визначного актора було неабиякою втратою для обсади "Гамлета". Вкінці ми усітійнили таку обсаду: Гамлет - В. Блавацький, Король - Б. Паздрій, Полоній - Іван Гірняк, Лаерт - С. Дубровський, Гораций - І. Лісненко, 1-ий актор - Я. Геліас, Розенкранц - В. Королик, Гельденштерн - В. Шамарівський, при вид батька Гамлета - Є. Курило, Офін - С. Крижанівський, 1-ий гробокоп - П. Сорока, 2-ий гробокоп - І. Кудла.





Коли йдеться про кіно-
чну обсаду, то вона скільки-
стю невелика. Честь бути
першою українською Офелією
припала арт. Є. Шашарівській,
і вона вповні виправдала на
ше довіря і наші сподівання.
Щодо обсади ролі королевої,
я не міг ніяк погодитися з
реж. Гірняком. Він настою-
вав, щоб цю роль грала арт.
В. Левицька, а я бажав собі
бачити в ролі королевої М.
Степову. Вкінці я пристав на
домагання Гірняка - і зро-
бив погано. В. Левицька пре-
красна нероїня нашого анса-
блю, в характері ролі мате-
рі Гамлета не почувала себе
добре. Я й сьогодні переко-
наний, що тим зроблено ве-
лику кривду, так М. Степовій
як і самий п'есі.

Почалася велика праця
над "Гамлетом". Не йшло це
гладко і безхурно, особливо
в початках: Часто приходили
хвилини зневіри, моменти, ко-
ли ми хотіли покинути непо-
сильне нам - здавалось би -
діло. Та ці приступи апатії
ми перемагали і з новою е-
нергією та завзятістю бра-
лися за важку роботу. Мені
особливо тяжко було подола-
ти всі труднощі ролі Гамле-
та. Крім важкої проблеми ін-
терпретації сценічного об-
разу Гамлета, все саме вив-
чення тексту, чисто механіч-
на річ, вимагало довгого ча-
су. Керування таким великим
театром як львівський, режи-
серська праця над поставами
опер і оперет, акторське за-
няття в драматичних виста-
вах, виклади в драматичній
школі - забирали мені час
від ранку до пізнього вечо-
ра, і тільки вночі я мав
змогу спокійно працювати
над "Гамлетом". Не одну ніч
до білого ранку я просидів
над зшитком ролі Гамлета.

Нарешті прийшов вели-
кий день прем'єри "Гамлета"
на українській сцені - 21.
IX.1943. Ми незвичайно хви-
ливалися, хоч попереднього
дня, генеральна проба, на
якій були присутні і пред-

ставники преси - виявила, що перемога за нами. Та все ж таки останнє слово завжди мав глядач. До того ж п'еса Йілла без суплера, і в тих умовах легко за "нешастя", особливо, коли хто мав перед собою такий океан віршів як напр. я в ролі Гамлета. Та премієра пройшла ще краще як генеральна проба, і добірна аудиторія з гарячим захопленням сприймала геніальній твір Шекспіра у виконанні львівського драматичного ансамблю.

Наскільки виріс львівський глядач - найкращим доказом була переповнена заля на 25 виставах "Гамлета". Знав таких наших інтелігентів, які 10 разів були на виставі. Ми бачили в залі навіть багато чужинців, які хоч і не розуміли української мови - все ж таки відвідували виставу "Гамлета".

Поява "Гамлета" на українській сцені відмітила незвично позитивно і чужинецька преса /між інш. і чеське/.

Вся українська преса з великим признанням прийняла нашу виставу, віданачуючи у фахових рецензіях мистецьку вартість вистави і велику перемогу українського театру.

Я особливо вложив в працю над Гамлетом всю душу, ввесь мій акторський хист і досвід та довгі місяці муравленої праці, тож без фальшивої скромності му ю призватися, що з задоволенням сприймав слова призначення української критики та чужинців-акторів, які мали змогу бачити найкращих виконавців цієї ролі в європейських театрах.

Більке признання належиться режисерові вистави Йосипові Гірнякові, перекладачеві М.Рудницькому і художникові Григорієву, які виставою "Гамлета" злагатили українську театральну культуру.



Модина з п'еси

- Хто ми, вірніше - хто я, що я, і завіщо страждаю? Оде питання кинув Аркадій Кольберт, голосом тихим і повним іншотичного жалю.

Поглянув на нас, чекаючи відповіді, але ми Йому не відповідали. Тоді він злегенька прикусив нижню губу, поклав правоу руку на серці і поволі повернувся до нас спиною. Сперся на ріг куліс і так стояв, понуривши зір у долівку.

Мій сусід при столі, пан Феденко, і я, молодий журналист, Данило Тесар /газетний криптонім під рецензіями Данте/, постійний відвідувач театральних залаштунків, поглянули на себе. Феденко поглянувши на мене ще й моргнув оком - мовляв: "Би не дивуйтесь". Але я був здивований і трохи розгублений. Мені чогось хотілося відповісти панові Аркадієві щонебудь, щоб тільки говорити, але я не зінав що відповісти і як. Це мене хвилювало. Й вже навіть підняс руку і розкрив рота, але старий Феденко поклав свою долоню на мою руку і тихим, професійним шепотом сказав:

- Залишіть. В нього душа болить.

На цю репліку супільора Аркадій рвучко повернувся і здавлено прохрипів, витримавши павзу на п'ять:

- В нього душа болить, жаліш, а яке ж у тебе діло до цього? Хай вона собі й болить. Хай болить! Так болить, щоб я ревів від цього болю скаженого, щоб я рвав на собі плаття - щоб, щоб ...

І знову мудрий Феденко, похитуючи лисою головою, спокійно, по-супілерськи заспокоював:

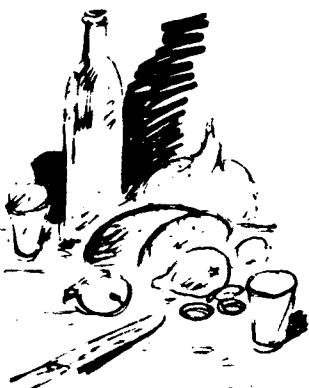
- Не треба, не треба. Краще сядьмо... і вип'ємо.

- Хай буде так.

Мені особисто стало легше від тієї пропозиції Феденка.

Аркадій сів. Сів на своє місце. Схрестив руки на грудях, висунув лаву ногу, а праву підігнув під сидження стільця. Сидів він на важкому готичному стільці, що Його я бачив у "Фавсті". Й сидів на барилі, що граво майже в усіх побутових п'есах, а Феденко на перелазі. А стіл був справжній, міланський стіл, що грав у п'есі "Міна Мазайлло". Па столі розстелена синько-біла скатертина. На ній - пляшка, цинові чарки й закуска: - хліб, ковбаса, індича грудинка. Крім цього овочі - грушки, сливи й виноград. Феденко наливав, нагнувшись з висоти свого перелазу понад столом.. Горб на Його спині блисків зирим золотом рефлексами. Монтер забув Його погасити і світло крізь полотно кулісів розтумованим і пізним пілом засипало нам стіл і, продержися через дірку котари в'язкою гострих стріл, визолотило Феденкові горб.

Феденко був у театрі супілером. Із хто, властиво, не зінав точно скільки Феденкові років, і як довго він у театрі



слухити. Бухгалтерії книги виказували, що він уже давно починен піти на емеритуру. Головний касієр, пан "радник" Євстахій Кавка, що служив у театрі більше ніж 30 років, виплачути Феденкові гроші на "першого", підсував пальцем на чоло окуляри, і завжди бурмотів:

- Я думав, що цим разом громі пішло вам післанцем до хати.

- Перед тим я побачу вам похорон, - відгризався злобно Феденко.

Пан Кавка швидко вилічував громі Й гнівно грекав касовим віконцем - а Феденко втіжно хіхікав, засував недбале гроши в кишеню і члапав на сцену. Викликав головного манипуліста, Грибка Василя, Й обидва щеали у Феденковій кімнаті, що ії двері виходили просто на сцену. Там вони сиділи цілими годинами, аж до вистави. Пів години до початку виходили. Перший виходив пан Грибок. Він зупинявся на середині сцени і розтирав праву ногу. Від коліна вниз. Ця нога була штывна ще з першої світової війни, а ще, крім того, часто терпля. Вже в першому тижні війни артилерійський шрапнель розіматував літку, а коліно розколов на дрібні шматочки. Чудом це все посклеївали. Він вилежався б місяців у ліпиталі Й вернувся до хати зі штывною ногою. Вона терпля, Й він розтирав ії, та при тому бистро глядів на сцену. Запримачував кожну неполадку декорації, кожний фальш. Шкандибав до куліси і все спрощлив. Феденко десять хвилин пізніше сунув тихенько крізь сцену. Вибирав якунебудь дыру між декораціями і з'являвся на сцені. Хвилину глядів на сцену, а потім безшлесно прямував до суплерської будки - проходив попри Грибка, що бурмотів:

- Не ходити по сцені.

І усміхався без усмішки. Феденко не зважав на це.

Але Й Грибок, хоч був приятелем Феденка не знав скільки суплерові років, і як довго він у театрі.

Феденко часами говорив про постанови, що йшли в театрі, а яких ніхто не пам'ятав і не бачив. А все ж таки вони йшли. Були записані в театральних книгах. Ролі від них лежали рівненько зложені в архіві і Феденко говорив про акторів, режисерів, прізвища яких давно вже забулися. Говорив про них, як про знайомих вчорашнього дня. Сару Бернер знав ще з ії молодих літ. А про Марію Заньковецьку натикав як про свою найкращу приятельку.

- Та це був тільки карт. - І якось гірко і сумно, дуже сумно усміхався при тому. Здавалося, що хоче витерти суху сліозу.

Чи мав рідно, цього теж ніхто не знав. Були бо в місті Феденки. Був навіть доволі добрий актор Феденко, але цей Феденко суплер завжди дбайливо відпекувався від всякого споріднення з ним і з іншими Феденками. Йив виключно в театрі. Останніх десять років не виходив зовсім з нього. Театр був йому хатою, містом, світом. Тут знаходив абсолютно все, що було потрібне для його життя. Ніколи не ляявся, ніколи не хворів. На один директор театру не пропонував йому покинути праді. Жаден режисер, жаден актор ніколи не жалівся на його роботу. Завжди точно, 20 хвилин до початку, він сидів у своїй будці. І хоч режисери нераз хотіли цю будку зліквідувати, він завжди вмів обстоюти своє королівство.

- Не пожалусте, - говорив у відповідь на всі аргументи режисерів та акторів. І справді. Злічити не можна ситуацій і цілих п'єс, які він часто рятував від скандалу. А коли опісля йому дякували, підсміхався тільки і члапав далі. Між ламтуни, реквізити, меблі, та щезав у своїй кімнатці.

З Феденком ми жили як два приятели. Він один з цілого ансамблю ніколи не був сердитий на мене. І він один не облизвав мене цілунками подяки. Ніколи не запевнював, що я найгендальний молодий журналіст. Він один не лаяв мене останніми словами і не обіцявав святочно перебити кіг, коли я написав неприхильну рецензію. Але за те він один завжди говорив мені правду про театр, про залястунки. Він завжди говорив мені про те, що як грас і як поставлена п'єса. Він один знає все, цей старий лис, як називали його в театрі, горбатий Феденко. І тому я міг зберегти, т. ск., незалежність думки, та дожити швидко слави такого вислову: - "А все ж таки його рецензії, поза, очевидно, малими виймками, правильні. Він знає театр". І саме Феденко запросив мене на сьогоднішній вечір. Власне сьогодні.

В перерви другої дії "Гриця" він щепнув мені, саме вмент, коли я пробував трохи безсоромним рухом обняти соромливу дебютантку, яка грала роль Галини, щепнув поклавши свою довгу костисту руку на мое плече:

- Якщо нікуди сьогодні не йдете, обов'язково прийдіть по виставі за лактунки, я буду чекати на вас...

І коли я хотів щось відповісти, він уже щезав за котаром.

Вистава закінчилася, я відправив малу дебютантку до хати, одержав від неї декілька поцілунків та гаряче запевнення, і прийшов до театру.

В театрі було все зовсім темно. Тільки в льосі портір "стара чіпка" /тех театральне прізвище - невідомого походження/, пан Безушко, читав пільно список телефонів і шептав беззубим ротом телефонні числа. Пан Безушко мав дивну пасію. Читав постійно телефонну книгу і вивчав на пам'ять числа всіх паперових магазинів, друкарень і галантерійних крамниць, і завжди помилявся.

Він не запримітив, що я промкнувся біля його. Пожежник Копитко Іларій /дивак, що біля сокирі при поясі вервице з синих кораликів носив/, хронів у реквізиторський, аж дзвеніли бутафорські шаблі, розвішені на стінах кімнати.

Я просунувся між полотном горизонту.

Сцена була вже напів розмонтована. Декорації сьогоднішньої вистави не були ще винесені, поруч і на них лежали принесені вже декорації до вистави, що мала іти завтра. Суматоха ліній, барв і форми. Частини середньовічної палати поруч укрainського пейзажу. Пальми положили на цимбрині дерев'яної криниці. Камінний, крилатий лев сидів біля розквітлої вишні. Все присипане дрібним пилом, тінями вистрілювало вгору.

Я дивився за Феденком. Але він запримітив мене вже раніше. Висукув руку з-поза куліси і махнув у мій бік - Седи!

Я пішов туди.

Знайшов його і ще якогось пана. Це був власне пан Аркадій Кольберт.

Ми познайомилися.

- Здійміть пальто - попросив Феденко.

Я поклав тільки капелюх на пеньок то полі, але не розлягався, розв'язав пояс пальто, запалив лільку і, попихнувчи, включався в розмову. Лице пана Аркадія було мені знайоме.

Феденко чаливав чарки. Ми випили горілку, що пахла мастиком, і закусили білим хлібом, намаженим паштетом, що мав



краску і смак шмінки. Пан Аркадій гриз бутаформу грушку. Його шовковий, чорний костюм еспанського гранда, чи англійського середньовічного пера, був вилинялий і протертий на рукавах.

Бракувало теж декілька срібних гудзиків. Мережива жабота були залізені підкладом. Перстень на його правій руці вилискував червоним чеським склом. Під піджаком він не мав сорочки, а на правій нозі в нього пустило "очко" панчохи. Прямо від гори, через коліно стрілкою щезало в халаві чобота.

Ми мовчали. Пан Аркадій, Феденко і я. Кожний думав про своє.

- Вип'ємо ще? - запропонував раптом пан Аркадій. Вип'ємо за... за здоров'я найкращої дами нашого королівства, донни Дольорес Кастельо і Кольорадо. - Уrra!

Феденко налив мастику і всміхнувся, а я підніс мовчки свою чарку.

- Ви, молодий мій пане, хіба не звідси, що не знаєте наших звичаїв, - говорив до мене пан Аркадій - чому ви похмурий? Хіба вам не всмак оцей наш тост? Хіба заперечите, що Дои на Дольорее не найкраща?

- Але ж панс Аркадію - ми разом з Феденком промовили цю фразу. Феденко здивовано поглянув на мене. Він привик, що фрази можна тільки повторити за ним. Але раптом пригадав собі, що я не актор, і всміхнувся. Я мав право говорити фрази самостійно.

Ми випили знову.

Пан Аркадій був злегеніка п'яний, мені в голові трішки шумло, але зовсім тверезий був тільки Феденко.

- Ну, кажіть, - прохріпів знову пан Аркадій і раптом ста нув у вояовничу позу та посягнув руничко до рапіра, що його не мав при боці.

- Не бійтесь - шептав Феденко - він тільки так, трішки забагато випив. Але це нічого. Кажу, в нього душа болить.

- А хай же болить, це не ваше діло - хріпів злісно пан Аркадій. - Завтра мій день... - і замовк. Сягнув по чарку. Феденко не стримував.

Завтра мала йти п'єса невідомого автора п.н. "Смерть До-
мі".

Це все мене мутило. Якісь думки снувалися й товклися в голові і я не вмів дати їм ладу: Дохе, пан Аркадій Колльберт, Дольорес, сьогоднішній Гриць, молода дебютантка, старий Феденко і цей мастиок, до ми його пили.

- Чи вам погано - запитався мене пан Аркадій.

- Ні.

Феденко всміхнувся. Він забагато сьогодні всміхався. Дось мабуть скривав, щось таїв, але не хотів мені сказати що. Бачив, що я мучуся і не хотів мені помогти.

Я поглянув на нього. Він зразу зрозумів про що йдеться.

- Доволі грatisя в підхмурки, пане Феденко, - думав я, - а він, Феденко, читав у моїх думках, як з відкритого суплерського примірника. Кивнув головою в бік пана Аркадія:

- Хай він скаже.

- Хай він скаже, - машинально повторив пан Аркадій. - Ага так, я маю намісъ скажати.

Феденко сказав: - Це він велів вас тут запросити, пане Даниле.



- Так, я в лів. Я хочу вам щось сказати. Щось чого ви не знаєте - але мусите знати, повинні знати. Чи ви знаєте хто я такий?

- Так, очевидно, - ви Аркадій Кольберт, артист драми.

- О, як же ви помиляєтесь. Пан Аркадій спить у хаті. Він грав сьогодні Хому в "Гриці". Сьогодні ж грав другий Гарнітур. Випускали дебютантку. Цю малу, ну, як же ж її? Ви це повинні знати найкраще, - натякнув.

Я подумав:

- "Таки запримітили. А мені здавалося, що ніхто не бачить, як я обіймаю цю малу. Мабуть вони завжди бачать, усі мої винні і невинні флірти за лампунками". Від тієї думки мені стало смішно.

- Пан Кольберт, загравши в другій обсаді, пішов спати, а я тут блукаю. Я залишився. Я - я людина з п'есси. Тепер я вже не українець. Не плачу й не співаю як ви. Не біль, але розум, і темперамент керують моїм життям. Я граф Хосе Навара. Чи пригадуєте мене тепер? Й той, що вбив Дожу. Цього підлого собаку, що збечестив моє Дольорес. Я народився в думці невідомого автора, що вмер під колесами вантажного авта у вуличній катастрофі. Вмер банально, як останній дурень. А я залишився безбатьченко.

- В п'есі я лежав спокійно аж до моменту, коли режисер почав репетиції. Я поволі опановував тілом актора, що мав грati роль графа Хосе Навара. Кожна репетиція це була боротьба між мною, тобто графом Хосе, паном Кольбертом - актором, - і режисером. Пан Кольберт був заліплений з десятків інших постатей, що їх притаманні риси, мої їхакові колички несподівано вискачували, коли він, за вказівками режисера, шукав цілковито нової форми для графа Хосе, центральної постаті п'есси.

- Ви маєте манери Хоми, а розумуєте, як малоросійський дячок. Ви не можете візбутися Мини. Будьте рішучі. З кожного вашого жесту, з кожного слова мусите відчувати певність і рішучість, - кричав до мене режисер.

- Але ж я так і роблю, - пробував я слабо протестувати.

- Вам так здається. Ви слизяний Гриць, який не знає чого хоче. - Цю фразу: "Дольорес, ти загинеш від моєї шпаги, коли хоч моргненням повіки вивиш невірність". - ви мусите так сказати, щоб і ви, і Дольорес, і публіка відчули всю безмежність вашого кохання в словах погрози. А це ви говорите, як матрос, що готовий збити нізадо свою любку-повір на винне яблуко. Ще раз, прошу. Вам не треба ображатися. Мистецтво це не контроля квитків у лінапарку. Це 95% поту, а 5% таланту. На кожний оплеск літра поту. Ну, прошу!

І я повторяв цю кляту фразу, ще, ще і ще.

- Вже краще. Але не розкрічуйтесь, як дроворуб. Ви лицар. Ваша кожна поза, це має бути готовість до бою, галантерія зводника і манери дипломата. Сполучить це.

Ну, далі, далі, ще раз.

Я повторяв, ще раз, і ще раз, і ще раз. І це саме робили всі мої приятелі, кревні і вороги, діти того самого автора, люди з тієї самої п'есси. Я опановував тіло, боровся, хамав матерям. Сугgerував йому ціле моє життя. Мою муку сердечну, моє бессмертне кохання. Мої пристрасті, мої думки.

І так поволі, поволі я завоюдав ним у цілості.



Але це все не було ще повне, було незавершене. Незавершене аж до моменту прем'єри. І надійшов мій великий день. Я став собою. Пан Аркадій Кольберт приніс чимно до гардероби своє тіло. Сів проти дзеркала і в останнє поглянув на себе. По глянув не то з халем, не то тривожно. А потім поволі й розумно почав накладати грим. Вибираю дбайливо шинки. Весь час я водив Його рухами. Я творив моє фізичне обличчя, як створив раніше, довготривалими пробах, своє духове обличчя. Кравець одягнув нас. Ми чекали нетерпляче дзвінка. Врем'я, третій. Залия затихла. Завіса пішла вгору. В пішний кімнаті венецького дому моя Дольорес вела гостру, словесну боротьбу з дожем. Цей падлій тип лаяв її останніми словами. Як парубок, а не як шляхтич. А вона бідна, з досади ковтала слізи і терпіла всі наруги безсоромника.

Дольорес /сичить/:

- "О, як би я мала в цю мить кінджал!"

Це була репліка для мене. І я вбіг на сцену з блискучою рапірою в руці. Я вбіг на сцену і почав жити. Це жив я, граф Хозе, а не якийсь там пан Кольберт. Я взяв тільки Його тіло. Я кохав, ненавидів, страджав і жив...

На всіх виставах я переживав це саме. Завжди тривожно чекав третього дзвінка і грізного шепту інсціпієнта: - Вте!

І радісні, п'яні цілунки донни Дольорес...

Так скінчилася вистава, самі ви писали, що спектакль про Йшов в успіхом, і я пішов до гардероби. Сів біля дзеркала і, проти моєї власної волі, почав обдирати себе зі шкіри. О, скільки я терпів. Шинка під товщем злазила, щезало моє стра дницьке обличчя, а виходив пан Кольберт. Врем'я він пішов, забрав своє тіло, кравець забрав костюм, а я залишився сам. Сам нагий, в опустілому театрі. До нікого слова не можна ска зяти. Донна Дольорес пішла вечеряти, а я терпів. Накинув на себе полінняний костюм якогось монарха XVI століття і вийшов на сцену. Це теплі електричні підсвідки. Я блукав по сцені. Вийшов на залу, сів у Фотель. Пробував уявити себе самого, там у світлі кінкетів. Але все це тільки мучило мене і гнало з кута в кут. І так було кожного дня. Пан Кольберт грав часто в інших п'єсах. Сьогодні він грав Хому. Але костюм Хому теж забрали. Залишилися тільки Його чоботи. Погляньте на мене. Я запросив вас на чарку, хотів одягнутися пристойно. І до я знайшов? З кутка у шафи я витягнув цей костюм англійського пера, і взув Хомині чоботи. Уявляєте який мені сором від цього?

І тут людина з п'єси замовкла, заломилася очевидно, закрила лице руками і скліпнула. Потім пан Аркадій, а може і не він, відкрив обличчя. І я побачив, що людина з п'єси зовсім не плакала. А так тільки, технічно ридала.

- Та згодом, - продовжував пан Аркадій, - я привик до цього життя духа, тіні, чи маски. Між старими кулісами я відкрив інших таких як я. Духів, людей з п'єси. Всі вони трималися своїх декорацій. Я почав їх відвідувати. Гамлет в приватному житті не такий яким ви Його знаєте, повірте. І Офелія зовсім не вмерла, хоч, властиво вмирає щовечора. До них часто приходить дух Гамлетового батька. До пізня вечір базікають у три-



ку. Всі вони тут. Вамі знайомі і незнайомі.

До нашої громади прилучився теж пан Феденко. Він не може властиво жити без нас. А ми часто розгублюємося без нього. Ви розумієте. Часто в размовах раптом нам бракує слів і він завжди краще впору слівце... О, погляньте, вони там на сцені. Сьогодні вічений баль. Роковини першої прем'єри. Два надцята година. Слухайте, б'є годинник. Власне почалося. Все граєть намі музики. Ходіть.

І ми пішли.

А на сцені шуміло. Дивно, безшлесно шуміло. Схрещува-лися фрази і репліки. Пестра юрба перебігала сцену в усіх напрямках. Зручно плигали понад декораціями, тінами просовувалися поміж котарами. Пан Аркадій взяв мене за руку і повів туди. Між людей з п'єси. Ми зустрічали знайомих, знайомилися з незнайомими. Пан Феденко ішов за нами. Підсміхався вдоволено і жептав репліки і фрази з тисячів п'єс, що він іх у своєму житті суфлював. Допізня в ніч, до ранку ми гуляли на сцені з ледьми з п'єси. А коли почало світати, на сцену вдиралися, крізь щілини закритих вікон, сонячні промені. Щінка починала зникати. І люди з п'єси, а з ними і пан Аркадій, ішли до своїх домів-декорацій: старих замків, опустілих вілл, пішних кімнат, відмачих хат, монастих печер...

Пан Феденко спав на перелазі, а я взявши капелюх застібнув пальто, навпиниках, тихенько пройшов коридором. Похідник Копитко Ілярій ще хропів у реквізиторській. Спав теж пан Безушко у своїй лісій портіра, та крізь сон мимрив телефонні числа паперових магазинів, друкарень і галантерейних крамниць, і, мабуть, помилявся. Місто прокладалося zo сну.



АМЕРИКАНСЬКИЙ ТЕАТР

Дзозеф Вуд Креч, викладач сценічної літератури в Колумбійському Університеті в Нью-Йорку та предсідник нью-Йорського Об'єднання Критиків, надрукував у тижневику "Недільний огляд літератури" статтю, в якій накреслив коротку картину модерної американської драми в рр. 1924-1944.

Автор стверджує, що рік 1924 був роком блискучого розвитку американського театру. Взагалі початок тридцятих років виявив багато різномірних театральних талантів. Драматурги присвятили виключну увагу рідній, американській тематиці, опрацьовуючи її за допомогою виниклих технічних засобів. Одним словом, цей час, за словами Д.В.Креча, треба назвати золотим періодом у розвитку американського театру.

З-поміж нових драматургів висувається О'Нейл, що дебютував ще в 1916 р. в нью-Йорському театрі "The Provincetown Players" виставляючи одноактову п'єсу п.н. "Порт призначення КардіФ". В театральному сезоні 1924-25 рр. в Нью-Йорку виставляє він у цьому ж самому театрі, велику драму п.н."Desire under the Elms" у своїй основі, ця драма - поважна психологічна студія.

Поважну роль в розвитку сучасної американської драматургії відіграв і відограв ще й тепер "Theater Guild", що постав він злуки двох модерних театральних груп, а саме: "Provincetown Players" і "Washington-Square-Players".

О'Нейл займає честолюбиву роль в розвитку сучасної американської драматургії, відігравши в 1923 р. виступив другий талановитий драматург Гімер Райл, що написав драму п.н. "Мамина до рахування", в якій у фантастичному і дивному наслідственні показав щоденне життя якогось бухгалтера. Рік пізніше виступили два письменники: Максвел Ендerson і Лоуренс Сталенг, що в несподівано барвистих сценах і яскравих кольорах представили життя вояків і події першої світової війни. Їхня п'єса називалася: "Суперники".

Кілька тижнів пізніше з'являється новий талант Сідні Гоупердс. Він дає п'єсу з життя каліфорнійських плянтаторів винної лози п.н. "І вони знали чого хотіли". П'єса повна драматичної проблематики. В тому самому році виступають ще письменники драматурги: Джордж Келлі з п'єсою "Обмова", в якій дає тонку і зідливу душевну аналізу героя, та Джон Гоуперд Лоусон, що в п'єсі "Демонстранти" дав гостру і амістовну картину американського мовінізму на тлі господарських проблем.

Всі ці драми, кожна на свій лад, давали ідеї та яскраві картини американського життя, - від саркастичної критики американського сальону в "Обмові", аж до гострого обвинувачення в "Демонстрантах".

Високий рівень цих п'єс не був одиноким виразником пожвавлення в театральному житті. Поруч нових авторів, театри дають публіці високомистецькі вистави творів тех класиків європейської драматургії.

Рівночасно Нью-Йорк перестає бути одиноким театральним осередком Америки - теж і інші американські міста відкривають свої власні театри. Ця хвиля творчого вусилля американської драматургії тривала до 1929 р. Тоді то в Нью-Йорку скоїлася славна на весь світ біржева катастрофа, що в своїх наслідках принесла заломання рівня культурного товарицького життя, з яким дуже сильно були звязані модерні драматурги.

Більшість драматургів, за винятком О.Нейла, зареагувало на кризу 1929 р. звуженням кола своєго зацікавлення. Їхні твори не представляють дійсників проблем тодішнього часу. Їхній стиль втратив гостроту і силу. Ілмер Райс, що в 1928-29 рр. дав у п'єсі "Вулиця" мацну картину з життя великоміської бідності, в роках кризи написав декілька творів, що займались радше індивідуальними, а не загальними проблемами. Джон Гоуерд Лоусон не досягнув більше соціально-критичного розмаху, що його виказав у "Демонстрантах". Сідні Гоуерд, автор знаменитих по бутових студій, почав писати легкі комедії.

Економічна криза важко теж відбилася на театральному житті. Але театри не підували завдахи, головно, підмою уряду, що організував низку театральних ансамблів об'єднаних у т.зв."Federal Theater". Ці театри за дуже низькі ціни, дають глядачам високо вартісні вистави. Велику частину їхнього репертуару займає т.зв. "Жива газета". Це була нова форма, що дозволяла безпосередньо на сцені обговорювати актуальні соціальні проблеми. "Жива газета" постала з драматичних репортажів, що замикалися в рамках коментаря, читаного до мікрофону. Хоч усі тодішні театри мали політичне обличчя, жаден з них не мав більшого мистецького значення. З авторів, що постачали оці театри матеріалом, слід відмітити Одеса К., який у п'єсі "Пробудися й співай" дав краму картину, що змальовувала вплив національних відносин на життя пересічної нью-йоркської сім'ї.

Під кінець 30-их років театр втрачав щораз то більше свій вплив на політичні справи. Велика маса театрального глядача щоразоменіше виявляла цікавості до господарських питань і світових політичних проблем. А все ж появилися деякі твори, що знову ж таки займалися політичними питаннями. Це, між іншими, два твори Роберта Шервуда, у яких автора цікавлять проблеми модерної війни - ("Idiot's Delight" і "There shall be no Night").

Від 1938 р. важко між американськими драматургами встановити стан якоїсь одної школи. Поруч Шервуда виступала Ліліян Геллмен, що в "Годині дітей" дала картину хворобливих станів душі, а в п'єсі "Малі лисенята" представила драматичне загибання передової південно-американської аристократичної сім'ї. В двох наступних творах авторка займалася питаннями другої світової війни.

Доволі талановитими драматургами являються теж К.Одес, Ул'єм Саросн і Т.Улдер. Одес - пім'є трагедії, що ворохать йому успіх. Саросн здобув сцену романтично-авантюрницькими драмами: "Мое сердце в Гайленді" і "Це діялось у ваш час". Ці твори хоч і виказують мало сюжетної акції, - сильні типажем, дають вислів захоплення дружбою та духовою незалежністю. Але Одес, принаймні тепер, заміняв театр на фільм. Саросн служить у війську. Улдер перед самим відходом на фронт успів ще виставити фантастичну драму "The skin of our Teeth". О'Нейл написав ще нових п'єс, але жадної не виставляє.

Дж.В.Креч не втрачав надії на прихід кращих часів американського театру, й вірить, що з'являться нові автори, які писатимуть нові й вартісні твори. І справді, 1944 рік приніс найкраму військну драму, зв'язану тематично з останньою війною. Це драма

Павла Осборна - "Девін для села Адано" - на основі роману Джона Герсея. Тоді теж з'явилася близькуче написана комедія Мері Чесл п.н. "Гарвей".

Д.В.Креч закінчуючи свою статтю висновком, що осяги театру останніх років не вказують на створення якогось нового мистецького напрямку, й ледве чи котрийсь з театрів у світі знайде Його. Важко сподіватися, щоб у теперішній час постав духовно і матеріально упорядкований світ, такий як він існував лише двома війнами. Але й у хаотичний час постали великі драми, і вони можуть теж тепер з'явитися. Великі драматурги не лише передавали публиці готові, оформлені думки, але часто самі брали в руки духовий провід.



Маруся вийшла заміж

Під час своєї акторської праці в Галичині - мав я щастя бути в одному наконечному селі на аматорській виставі "Ой не ходи Гриць". Цієї вистави, мабуть, не забуду хімоли.

Була неділя. Перебуваючи в той час вдома на короткому відпочинку, вибрався я до сусіднього села відвідати своєго приятеля Брка, з котрим дружив ще з малечі.

По доброму подільському обіді вийшли ми в Брком у село трохи пройтися. Тут побачив я афіші, які повідомляли, що місцеві аматори дають сьогодні виставу "Ой не ходи Гриць". Біля читальні підійшов до нас один з аматорів, і звернувся до мене з проханням, щоб я був так добрий і помог йм у характеризації. Я дуже радо на це погодився.

Вечером зайшов я зі своїм приятелем до читальні. Було гамірно наче в улику. З нашою появою гамір раптом затих. Брко познайомив мене з головою читальні і сказав Йому, що я помоху характеризувати аматорів. Голова подякував мені, а потім звернув аматорам увагу, щоб вони вели себе пристойно, не кричали і т.п., бо пан артист, цебто я, буде їх зараз характеризувати. Я, не ганчи часу, взявся за роботу. По годині всі аматори були готові. Через декілька хвилин попросили мене на залі. В залі, як звичайно на селі, освітлення нафтovе. Лямпи коптять, повно лідей, духота, нема чим дихати. Як тут висидти цілу виставу? - думав собі. Вкінці надійшов священик - вистава почалася.

Скучна, скучна була вистава. Перша дія пройшла без надзвичайних пригод. Друга дія була трохи цікавіша: на сцені Маруся, Гриць і Хазяїка. Маруся, незнайчи добре ролі і не чуючи добре суплера, підійшла до суплерської будки, взяла з його рук примірник, прочитала, що й потрібно було, віддала примірник і почала грati дальше.

Це було найцікавіше місце з цілої п'еси, крім п'ятої дії. В п'ятій дії, при кінці, як традиція і примірник каже, Маруся дас Грицеві отруту... Гриць у страшних муках вмирає.. Маруся плаче, рве собі з голови волосся, і в своєму божевіллі починає співати "Ой не ходи Гриць"...

Не можучи довше в такій задусі видерхати і думаючи, що це все кінець, я поволі почав збиратися до відходу. Але пан-огнєвъ задержав мене:

- Чекайте, це ще не кінець.

- Як не кінець? А що ж дальше буде?

В цій хвилині глянув я на сцену, і не вірив своїм очам. Отруєний Гриць підвів голову і каже: "Не плач Марусе і не



турбувся, що я так похартував". Схопився на ноги і, піднявши
Марусю, посадив її за стіл.

Маруся: - Навіщо ти Гриць так сумно похартував з мене?

Гриць: Це я хотів, Марусенько, переконатися, чи ти справ
да так мене любиш.

В той час за кулясами відізвались музики. На сцену вкоти-
лося купа людей. Одним словом - ціле весілля!

Маруся: /знову починає грati божевільну/ Що це за ходи,
Грицю? Чого їм треба?

Гриць: Це, Марусенько, сьогодні наше весілля.

Музики починають грati, Гриць з Марусею пускається в та-
нець, занавіса поволі спадає. Публіка задоволено б'є браво.

Я довше не міг здерхати себе. Впав на крісло і рехотав
на цілий голос. Мабуть на жадній фарсі ніхто ще так широ не
сміявся як я на драмі "Ой не ходи Грицю".



Состина в Берхтесгаден

Ансамбль українських акторів під керівництвом дир. Володимира Блавацького, після довгого турне по більших еміграційних таборах у західній Баварії, приїхав до українського табору в Берхтесгаден, тієї чудової гірської закутини, положеної на рубежі Баварії і Австрії. Безпосередньо перед приїздом театр виставив в Авгсбурзі прем'єру, п'єсу Івана Франка "Украдене щастя". Марчи в репертуарі 5 п'єс, театр приїхав на двотижневий побут до Берхтесгаден. Не треба окремо і спеціально підкреслювати, що обидві сторони, тобто українська громада в Берхтесгаден /колишній карльсфельдці/ і акторський склад, були цікаві на ці відвідини. Берхтесгаденці, /також слово/, здавна спрагнені доброї мистецької імпрези, з тугов чекали на приїзд театру. Актори, втомлені важкою щоденною працею, не менше гаряче бажали поїздки до Берхтесгаден, курорту, що мав світову славу. А ще наслухались стільки спілток про Кенігзее, Предігтштадт, Теегава, Вацмана і Вацмангава /там авслендері юз вкрали, - кажуть кімци/, що безумовно їм хотілося приїхати і все це побачити власними очима. Врешті приїхали і побачили. Приїхали 8-го липня, а 9-го почали свої вистави. Нашаця зустріч викликала позитивне враження в одних і других. І в акторів і в публіки, - кажу нашаця, бо те, що може було найголовніше, а власне відпочинок театру, стояв під грізним знаком запиту дощової гірської погоди. Але сонце з акторами в зморі. Воно вичемало, коли театр піднімє з фін-відділом адміністрації табору контракт про відсотки, а тоді цедро засвітило і пригріло.

Тепер ясно і приемно... Прем'єров на сцені табору "Орлик" з музичною оперетою Фр. Легара "Жайворонок" в Дичківському /Маргіт/, Карп'яковою /Вільма/, Карп'яком /Шандор/ і Блавацьким /Дідуся/ у головних ролях. Диригент Н. Барнич. Виставу повторено тричі /11 і 13 липня/. На виставі "Жайворонок", в четвер 11.VII., були присутні представники УНРРА та Військового Правління. /Кажуть, що їм вистава дуже подобалася!/.

Далі, в репертуарі "Міна Мазайло" - М. Куліша, - з Блавацьким у головній ролі. Ця вистава викликаєживі дискусії. Де-хто каже, що вона знаменита, інші, що тільки дехто з виконавців добрий, а інші знову кажуть, що Гірняк як Міна, назавжди залишиться одинокий, неповторний. Не беремося вирішувати спору. Вистава цікава і приневолює думати і дискутувати, а це важко.

З великим успіхом проходить вистава двох драматичних етюдів Лесі Українки "Одерхима" - "На полі крові". В "Одерхимі" Надарівська /Міріям/ створює незабутню сценічну постать. Їда у виконанні В. Блавацького, - це окреме переживання вечора.

"Украдене щастя" Івана Франка в поставі режисера Богдана Паздрія, - це поруч мистецького досягнення велике громадське діло. Цю виставу театр відзначає 30-ліття з дня смерті великого поета-громадянина. П'єсу поставлено дбайливо. Головні ролі виконують: Віра Левицька /Лінна/, Богдан Паздрій /Микола/ та Євген Курило /Гурман/.

Українська громада в Берхтесгаден вдячно згадує виступи цього цінного ансамблю акторів.

/3 - II/

ТЕАТРАЛЬНА ХРОНІКА РЕЧЕНЗІЙ

"Мірандоліна" К. Гольдоні

Театрально-мистецький рух української еміграції потусіяв появу нової театральної організації: Український Драматичний Театр у Берхтесгаден. Цей театр постав за ініціативою Театральної Секції Літературно-Мистецького Клубу берхтесгаденського табору "Орлик". Зразу, при організаційній стадії, виникло питання, чи новий театр не назвати б "Театр Бного Глядача", та чи відповідним репертуаром і стилевою настанововою не скерувати його на так важливу ділянку праці, якою є театр для молоді. Але значні труднощі, головно репертуарні, далі брак технічного та костюмового вивінування приневолили ініціаторів залишити думку про такий театр, - і створити трафаретний драматичний театр. В проводі ансамблю /15 осіб/ став режисер Теодор Федорович /член Правління ОМУС-у/.

15 червня ц.р. новий театр розпочав свою діяльність прем'єрою комедії К. Гольдоні п.н. "Мірандоліна". Вистава пройшла з успіхом. Щирою працею цілого ансамблю вечір "Мірандоліни" в берхтесгаденському театрі був добрим дебютом. Можна мати застереження щодо мізансцени й трактування окремих типів цієї популярної комедії, можна чіплятися, часами слушно, до інансів гри, можна підмітити нестилевість меблів, але в сумі вистава добра і грана в темпі. Тільки треба далі наполегливо й безперебійно працювати, тим більше, що дискусії в таборі про те, чи визнати акторів працюючими чи ні, слава Богу, вирішено в користь акторів.

"Мірандоліну" ставив театр у таборі тричі. Тепер ансамбль готовиться до нової прем'єри - комедії Мамонтова "Рожеве панування", а вслід за цим піде І. Тобілевича - "Мартин Боруля".

/3-ий/

"Циганка Аза"

Ми мали нагоду побачити в Німеччині виставу тамошнього театру ім. Котляревського, а саме: "Циганку Азу" М. Старицького, та познайомитися більше з працею, змаганнями і досягненнями цієї мистецької установи, якою керує арт. Микола Крижанівський.

Сама п'єса, не зважаючи на її барвистість і циганську екзотику, не може все - на нашу думку - задовільнити мистецького смаку сучасного глядача, то ж ми в приємності приняли до відома запевнення мистецького керівника театру про задуманий перехід театру на інші, більш прогресивні репертуарні позиції.

Театр має в своїому ансамблі певну силькість видатніших акторів /Микола Крижанівський, його дружина Тамара Крижанівська, Грінвальд, молодий, але дуже надійний Михайлів і ін./, великий хор, власну оркестру, доброго художника і..., саме головне, багато ентузіазму, мистецького завзяття та широкого бажання творчого росту.

Це дуже виразно відрізняє цей мистецький гурт від деяких наших "театрів", які на чільному місці ставлять матеріальні

користі, а мистецька справа для них тільки засіб придбання гро-
за. Віримо, що театр ім. І.Котляревського, який тепер разом з
цілим табором переїхав на нове місце осідку в Ашафенбурзі - має
всі вигляди на дальший розвиток, і напевно стане дуже цінною ми-
стецькою одиницею на еміграції.

Необхідно тільки скріпити акторський ансамблі ще деякими
добрими силами, та не втратити і не понизити того творчого го-
ріння, яке тепер цікав театр ім. Котляревського.

Ми з великою увагою і симпатією слідкуватимем за діяль-
ність цього театру, його репертуаром, його успіхами і невда-
чами /бо й невдачі часто необхідні/ та наслідуватимем їх у
нашому журналі.

Віримо, що в скорому часі матимемо для цього більш інтересну з мистецького боку нагоду,, ніж згадана, зовсім зрештою
вдала, вистава "Циганки Ази".

В-ий.

„Украдене Щастя” І.Франка

[Ансамбль Українських Акторів, під мистецьким проводом В.Блава-
цького. Постава реж. В. Паздря. Оформлення сцени М.Радиша].

У ав'яку з роковинами І.Франка, авгсбурський театр виста-
вив 7.липня ц.р. відому п'єсу Великого Каменяра "Украдене щас-
ти". П'єса побутова, в справжньому і позитивному розумінні цьо-
го слова, змальовує глибокі психологічні конфлікти селянської
душі. Відчувасмо, що герой п'єси, - не "пейзани" наших псевдо-
побутових мелодрам, в яких інтелігентська ментальність та інте-
лігентська фразеологія, не зважаючи на барви та широкі мара-
вари. Франко розкриває перед нами всю глибину душевних пережи-
вань селян, яких судьба і пристрасть загнала в трагічний подру-
гий "трикутник". Драма І.Франка - це уривок селянського життя,
zmальований вірно і реалістично та не позбавлений глибокої пое-
зії і хвилюючих моментів високого драматичного напруження, гд-
ніх справжнього майстра сценічної дії, яким міг очевидно стати
І.Франко, коли б присвятив більше уваги своїй драматургічній
творчості.

В поставі Б.Паздря найбільш вдало вийшли гуртові сцени,
повні темпераменту і життєвої правди. Режисерська видумка цих
сцен і відлілі мізансцени гуртів - це великий успіх режисера Паз-
дря. В гуртових сценах бачили ми передових акторів ансамблю: пп.
Карп'якову, Горленко, Шмарівську, Дичківну, Королика, Карп'яка,
Левицького і ін. Це, безумовно, причинилося до успіху масових
сцен у цій виставі.

Такої майстерності не відчували ми інколи в тих моментах,
де психологічні конфлікти героїв і "хрива" драматичного напру-
ження вимагала особливої уваги диригентської палички режисера.
Наростання драматичної дії аж до її кульмінації слід було б
на нашу думку, провадити більш поступово, не згущуючи трагічно-
го настрою все в перший дії, яка по своїй природі речі є тільки
зав'яком майбутньої трагедії.

Роль Миколи Задорожнього не легко грati. Вона має вже свою
традицію і своїх великих виконавців у минулому, згадати б тіль-
ки Єрчака і Бучму. Це актора зобов'язує і до деякої міри ускла-
днити його завдання. Треба об'єктивно признати, що Б.Паздрій ду-
же гарно поборов усі труднощі цієї ролі і мав великий мистець-
кий успіх. Ми радили б тільки сильніше і яскравіше підкреслити
вузлові моменти ролі, стоковуючи менш важкі.

Віра Левицька в ролі Анни була т.н. "в своїй стихії", і не мали б ніякого західу. Треба тільки більше акцентувати безпосередність селянської душі, відкидаючи все, що заносить інтер'єр.

Курило в ролі Михайла Гурмана був зовсім задовільний, хоч більше темпераменту не пошкодило б.

Цікаву сценічну сильветку дав В.Шапарівський в ролі Бабича.

М.Степова трохи занадто зовнішня. Ми звикли бачити в неї більш глибокий, більш внутрішній підхід у розкритті сценічного образу. С. Крижанівський - маленьку роль корчмаря заграв в належним тактом.

Оформлення сцени М. Радиш, навіть на наші таборові умови і можливості, занадто вже скромне й вбоге на мистецьку видумку.

В цілому вистава мала великий успіх, і нам завважи треба міряти тими високими мірилами, які ми ставимо до нашого найкращого на еміграції театру.

"Украдене щастя" в августівському театрі це безумовно творче досягнення режисера вистави і цілого ансамблю українських а-кторів під мистецьким проводом В.Блавацького.

В.М.

ПОСТАНОВИ О.У.М.

Учасники установчих зборів і з'їзду "Об'єднання Українських музик", що відбувся 25 і 26. 4. 1946 р. в Карльсфельді, прийняли такі постанови:

1. а/ Закликає всіх українських музик дбати за високий рівень музичних імпрез та виступів; б/ зберігати національний характер нашого музичного життя в усіх Його проявах; в/ зберігати національний характер нашого музичного життя в усіх Його проявах; в/ зокрема піклуватися музичною творчістю сьогочасних українських композиторів.

2. Закликає управи таборів та українські установи, щоб сприяли розвиткові нашого музичного життя і допускали тільки доброкісні виступи та імпрези. В цьому напрямі ОУМ подасть додаткові інформації.

3. Підкреслює потребу піднесення творчої праці у всіх ділянках музичного життя, не оминаючи потреб церковної музики, дальнє писень для широкого вжитку і творів дитячої музичної літератури.

4. Підкреслює велику потребу створення музичного театру, що з'єднав би музичні сили різних жанрів. У цій ділянці ОУМ готове до співпраці з ОМУС-ом.

5. Звертається до редакцій усіх українських часописів із закликом прив'язувати більшу вагу до якості музичних рецензій, дописів і т.п. та виразно відмежовувати одні від одних: інформаційні повідомлення від рецензій, що іх повинні давати тільки музики-фахівці.

6. Закликає інші мистецькі об'єднання письменників, акторів та ін. створити спільний союз діячів усіх ділянок мистецтва, які враз з науковими працівниками гуртували б усі творчі сили українського культурного світу.

Хроніка

Авгсбург. Довідусмоса, що ансамбль Українських Акторів під мистецьким проводом В.Блавацького в Авгсбурзі намічуся на новий сезон такий репертуар: "Народний Малахій" - Миколи Куліша, "у пущі" - Лесі Українки, "Ворог" - Ерія Косача та "др.Стокман" /"Ворог народу"/ - Ібсеня. Крім цих п'єс іти-муть у театрі також п'єси "розвагового характеру, м.н. велесела комедія Арнольда і Баха "Мужчина з минулим".

Берхтесгаден. В дніх 9 і 10 липня відбулася тут мистецтво-знавча конференція УВАН, на якій велика частина доповідей призначена була проблемам театрального мистецтва. Треба відмітити такі доповіді: Проф.Л.Білєцький - "Естетична аналіза Касандри" Лесі Українки, Дир.В.Блавацький - "Західно-український театр 20-30-их рр. ХХ стор." Режисер І. Костецький - "Театр площинний і театр об'ємний" і В. Гасєвський - "Франко і театр". Всі доповіді викликали живу дискусію і стояли на гарному науковому рівні. Мистецтвознавча конференція Української Вільної Академії Наук зробила на приймних дуже корисне враження і ще раз відкреслила велике значення і вагу цієї високої наукової установи.

Авгсбург. В кінці червня ц.р. гостив у таборі Сомме-Ка серне театр під дирекцією П.Урбанського давчи дві вистави: "Наталку Полтавку" і ревю "Просимо до театру". В "Наталці Полтавці" виступив гостинно відомий артист колишнього театру М.К.Садовського - О.Шевицький, майстерно відтворюючи роль Возного. З інших акторів тільки Лісовик виявив себе повнодійним артистом у ролі Виборного. Ці обидва актори мали заслужений успіх і призначення численних глядачів. Про інших, зокрема про акторку, яка грала Наталку, годі це сказати, бо іх гра не перевищувала аматорського рівня. Ревю - "Просимо до театру" ще менше задовольнила глядачів, бо тут тільки пошилярний артист Муратів стояв на висоті свого завдання і як міг "рятував ситуацію". Дочеплений до ревю водевіль "Уваліща" аж ніяк не підходив стилево до вечора і, не вважаючи на непогану гру декого з виконавців /зокрема П. Тимченкової/, викликав тільки почуття несмаку. Театрові п. Урбанського, коли захоче надалі обслуговувати наші табори, слід призадуматись над основною перебудовою репертуару і мистецького напрямку.

Ашаффенбург. На міжнародних змаганнях театрів і хорів ДП в окрузі Вірцбург - перше місце здобув український театр ім. Котляревського з Аг. Фенбургу, не вважаючи на сильну конкуренцію, особливо балтійських народів.

"ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЕМ" В ІНГОЛЬШТАДТІ

Західами, славнозвісної "Капелі Бандуристів" ім. Т.Шевченка поставлено в інгольштадському театрі в днях 20 і 21 серпня народну оперу Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм". Видатну допомогу в цьому корисному ділі дав авгсбурзький "Ансамбль українських акторів" під мистецьким керівництвом В.Блавацького, гостинно виступили в цих виставах члени цього ансамблю: О.Карп'якова /Одарма/ і Е.Шашарівська /Оксана/, як рівнож оркестра ансамблю під керівництвом др.Цегельського.

З місцевих артистів виступили: М.Ольховий /Карась/, В.Божик /Андрій/, І.Самокашин /Султан/ і І.Поліщук /Іван/. Вистава пройшла дуже гарно. Зокрема слід відмітити дуже гарні гуртові сцени і балет та вдале оформлення сцени арт. маляра Степанюка.

* * *

Інгольштадт. В днях 9, 10 і 11 липня ц.р. гости в намому таборі Ансамбль українських акторів під мистецьким керівництвом В.Блавацького з виставами: "Земля", В.Степаніка; "Степовий гість", Грінченка і "Украдене щастя" Франка. Наше громадянство винесли залю по берегам на усіх виставах та дало вияв теплого і сердечного відношення до цього ансамблю гучними оплесками та кричливими квітів. Зокрема місцева капела бандуристів ім. Т.Шевченка вшанувала Ансамбль концертом призначенням виключно для артистів і зачарувала своїх "Товаришів по мистецькій зброй" майстерністю виконання своїх продукцій.

ТЕАТР НА СПОРТОВОМУ Майдані

Авгсбург. 30.червня ц.р. відбулися в таборі "Сомме-казерне" змагання в колажному м"ячі між командами: "Чорногора" /ольдбоі/ - "Teatr" /ольдбоі/. В дружині "Teatru" побачили ми на гриці акторів: Б.Наздрія, В.Карп'яка, Е.КУРИЛА, В.Шашарівського, А.Теплого, О.Данилка, театральних музиків: І.Кашинця і Ю.Сухара та арт.-маляра Н.Радиша. Суддя В.Блавацький. Ці веселі змагання закінчилися вислідом 2 : 2.

АРХІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ЕМІГРАЦІЇ

Правління "ОМУС" у організує в Авгсбурзі "Архів українського театрального мистецтва" у зв"язку з тим просить усі театральні і естрадні ансамблі надсилати на адресу секретаріату "ОМУС" у *Verein der Künstler der Ukrainischen Bühne - Augsburg, Schie-Kaserne IV/20!* всілякі матеріали і документи, що мають архівальне значення, а саме: афішки, програмки, знімки, рецензії, звіти діяльності і т.п. Крім цього правління "ОМУС" у звертається і до всіх наших громадян з проханням надсилати на цю саму адресу матеріали музеїного значення про наш театр в минулому і сучасному, або хоч повідомити, що такі матеріали находяться в них.

1. Правління "ОМУС" у повідомляє, що в другій половині вересня ц.р. відбудеться в Авгсбурзі Загальний З"їзд членів "ОМУС" у. Точну дату подамо своєчасно.

2. Просимо усіх членів "ОМУС" у повідомити обов"язково правління про зміну місця осідку, місця праці, чи зміну адреси.

3. Всі члени і кандидати "ОМУС" у можуть отримати виказку і значок "ОМУС" у. Для отримання виказки слід надіслати знімку. Ціна значка і виказки 13 марок.

КУРАТОРІЯ ДЛЯ СПРАВ СЦЕНИ І ЕСТРАДИ ПРИ ВІДДІЛІ КУЛЬТУРИ І
ОСЗІТИ Ц.П.У.Е. ЗАТВЕРДИЛА:

1. Ансамбль Українських Акторів під мистецьким керівництвом В. Блавацького в Авгсбурзі "Сомме-казерне" - надаючи їйому право влаштування імпрез в усіх таборах і поза ними.
2. Український Театр ім. І. Котляревського в Ашаффенбурзі /раніше Швайнфурт/, - надаючи їйому право влаштування імпрез в усіх таборах і поза ними.
3. Театр "Розвага" в Новому Ульмі, - надаючи їйому право влаштування імпрез в усіх таборах і поза ними /з застереженням ще одної провірки/.
4. Театр Ом. Урбанського в Мюнхен-Фрайман з правом влаштування імпрез виключно на терені табору Мюнхен-Фрайман.
5. Український Студентський Театр в Мюнхені з правом влаштування імпрез на терені м. Мюнхен.
6. Драматичний Театр ім. М. К. Садовського в Фюссені - з правом влаштування імпрез на терені свого табору.
7. Чоловічий Хор "Сурма" в Ноймаркті з правом влаштування концертів на терені усіх таборів і поза ними /з застереженням ще одної провірки/.
8. Український Хор "Боян" в Байройті - з правом влаштування концертів на терені свого табору.

● "ТЕАТР" - журнал те-
атральної культури і
мистецтва ● Видання:
ОМУС, Мюнхен-Авгсбург ●
Редактори: Б. Нижанківсь-
кий та З. Тарнавський ●
Адреса: Авгсбург, Сомме
Касерне ● Друковано
способом світло-техніки
в Авгсбурзі ●

Licensed by UNRRA

