

176.
№110.
В.ХМУРИЙ.Ю.ДИВНИЧ.С.БЛАНІТНИЙ.

В МАСКАХ ЕПОХИ

/ЙОСИП ГІРНЯК/



В. ХМУРИЙ, Ю. ДИВНИЧ, Є. БЛАКИТНИЙ

В МАСКАХ ЕПОХИ

ЙОСИП ГІРНЯК

Хмурий Ю. Дивнич Є. Блакитний



1 9 4 8



Й Гірняк. Портрет з 1924 р. (Київ)

П Е Р Е Д М О В А

Починаючи свою й досі недруковану і очевидно пропащу поему «Махно», В. Сосюра писав:

Тебе не бачив і не знаю:
Ну як в архівах ГПУ
Тебе знайти?!...

Не один українець міг би сьогодні адресувати це тоскне запитання до цілої доби Розстріляного Відродження, витвори якої потрощено, книги якої попалено, фрески якої порушено, людей і творців якої понищено. Бачучи тут у своїй емігрантській громаді чудом врятованого Й. Гірняка, що був на мистецьких аванпостах того Відродження від самого його початку до трагічного кінця, ми не бачимо його життєвого доробку актора. Доробок актора! Він зникає, незафіксований ніяким документом, як блиск метеора, як шум бою, навіть тоді, коли всі органи культури спішають своєчасно його зафіксувати і зберегти. Тут же його нищили і навіть слід його витирали із народньої пам'яті.

В радіснім розмаху і чорнім трагізмі цього виключного тридцятиріччя повстає перед нами галерія наших ліпших людей — політиків, військовиків, господарників, науковців, мистців, людей універсальної боротьби за Українське Відродження. Гірнякове покоління, якому минуло півсотні років, починало 1917 року цю бурхливу епоху на збройних і культурних фронтах, проходячи крізь безодні її поразок, надаючи цій розтерзаній добі якоїсь внутрішньої єдності і, як сказав би, перспективи.

І дивна річ. Воно якось не старіється це покоління, ніби гартуючись у вогні. Позаду Гірняка понад 30 років акторської роботи і півсотні років життя, а він, як і завжди, такий молодий, живий, динамічний, по-юнацькому весь задивлений у майбутнє. Весь у чеканні появи нових людей, нових талантів, нових мистецьких явищ. Сам активно творячи ці явища навіть у наймізерніших обставинах ДП-табору, він одночасно віддає свою енергію молодій зміні — творцям українського театрального завтра.

Перед автором цих рядків Гірняк з'являється в пам'яті 1927 року, коли ми — зграя безусих студентів — вперше дивилися на нього в Харкові з високої березільської гальорки, поїдаючи його очима, заливаючи його сміхом, оглушаючи оплесками і криками: «Гірняк! Гірняк!». Через шість коротких, як хвилина, років актор раптом зникає з наших очей — десь у камерах, архівах і таборах НКВД, десь на далекій субарктичній Печорі... Щоб знову зринуть перед очима 1945 року в образі Гонти — але де? В тірольських горах, в дощаному бараці табору ДП.

Як же тепер зібрати в один суцільний образ цю тридцятирічну мятежну, неперервану ніякими бурями путь, що мерехтить і зникає, зникає і мерехтить знову в джунглях нашої надзвичайної епохи, вливаючись у її заплутані перехрестя і знову вибігаючи на власний маршрут?

Хіба написати листа до товариша Берії, щоби був такий ласкавий і вислав нам комплекти тодішніх часописів, архів «Березоля», чи хоч власний Гірняків, або копію слідчої справи Гірняка, рапорти про його працю лісоруба і актора в Ухт-Печорській тайзі та наші конфісковані студентські щоденники глядача?

В дні 25-річного ювілею «Березоля» це була б не велика нескромність з нашого боку. Бо коли до ювілею «Березоля» його засновника і керівника Леся Курбаса нагороджено тотальним знищенням, а М. Крушельницького — його учня за троекратне зречення від свого учителя — орденом Леніна, то мусимо ж ми одного з найліпших березольців Й. Гірняка (що разом із своєю дружиною акторкою О. Добровольською потрапив волею примхливої долі на еміграцію) компенсувати хоч цією скромною брошурою. Березільця, що його чудом оминули і куля НКВД і орден Леніна. Березільця, який пройшов із своїм учителем і командні вершини творчості театру, і чорну безодню кари та покути за творчість. Березільця, що без цукерки і нагая серед круглих злиднів нового вигнання на еміграції несе далі (скажімо цю утерту але правдиву фразу) прапор «Березоля» — весняний прапор висхідного Українського Відродження.

Але ми мусимо, очевидно, відмовитися і від послуг товариша Берії, і позмозі від нашого ліричного настрою. Випадково потрапив нам до рук нарис В. Хмурого «Й. Гірняк», що вийшов був у Харкові 1931 року (в-во «Рух») і зовсім закономірно був пізніше вилучений з усіх бібліотек, як добрий зразок української театральної критики часів Розстріляного Відродження. Тепер цього нарису ніде не найдеш, і

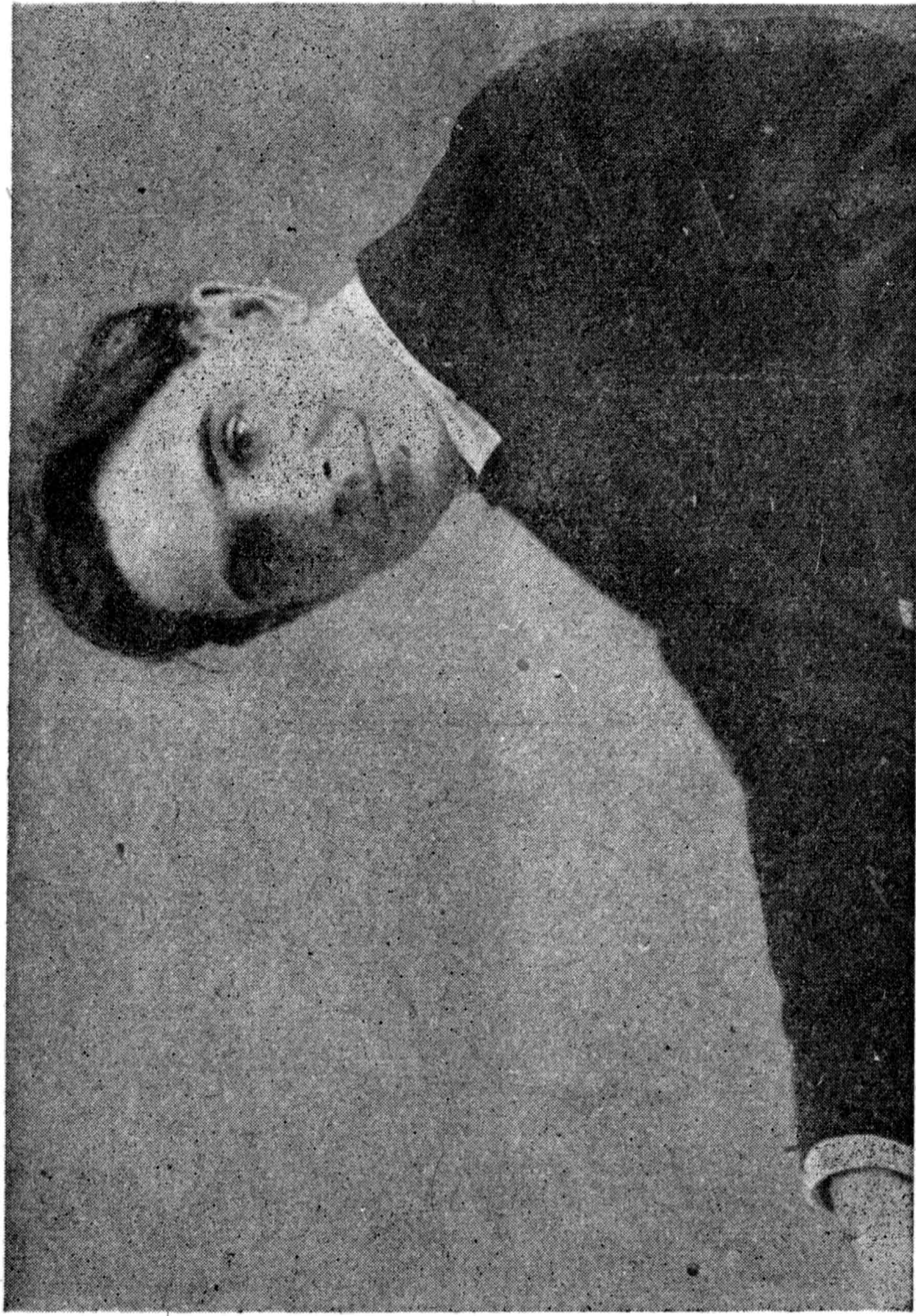
ми включаємо його в нашу книгу, як характерний документ тієї епохи.

Але цей нарис поверхово охоплює лише половину акторського шляху Гірняка — по 1930-ий рік включно. Кличмо ж на допомогу нашу пам'ять. Бо для української культури сьогодні нема ні літопису, ні архіву, ні бібліотеки. Ми зновудесь ніби в чотирнадцятому столітті, в татарській добі, епос якої вплив до нас із тьми віків на хвилях національної пам'яті, незброєної технічними засобами сучасної культури.

Не маючи змоги критично і з належною повнотою відтворити акторські образи Й. Гірняка, що їх бачили аж 15—20 років тому, ми намаглися схопити і виявити їх суть, їхні бодай деякі найістотніші мистецькі та ідейні контури. Одночасно робили це на тлі подій і доби, на тлі цілої березільської роботи, без яких не мислимо собі ні існування, ні розуміння мистецького доробку Й. Гірняка.

Так з матеріалів різних часів і авторів склався цей збірник етюдів. Він має дати читачеві лише загальні обриси мистецької біографії актора і його доби, маски якої він творив. А майбутньому історикові — це матеріал до монографії про Й. Гірняка.

Юр. Дивнич



Лесь Курбас. 3 часу Молодого Театру 1918 р.

В. ХМУРИЙ

Йосип Гірняк

ЕТЮД

Коли в тебе є майстерства на
100.000 франків,—купи ще на 5 су.
Дега.

Хай ці рядки ляжуть першою цеглиною в підмурок історії українського актора, що виріс у боротьбі за широкі світові шляхи нашого театру і що змужнів у невтомнім труді над самим собою, здобувши цим сьогодні визнання не лише серед друзів, а й серед ворогів.

Буряні вогнисті дні революції народили новий наш театр, молодий і зухвалий, іскристий, як проміння березневого сонця, рвучкий і потужний, як весняна вода.

У' цім театрі виріс і змужнів новий український актор, і з цим актором виріс і змужнів наш новий театр. Бо історія знає театри без драматурга, без режисера, без художника, без глядача, без театру навіть, та ніколи й ніде в світі не було театру без актора. Бо завжди театр, коли він підупадав чи занепадав, переживав лихоліття, спираючись на актора, і завжди актор виносив його на своїх раменах у нову добу.

Скільки раз гинули театри?

Театер Менандра, Квінта Росція Галла, театр Сервантеса. Комедія ерудита, побутові театри, — як у нас їх стало звичаєм називати, — Майнінгенці, Тобілевичів, Островського.

Скільки раз сильні світу вирікали смерть акторові!?

Калігула палив ателланів, Савонароля слав на акторів усі кари інквізиції, англійські пуритани змусили їх стати слугами лордів.*)

*) А кремлівські диктатори стріляли, висилали на Соловки, Печору та інші концтабори акторів, зокрема Йосипа Гірняка та його вчителя Леся Курбаса. Чи не передчуття цієї катастрофи водило пером автора? (Прим. ред.).

Проте пережили вони не тільки Калігулу, а й Римську імперію, поборолі Савонаролю та інквізицію, а за часів пуританських утисків народили театр Шекспіра.

Слава тобі, акторе, що на горбі своїм доніс, через віки й держави, з усіх країн і культур Сходу й Заходу, як вічний мандрівець, доніс у ХХ століття найгуманніший витвір людського генія: драма — *misterium-action* — дійство.

Слава тобі, український акторе, що зберіг наш театр за найлютішого лихоліття української культури під Росією Романових і здолав сам зійти на найвищі верховини свого майстерства. Бо коли співав ти собі реквієм, змінивши кобеняк і жупан на фрак, то не твоя це вина. Реквієм той звучав, як жалобний марш за труною переможця. І не твоя вина, що все життя ти скоротав на тихім хуторі, вряди-годи наїздючи на гастролі до свого повітового міста.

Слава й тобі, новий український акторе, що прийшов у наш театр тоді, коли він, крім блискучих перспектив та злиднів, нічого не мав, що з подиву гідним ентузіазмом та трудом підняв той тетер з попелища і переніс його крізь огонь та манівці, щоб вивести на світову дорогу.

Я вперше побачив цей театр і цього актора 1926 року. Незабутній 1926 рік...

Тоді столиця Рядянської України щулилась від осінніх вітрів і загорталася лопанськими туманами, а столична державна драма стояла, як ніколи, урочиста, хизуючись свіжою афішею під своїм ганком.

Була це звичайнісінька собі афіша, хіба що трохи зачала й скромна, як ~~я~~ місто з прадавнім провінціальними традиціями.

Проте, біля неї день-у-день точилися гарячі дебати.

А втім, дебати ці не сягали за межі провінціальних інтересів, що, як сами знаєте, передусім і найвичерпніше виявляються в непоінформованості про життя та людей за межами компетенції свого району міліції.

Якось минаючи гурт біля згаданої афіші, я почув:

— Скажите. Что значит — «Березіль»?

— Кто такой Лесь Курбас и как его по настоящему зовут?

— «Золоте череве». Это комедия или трагедия?

На останнє запитання відповів хтось, з лиця й авторитетности мови, наче драматург із гарантованою рентою. Він пояснив, що «Золоте череве» п'єса Кромелінка, і гарна п'єса, бо Кромелінк французький драматург.

Я пішов до редакції одного авторитетного журналу і та-

кож нагодився на розмови про прийдешню прем'єру Березоля.

Тут чули про Березіль і навіть знали, що це значить. Говорили, що Березіль безперечно заслужив стати «Центральним академічним театром республіки, правдивим місцем театральних досягнень і лябораторією, що з неї користатимуть всі інші наші драматичні театри». Поруч із цим тут я дізнався, що Березіль експериментальний театр, і що Курбаса звуть Олександр Степанович. Та про «Золоте, черево» ніхто нічого не знав. Чули, що п'єсу написав якийсь Кромелінк, і що раніше її анонсували під назвою «Золотопуз». А одному репортерові знайомий капел'динер говорив, що ця п'єса «недраматична і незрозуміла». Далі розмови перейшли на суперечку чи краще «Золоте черево», чи «Золотопуз» і заглибились у нетри української філології.

На цьому я пішов до іншої редакції, де з нагоди приїзду Березоля згадували Полевицьку та Сінельнікова, і ці згадки були тужні, наче дальні дзвони неворіття.

Так минали дні.

Аж доки надійшов один день, 19 жовтня.

Ніколи драматичний театр у Харкові не світився так звабливо й урочисто, ніколи в його фойє не було так гамірно, ніколи його стара, запорошена порохом минулих перемог і фіяско, завіса не інтригувала так, як того вечора, коли Березіль ішов першим штурмом на столицю Рядянської України.

І ніколи так солідно не мовчали многі столичні театральні в антрактах.

Горіх був такий твердий, що ніхто не зважувався його гризти, не наточивши зубів.

По двох днях лише столична критика дала Березолеві бій. Та я не думаю, щоб Ви цікаві були знати, скільки раз тоді харківські рецензенти написали — «Робітники не зрозуміють». Це зворушливе піклування про робітництво хоч і похвальна річ, проте розписки за неписьменних, либонь, тоді вперше за історію театру стали фахом театральних рецензентів. Крім цього ж я лише міг би розповісти, як інші з-поміж них сховалися від своєї безпорадності в панцері «Скупого лицаря», а ще інші написали, що «Золотим черевом» Березіль «повернув до психологічного театру», як до антитези схематичного конструктивізму.

Тоді Березіль сказав за Тирольтом:

«Не завжди поразки зазнають автори, актори чи режисери.

Буває, що її зазнає і глядач».

І почав друкувати в журналі «Нове мистецтво» лібрет-

та своїх спектаклів та режисерські інформації до прем'єр. Столиця наїжилась.

Вона сичала, глузувала, іронізувала, мовчала й пускалася в довгу філософію.

А театр, твердо знаючи, що йому без глядача все таки бути не пасує, розпочав затяжну облогу.

Повторилася стара історія на новий лад.

Та сама історія, що, починаючи з театру Кропивницького, спобігала кожну театральну формацію, змушуючи її з котрихось причин іти на компроміси...

Але тут я попрошу Вас зупинити мене і нагадати, що мені належить говорити не про історії, а про актора Гірняка.

Я справді маю говорити про актора Гірняка.

І я розповім вам про нього все, що думав, сидячи на спектаклях у Березолі та вертаючись потім додому. Тільки ще два слова про дебют театру і актора в Харкові.

Одного разу я сидів сам один у порожньому театрі, де була лише тиша й півтьма.

В цій тиші бреніли дешеві тиради, незугарні дотепи, удавані сльози й сміх, радощі й розпач — атрибути драм, комедій, водевілів, фарсів і трагедій.

Відслонена завіса відкривала сцену.

В присмерку порожнього театру вона схожа була на глибоку чорну рану.

А станки та реквізит, купою складені в її глибині, громадились страшною примарою, що нагадувала «Голгофу» Ге.

І тоді я подумав:

Що таке театр?

Чи не химерна це крамниця втіхи та розваги на час!?

І що таке сцена для актора?

Дідро колись сказав:

— Сцена — це те, що робить акторське майстерство важким.

А що ж робить його часом Голгофою?

Чи не ті, хто приходить у театр з напханим черевом і кричить:

— Подай мені за мої гроші те, чого мені хочеться по обіді!

«Pictoribus atque poetis».

Ах який ти був наївний, Горацію!

І які геніяльні були стародавні атенці, що мали мужність з ентузіазмом приймати комедії Арістофана й вінчали його лаврами перемоги.

І тоді я згадав незабутній 1926 рік і «Золоте черево» в Березолі — цей паноптикум карикатур в манірі Жоржа

Гросса, тільки куди гостріших своєю витонченістю, набагато ширшого діапазону, ніж малюнки Гросса з їхньою німецькою типологією. Бо вони вийшли з-під руки драматурга тієї культури, що через двісті років була гегемоном, ставши майже інтернаціональною, і з-під рук того театру, що взявся вивести свою театральну культуру на світові шляхи.

Український театр наважився глузувати з живого пана.

Театр з мовою, якою культурна родина колишнього російського чинуші не може обійтися поміж голярнею й церобкоопом. Театр, що на долю йому було смішити можновладного русифікатора й розчулювати до сліз репрезентанта пасічно-баштанницького капіталізму. Цей театр згадав, що українські різьбарі колись стояли врівні з венеційськими, і наважився сам порівнятися з театральною культурою свого часу.

Чи ж міг апологет театру Сінельнікова дарувати це!?

Чи ж міг збагнути і зрозуміти це той український культурний недоросток, що одними очима дивився на декорації художника Петрицького в театрі Франка та Столичній опері і на «Про що тирса шелестіла» в Народнім театрі!?

Або й той український міщанин, що вже був заспокоївся про долю українського театру, дізнавшись, що їх є вісім державних драматичних і три оперних, а на той рік у Столичній опері ставитимуть і «Тараса Бульбу» Лисенка?!

Незабутній 1926 рік!

Я тоді побачив новий український театр і нового нашого актора. Власне відчув, що це новий театр і новий актор. Переконався, що він зовсім протилежний тому конгломератові, який я по цей день мусів вважати за новий наш театр. Що він зовсім не той Березіль, про який я читав у пресі та чув від своїх друзів, що мали час і гроші, щоб поїхати на його прем'єру до Києва.

— Український акторе! Тепер ти відтвориш героїчне й нікчемне, радісне й стократ нещасне ество сучасної людини. Твій театр знайде кольори такі барвисті й мінливі, як дні наші, створить форми такі гінкі й пругкі, як наша доба.

І зрозумів я раз назавжди, що наш пореволюційний театр розколовся на дві, протилежні світоглядом і життєвідчуттям, фаланги. Ідуть вони в протилежні кінці й ніколи не зійдуться. Збагнув, що ми маємо два театри і дві породи акторів. І йдуть вони різними шляхами. Один туди, куди він надумав. А другий від того, куди він хоче.

Розійшлися ті шляхи тоді, коли, після Молодого, український театр блукався був на роздоріжжі Національного, Державного драматичного та Шевченківського. І там же

розійшлися шляхи нашого сучасного актора, що народився й спинався на ноги в Молодід театрі, а перейшовши роздоріжжя, ступив на один чи на другий шлях.

Темний шлях однієї фаланги і трагічна доля того актора, що волею чи неволею йде з нею. Це шлях стабілізації на зібраних з усіх усюд за роки революції прийомах, що їх навіть у одному театрі важко класифікувати, як щось підпорядковане певному принципіві й укладене в бодай сяку-таку систему. Це потакання смакові глядача, без критичної аналізи цього смаку зглядно до перспектив хоча б свого завтрашнього дня. Це шлях пасивного сприйняття тенденцій тієї частини суспільства, за якою театрові найлегше йти.

Для актора це загибель. Декваліфікація. Втрата перспектив та віри в себе. Спочивання на лаврах рецензентських епітетів. Повторення самого себе в кількох звиклих штампах...

І зовсім протилежна друга фаланга, що спершись на віки, прагне всім еством бути сучасним театром: Цей театр оглядається на сьогодні, дивлячись у майбутність. Він виховує по всіх магістралях нові кадри. Творить нові жанри. І працює за системою, перевіреною експериментально так, що не боїться сьогодні стати проти течії. Він певний свого шляху.

Цей театр виховав нового українського актора. Він дає йому перспективи невпинного посту й поширення арсеналу фахових прийомів без кінця. Словом дає все те, що може дати система, облічена по всіх лініях роботи на інтереси розвитку українського театру, оперта на активний світогляд, система послідовна, аж до самозаперечення завтра сьогоднішньої своєї методи.

Що таке актор Березоля — він довів ще 1926 року, коли зломив ворожість і зневіру до театру після «Золотого черева».

Уже після другого спектаклю того сезону, після «Жакерії», преса не знала, де позичити хвалебних слів для нього: «... коли б Бучму, Крушельницького й Гірняка, як колись Дантона, запитали:

— Актори, ваша адреса.

Вони в праві й гордо можуть відповісти:

— Сьогодні й завтра Березіль, а далі — Пантеон!!!»

Так кінчався один дитирамб, що мимо всього стверджує, як виріс і змужнів новий український актор.

Та «Пантеон» той не минув йому дарма.

Почалася справжня веремія, що надзвичайно характеризує ту середцехову атмосферу, в якій працює наш революційний актор.

Багато-хто так обурився за «Пантеон», що автор цих рядків, причетний трохи до нього, мусів цілком серйозних людей цілком серйозно переконувати:

— Товариші! Безперечно в Пантеон, коли в нас його, поруч інших закладів фетишного порядку, збудують, положимо й Вас.

Тепер Вас не заадресували туди лише тому, що фейлетон той не про Вас писали.

І коли про той злочасний «Пантеон» мені ще й сьогодні доводиться чути, тоді я згадую Клерон — артистку французької сцени та залаштункового інтриганства.

І думаю:

Чому всі українські актори не пішли в Клерон і працювати, коли не могли не піти завидючістю.

І я думаю:

Чи є де серед інших професій стільки заздрощів, дешевого та хворобливого славолюбства і під'юджування, скільки їх є в акторів!?

Прости мені, український акторе, ці мої думки!

Я глибоко поважаю тебе — так глибоко, як нікого.

Ти на раменах своїх усе життя ніс і несеш той величезний тягар, що ім'я йому — український театр.

Ти на горбі своїм виніс наш театр із бур'янистих хутірських стежок на широку дорогу і підняв його на такі верховини, про які він колись «навіть мріяти боявся».

Я вірю в людяність твою, як вірю в твій великий хист і золоті дні українського театру.

І я хочу забути оті свої думки, раніш ніж візьму другий аркушик паперу, щоб писати — як актор Йосип Гірняк проходив свою акторську путь.

Він актор гіперболіст із того театру, що нагадує, коли вірити одному вченому мужеві, театр Арістофана. Сам я Арістофанового театру ніколи не бачив. Тож у цій справі мушу здатися на авторитет науки.

Щождо актора Гірняка, то в його житті справді є аналогії з старим античним світом.

Він прийшов на Радянську Україну з галицькою армією. Так колись перші актори-професіонали Греції мандрували з військом Олександра Македонського.

Взагалі в житті актора війна відіграла велику роль. Та в кого з нас, що мали щастя народитися останніми рока-

ми XIX століття по цім і по тім боці Збруча, вона не відіграла великої ролі?

А Йосип Гірняк народився 14. квітня 1895 року в Струсові, там, за каламутним Збручем.

І хто відає, чи бачили б ми його тепер у Березолі, коли б не сталося так, що на час його повноліття австрійському цісареві січові стрільці стали миліші за адвокатів, професорів, радників... І коли б австрійському цісареві не треба було розважати на відпочинку українських січових стрільців театром, щоб вони менше думали.

Хто відає також — чи став би Гірняк актором, коли б цісар австрійський не знав, що поранених по шпиталях тим паче треба розважати театром, бо вони мають аж занадто багато часу думати. Вони можуть додуматися й до того, що Галичину їхню стоптали чобітьми, пошитими з шкур українських волів круторогих, і копитами, підкованими криво-різьким залізом. І топтали її селяни з-над Дніпра, Десни, Псла, Ворскли, Богу, Росі, Случі, Інгулу, Дністра...

От і були в Галичині по містах театри «Руської бесіди» для українців з армії цісаря двоєдиної монархії, як у Києві, при клубі «Родина», був шпиталь спеціально для українців, поранених на полі за цілість і славу царя єдиної монархії.

Аматором у січових стрільцях 1914 року почав свою акторську путь Йосип Гірняк. А 1915 року співав баритоном Москаля в «Катерині» і грав Хому з «Ой не ходи Грицю» в театрі «Руської бесіди».

На цьому б може й закінчилася театральна кар'єра актора, хоч він говорить, що йому куди більше подобалось грати на театрі «Руської бесіди», ніж на театрі Австро-російської війни.

Та хто з нас був господарем своєї професії того часу, коли по великій війні почалася довга гризня за полтавські воли круторогі й безрогі, за золоту пшеницю запорізьку, за подільський і київський цукор, за донецьке вугілля та криво-різьке залізо, за карпатські та поліські ліси, за бориславську нафту й сіль кам'яну, що в Бескидах високих залягла, і морську, що погірчила воду в Чорнім і Озівським морі.

Пішли з далекого Парижу блакитні легіони «Галерчиків» на Галичину, Волинь, Поділля. А румуни на Буковину. А чехи на Червону Русь. А з Дону й Кубані до Дніпра посунули кінні й піші полки новоявленого спасителя Росії — генерала Денікіна.

Опинилися українські січові стрільці у Вінниці, де косив людей тиф і закладався театр ім. Франка. До цього те-

атру і вступив 1919 року актор Йосип Гірняк, щоб назавжди з'єднати свою долю з українським театром пореволюційної доби.

На ті часи це була не дуже завидна доля. І можна з певністю сказати, що хто не втік з українського театру з 1919 по 1923 рік на тепліше місце, до того не адресовано напису: «стороннім входитьи заборонено», що прибитий у кожному театрі на дверях за лаштунки.

От неповний реєстр основних професій тогочасного нашого актора:

Викачувати воду з театру. Гірняк з Бучмою викачували її тиждень у Черкасах, будши в студії театру імени Франка.

Наліплювати афіші й діставати вугілля для гриму. Цього Гірняк навчався в Білій Церкві.

Косити жито, пшеницю й іншу пашню. Так Гірняк і Бучма заробляли на їжу й на дорогу від одного місця гастролю до другого.

Варити цукор в Андрушівці чи деінде. Гірняк з Бучмою варили в Андрушівці, як одного часу 4 майстерня Березоля не діставала їжі.

Крім того треба було вміти орудувати театральною завісою, молотком, пилкою, сокирою, лопатою та всім іншим струментом, що його вживають у театрі для будови декорацій, і вимітати сміття з усіх помешкань численних міст і містечок Радянської України, які об'їздив театр ім. Франка та інші наши театри за громадянської війни.

Як треба любити театр, щоб заробляти на нього косолицею, і як треба не поважати актора, щоб написати про Гірняка в «Жовтневім огляді» — «остається в пам'яті», чи навіть — «лишається в пам'яті». Я вже не пригадую тепер, якою мовою ця клясична фраза була написана. А вона типова для лексикону сучасних театральних рецензій.

І коли вже ми кричимо й розпинаємось за театр, про його вагу та значення і для культури, і для політики, і для будівництва, то чи не належить нам з трохи більшою повагою судити його. І коли ми вже навчилися, що був колись античний театр, і знаємо, що «Мікадо» оперета про Японію, то чи не належить нам знати й те, що античні греки трохи інакше ставилися до театру та акторів, а в Японії найбільше люблять дітей і поважають акторів.

Якщо мене не зраджує пам'ять, я вдарився в патетичну риторичку на тім місці життєвої путі нашого актора, де він почав мандрівку по Україні з театром ім. Франка. Так само, коли Ви собі пригадуєте, я майже ні слова не сказав про його роботу в театрі січових стрільців, дуже мало сказав

про роботу в театрі «Руської бесіди» і зовсім замовчав, у якій ролі він дебютував у театрі.

Даруйте. Завинив.

Але сподіваюся виправдатись.

Поперше дебют.

Я замовчав його через те, що він швидше належить до численних у житті кожного актора курйозних фактів, ніж до вирішальних, що визначають путь актора чи його ампліа на довший час.

Гірняк дебютував у ролі Оксани з «Невольника», будиши гімназистом. І що цей факт зовсім не позначився на його акторській путі — знаю з власного життя. Я також грав колись Марію Антонівну в «Ревізорі», проте актором не став. Ці дівчачі ролі в житті колишніх українських гімназистів, семінаристів тощо, либонь, національне, як і самі аматорські вистави.

Театр січових стрільців я обминув через те, що там він грав Ібсена й Зудермана, яких пізніше грав у театрі Франка.

Нарешті, побутовий репертуар театру «Руської бесіди» і, взагалі, робота в побутовім репертуарі. Вона зовсім не розкриває і не може нічого виявити з творчої індивідуальності сьогоднішнього Гірняка — актора театру Березіль. Цей час треба вважати просто за початок роботи на тім випадковім матеріялі, що був приступний акторові, коли він починав свої перші кроки на сцені. Він сам тоді не знав, чим стане та якими шляхами піде пізніше. І так само не знав, куди зайде за 15 років український театр від побутового та від перших спроб переходу на тогочасний європейський репертуар.

Кінець-кінцем, той факт, що для актора робота в побутовім репертуарі минула, як початковий епізод — навіть позитивний факт. Він не став поперець дороги акторові в його дальшій роботі.

Як важко сьгодні багатьом нашим акторам позбутися традиційних прийомів побутового театру. До якого часом жакливого еклектизму доходять інші з-поміж наших театрів, де побутові традиції однієї групи акторів стоять поруч інертності тих, що зупинилися на півдорозі від Молодого театру, і безтрадиційности молодняка, вихованого за системою — «Рухайтесь, товариші, рухайтесь».

Правда не лише в згаданім факті криється секрет того широкого акторського діяпазону і того акторського стилю, що до нього прийшов на сьгодні Йосип Гірняк на сцені Березоля. Може навіть його робота в побутовім репертуарі мала якийсь глибший чи одмінний вплив. Галицький довоєн-

ний театр взагалі був дечим одмінний від наддніпрянського, бо він перебував у інших політичних умовах і під ближчим впливом західньо-європейського театру. Проте, цього тепер уже не дошукатися. Тож краще поговорімо про актора Гірняка у Франківців.

Перед моїми очима лежить коротенька й проречиста нотатка — список авторів, п'єс і ролей збережених в пам'яті, що їх грав у театрі ім. Франка актор: Шекспір, Мольєр, Гольдоні, Гоголь, Горкий, Зудерман, Ібсен, Винниченко. Ролі: Йосип, Добчинський і Бобчинський у «Ревізорі», Костилов — «На дні», Орґон у «Тартюфі», й слуга в «Манірницях», Маркіз — «Мірандоліна», Карл IX — «Генріх Наварський» ...

Чи не здається Вам, що все це виглядає так, ніби актор завзявся перейти нашвидку через увесь репертуар європейського театру, щоб підготувати себе до п'єс Володимира Винниченка?

Це справді так виглядає. Тільки не актор на цім ярмарку циганом був, і не театр, а та загальна ситуація, з якою збігся цей початковий період театру ім. Франка.

Не знаю, чи Вам не набридло ще слухати про всякі «періоди розвитку українського театру», а мені набридло про них писати. Тож дозвольте не повторювати тут національної традиції і не починати з «тристарічного ярма». Тим паче, що це був саме ніякий період.

Не тільки репертуарний реєстр, а й усі інші дані говорять, що театр цього часу спочивав, бо не мав чого іншого робити. Залягла мертва смуга на всьому театральному фронті, що її можна, не помилившись на багато, назвати періодом консервації театральних кадрів. І хоч збереження акторських кадрів велика заслуга тогочасних театрів, проте я на закінчення цього уступу мушу сказати ще про оплески.

Це може скидається на дешеву фразу, на нічим не підпертий загальник, або на парадокс, проте актора Гірняка зберегли для українського театру оплески.

— Одного разу, — розповідав він мені, — в театрі Франка я дійшов був до розпачу через моральний терор від одного актора із стажем.

Ідучи увечорі на спектакль, я твердо вирішив, що це мій останній спектакль. Що більше в театрі не буду.

Того вечора ми обидва грали. Я сподівався, — хоч і во-станне — зазнати ще раз, що таке часом буває сцена для актора.

А сталося інше.

Мій ворог пішов із сцени при німій залі, а я стояв і бачив, як у півночі миготіли тисячі рук.

Стояв і не чув нічого . . . Тільки бачив багато рук. І лишився далі на сцені.

Не завжди, отже, публіка «хотіла за свої грошки бачити дідька».

Хвала їй.

І хвала театрові ім. Франка, що за лихоліття зберіг українському театрові частину його пореволюційного кадру, а в тім числі кількох акторів, що потім посіли чільне місце в театрі нової формації, почавши своїми іменами родовід українського актора нової школи.

* * *

1922 року Гірняк вступив до мистецького об'єднання Березіль, що заснувалося в Києві, утворивши низку експериментальних майстерень. З Березолем автор пішов шукати забутий і незагублений український театр і себе — актора в нім.

Я бачу зараз його. Він іде там далеко . . .

Він Комісар у «Газі», Жебрак у «Машиноборцях», Голова в «Секретарі профспілки», Кощавко в «Комуні в степах», Кукса в «Пошились у дурні».

Він агітує за українську революцію, показує на лице й навиворіт її ворогів, валить рештки традицій дореволюційного театру, вчиться на нового українського актора.

Його голос став сміливий і переливається багатими на обертони інтонаціями. Рухи набирали еластичности й певности. Тіло зробилося гумове.

Я бачу тепер його зовсім близько — постать, лице, найменші порухи м'язів.

Це Голохвостий із «За двома зайцями».

Той самий Голохвостий, з якого народній артист республіки Саксаганський створив класичний образ української побутово-міщанської комедії і якого тепер вивернув навиворіт Володимир Ярошенко, а режисер Василько взявся примусити до театрального гаракірі.

І от тепер стоїть Голохвостий у галіфе, з щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая. Обкручує кругом пальця подільських обивателів. І вже Голохвостий це і не Голохвостий. Це вже декомпозиція знайомого, класичного образу народнього артиста республіки Саксаганського. Він уже самозаперечення. Він глузує з традиційного Голохвостого, іронізує з його попу-

лярних до нудоти фраз і слів, що застряли в піднебенні людей, думка яких вік крутилася поміж Житнім базаром і Щекавицькою вулицею.

Так умер клясичний Голохвостий народнього артиста республіки Саксаганського. І вмер дуже просто. Гаракірі — цього сторожа чистоти й нерушимости одвічних традицій країни сходу сонця — актор зужив для традиційного театрального образу, щоб знищити традицію.

Панасе Карповичу! Даруйте.

Я знаю, що Гірняк Вас дуже поважає й любить.

І він зовсім не винен.

Ваш Голохвостий дожив того дня, коли він мусів зробити собі гаракірі, щоб прожити ще два-три роки й тим виправдати своє попередне життя.

Мусів умерти Ваш клясично-простий Голохвостий, щоб жив український театр.

Актор Йосип Гірняк мусів на чомусь навчитись декомпонувати традиційний сценічний образ, щоб перебороти в собі рештки традиційної інертності.

Так само він мусів грати Сір де-Беліля в «Жакерії», щоб навчитись передавати глядачеві те, що заховане за елегантним дипломатичним церемоніялом французького двору та улесливими речами його посла — жах і безпорадність короля перед стихійним рухом жаків.

Цього церемоніялу треба було додержати так, щоб крізь нього видко було вікову силу волі, що завжди була притаманна аристократії перед небезпекою. Говорити треба було так спокійно, розумно й улесливо, щоб селяни повірили в добрі наміри й силу короля Франції і щоб у мові бренів обертонами острах, що тепер заліг за сценою, в королівським палаці. І зовсім інакше мала звучати промова, коли вже зломлено межу невіри, коли треба було тільки докінчити перемогу, коли слабкий і трохи хрипкий голос Гірняка звучить у Сір де-Беліля таким мідним тембром і владними інтонаціями, що віриш ніби і в королівський палац з цього моменту прийшов спокій.

Сір де-Беліль у Гірняка доведений до такої експресії в рухах, жестах, кольориті мови й обертонах інтонацій, що над видимим фізичним образом цілий час стоїть його внутрішня суть і власна тривога проглядає, наче еманация тривоги й настрою за сценою, звідки прибув щойно посланець короля з своєю місією.

Це один з-поміж найвикінченіших і найтонших задумом його сценічних образів. На нім лежить знак великої роботи

актора та експресивних прийомів акторської школи Березоля.

Сір де-Беліль виступає перед глядачами одразу, тільки но він ступить на сцену. Він посланець — за ним король.

І цілком за іншою метою зроблений у Гірняка цар у «Пролозі».

Цей сценічний образ критика вважала: поперше за Миколу II і подруге — за «наближений до «реального» Миколи II». Так, либонь, прийняла його й публіка. На «Пролозі» була повна зала, аж доки увесь Харків не побачив його двічі. А в нас ще й досі люблять на сцені останніх виродків дому Романових, Распутіна та Вирубову.

— Жалуйте ж, що ходили. В «Пролозі» Миколи II не було, а «наближеного до «реального» Миколи II» і поготів.

Бо коли Березіль — і актор Гірняк значить, — справді хотів показати Миколу II, а я помиляюся, то я не помиляюся, що наближати сценічний образ царя в «Пролозі» до «реального» Миколи II, ні режисура, ні актор і в думці не мали.

Навпаки.

Вони хотіли його зробити надреальним.

Не Микола II показаний у «Пролозі», а його фізичним образом російський царат, що від довшого вже часу був ширмою політичної й іншої нездарности російської бюрократії з дворянства.

Адже Росія й імперіялістичною державою стала тільки через те, що навколо неї було багато підупалих земель, які сами пливли їй у руки.

Єрмак знічев'я підбив Сибір.

Олексій Михайлович, мріючи про Індію, мав на думці її чарівні казки та факірів.

Україна пішла «під високу руку московського царя», бо її польські пани не вміли втримати.

Польща — через те, що пани пізніше й сами собі не спромоглися дати ради.

Кавказ російський царат воював, рятуючи престиж після того, як йому заказали шлях до Босфору. П'ятдесят років війни пішли на те, щоб віддати англійцям нафту.

Середня Азія ніяк не могла стати колонією Афганістану.

Навіть придбавши колонії, Росія не могла їм дати ладу. Усі колоніяльні її ресурси експлуатували чужоземці, і напередодні великої війни ця, найбільша в світі, держава з чотирма морськими брамами та найбільшим золотим фондом була фактично півколонією Англії та Франції, іграш-



Й. Гірняк і М. Крушельницький на могилі Т. Шевченка в Каневі. 1926 р.

кою для світової імперіялістичної політики. Залізо, вугілля, нафта... Її належали тим, хто на них розумівся.

Єдине, в чім виявилась політична творчість російського царату, — це профілактичний терор. Імперіялістичної експансії Петра та Катерини стало на те, щоб прирозуміти годувань котлетами гвардію та плекати жандармерію.

Від Олександра I російський царат сидів на троні тільки тому, що це був російський трон, що він лежав на плечах сотні мільйонів темного селянства.

І коли Микола II у «Пролозі» на депешу про страйк 6000 робітників тютюнових фабрик відповідає: «Яка дурниця. Адже готових цигарок вистачить надовго»... ми ж із цього навіть не регочемо, а тільки посміхаємося, ніби почули стару анекдоту.

Бо чим це не те саме, що в Пушкіна про добу Олександра I:

«... Настал двенадцатый
Зловещий год.
Кто спас Россию?
Неистовство ль народа,
Барклай, зима,
Иль русский бог?!»

І так само до всієї доби Миколи II пристала б епіграма Жемчужнікова на добу Миколи

«Вдруг стало неизвестно,
Что глупо, что умно,
Что честно, что безчестно»...

Російський царат усе робив «вдруг». Так «вдруг» генерал Іванов загнав зимою армію в Карпати. І хоч потім виявилось, що дороги в горах не можуть навіть годувати війська, проте ставка покинула свій плян наступу на лівім березі Вісли і натомість погнала ще більше війська в Карпати. Микола II про цей плян наступу «на Берлін через Угорщину» написав: «Коли б я сам командував армією — зробив би те саме». А що зробилося, — сами знаєте.

От цей царат у мундирі, при бороді та вусах Миколи II і показав Гірняк у «Пролозі».

Сценічний образ царя в нього гостро експресивний, надреальний. Не Микола II він, а різницький стовпець у шапці Мономаха.

За тими трьома жестами — покручування вуса, закладання рук за борт мундира та за спину, — за тими уривчастими репліками, що ніби по півслова родяться в голові, в манірі сидіти й ходити, в кліпанні очима, у всім фізичнім естві Гірнякового царя стільки обмежености, недорікува-

ности й безпорадності, що їх може вмістити хіба увесь російський царат. На одного царя це, далєбі, було б занадто.

У тому, що тут крізь фахові акторські прийоми та способи творення образу просвічує його ідея, що низка фрагментів не згущує фарби, а вивертає назовні нутро образу, що він рветься від свого центру, від свого фізичного ества, бо не може в нім уміститися, у цьому і право на сценічний шедевр Гірнякового царя, і його гостра театральність.

Одначе, на мене чекають ще вісім сценічних образів Йосипа Гірняка.

* * *

Перший — Мюскар із «Золотого черева». Той злощасний репрезентант здорового розуму, серед потворних персонажів книги родоводу золотожерців, що ретельно, талановито й марно намагався пояснити нам суть «Золотого черева».

Він виходив перед саму рампу. Говорив так виразно, що чути було по всіх закутках гальорки карбоване слово. Він зібрав для своєї місії увесь арсенал свого акторського майстерства. Ходив наче на цугах по сцені, строго пильнуючи, щоб не спізнитися пояснити котресь місце саме в той момент і з того місця, де йому сказав режисер. Він орудував нагайкою. Але ми все таки не зрозуміли.

Ми тоді ще не привчені були розуміти карикатури без підписів, коли вони чимсь різнились від знайомих із газетних сторінок облич Чемберлена, Керзона та Пільсудського. І туго чули слово, надивившись динамічних театрів.

Що ж, Мюскар не винен, що в нас не друкували в газетах карикатур без підписів і занадто «рухались» у театрах.

Він прийшов до нас, думаючи, що ми бачили Комісара в «Газі», Джіммі Гігінза, Куксу, Голохвостого, Сір де-Беліля, Миколу II. І не знав, що його попередники, надуживаючи червоним і білим кольором на сцені, зіпсували нам очі, а галасом та криком підвередили вуха.

Адже до Харкова Йосип Гірняк приїхав уже майстром свого фаху, що почуває себе стільки ж вправним у трагедії, як і в опереті, Мавром у «Змові Фієска в Генуї», і Лящем з ревію «Галло на хвилі 477 метрів». Він не актор ампліа, що набив руку на простака, коміка чи резонера, повторюючи раз-у-раз себе, і в нього не може бути як колись у Мочалова:

«Попал, так вьїдет чудо.

Не попал, так вьїдет дрянъ».

Бо він навчився свого майстерства — зрозумів його закони і вивчив техніку.

Своїми чотирма наступними образами він ніби говорив: — Хочете?!

Сьогодні буду трагіком і покажу вам шляхетнішого за короля Франції, розумнішого за весь його двір, ніжнього батька й лютого месника Трібуле — королівського блазня. Покажу, як терзається він — людина, що мусить бавити зграю блазнів, і як глузує, винагороджуючи себе хвилинами втіхи за свій гіркий заробіток.

Ви побачите всі зломи його розтерзаного ества, його найглибші куточки.

Для всього цього я зовсім не буду бити себе в груди, не буду насаджувати свого голосу, вимахувати руками, гасати по сцені. Я робитиму тільки те, що мав колись робити блазень французького короля. А по роботі йтиму додому. Розмовлятиму з своєю донькою.

Для Трібуле в мене є цілком інші способи, фізично легші, а сценічно дужчі. Вони в тому, як я буду говорити за нього, як буду ходити, скакати, стояти...

А груди, голос, руки та ноги мені ще здадуться.

Завтра я мушу стати перед Вами в кімоно міністра японського «Мікадо».

Мені треба буде смішити Вас. Співати. Танцювати. Бігати.

Я буду веселий і прозорий, як повітря Японії погожої частини року. Мушу таким бути, щоб крізь мене Ви бачили, хто справді в кімоно смішить і забавляє Вас.

Я буду легкий і лагідний.

Лютим і гарячим мені треба стати в суботу, коли вийду перед Вас у білій чалмі та червоних штанях Мавра і переконаю, що коли

«Мавр зробив своє діло —
Мавр може піти» ...

Бо я скажу це так, як до мене ніхто не казав.

А в неділю в Березолі піде прем'єрою веселе ревію «Галло на хвилі 477 метрів», і Ви побачите, який я можу бути зовсім симпатичний, коли надіну кашкет, куці штанці й широкого блюзу студента Ляца...

Ляц і Свинка цілком нові персонажі в українському театрі, що не знав зовсім естрадних форм. При тому їхня театральна природа цілком оригінальна. Вона не виходить ні з відомих естрадних форм російського театру, ні з якогось іншого. Обидва ці студенти родаки хіба тому бурсакові, що ходив колись із староукраїнським Вертепом, і може

штовхнув театр на те, що перші персонажі української естради народилися студентами. В такому разі тут маємо культурну традицію національну, як «Галло на хвилі 477 метрів» трансформує інтернаціональну форму ревію.

Ревію для Березоля було останнім кільцем і для вишколення актора на всіх театральних жанрах, і в царині жанрових експериментів у пляні збагачення бідного на жанри нашого театру. Далі ревію драматичному театрові нема куди йти.

Та й не доведеться, либонь.

Сьогодні в царині збагачення української театральної культури різними жанрами ми ніби вже зрушили з місця. І так само в царині оригінальної драматургії.

Рік-у-рік наша драматургія збагачується цінними і для театру, і для нового українського актора творами, на яких уже виразно можна примітити нитку, що тлгнеться від актора до драматурга.

Два такі образи актора Гірняка закінчують на сьогодні його роботу на сцені Березоля. Це Кум у п'єсі Куліша «Народній Малахій» і Мина Мазайло з одноіменної п'єси того самого автора.*)

* * *

Сценічний образ завжди живий, образ живої людини. А живу людину — кажуть — треба починати малювати з типового її боку.

Так починає Гірняк Кума в «Народнім Малахії».

Увіходить незаперечний авторитет — опора, істина й надія всієї міщанської вулиці. Тільки Кум може спинити Малахія Стаканчика, коли вже ні виконком ні начрайміл не в силі заборонити йому тікати з дому.

— Спокойно!...

— Знаю.

— І про це знаю.

— І це мені не секрет.

Але тут лише половина Кума.

Кожен сценічний образ дуалістичний.

Він реальний для того середовища, в якому він живе й чинить, в даному разі для міщанської вулиці. І він сценічний, інший образ для глядача.

*) Коли етюд цей написано й пущено по видавничих інстанціях — «Диктатура» Микитенка й «97» Куліша в Березолі ще не йшли. (Примітка автора.)

Це належить до рефлексологічної проблематики театру.

І хоч я не знаю, чи ця проблема в такому аспекті де порушувалась, проте не можу ні поминути її, ні ширше розвинути.

Спробую лише спростити.

Для міщанської вулиці Кум авторитет.

Для залі він не може бути авторитетом, бо тоді б зала мала бути міщанською вулицею.

Тим то актор за репліками й авторитетним тоном їх показує іншого Кума — типовий його бік. Він підгинає коліна, щоб перемістити центр ваги тіла в живіт і, несучи його перед собою, в животі несе авторитет Кума.

Виходить інший, синтезований і стилізований у певнім пляні перший шкіц образу. І цей шкіц уже в даний момент піднесений над фізичне ество персонажу, бо він має щось і від його ідейного ества, тобто містить у собі певну частку його класових, культурних і расових ознак.

Є двоє слів в українській мові, про національне походження яких можна бути цілком певним.

— Ярмо й гальмо.

Перше безперечно можна поставити епітетом до Агапії, хоч я б його поставив до всього «Народнього Малахія». На друге має всі права й привелеї Гірняків Кум.

От він на міщанській вулиці командує та плянує чин щироукраїнської тактики й стратегії, щоб попередити втечу Малахія.

Це перші лінії його образу.

Щось таке проглядає крізь його урочистий тон, поведінку, рухи. Вони сигналізують небуденну подію на міщанській вулиці.

Лямпадка, канарка, промова, сльози, милость мира й жовтява курка в урочисто-серйозній трансформації надають фактові втечі Малахія ширшого значення, ніж родинна подія. Факт шириться до інтересів усієї міщанської вулиці, коли не до крилатої «національної справи».

І хоч у жертв'ю їй Кум приносить лише трохи свого спокою, поту та жовтяву курку. —

Що ж? ●...

Це тільки щастя, що не всіх Кумів 1917 року записали на Куренівці в есери.

А Гірняків Кум безперечно особа з усіма ознаками національного масштабу.

Що він у кремендатурі Раднаркому ще наче й не сягає вище од інтересів міщанської вулиці, то це тільки його

культурна масть. Він не знає інших способів вернути Кума, крім підпор української родини і романтики українських свят та рибальства. Але в кожному його русі, в зумисне підкреслених манірах, у риторичності мови, під вусами його, коли він стоїть, чекаючи, як розв'яжеться зав'язаний вузлик, — світиться свідомість і розум ширшого, над факт повороту кума, сенсу його заходів.

Так він тепер не жовтявою куркою пожертвував, а двоє останніх поросят продав.

Пригадуєте, як Гірняк каже цю репліку?

У ній викривається все ество Кума. Так у щирих теплих обертонах його: Сяду тепер та подумаю... починає вирисовуватись його расова психічна концепція. Контрастом від цього сантиментального кольориту до рішучого: Шабаш! Додому, Любонько, і навіть негайно — вона заглиблюється в психологічну категорію останнього репрезентанта пасічно-баштанного капіталізму. І коли Кум іде із сцени, кинувши Любонці: Загинеш, кажу! іде додому, щоб з досади вмерти — він іде як психологічна расова категорія українського хуторянства в образі містечкового крамаря, як наше гальмо.

Образ Гірнякового Кума, безперечно стимулював Куліша написати «Мину Мазайла», як взагалі театр Березіль переключив його творчість у цілком інший плян. Після натуралістичних «97» і «Комуна в степах» (я не знаю Кулішевої «Зони», що не бачила сцени) він у «Народнім Малахії» приходить до заперечення натуралізму і виступає в мові та принципах рисунку персонажів з експресивними прийомами. Він дійшов цілком секрету флуоресценції слова і намагається вирвати персонажі з їхніх реальних сценічних формул, щоб крізь них одсвідчувала їхня ідейна суть, образи-категорії.

Так Мину Мазайла підносить над його буттям на сцені сон, що показує його расово-соціяльну генерацію в образі предків: козака, чумака й селянина.

Цей легенький натяк драматурга, хто такий справді його персонаж, актор поглиблює до графічної чіткості. Його Мина Мазайло увесь *in extremis*. Кожен його крок по сцені, кожен його вчинок, рух пальця, навіть усмішка виходять із грітої все життя в серці мрії і по сантиметру наближають до її здійснення.

І коли Гірняк грає свій монолог, кожне його слово одсвічує, я б сказав «здійсненою мрією».

До речі чи не вперше це на сцені г р а ю т ь монолог?!

Я навіть не знаю, чи так можна сказати.

Проте, інакше сказати не можу. Гірняк тут не хо-

дить, не говорить, не жестикулює, а грає. Текст тут тільки безконечна варіація фраз із прізвиськом Мазенін. Близько 15 хвилин актор на сцені по суті говорить шаблонні слова, що їх ми в звичайнім житті не чуємо, не фіксуємо в мозку. Але він мрію Мазайла — психологічну категорію його соціально-расового сценічного образу — так злив із цими словами, інтонаціями, жестами й мімікою, що вони звучать як надхнений сонет.

Про Гірнякового Мину Мазайла можна цілком серйозно, не боячись уславитись верхоглядом, сказати, що це шедевр сценічного майстерства, як це можна сказати про Малахія — Крушельницького і як цього ще не можна більше сказати про жаден інший сценічний образ на сьогоднішнім нашім театрі.

Але, даруйте . . .

Я зовсім забув згадати ще про один сценічний образ актора.

Тільки тепер згадав його ліричний, наче пастельний портрет Джіммі Гіггінза. Джіммі з далекої Америки, що був робітником і соціал-демократом.

Гірняків Джіммі Гіггінз написаний ліричним олівцем. Опоетизований. Теплий. Зігрітий любов'ю. Не Джіммі Гіггінз, а Джіммі. Образ усіх Джіммі, що в Америці, Англії, Франції, Німеччині, Італії.

Прошу актора пробачити мені куцу пам'ять і куці згадки про його Джіммі, тут, наприкінці етюдю. Цей його образ, зроблений ще 1924 року разом з актором Бучмою, заслужив на більше.

Але все мусить мати кінець, тож і ці рядки.

Кінчати в нас стало звичаєм підсумками. І тут належало б отже або пророкувати акторові майбутність, або перелічити його заслуги та визнати, що йому вже слід дати заслуженого, або дати формулу його фахової системи.

Перше й друге не для мене. Трете належить не тільки акторові, а всьому Березолю.

Та кінець-кінцем ця система нескладна.

Дивись на все очима сучасної людини і вчись день-у-день.

«Коли в тебе є майстерства на 100.000 франків, — купи ще на 5 су.»

В масках епохи

В БОРОТЬБІ З ДИКТАТУРОЮ

Десь на початку 1930 року прийшов до Л. Курбаса М. Куліш і показав йому свою нову п'єсу «Патетична соната». Прочитавши твір свого побратима, режисер був придавлений одночасно двома протилежними фактами: величию нового твору Куліша і неможливістю поставити його на українській сцені (виключно з політичних обставин). Поки друзі радили над нерозв'язаною проблемою, надійшла п'єса Ів. Микитенка «Диктатура» з урядовим розпорядженням про негайну постановку її в «Березолі».

Можна уявити собі, з яким серцем Курбас відклав на бік геніяльний твір свого побратима і лютий взявся за «Диктатуру», візита якої в «Березолі» вимовно пояснювалася вже її назвою. Як і більшість драматургічних творів Микитенка, це був агітаційний реалізм, творений за рецептами т. зв. «соц. замовлення». Відкинути п'єсу Л. Курбас не міг — хіба б хотів смерті свого театру. Прийняти її такою як є — теж не міг. Він вирішив побороти: побороти п'єсу, побороти її вислуженого автора, побороти партію й уряд та їх диктатуру над мистецтвом. Оплюгавлення образів села перетворити в їх високо-мистецьке і навіть героїчне звучання. Профанацію театру — в його тріумф.

Це легко сказати, але як має здійснити таке мистецьке чудо режисер і актор? Це міг зробити лише сам Курбас і ті з його акторів, з якими він найбільше мав мистецького споріднення і взаємопроникнення. Тому головна роль куркуля Чирви Козиря була доручена Й. Гірнякові, роль Дударя — Бучмі, Малоштана — Крушельницькому, Небаби — Ужвій.

Якось Л. Курбас писав про Й. Гірняка, як про майстра стилізації і виключної акторської стильової гнучкості. Саме це потрібне було тут, щоб агітаційний осоружний текст примусити звучати зовсім протилежно, так протилежно, щоб і форма і зміст вистави та ролі зокрема заперечували п'єсу. Драматична вистава була поставлена в оперному пля-

ні, п'еса мала звучати не як драма, а як опера. в якій, як відомо , словесний текст грає найостаннішу ролю.

Але завжди даючи своїм постановкам якнайбільше мистецьке навантаження і завдання, Курбас поставив собі й тут додаткову мету: стерти штамповану кепську умовність опери. Підтягаючи драматичну виставу до оперового звучання, режисер хотів показати, як мав би оперовий сучасний актор грати в опері.

Перед Курбасом маячів образ безсмертного Шаляпіна, який геніяльною інтуїцією, так би мовити мистецьки-несвідомо, дійшов до драматичного мистецтва в опері. Опера жила досі драматизмом самої музики, до якої не йшов на поміч драматичною грою актор-співак, лише сам співак. Те, до чого йшов Шаляпін інтуїтивно, Курбас хотів здійснити свідомо, як мистецьку систему. Відціля режисерське завдання акторові було таке: звучати в драматичній виставі в оперному пляні. Монолог мав стати арією. Дипломатичні слова Чирви: «Громадяни! Не слухайте його. Хліба державі треба дати» — Гірняк буквально співав. Вся мова його була співуча, глибоко умовна. Майстерне виконання Гірняка робило ніби якусь вісімку чи сальтомортале і словами Микитенка висловлювало думку не драматурга, а режисера і актора. Боротьба мистця з цензурою і змертвлюючим диктатом режиму не раз родила в роки розстріляного відродження структурно нові мистецькі явища і форми, що мають свій неповторний мистецький чар, чар тріумфуючого над ворогом мистецтва. В цьому своя ідейно-мистецька сила та аромат постав Курбаса, і творів М. Хвильового чи Антоненка-Давидовича. Часом мистецтво любить двозначності і недомовлення.

Отож, далі, діалоги звучали в дуетному, терцетному і т. д. пляні. Співав Чирва — Гірняка з Дударем — Бучми; Малоштан — Крушельницького з Небабою — Ужвій. Співи доповнювали речитативи. Вони були містками між співом і прозовою мовою, яка, одначе, вся йшла в найточнішій і найтоншій музичній ритмізації. Гармонійно звучали і слово, і жест актора, і ритм цілої вистави. Були широко застосовані паралельні дії. Наприклад, міліціонери трусять у Чирви хліб, сам Чирва плаче речитативами, із схованки зненацька зашуміло, як потривожений дух, знайдене зерно, а з вишиш, десь із ложі верхнього яруса лине, як голос повчаючого фатуму, спів античного хору дівчат: «Мені мати говорила, повторяла часто, не їдь, не їдь в чужий город, бо будеш нещасна». Цієї пісні в тексті п'еси не було, вона ж бо скеровувала

увесь ефект даної сцени в зовсім протилежному авторові, але в потрібному для режисера напрямку.

Щоб здійснити таку складну виставу, де жест, міміка, рух тіла, голос, мізансцена і весь антураж спектакля були розраховані так точно, як найкоротша нотка в симфонічному творі, до актора ставились нелюдські вимоги **фіксації**. І тут Гірняк виявив себе справжнім майстром, виявляючи виключну силу тривання в заданому ритмі спектакля, виконуючи і виліплюючи в його загальному ключі найдрібніші деталі ролі, не допускаючи найменшого зриву чи дисонансу щодо стилю і задуму цілого видовища.

Читає, який знає Гірняка і його голосові дані як співака, має право запитати; який же з нього оперний співак? Яку арію він міг проспівати своїм зовсім не оперовим голосом? Чи могла сприйматись така арія як мистецтво? Таке питання були поставили колись славетному комічному акторові драми Александрінського театру (Петербург), коли він викликався був замінити хворого співака в ролі Тореадора з «Кармен».

— Як же ви витягнете високі ноти?

— Я їх пальцем покажу.

І дійсно, Мартинов знаменито виконав роль Тореадора, блискуче компенсуючи і доповнюючи голос грою драматичного актора. Такий надзвичайний «палець» є і в акторському арсеналі Й. Гірняка. Виходячи з вистави, трудно було глядачеві розібратися аналітично, якими ж чарівними пальцями «показав» актор блискучий образ Чирви, якими саме складниками і засобами створив Гірняк цього монументального селянського короля. Словом? Співом? Жестом руки? Мімікою? Чи гримом і костюмом? Що він сам у житті низенький, худенький чоловічок виріс на помостях і вежах сцени у бородатого велетня Мойсея — це не дивина. Ми знаємо, що в цілому колективі березильців мабуть ніхто з акторів не працював так майстерно, любовно без перукаря цілими годинами перед виставою над гримом і костюмом. Але хіба ж у цьому річ? Всі ці складники, окремо взяті, здаються мертвим реквізитом. Ми тільки ледь устигаємо занотувати їх чіні в сліпучому і динамічному образі героя, цієї живої дитини живої акторської душі, живої маски живої епохи.

Ось Чирва — Гірняк — організатор і душа весілля. Режисер і маляр влаштували йому розкішний антураж, величавий форум з колосальними і сліпучими як сонце калачами, пухнастими янголами із щирого пшеничного тіста, з достатком і ряснотою одвічного села і соків одвічної багатой

землі. Гірняк вдихає в цей розкішний але мертвий сам по собі театральний реквізит душу одвічного села. Весілля па-шить усім невичерпно-гарячим нутром того світу, злітаючи в апоетозі повільно розгонистої завойовницької пісні. Але саме тут без найменшого запізнення вривається струмінь іронії мистця. Гігантська умовність стає супернатуралістичною. І обмежені самовпевненість та ілюзорна самовистачальність селянського світу зраджують глибоко обґрунтовану нотку комізму.

Та цю нотку ви одразу забуваєте, коли на тлі темної як смола ночі, в сліпучій світляній плямі прожектора в білій як сніг одежі в оборонній позі контрнападу, з'являється Гірняків Чирва і пускає кулю в смертельного ворога. Той одрізан здається витинається йому з грудей, із серця. Динамізм блискавки, опуклість скульптури.

— Столипінський патріарх, стовп уенерівщини і петлюрівщини — це кому потрібна сьогодні така ідеалізація в театрі куркуля?! — верещала і лаялась після прем'єри офіційна советська критика.

Але ідейні провідники розстріляного відродження не побоялись взяти режисера і актора під свій захист і спопуляризувати їх справжнього українського ідейного і мистецького тріумфу. Театрознавець Кость Буревій писав після прем'єри «Диктатури»:

«На тлі прекрасного оформлення (Мелера. — Ю. Д.) в супроводі прекрасної музики (Мейтуса. — Ю. Д.) й прекрасного хору виступає прекрасний колектив «Березоля», блискуче виконуючи задуми свого талановитого режисера.

Два табори борються. Співає тільки куркульський табір. Це зовсім не співи, це — ієреміяди тієї кляси, що тужить на «руїнах вавилонських» за своїм минулим, що рідкає над власною смертю. Те, що куркулів показано в оперовому пляні, надає оригінальності їх постатям, примушує забути про їхніх прототипів з «97». От, наприклад, Гірняк в ролі Чирви. Це не просто куркуль, це ватажок тих куркулів, що їх тепер ліквідують, як клясу. У нього обличчя біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм у голосі. Він бачить, відчуває, що його кляса вмирає, і в своїх речитативах-ієреміядах підноситься до пророка... Хороші у нього й помішники — Півень і Сироватка... У всякому разі в цій групі дієвих осіб Курбас остаточно переміг автора». (Цитується із статті К. Буревія «Диктатура» в чотирьох театрах»). Не диво, що кілька років пізніше по ліквідації «Березоля» НКВД не забуло розстріляти і таких його прихиль-

ників, як Кость Буревій, який не побоявся стати герольдом великої ідейно-мистецької перемоги українського театру.

Оповідуючи стисло про тріумф режисера і актора над «лінією партії», ми б не хотіли тут очорнити Ів. Микитенка більш, ніж він сам себе очорнив. Микитенко був од природи обдарований драматургічною іскоркою — українець. Лесь Курбас сказав раз на театральному диспуті в клубі ім. Блакитного, що «з Микитенка був би непоганий драматург, якби він покинув свою кумпанію». В дійсності мистецький інстинкт і реальне українське життя водили пером письменника не менше, ніж партія та жадоба легкої кар'єри, і заплановані «негативні» герої взяли собі всі живі фарби, лишивши «позитивним» партійцям (Дудар) сірі водянисті плями. Це безсилля виконати «соціяльне замовлення» партії типове для всіх тих советських кар'єристів у мистецтві, які мали в собі мистецьку іскру таланту. Досить пригадати собі «Страх» Афіногенова, або «Богдан Хмельницький» і «Загибель ескадри» Корнійчука.

В «Диктатурі» Микитенко безумовно попав частково в полон матеріялу. Його п'єса проти волі автора говорить про те, що село ніяк не може прийняти советського соціалізму. Курбас, як режисер, і Гірняк, як виконавець ролі головного героя п'єси, загнали в цю щілину клин і протягли крізь неї цілу свою мистецьку й ідейну концепцію вистави. Між іншим партія і Микитенко обвинувачували за це театр, і це згадалося пізніше в арешті Курбаса та Гірняка.

З ПОЗИЦІЙ ДРУГОРЯДНОЇ РОЛІ

Після цієї ролі Гірняк грає в «97» М. Куліша (постановка Дубовика) другорядну роль діда Юхима. Це вже зовсім інший психологічний і фізичний матеріял. Старий скобелівський вояк, що пережив за 107 років не одну війну і революцію, не одні злидні й іспити, що клали йому рубці на душі і тілі, дід Юхим зберіг майже дитячу безпосередність, ліричну теплоту і виняткову ясність погляду на життя. А при тому і свою моральну міць та незалежність. («Краще я сам у пекло піду, як з тобою до раю»). Пригадується, — як він розповідає про зустріч із генералом Скобелевим. Один жест актора рукою, що простягла ковіньку, і слова «Стоїть отак, як до соломи, і каже — здорови діти мої, говорить, орли! — Та й заплакав». І вже перед вами весь внутрішній і навколишній світ діда.

Ця здатність не повторяти себе у ролях ще яскравіше

проявилась у контрастним до діда Юхима Коті з «Кадрів» Ів. Микитенка (постановка Дубовика). Тут акторська техніка, майстерство перевтілення дають образ наївного хлопчини, жертви революції, безпритульного, що рано втратив батьків, але не втратив гумору і ліризму, а своїм талантом пробивається разом із селянськими хлопцями до університету (хоч на початку п'єси чистить на вулиці перехожим черевиком і вчиться по вивіскам читати). І тут актор уміє віднайти в мертвій полові советського тексту п'єси живе зерно життєвої правди і виростити з нього на очах у публіки образ, що був би цікавий (або ще й цікавіший) через десятки років у майбутньому. Образ народу, що й кинений на саме дно ідіотського суспільства та режиму, уміє витривати і вибитися, не втративши високо людяної душі. Це знов уже зовсім інша маска багатоликої епохи.

Та коли ми дивимось на зібраного в собі, обережного і діяльного Фіногена («Хазяїн» Тобілевича, постановка Складенка), який, служачи хазяїнові, служить насамперед і собі, то дістаємо образ, яким довго будемо несвідомо користатися для того, щоб визначити цього роду людське з'явище по своєму всюдисущу і повсякчасне. Зафіксувавши (і витривавши в цій фіксації крізь усю виставу) цю не то смиренно, не то діловито пригнуту фігуру з трошки витягнутою головою (немов у хорта), Гірняк викарбував на плівці сприймального апарату глядача цей образ, щоб несподівано розкрити нам цю маску своєї епохи. Коли вмирає Фіногенів господар — Пузир, Фіноген — його колись слухняний управитель і слуга, сідає в крісло і випростовується. Але як випростовується! Це вже не Фіноген, не управитель, а тим більше не слуга. Це сам Хазяїн.

Тогочасна українська театральна критика підкреслює цікавий факт. Молодий постановник «Хазяїна» реж. Складенко ніби не зовсім упорався із своїми завданнями. І ось: «Там, де режисерська думка зазнала фіяско, виступили актори й надолужили своїм виконанням... Дві ролі Терентія Гавриловича і Фіногена — тримають глядача в стані високого напруження. Глибокий, сильний, емоціональний образ дають і засл. арт. Мар'яненко і арт. Гірняк в ролі Фіногена (В. М. «Хазяїн» — нова постановка в театрі «Березіль». Журнал «Декада»).

Гірняків Боцман Бухта («Загибель ескадри» О. Корнійчука) довів, що для справжнього актора немає епізодичних чи другорядних ролей. Ця непогана еклектична п'єса (винниченківський реалізм, підсмикуваний до експресіонізму) в такій же досить еклектичній постановці реж. Тягно, силою

таких акторів, як Бучма (в ролі Гайдая) і Гірняк (в ролі Бухти) дала сильні правдиві чисто українські акорди.

Це був останній позитивний (своїм прямим ідейним змістом) гірняківський образ людини в «Березолі». У цей образ позитивної української людини Гірняк уклав всю глибину і теплоту своєї душі. Тодішня критика саме цю рису підкреслювала.

Чорноморська ескадра має перейти в руки української держави. Щоб цього не сталося, Ленін телеграфує наказ затопити ескадру. Наказ має виконати большевицька парт-організація ескадри. Але тут на дорозі до цього замаху встає романтична постать Гайдая (Бучма), що хотів би літати вільною птицею по морях, і, як земля незрушна та реальна, постать боцмана Бухти — колишнього селянина-хлібороба (Гірняк). Дарма автор кепкує з Бухти, дарма намагається надати йому комічних рис «негативного типа», «обмеженого» селянина, що дзеркальну чистоту палуби і порядок на кораблі ставить вище за всю стратегію Леніна. Він — син українського степу і моря — не може зрозуміти наказу Москви затопити його рідну флоту. І тут Гірняк вкладає в образ Боцмана Бухти таку глибину безпосередності, таку силу щирости, яка може прийти тільки з морських глибин українського світу. Світу, що любить у праці і працює в любові, світу конструктивного, дисциплінованого, творячого. Гірняк створив образ тієї української хліборобської сили, в державотворчі можливості якої так глибоко вірив Вячеслав Липинський. І ось тепер через півтора десятка літ просипається в пам'яті образ вистави «Загибель ескадри», як вистави не советської, а людської, української. Актор навіть із позицій «другорядної» ролі дав виставі свою душу, знівелювавши й тут «лінію партії». Це не могло не відбитися і в численних статтях та рецензіях тогочасної преси, де найбільше уваги і місця приділялось саме боцманові Бухті — цій другорядній у п'єсі ролі, що втілилась у першорядне акторське виконання.

ОСТАННЯ РОЛЯ В ОСТАННІЙ ПРАЦІ КУРБАСА І «БЕРЕЗОЛЯ»

Одного разу Микола Куліш розповів у гуртку акторів «Березоля», що сюжет його «Маклени Граса» — останньої п'єси драматурга перед його арештом і катастрофою «Березоля» — виник із хронікальної замітки в одній польській газеті. Якийсь чоловік піймався на тому, що він шукав лю-

дину, яка погодилася б убити його за певну грошову нагороду. Це вбивство забезпечило б родині збанкрутованого вбитого високу страхову премію, а значить, і добробут в умовах тодішньої економічної кризи в Польщі. В п'єсі — цей організатор власного вбивства — маклер Зброжек (Й. Гірняк), а вбивця — десяти — чи дванадцятилітня дівчина Маклена Граса, яка теж хотіла врятувати від злиднів родину свого батька-робітника.

Нас цікавить походження образу Зброжека, створеного Кулішем, Курбасом і Гірняком. Які були в Куліша причини для того, щоб одвернутися від своєї майже незмінно української тематики і від національної проблематики, що він їй був присвятив усі свої найкращі речі, такі як «Народній Малахій», «Мина Мазайло», Патетична соната»? Ще яких пару років тому на театральному диспуті в Харкові промовці з ЦК КП(б)У грізно повчали М. Куліша, що не добре весь талант свій оддавати національному питанню, бо воно, мовляв, у системі ленінізму й пролетарської революції є питання другорядне і підрядне супроти основного питання диктатури пролетаріату. Тоді М. Куліш кинув із трибуни у вічі представникам партії приблизно такі слова:

— Вважаю національне питання для України таким важливим, болючим і заплутаним, що писав, пишу і буду писати про нього. І вам раджу це робити. Не можу мовчати про те, що мене хвилює і мучить.

І раптом після цих сміливих слів Куліш тематично виривається з кола національної проблематики й тематики, більше того, взагалі виходить тематично за межі не тільки України, а й ССРСР, і пише про Польщу. Може це комплекс Лесі Українки? Може це засіб, викликаний заборонаю «Патетичної сонати», заборонаю національної тематики й розгромом хвильовистів? Засіб образами і мовою чужонаціонального життя сказати ще раз про болі своєї душі і епохи?

Це ж було 1933-го року в час голодової катастрофи України, в час погрому і розгрому українського села, української інтелігенції, українського робітника, української культури. В час, коли мовчав уже М. Хвильовий. В ті дні в Межигірському монастирі курбасівці прискореними темпами готували свій останній курбасівський, березільський і кулішівський твір — «Маклену Грасу», а Куліш кружляв цілі дні по навколишніх голодних селах над Дніпром.

Це була соціальна обстановка творення «Маклени Граси». А політична? Як оповідає Гірняк, восени того ж року вже в Харкові на Сумській в театрі сталося таке.

Попередньої ночі остання проба йшла в театрі до 5-ої



Група „Березільців“ з Курбасом у центрі у 1933 р.

ранку. Артисти були перевтомлені, і Курбас переніс на другий день запланований перегляд п'єси (що звичайно практикувався перед кожною прем'єрою цензурною владою — так зв. реперткомом). Одначе, прийшлося перегляд робити таки сьогодні і то з наказу Політбюро ЦК партії. Гірняка розбудили в ліжку. Прийшовши до театру, він мусів пройти крізь лави енкаведівської сторожі. У дверях туалетної kabіни його зустрів теж озброєний енкаведист і ввічливо сказав: «Здоровствуйте. Пожалуйста заходіте і гриміруйтесь». Кабіна артиста (як і весь театр) вже була добре обшукана і перевірена. Цікавий був епізод уже під час перегляду «Маклени»: в льожу, де сиділа співробітниця театру і подавала сигнали прожекторній установці для відповідного освітлення сцени, раптом увігнався озброєний енкаведист і схопив жіночу торбинку, що лежала біля співробітниці на поруччях ложі. Нервово переглянувши зміст торбинки і не знайшовши там ні пістоля, ні бомби, «вахтюр» полегчено зідхнув і вийшов. В перших рядах партеру сиділо тодішнє Політбюро (Постишев, Косіор, Балицький, Затонський, Любченко та інші), крім того — кілька членів ЦК (Карльсон, А. Хвиля) та кілька десятків людей в уніформах НКВД.

Пробач читачу, що говоримо в нарисі про актора Гірняка досить нібито далекі від акторського мистецтва речі. Але що ж робити, коли без дозволу музи вривається у творчість театру чобіт енкаведиста? Цей чобіт вписав свої чорні і криваві сторінки в історію українського мистецтва й театру. І вже ніхто не може вирвати тих сторінок, як не можна стерти глибокого рубця, нарізаного шаблею на обличчі.)

По викинутому через оркестрон до партеру просценіюму Гірняків Зброжек вилітає аж на голови Політбюро і НКВД. В нервовому ритмі музичного скерцо він підноситься до найвищого екстазу. Ось він має за безцінь посісти міць і багатство свого хазяїна, що його збанкрутоване підприємство продають сьогодні з аукціону. Він тріюмфує, він виймає годинника і п'ятихвилинками міряє свій тріумф. Загальна господарська криза йде йому на користь. Весело шеркотить щітка по капелюху в руках Гірняка, ритм легковажно-жадібного серця чується в його тупоті по східцях з балкону і на балкон. Пристрасть грає ним, скерцо летить, дріботить угору до найвищої ноти і раптом... обривається на саме дно. В смерть! Воно обривається, як вода водоспаду, і вже булькотить, захлинається в хаосі нагромадженого поперек його дороги каміння. Це Зброжек зненацька довідався, що і він банкрут, бо всі його гроші, за які мав купити маєток, пропали в збанкрутованому банку. Приголомшений він за-

кидає шнур на балькон і сам лізе в петлю. Але тут в останню хвилину скерцо знову випручується, і під завісу ставить Гірняк рвучку крапку.

Самогубство? Без усякої з нього вигоди! Ні! Грач! і хижак нічого не здасть дарма. То правда — виходу нема. Так чи так, а він програв і мусить умерти. Але нехай живе і процвітає його родина, його гешефт. Нехай із нього зроблять жертву, і тоді страхове товариство заплатить його родині спасенну премію.

В дальших діях скерцує Гірняк цю до краю напружену пасіонату. Він остаточно завойовує для Зброжека сцену і глядача. Але для того, щоб показати, що суб'єктивна трагедія жадібних Зброжеків об'єктивно трагі — або й просто—комічна. Трудно збагнути, якими засобами пощастило Гірнякові крізь пекло кричущого Зброжекового відчаю кинути веселий гумористичний промінь. Сміх у залі над деякими найдраматичнішими переживаннями Зброжека — був точно досягненим результатом творчої стихії і лябораторії Гірняка.

Чи відтиснув і затер цим актор інші образи спектаклю, насамперед десятилітню Маклену, що стоїть у заголовку п'єси? Навпаки. Своєю грою він ніби окреслив образ цього зворушливо-наївного і по-дитячому відважного й послідовного створіння. Гірняківська гра Зброжека вже сама стріляє руками Маклени в збанкрутованого грача життям і смертю. На тлі гірняківського Зброжека стає ясною трагедія Маклени, трагедія янголятки, **що мусить убити**. І коли в п'єсі основним ґрунтом для «злочину» Маклени є порятунок батька, то у спектаклі, завдяки Гірнякові, першорядним ґрунтом є насамперед сам Зброжек, якого не можна і на гріх не вбити.

Зброжек і Маклена. Досконалий образ демонської гри життєвих пристрастей — і чарівне видиво чистого людського серця. В магнетному полі цих двох полярностей миготять і борсаються всі інші людські постаті, і вся мізерія їхньої долі резонується в тоскному скепсисі та відчаю філософічних руляд Падури.

Політбюро думало над виставою якийсь тиждень, і після пяти-шести спектаклів «Маклену» зняли з сцени й заборонили включати до репертуару. Чи мало це означати, що советський Зброжек таки не захотів визнавати свого банкрутства? Сумнозвісний Ф. Таран з доручення партії вже лупив голоблею в «Комуністі» і драматурга і режисера, бо в п'єсі, буцімто, не була показана як слід робітнича кляса . . .

Це, звичайно, не була причина, щоб знищити таку коштовну перлину театрального мистецтва, як «Маклена Граса». Причина була в усій попередній лінії «Березоля» на велике духово самостійне українське мистецтво. Причина була і в тому, що Косіори якось інстинктивно відчули в Зброжеку самих себе — збанкрутованих маклерів, збанкрутованого господаря. Бо коли советський Зброжек із Політбюра інкримінував десяткам тисяч арештованих терор проти вождів партії, проти нього, то цим він на слідчому папері симулював своє самогубство, підсував (на папері прокурора) невинній Маклені пістоль проти себе, з єдиною метою перестрахувати свій тріумф у житті, по—суті. Але ця симуляція, а також той факт, що українська Маклена фактично вмирала тоді з голоду на залізницях і левадах України — не перешкодили їй у п'есі під символічні сюрчки міліціонерів загнати реальну кулю в реальний живіт збанкрутованій потворі.

Ми, звичайно, далекі від твердження, що автор, режисер, а зокрема актор Гірняк так думали і так **свідомо-політично** спрямовували свій колективний твір, як ми оце його тут сприймаємо і трактуємо на підставі Гірнякового образу Зброжека. Вони творили тип **явища**, може зовсім не думаючи, що воно — те «явище» сидить ось тут у перших урядових льожах і рядах залі. Але вони відчували, що їх мистецтво виявляє тия — чимсь дуже актуальний у житті. Гірняк, мабуть, мусів був відчувати, що ця маска Зброжека є одна з найхарактерніших світових масок нашої епохи. Епохи, що витворила тип заїлого, вовчо-жадібного до життя, влади, багатства і слави **захланця**, який і власною смертю грає, як звичайною гральною картою.

Бо коли це не так, то чим же тоді можна пояснити той несамовитий темперамент, надхнення, ту пристрасть і кипіння серця, які почуваються і в тексті автора, і в скерцовому ключі та шекспірівському розмаху режисерського задуму, і в грі актора Гірняка, що змобілізував тут не тільки свою багатющу акторську техніку, а й усі сили свого живого серця. Чим же тоді пояснити те, що ти вийшов із залі вистави, виповнений її ритмом, приголомшений баченням, як власною долею, сповнений болючої тривоги і неясної надії? Чим пояснити те, що сама «Маклена» стала для Політбюра тією каплею, яка переповнила чашу його «терпіння» і спо-

нукала його до негайного розгрому театру, до заборони «Маклени Граси» та арешту її головних творців — Куліша, Курбаса й Гірняка?

Від Курбаса вимагала партія дати врешті виставу в «стилі соцреалізму». Працюючи над постановкою, Курбас говорив, що він дасть відповідь на цю вимогу: «Коли ви захочете знати, що таке реалізм мистецтва, то ви повинні будете подивитися «Маклену Грасу». Ці загадкові слова стали ніби моттом до всієї вистави і, як мотто, знайшли свій розгорнений вияв у творі, в спектаклі.

Реалізму Курбас шукав у Шекспіра, і весь спектакль підганяли, так би мовити, під шекспірівський стиль. Тут мали показати колосальні пристрасті в їх виголеній, абсолютній суті, з амплітудою від смерти до життя і навпаки. Майстер художньо-емоційної максими і випняття суті явищ засобами мистецтва — Куліш дав у «Маклені» відповідний для такої мети драматургічний матеріал. І актор виліпив з цього матеріалу свій образ.

Уже клясичні червоні драпіровки із золотими китицями, що в усіх обрямовували сцену, говорили про цей намір дати клясичну Шекспірівську виставу в її так би мовити, пошекспірівській європейській формі. Розрихлені де-не-де окремо виділеними картинами й епізодами дії п'єси Курбас збив у чотири цільних акти. Шекспірівський реалізм Курбаса був утечею від «соціалістичного реалізму». «Соціалістичний реалізм» вимагав «правди» такої, яка була вигідна для партії. Шекспірівський реалізм Курбаса дав правду таку, як є, голу, несамовиту правду життя.

Актор мав дати внутрішнє переживання героя, максимально типізоване, ясне, ніби гіперболізоване. Шекспірівська тема пристрасти, що і власну смерть ще намагається включити у свою життєву азартну гру, вимагала від актора максимуму мистецького серця і мистецької техніки. Попередні надбання «Березоля» тут виявили свою силу. Театр і актор ніби почували, що «Маклена Граса» — їх останній акорд, апотеоза п'ятнадцятирічних змагань. Гірняк у головній ролі Зброжека був на акторській вершині цієї апотеози.

Якось так сталося, що майже у всіх постановках, роблених особисто Курбасом, Гірняк діставав головну, або одну з головних ролей. «Золоте черево» — Мюскар, Пролог — Микола II-ий, «Народній Малахій» — кум, «Мина Мазайло — Мина Мазайло», «Диктатура» — Чирва Козир, «Маклена

Граса» — Зброжек. Це все особисті постанови Курбаса — і водночас головні ролі Гірняка. Це все режисерські і акторські шедеври. Такому акторському щастю може позаздрити без гріха навіть грішний на заздрість актор. Але це не було випадковим щастям актора, а неухильним наслідком акторської індивідуальності і виробленого в упертій систематичній праці мистецького стилю.

Одначе покута за «содіяне» була халива. Розстріляне Відродження уже перестало дихати. Хвильовий лежав у могилі; голод і НКВД справляли в країні свою тризну. Прийшла черга і на Гірняка — виконавця останньої ролі в останній п'єсі М. Куліша і останній постановці Курбаса та «Березоля».



Р о з г р о м

Коли рядки диктує серце,
Воно на сцену шле раба.
І тут кінчається мистецтво,
Земля тут дише і судьба.
Б. Пастернак.

Трагедія широкого мистецтва і митця! Що ж тут нового? Одвічна тема розладу між поетом і панівним суспільним стилем. Тема Овідія Назона, Данте, Байрона, Стендаля, Лермонтова, Пушкіна. Тема Шевченка. А все ж тільки соціалістичний державний соціалізм став неперевершеною клясичною країною і сумною вітчизною трагедії широкого мистецтва. Всі більші таланти українського Розстріляного Відродження — письменники і актори, кіномистці і малярі, публіцисти і архітекти — всі вони гинули і гинуть як вірні глядіятори. Тільки їхній Цезар не на троні, а тут на трагічному піску великого життєвого колізею. Їхній Цезар — само воно, творене ними щире велике мистецтво.

Живи, мистецтво! Вітають тебе твої творці, приречені тобою на смерть!

Первоздана дитина первозданного життя — щире мистецтво не може зрадити своєї великої праматері. І коли життя понижає перед мертвими силами, тоді і справжнє велике мистецтво, вибухаючи і розблискуючи вогнем і духом спротиву, падає на полі крові. Тоді мистець стає глядіятором, найвища естетична норма мистецтва якого полягає у вмінні вмерти. Тут одкидаються маски, які ліпив із матеріялу життя мистець, і з'являється його оголене людське лице.

Коли вмирало разом із голодними дітьми Українське Культурне Відродження в 20—30-их рр., тоді Хвильовий відклав перо і відкрив своєю смертю список героїв — тих невольників честі, невольників мистецтва і правди свого на-

роду. Всі вони замовкли як митці, давши найбільший твір людини—героїчну смерть. Одні зникли — і ніхто не знає, де їхні могили; другі зникли — і ніхто не скаже, в якому закутку нетрів півночі і Сибіру ще дотліває іскра їхнього фізичного буття, треті зникли — і ніхто не знає, як важко їм штучно заглушати щирий голос свого розквітлого таланту й зникати в рупорах державно-поліційних гучномовців.

Героїчна смерть «Березоля» увійде захватним протуберанцем у цей може найбільший твір, у цю смертельну апотеозу приреченої творчої доби. В його смерті стільки клясичної сили, стільки глибокої правди і безсумнівної переваги, що вона не може не стати джерелом нового Відродження театру. Розстріляний Ренесанс в найближчому майбутньому воскресне і розгорнеться радісним прапором тріумфу. Це так ясно як день, що йде після темної ночі.

По смерті Хвильового і по численних арештах серед культурно-мистецьких українських верхів Лесь Курбас уже бачив реальні контури своєї Голгофи і свого хреста. На них цинічно показував йому П. Постишев. Це було десь на порозі листопада 1933 року, перед прем'єрою «Маклена Граса» — в кабінеті Постишева. Всевладний намісник України поплескував рукою по товстій книзі*) і говорив Курбасові:

— Тут є все, свідчення розстріляних і живих, арештованих і тих, що ще на волі. Ваших ворогів і ваших друзів. У всякім разі цілком досить, щоб ми могли законно вас унешкідливити. Але ми не хочемо вашої смерти. Навпаки! Ми хочемо вашої творчості. Ви мусите створити замість націоналістичного «Березоля», цього близнюка контрреволюційного хвильовізму та Вапліте, великий комуністичний театр. Ви дістанете від партії все, що потрібне театрові, режисерові, акторові. Ми виповнимо тоді ваш театр мільйонним глядачем. Ви будете під турботливою матеріальною та моральною опікою нашої партії... Ну?

Курбас дивився на товсту книгу в чорній оправі, де очевидно були надруковані доноси і на «Березіль» і на нього самого. Пальці секретаря ЦК КП(б)У красномовно постукували по книзі.

— Ні! Я не маю підстав міняти свого кредо. «Березіль»

*) 1933 р. для внутрішнього таємного вжитку НКВД і ЦК КП(б)У вийшла друком товста книга, виповнена всілякими матеріалами, скерованими проти українських діячів і українського культурно-національного руху. Для слідчих НКВД і функціонерів партії це була водночас і енциклопедія і обвинувальний акт, на підставі якого виносився присуд смерти Українському Ренесансу. Цією книжкою погрожував Постишев в розмові з Курбасом.

на правильній дорозі. Приходьте на прем'єру «Маклена Граса» — і переконаєтесь, що це так.

Курбас за звичаєм оповів Гірнякові зміст своєї розмови з Постишевим. Було ясно, що «Маклена» — лебедина пісня «Березоля». Незабаром по забороні вистав «Маклени» засідала колегія Наркомосу разом із представниками «Березоля». Гірняк того вечора грав Мавра в «Змові Фієска в Генуї», і по виставі побіг до Наркомосу, де рішалася доля українського театру. На сходах його зустрів зам. наркома А. Хвиля словами:

— Спішіть, спішіть подивитися, що виробляє ваш принципал . . .

В залі засідань колегії атмосфера була вже розпалена і ситуація ясна. Курбаса обвинуватили у всіх гріхах проти комунізму. Він — гальмо і злий геній «Березоля». Він — Курбас — завів театр у націоналістичну безодню. Він штовхнув акторів на манівці кризи і т. д. і т. д. Од акторів вимагали негайної критики свого вчителя. З акторів були присутні: Мар'яненко, Черкашін, Крушельницький.

Мар'яненко взяв слово:

Чую тут страшні слова проти Курбаса, і голова мені крутиться. Що сталося? . . . Заявляю з повною відповідальністю, що до Курбаса Україна не мала театру в сучасному європейському розумінні цього слова. Це він створив нам цей європейський театр . . . Я не розумію, що ви тут з ним робите . . .

Курбас відповів Мар'яненкові:

— Іване Олександровичу! Мені шкода вашої чесною посивілої голови. До кого ви тут говорите? До цієї зграї спекулянтів, злочинців та хамелеонів, що нахабно прикриваються іменем пролетаріату? Погляньте на них . . .

І за цим ішла убивча поодиноким характеристика присутніх советських вельмож, що сиділи в ролі прокурорів і суддів українського мистецтва.

Микитенко звернувся до голови зборів наркома Затонського з протестом: «Нас ображають!» Курбас: «Я говорю тут востаннє. Тут мені не смієте заткнути рота, бо я промовляю від імени українського мистецтва, яке ви нищите . . .

І дійсно, вириваючи слова ніби з самого серця, Курбас викрив усю злочинну мистецьку політику Наркомосу, всі підступні методи боротьби і підлу змову проти українського мистецтва. Він говорив дійсно востаннє — і був несамовитий як роз'ярілий лев, убивчо-дотепний, гострий, безкомпромисний, гнівний як Бог. До безумства відважний. Про цю його промову на другий день говорив весь Харків.

Після засідання Гірняк стояв розбитий і приголомшений біля роздягалки. Буря, що розверзлася над «Березолем», спустошувала його душу. Він ніяк не міг уявити «Березоля» без Курбаса, як себе без серця і голови. Порожнеча, відчай, безнадія. Тут підійшов до нього Курбас:

— Йосип Йосипович! Можеш мене поздоровити: я останній раз у цьому крематорії української культури.

Так у «Березолі» не стало Курбаса. Одняли в батька виPLEкану ним дитину, а в дитини — її батька. Сонце «Березоля» зайшло. З Курбаса зняли звання народного артиста. В Харкові він не мав уже що робити. Він поїхав у Москву і повернувся до Харкова вже під конвоєм НКВД. Гірняк передчував цей фатальний хід подій і, прощаючись із Курбасом в день його від'їзду до Москви, сказав:

— Ну, тепер побачимось на очній ставці.

Ці многозначні слова звучали і як почуття приреченості і як клятва вірності вчителю. Справді, Гірняк не пішов із тими, хто взявся виконати наказ Постишева — «викорчувати курбасівщину» із Курбасового театру. Уперто і явно самогубно він захищав позиції і пам'ять Курбаса аж поки його не кинули до в'язниці.

А тим часом окремі одиниці з колективу за наказом партії вже спішили «проробляти» Курбаса і на зборах, і через радіо, і в пресі, і в приватних розмовах. Гірняк стояв осторонь од цієї роботи. Недарма про нього сказав Курбас на палубі пароплаву, коли трупа по літі 1933 року верталась з Межигір'я до Харкова в якомусь дивному настрої піднесення, змішаного з передчуттям катастрофи:

— То старий вояка. Той не зрадить.

А на другий день, обмірковуючи з Гірняком тяжку загрозливу ситуацію українського культурного процесу, говорив з приводу ущипливої Гірнякової фрази на адресу благонамереного Семенка («То тобі такі дорогі бутерброд»):

— Нам треба змінити тактику.

Через два тижні після зняття Курбаса відбулася в ЦК КПУ(б)У нарада березільців із зав. культпропом Кілерогом. Кілерог мав перед собою ту ж таки товсту в чорній оправі книгу, що була і в Постишева під час його розмови з Курбасом. Кілерог говорив, що в книзі є свідчення арештованих українських діячів також і проти акторів театру «Березіль». Виправдовував усунення Курбаса від театру і всі заходи щодо «перебудови» «Березоля». Проте, може з тактичних міркувань, а може й щиро, він знайшов для Курбаса також і добрі слова та висловив надію на поворот творця і керівника театру. Можливо, що це був зручний маневр виявити

дійсні настрої і поставу осиротілих березільців. Крушельницький, Бучма та Ужвій висловилися про Курбаса негативно. З відповіддю їм виступив Йосип Гірняк. Він нагадав про останню зустріч акторів з Курбасом перед прем'єрою «Маклени Граса». Згадаймо тут про неї трохи детальніше. Ця зустріч відбулася на квартирі в Курбаса. Були присутні майже всі березільці. Сам Курбас не сідав за стіл, не їв і не пив, а разом з мамою та дружиною В. Чистяковою обслуговував гостей. Все таки одну чарку випив і проголосив тост: «Востаннє за «Березіль»! «І заговорив про мистецький та ідейний шлях «Березоля» за минулих 11 літ, про те, що цей шлях є без сумніву вірний, не зважаючи на безперестанні ворожі нападки й критику, під вогнем якої здобував театр одну за одною мистецькі позиції. Тільки історія оцінить належно нашу з вами працю, говорив він до своїх гостей. Сьогодні нам усім трудно. Але щасливий той, хто подолає і витримає все це — йому належить майбутнє.

В атмосфері розгрому культурного ренесансу, смерті Хвильового, розстрілів та арештів видатних культурних українських діячів, в атмосфері катастрофічного голоду, ці Курбасові слова звучали для березільців батьківською пересторогою, закликком до героїчної витривалості й вірності собі. Без сумніву учитель дав учням одверто зрозуміти, що всі вони і театр у цілому стоять напередодні відповідального історичного іспиту.

Тепер у Культпропі ЦК партії Гірняк нагадав невірним хомам і петрам про тую «Тайну вечерю», про заповіді вчителя, про відповідальність за скарби, витворені колективом під рукою Курбаса. Промова Гірняка була хвилююча і викликала замішання серед присутніх. Дехто з акторів плакав.

У той жахливий час розгрому «Березоля» планав не раз і сам Гірняк. В такому стані розпуки його застала раз Ужвій.

— Що ти робиш? Ти ж погубиш себе!

Ужвій тримала під пахвою «Основи ленінізму» Сталіна. Гірняк ткнув на них пальцем: —

— Маєш? Іди... і вчи... А мене облич.

Тим часом відсутність Курбаса партія хотіла надолужити матеріальною опікою над акторами і цим їх купити. Коли раніш березільці не мали належної допомоги і жили часом у буквальных злиднях, то тепер увесь Харків бачив, як посипались на колишніх березільців підвищення зарплатні, нові мешкання, академічні пайки і т. д. Одного разу на Жаткінський вулиці в гуртожитку березільських акторів з'явив-

Бя у супроводі нового директора театру Лазоришака сам Андрій Хвиля, щоб ознайомитися особисто з житлово-побутовими умовами акторів. В кімнаті Гірняка Хвиля звернув увагу на великий портрет Курбаса, що висів на стіні:

— Пора б зняти вже цей портрет, маестро . . .

— О, то вибачте, — відрізав Гірняк.

Незабаром на з'їзді робітників мистецтва («РАБІС») Хвиля, громлячи націоналістів, згадав ім'я Курбаса поруч з ім'ям Донцова. Гірняк зрозумів, що Курбас уже заарештований. Він вийшов одразу із залі з'їзду (клуб ім. Блакитного в Харкові) з найтяжчим серцем. Двоє невідомих цивільних, що як стій виринули із сутінок ночі, взяли його зразу ж біля парадного виходу під руки і одвели на Чернишевську в спецкорпус НКВД, де його примістили в камеру ч. 58. Це було 27 грудня 1933 року. Курбас був заарештований у Москві напередодні — 26 грудня.

Так Гірняк опинився в одній з найтяжчих ролей — підслідного НКВД.

Це була дійсно дивна роля, що нічого спільного не мала з тими «масками епохи», які він грав усе життя на сцені. У вертепі НКВД від нього вимагали не гриму, не маски і не сценічного образу актора, а саму його душу, його голе натуральне людське життя.

А зрілість — Рим, який без спору,
Замість турусів, жестів, п'бз,
Не читки вимага з актора,
А згину повного всерйоз.

Що ж? Підсоветський театр знає і такі «ролі».

* * *

Обвинувачення було цинічно просте. Не акторська робота, невірність «Березолеві» і його мистецькому керівнику, не участь у творенні культурного ренесансу нації, що змагалась шляхетно і по-лицарському за своє власне духове і мистецьке обличчя. Хоч з погляду НКВД в цьому і тільки в цьому був справжній «злочин» Гірняка та йому подібних.

Але якраз саме тому, що в цьому «злочині» лежала глибока і чиста історична правда і пработа, саме тому партія та НКВД не поїсміли поставити цього «злочину» в обвинувальний акт. Для цього в них були закороткі руки. Замість поезії, яка вже переселилась у душу нації, Фальківському, Влизькові та Косинці, наприклад, поставили в провину оперетковий наган. Замість акторських сміливих образів, що укріпились навіки на недосяжних для НКВД духових

твердинях народу, Гірнякові підсунули обвинувачення в приналежності до неіснуючої вже тоді в дійсності Української Військової Організації — УВО. Словом стаття 54 п. 11 Кримінального Кодексу УРСР.

Слідчий не дуже приховував цинізм будованої ним судової справи.

— Вас завербував УВО Лесь Курбас.

— Це неможливо. Ви помиляєтесь: я його завербував.

Слідчий здивовано глянув на в'язня:

— Е, ні! Для цієї ролі ви для нас фігура не підходяща. Курбас, а не ви, був вождем української мистецької контрреволюції.

— При чому тут мистецтво, коли слідство йде про таємну військову організацію? У військовій справі Курбас може бути моїм учнем, як у мистецькій, навпаки, я його учень. Ви ухиляєтесь від справи.

Слідчий засміявся щиро цинічним сміхом. Гірняк не давав потрібного зізнання. Він вимагав очної ставки з Курбасом, будучи певен у тому, що режисер не взяв на себе інсценізації енкаведівської комедії. І очної ставки, розуміється, не дали, бо вона, крім зустрічі двох вірних друзів, нічого для слідчої комедії не дала б.

Зібралась по п'ятьох місяцях попереднього ув'язнення «тройка НКВД», і, сміючись та покурюючи запашні цигарки, троє чиновників в уніформі призначили акторові три роки віддалених ІТЛ («Исправительно-трудовых лагерей»). Цифра «3» була символічною величиною. З півночі Гірняк повернувся не через три, а через вісім років. Практично відтоді на Україну артист не повернувся і досі. Сіль була адже в тому, щоб викинути мистця за борт українського театру і українського суспільства. Щоб вирвати з його рук зброю мистецтва, що часом буває сильнішою за наймодернішу вогнепальну зброю.

Стукотіли колеса «телятника» — залізничного товарного вагону, набитого людьми як оселедцями. Крізь ґрати малих віконць востаннє майоріли і пропливали до болю знайомі силуети Харкова — улюбленого індустріального муралища України, що в його метропольну духову будівлю стільки серця, таланту і дотепного розуму вклав і актор. Там за університетом за музеєм Сковороди, за старовинним манастирем з'явилися на мить високі дахи театру «Березіль». І зникли. Там освітлена рампа, тисячі людських очей у темряві залі. Там лишилась молодість і захватне горіння, дерзання і надії... Але ось велетенські корпуси «канатки», «ХПЗ», «Депо», ХЕМЗ-у, Тракторного... Тут у цехах він говорив

до тисячних мас українські скетчі і гуморески, заливаючи робітничим сміхом височезні цехові залі, що димілись у плетехах конструкцій і машин. Це його Харків, і він є харківський, він — актор і син української столиці. Чи означає цей болючий фізичний розрив також і духовий? Чи навіки ця розлука? А чи ми ще зустрінемося із тобою колись, наш і не наш, суворий і любий, неспокійний і молодий Харкове?!

... Ніхто не знав у столиці скільки і коли щодня біжить із Харкова на північ арештантських ешелонів...

Далі похмурий калейдоскоп життя советського каторжника. Кемь на Білому морі, навантажування вугілля на баржі протягом трьох місяців «іспитательного періода». Потім на етап: поїздом через Вятку до Котласа аж під Урал. Тисячі кілометрів у тому ж тісному «телятнику» з людьми найрізномродніших рас, кляс, звичаїв і ступня культури та моралі. У Котласі — пересідка на пароплав до Усть-Вимі, звідти в арештантській колоні пішки 370 км. трактом до Чіб'ю, на північ, у тайгу.

В Чіб'ю рубав ліс і копав котловани під будівлі. Було це найлегше чи найтрудніше з усіх перевтілень — майстра акторських перевтілень Йосипа Гірняка? Перевтілитись із актора у вантажника, дроворуба, землекопа, без належного харчу, одягу, житла... Трудно? Тоді маєш ще інший вихід — голодна смерть у штрафізоляторі серед рецидивистів-уркаганів. Знову ж коли не виробиш норму — не дістанеш повністю навіть убогої арештантської пайки, на якій висить твоє життя як на волосинці.

Невідомо, чи витримав би Гірняк ці проби, хоч березільська культура тіла й руханки тут мабуть таки пригодились.

Несподівано всміхнулося щастя. Гірняка забирають із «общих работ» і ставлять на працю гримера в клубі агітбригади під керівництвом якогось Шнеерзона. Це вже було спасенне благословенство неба. Треба самому побути в шкурі советського лагерника, щоб уявити собі величезну дистанцію між тими убійчими для інтелігента нормованими «общими работами» і обов'язками якогось хліборіза, дневального, судомийки чи гримера. Гірняк розмальовував і прикрашував та перетворював вправною рукою обличчя рецидивистів-головорізів-вуркаганів, з яких в основному складалася агітбригада, — і був на сьомому небі.

Спробував виступити кілька разів в ролі актора, російською мовою, якої добре не знав. Про ці тяжкі мовні перипетії він оповідає багато веселих анекдотів. Одного разу він читав гумореску Зоценка «Покинув пити». Його пізнали по акценту, голоси з залі попросили прочитати щось україн-



Й. Гірняк та О. Добровольська Одеса 1928 р.

ською мовою. Він закінчив Вишнею під бурю радісних оплесків глядачів-в'язнів.

В січні 1935 р. Гірняк стає художнім керівником клубного театру імени якогось Косслапкіна. В таборах Чіб'ю було тоді чимало кваліфікованих видатних московських та ленінградських акторів. Гірняк приклав усіх старань, щоб витягнути їх із загальних робіт до лагерного театру. Таким чином склалася солідна і культурна театральна труппа. «Блискучі москвичі» та ленінградці ставилися спершу до Гірняка як до «хохла з української театральної провінції». Про український театр вони не мали реальної уяви, бо, як відомо, Курбас свого часу з погордою відкидав пропозиції гастролів до Росії. Але скоро москвичі переконалися, що мають діло з людиною першорядної театральної культури й таланту. Театральні засланці працювали дружно під керівництвом Гірняка, створивши за п'ять років театральний репертуар, де мали місце і світові класики, і російські, і українські (див. список ролів, граних Гірняком у Чіб'ю). Громадський ефект праці театру був повний. В советських лагерьох трапляються такі окремі винятки, коли скупчення вільнонайманого персоналу викликало утворення театру для обслуговування цього персоналу та службовців НКВД. В'язні якоюсь мірою могли тоді теж користуватися з певними обмеженнями та приписами таким театром. В сірих безпросвітних буднях каторжника культурні вистави театру в Чіб'ю були справжнім святом, чудодійним перенесенням із невідрадної чорної дійсності — у вільний широкий світ епох, країв і ситуацій.

Ведучи систематичну режисерську роботу, одночасно Гірняк виконав тут 50 ролів. За видатніші свої акторські праці в Чіб'ю він вважає такі ролі, як Вурм («Лукавство і кохання» Шіллера), Расплюев («Весілля Кречинського» Сухово-Кобиліна), д-р Ранк («Нора» Ібсена), Трістан («Собака на сіні» Лопе-де-Вега).

В той час, як інші актори всіляко уникали епізодичних і другорядних ролів, у фальшивому гонорі змагаючись за перші і другі ролі, Гірняк, крім головних, залюбки брав також цілком непомітні епізодичні ролі, дістаючи справжню насолоду фахівця у видобуванні мистецького вогню з найнепомітніших сценічних персонажів, приковуючи і до них увагу глядача.

Та все ж це не був «Березіль», так само як Ухта-Печорська непрохідна тайга не була Україною. Роки найбільших можливостей і потужної зрілості акторського таланту гинули марно. Туга за рідним краєм і почуття глухої прирече-

ности було зм'ягчене приїздом дружини-акторки О. Добровольської. Посидівши услід за Гірняком у харківській тюрмі, О. Добровольська воліла поїхати до свого чоловіка ділити труди і гіркощі заслання, ніж повертатися до театру, що і по суті і по формі вже не називався «Березолем». Добровольська активно включилась у роботу таборового театру. Її приїзд мав величезне значення для перевтомленого і змученого роками ув'язнення мистця.

Закінчивши наприкінці 1936 р. офіційний термін ув'язнення в таборі, Гірняк не міг повертатися на Україну, де в цю пору підіймалася нова ежовська хвиля терору і репресій. Його адміністративно «попросили» лишитись вільнонайманним режисером у театрі Чіб'ю, яке на очах виростало у велике промислове місто.

Аж 1940 року повертається Гірняк на Україну і працює тут у глухій, але милій провінції — в колгоспному театрі м. Черкас. Старі знайомі цурались його, а ще більше цурався їх він. Не було до кого і до чого горнутися. Розгром лишив на місце передової театральної березільської культури спустошене поле, на якому процвітали провінціалізм, пристосовництво, мистецька безідейність та еkleктизм, єдиним принципом якого було соцзамовленське «чого изволите». І найкращі та найсміливіші таланти ходили вже в уніформі «соцреалізму».

В цей час Гірняк почав був робити фільм за твором Ів. Франка «Борислав сміється», з якого до нас дійшло пара фотознімків актора в ролі Василя Півторака.

Актора кликали до Києва, де тепер була столиця УРСР. Але він волів жити в географічній глушині Черкас ніж у психологічній і культурно-політичній провінції — в підсовітському многократно прочищеному органами НКВД Києві. Зрештою прийшов від комітету по справах мистецтв суворий наказ з'явитися до Києва на роботу в Театрі юного глядача.

Та тут вибухла війна, і життєвий та мистецький шлях Гірняка круто завернув на несподівані й бурхливі маршрути нової ще й досі незакінченої Одиссеї.

На еміграції

Найбільшим скарбом, що чоловік може принести з собою на світ, є нестримна охота до якогось діла: ця охота заповнює життя й дає щастя.

Емерсон.

Розколювалась доба... Стугоніла й кров'ю спливала під советськими й німецькими панцерниками, українська земля. Нищились вікові надбання людського, а в тому числі й українського духа. Місце одного окупанта заступав другий. Якщо червоного окупанта театр цікавив лише як засіб пропаганди комуністичних ідей в народі, брунатного окупанта театр цікавив лише як екзотичний засіб розваги для воєнків та німецьких цивільних урядовців на східньому фронті. В це русло й було спрямовано театральну політику нового окупанта. Окупант потребував екзотики, розваги і... голих жінок.

Смаки окупанта поділяли і новоспечені місцеві спекулянти, чи то пак «купці».

Затиснутий у залізні лещата голоду й холоду, залежний в повній мірі від базарних паскарів і від нових керівників театрів — німецьких наглядачів-інтендантів, які, до речі, мало розумілись на мистецтві театру взагалі, а зокрема зовсім були незацікавлені в розвитку українського театрального мистецтва — український актор мусів пристосуватись до нових мистецьких вимог і смаків.

В перспективі була лише повільна смерть для актора й театру.

Серед таких невідрадних умов опинився і Йосип Гірняк, актор — що завжди стояв на сторожі ідеалів великого українського театрального мистецтва і ці ідеали проніс через пустелі й концентраційні табори холодної півночі, сніги

далекої Печори, воліючи скоріше фізично-акторську смерть ніж етично-акторську.

Щоб бути виховником, реформатором нашого суспільного життя й чинником, що формує та переформовує громадську психіку, театр мусить стояти на високому мистецькому рівні, а для цього потрібно виховати культурного й принципового українського актора, що в свою чергу міг би вже перевиховувати й виховувати глядача. Глядач, що здебільшого виріс на етнографізмі й побутовщині численних провінційних драмгуртків безпросвітних просвіт, або партикулярному большевицько-московському соцреалізмі і мало-російщині, конче потребував такого виховання.

З цим кредом приїздить Йосип Гірняк до Львова, де ще сяк-так животіло театральне життя, і там, при львівському театрі, року 1943 організовує трирічну драматичну школу, в якій гуртує кілька десятків театральної молоді. «Хто зна, чи в нинішніх обставинах пощастить збудувати український театр такий, який міг би продовжувати блискучий шлях «Березоля», але підготувати кадри для такого театру можливо і потрібно», — говорив Йосип Гірняк, мріючи про завтрашній день українського театрального мистецтва.

І цьому завтрашньому дню, — молодій зміні, він віддає все, що є в його великому театральному багажі, акторському й педагогічному досвіді.

Поруч з працею в драматичній школі Гірняк бере активну участь, як актор і режисер, в драматичному секторі львівської опери. Режисерська лінія львівського театру змагала під впливом Гірняка до опанування світової і української класики. Ця лінія була зреалізована постановами: «Мина Мазайло» М. Куліша, «Смодури» і «Хитра вдовичка» Гольдоні, «Камінний господар» Лесі Українки, «Гамлет» та «Ревізор» були наочною перемогою цієї лінії.

Багато драм Шекспіра ставили українські театри Наддніпрянщини. З Шекспірівських п'єс на українській сцені ставились: «Отелло», «Макбет», «Король Лір», «Сон літньої ночі», «Міра за міру», «Багато шуму з нічого», «Приборкання примхливої», «Цокотуха з Віндзору». В часи громадянської війни Л. Курбас готував ще до вистави «Ромео і Джульєту». Відбулась була навіть генеральна проба, але до постанови прем'єри не дійшло.

Як бачимо з цього переліку, ані один укр. режисер до Йосипа Гірняка не зважився поставити «Гамлета», цього геніяльного твору Шекспіра, хоч такі спроби були. Так в 1932 році в Харкові режисерська лабораторія «Березоля» розробляла «Гамлета», але через розгром «Березоля» і арешт

Курбаса до постанови «Гамлета» не дійшло. Згодом Дніпропетровський укр. театр взявся був за постанову «Гамлета». Постановник режисер Бортник звернувся до другого секретаря ЦК КП(б)У і секретаря Дніпропетровського Обкому партії Хатаєвича за дозволом викликати з місця колишнього заслання Й. Гірняка для виконання ролі «Гамлета». Хатаєвич дав свою згоду, «Гамлет» був включений в репертуарний план, і вже була запланована прем'єра на сезон 1937-38 рр. Та тут несподівано прийшла хвиля ежовського терору, Хатаєвича зліквідували, а про приїзд Гірняка на Україну вже не могло бути й мови.

Виставою прапрем'єри «Гамлет» на українській сцені у Львові актор ствердив себе не менш блискучим режисером, і саме режисерське розв'язання Й. Гірняком геніяльного твору Шекспіра запевнило йому великий успіх, гаряче й захоплене сприймання вистави глядачем. Вся українська преса з признанням прийняла прапрем'єру «Гамлета», відзначаючи у фахових театральних рецензіях велику режисерську й мистецьку вартість вистави. Надзвичайно позитивно відмітила появу «Гамлета» на українській сцені також преса чужинецька, між іншим і чеська.

Але може однією з найкращих робіт Й. Гірняка, як режисера і актора, у львівському періоді є постава «Ревізора» Гоголя.

В той час на шпальтах львівської газети і в літературно-мистецькому клубі точилася жвава дискусія на тему «Гоголь наш чи не наш? Дискусія шкідлива і непотрібна. Певна частина громадянства прийшла до дискусії із заздалегідь фальшивими засадами, оцінюючи Гоголя з позицій свого загумінку й «сьогоднішнього» дня, цілковито ігноруючи епоху й обставини, в яких жив і творив Гоголь, наліплюючи йому етикетки «запроданця», «москаля», «ренегата», «уширя», в могилу якого треба вбити осиковий кіл» і т. д.

Саме це безпідставне паплюження геніяльного письменника українського народу явилось основною причиною до постановки Й. Гірняком гоголівського «Ревізора» на львівській сцені, як також бажання показати сучасним Хлестаковим-гохштаплерам їх справжнє обличчя.

А для акторів після вистави «Гамлета» навіть було корисно й потрібно пройти через клясичні образи Гоголівською темпераменту.

Приставаючи до постанови «Ревізора», Йосип Гірняк звертає основну увагу на молоде покоління акторів. В основному робота йшла коло Хлестакова, ролю якого виконував зовсім молодий актор С. Залеський. В цій наполегливій режисер-

ській роботі з молодим актором, Й. Гірнякові разом із О. Добровольською пощастило досягнути блискучих успіхів. Можна сміливо твердити, що Залеський дав найкращий образ Хлестакова з усіх, які знала українська сцена, хоч свого часу ролю Хлестакова на українській сцені виконували такі досвідчені актори, як Лесь Курбас, Гнат Юра, Пономаренко, Тінський, Бучма.

Здійснюючи як режисер постанову «Ревізора», Йосип Гірняк мав єдине завдання відтворити Гоголя на західно-українській сцені в повнокровному характерному для Гоголя пляні. В цьому спектаклі Гірняк виконує одну з головних ролей Городничого, що є одною із найкращих його акторських робіт. В цій ролі Гірняк ще раз показав майстерство цілковитого перевтілення і переборення індивідуальних акторських даних, з'явившись на сцені у вигляді рослого і плечистого чоловіка, в якому ніяк не можна було пізнати маленького на зріст Гірняка. Як завжди досконалий грим, добра гра і опанування образом вивершили це перевтілення. Городничий відзначався драматизмом у комізмі, був більш страшний ніж смішний. Гірняк ніби вивертав його навиворіт. Акторові пощастило дати ритмічний образ військової людини на цивільній посаді. Манера руху, характер мови та інтонацій збільшували фігуру, надавали їй власної виїсненості. Щось подібне у театрі Сінельникова творив колись із Городничого Кузнецов, але в нього виходив образ злісного, некультурного держиморди, тоді як Городничий Гірняка — це втілення хитрости побитої обставинами.

Гірнякові пощастило в цій виставі дерусифікувати всі образи «Ревізора», а насамперед образ Городничого, що майже сотню років існували на сценах в тій росіянізованій подобі, яку витворили російські театри.

На жаль ця — глибоко продумана і з великою режисерською майстерністю поставлена безсмертна комедія Гоголя якось загубилася в шумі евакуації. Воєнні події розпорошують по Європі також учнів драматичної школи. Під завалищами війни, здавалось, загинули пляни і мрії Й. Гірняка.

Та сталось не так. Наскільки ці пляни були дозрілі у Львові й життєві, говорить те, що пізніше, вже у Відні на якийсь короткий час знову збирається біля режисера група акторів і приступає до праці над виставою «Пошились у дурні».

Коротенька замітка у «Краківських Вістях» (з 14 січня 1945 р.) п. н. «Слідами Лєся Курбаса» зазначає, що «Нав'язуючи до Курбасової традиції — нова українська театральна група ставить комедію Кропивницького в експеримен-

тальному до деякої міри виді». Далі автор замітки (О. Т.) справедливо зазначає, що і український театр на еміграції «дістає можливість, як не розвиватись далі, то бодай не втрачати набутого досвіду, не сходити з обраного шляху».

Та недовго довелося працювати у Відні. Під ударами західніх альянтів валилась гітлерівська імперія. Там... на заході відкривались нові обрії, туди тягнулись валки втомлених, прибитих духом руїни, зневірених у всьому втікачів. В тих валках десь загубилась і студія, щоб знову під керівництвом Й. Гірняка та О. Добровольської відродитись у грудні 1945 р. в українському таборі, розташованому в Ляндеку, серед гарної, але суворої альпійської природи Тіролю.

Сміливий порив у світ нового, художнє відображення пекучих проблем сучасного, шукання нових форм у мистецтві, — стали гаслом студії.

Сіре, напівголодне життя табору Ляндек, (важче ніж у інших зонах) час від часу сколихується тривожними чутками про репатріацію. Але Й. Гірняк із своїми студійцями нічого цього не помічає, як не помічає й солідного мовчання та інтриг таборових Кукс. Складні еміграційні обставини не дозволяють розтягувати програми драматичної студії на довгі роки. Потрібна максимальна конденсація. Проблема слова стає основною й генеральною в роботі студії. («Звукові пейзажі» — інсценізація поем Шевченка «Гайдамаки», «Великий льох», «Ліричні вірші», «Лілея», «Відьма»). Згодом до слова долучаються два інші театральні фактори: — рух та акторське мистецтво перевтілення. Студійна молодь починає працю над формами ревію. Тут Гірняк ставить перед студійцями, а насамперед перед собою як керівником подвійне завдання. Поперше, динамічно розв'язати слово, рух, жести актора, прищепити йому легкість і гнучкість, навчити безтурботно посміхатися, співати, танцювати, Подруге — знайти власні національні форми ревію. Йосип Гірняк чітко висуває питання, що український театр мусить мати свої формально довершені ревію, що досить годувати українського глядача польськими довоєнними сценами ревію або російською «музкомедією».

Гірняк сполучає традиціоналізм з новаторством. Як дбайливий господар переглядає він попередню театральну спадщину, переглядає традиції; шукаючи синтези новаторства й очищеного, оживленого традиціоналізму. Не забувається й про театральну скарбницю заходу, звідки вибирається те, що перегукується з нашою духовістю. Український театр мусить стати глибоким виразом української

ментальности, а не виставкою національного одягу — фольклорної екзотики.

Всі ці шукання відповідають основній мистецькій і педагогічній настанові Й. Гірняка: не штампувати актора раз і назавжди в одному жанрі, в одній манері, в одному амплуа, а виробляти в акторі гнучку здатність до всіх родів акторського й театрального мистецтва, прищепити акторові жагу вично прагнути до нових можливостей і обріїв.

Поруч з шуканням нових форм, нової театральної правди з поборенням театрального штампу йде вперте шукання нового, ударного своєю ідейністю репертуару, що ушляхетнював би людину — спрямовував її душу до великої внутрішньої напруги. А все ж це не було головне для студії. Весь репертуар студії не випадковий, і він не «репертуарний». Це насамперед — послідовна лінія педагога. Режисер тут ніби на задньому пляні, між іншим. Головне — виховання актора, який мусить грати все: від Хвильового до Гольдоні, від Лесі Українки до Кропивницького. Саме тут захована та невідкупна віра, що робить навчання — творчістю, мистецтвом. Не раз молоді студійці сиділи в голоді й холоді, і тільки мистецька постать Гірняка, ясність завдань, які він висував перед собою й своїми студійцями, особливе ставлення його як людини і учителя до учнів, вміння надхнути молоді серця творчим ентузіазмом тримали їх при напруженій праці.

Першою виставою студії була інсценізована поема Шевченка «Гайдамаки». Ще 25 років тому в київському періоді існування «Березоля», працюючи над проблемою сценічного слова, руху і над виявленням скульптурних можливостей тіла, на сцені інсценізував «Гайдамаків» Лесь Курбас. І не даремно Й. Гірняк, що сам 1922 р. разом із Курбасом брав участь в інсценізації «Гайдамаків», увів «Гайдамаки» в плян студії. Правда, ввів їх лише в пляні мистецького читання, деклямації, в частковому музичному супроводі. Та все ж він довів їх до такого рівня, що «Гайдамаки» може стали найсильнішим мистецьким твором студії. Сам беручи участь, Йосип Гірняк (в ролі Гонта і Благочинного) кожну фразу підносить як важкий блискучий алмаз. Віддаючи поетове слово, актор розгорнув перед очима слухачів широке полотно гайдамаччини. Наступним разом Йосип Гірняк із своїми студійцями виступає в інсценізації поем Шевченка «Великий Лях», «Лілея», «Відьма» та «Ліричних віршів», де до слова долучає рух. В літературному театральному кабареті «Замотеличене теля», Алексеви́ча, використовуючи насамперед рух, танок, пісеньку, керівник студії дає глядачеві ви-

сокоюкісну річ жанру ревію. Простота і скромність ревію, в якому політична гострота поєднується з тонким дотепом, була першим кроком до «Блакитної авантюри» і далі до «Сну української ночі». «Блакитна авантюра» — водевіль на емігрантські теми, (І. Алексевича), витримана від початку до кінця в авантурному комічно-сатиричному пляні легких п'єс, де виводиться кінець кінцем викрита постать емігранта — Хлестакова. Легка барвистість сценічного малюнку тут вдало поєднана з гостро-сатиричним громадським змістом і добрим розв'язанням ритму, руху, танку і пісні. «Сон української ночі» (автор І. Алексевич) уже вводить у гру і многопляновість. Це своєрідна синтеза сучасного кабаре і вертепних інтермедій. Й. Гірняк, виконуючи головну роль Мамаю, створює образ з тією завершеною досконалою майстерністю яку можна було бачити лише у кращих виставах «Березоля», образ, що надовго увійде в арсенал українського нового вертепу.

Ось по сцені, скрізь степову українську ніч Гоголя, за широким чумацьким возом іде Мамай — Гірняк. Сивою патріархальною українською давниною віє від цієї постаті зальотника, п'яниці і ледаря-чумака.

Є в ньому щось від архаїчного нараднього лубка. В кожному кроці, в кожному жесті і навіть в словах «ох і втомився ж я, братці», — відчувається не втома, а безмежна лінь степовика, звиклого до споглядання природи, до безжурности і ситої насолоди життям. Це тип позавчорашнього дня. Але він існує і в нашій сьогоднішній дійсності. Якимись невловимими нюансами руху, жесту і голосу, м'якими пастельними тонами рисує Й. Гірняк образ цього предтечі сумнозвісних героїв поразки 1917-20 рр. В революцію воскресає Мамай, як дипломат і діяч «Пашківської республіки», для якого авторитет Києва, Петлюри ніщо; вирушає він в широкий світ представником «Пашківської республіки». Не зупиняють його й пророчі слова зустрічної селянки, що багато з України пішло в світ — та ніхто не вертався назад. Довгий життєвий маршрут через каварні й кабаре легковажного Відня й Парижу до режисера Голлівуду веде Мамай до повної соціальної ізоляції і відриву від рідного краю, символом чого встає перед глядачем острів Сан-Домінго з новітнім робінзоном-Мамаєм. З папугою на плечі вирушає Мамай в свою останню подорож, і тут глибока резигнація, сум, самокритика освітлюють і протверезують його свідомість. Хто привів його в цю пустелю? Папуга — його постійний з 1917 р. супутник і нашіптувач. «Я вчепився твого хвоста і полетів за тобою, — каже Мамай, — я не знав, тоді, що ти тільки па-

пуга!» Гірняк говорив ці слова так, що в них викривається вся психологічна суть минулих, сучасних і прийдешніх ма-маїв, увесь віковий український політичний трагікомізм.

Про Гірнякового Мамаю можна сказати, що це справжнє сценічне майстерство. Майже всю виставу він говорить на сцені по суті шаблонні слова, що в щоденному житті навіть не викликають у нас найменшої усмішки, ми їх просто не помічаємо. Але психологічну категорію сценічного образу Мамаю він так злив з цими словами, інтонаціями, жестами, мімікою, що вони не тільки викликають безжурний веселий сміх у глядача, але й дають потрясаючий своєю реальною правдою образ усіх українських мамаїв на еміграції і в краю сущих.

Нарешті Йосип Гірняк звертається до великих проблем сучасності, до великих вселюдських образів і дає певну спробу театральної реалізації мотивів та ідей Миколи Хвильового в трагедійній виставі «Мати і Я». (П'єсу написав Ю. Дивнич та І. Кошелівець за відомими новелями Хвильового «Я» і «Мати»).

Театральне мистецтво має власні закони, що включають ідейність як таку. Без ідейности, хоч як блискуче зовні, воно стає порожньою іграшкою. Виводячи вперше на українську сцену Миколу Хвильового в трагедійній виставі «Мати і Я» Йосип Гірняк повертає глядача обличчям до цієї великої істини. В наші заблукані дні душевного й духовного банкрутства сцена повинна стати до деякої міри судом над часом, своєрідним трибуналом.

Новелею Хвильового «Я» в свій час почалася боротьба письменника і вся знаменита літературна дискусія 1925-28 р. р. Вона написана з несамовитою силою експресії, де температура психологічного напруження й гамлетівського роздвоєння доведена до крайніх меж. Новеля з одного боку показує правдиву суть московського лже-комунізму дегенера-та й доктора Тагабата, що під ангельською машкарою загір-ної комуни несе страшну загибель окремії людині, нації і всьому людству, а з другого боку прозора натякає на нашу національну трагедію внутрішньо-політичної братовбивчої боротьби.

В спробі безпосередньо зачерпнути з першоджерела нашої національної трагедії, з джерела — над яким вперше схилилась мятежна постать Хвильового — глибоке й пов-чальне значіння для нас цієї вистави. Її повний успіх у гля-дача промовляє за це якнайкраще. І коли навіть критично-настроєні рецензенти пишуть, що в виставі видно «сильну індивідуальність автора (тобто Хвильового: С. Бл.), що пи-

сав не для сцени' . Юрій Корибут» «Арка» ч. 4 стор. 18), то вони не помічають, що цим своїм твердженням дають найвищу оцінку.

Виконуючи головну роллю Андрія, цього Гамлета ХХ сторіччя, Гірняк створює образ глибокого психологічного роздвоєння: амплітуду від найніжнішої синівської любови— до божевільної послідовної рішучості чекіста, до якогось невимомлимого самозаперечення, що на очах глядача перетворює людину в живий труп.

В цій ролі Й. Гірняк знову виходить на вершини свого майстерства. Стриманість, експресіоністична «закована енергія» характеризують виконання цієї ролі Й. Гірняка.

Після року праці студії в Ляндеку їй стало затісно. Відносно мала кількість українців в Тіролі не давала змоги студії дати більше, як 3—4 вистави однієї речі. Це змушує студію на деякий час стати клясичним «театром на колесах». Вже літом 1946 року студія робить гостинні виступи в Зальцбурзі й Горішній Австрії, проте і в цілій Австрії умови для театральної діяльності були дуже важкі. В студії виникло цілком природне бажання відвідати Баварію, де скупчена основна маса укр. еміграції й де пульсує українське культурне життя.

Одного зимового ранку, зібравши свій багаж і скромні декорації, вирушила студія в «блакитну авантуру» до Баварії, щоб перед широким загальом українського громадянства на еміграції показати свою працю, свої творчі досягнення. Гостинні виступи театральної студії в Баварії приносять їй і її керівництву небувалий успіх. Студія не тільки здивувала всіх, але і внесла молодечий фермент в наш театральний світ. Це був справжній тріумфальний похід, про який свідчать численні рецензії в нашій пресі. Що зумовило такий небувалий успіх студії в американській зоні? Насамперед майстерне мистецьке, й педагогічне керівництво і новий актуальний і вартісний репертуар, що гостро поставленими проблемами схвилював українське еміграційне суспільство, змусив його до «подорожі» в почуттях. Нарешті — юний розгін студійців до опанування висот театального мистецтва.

Здобувши собі загальне признание своїм дійсно творчим звітом, ствердивши свою життєздатність, студія знайшла осідок у Баварії.

Перед студією стоїть завдання розкрити далі орбіту ідей М. Хвильового, що й розпочав Й. Гірняк постановою драм

«Мати і Я» та «Зайві люди» (інсценізація повісти М. Хвильового «Санаторійна зона», зроблена І. Кошелівцем.)

З погляду педагогічного цей етап психологічної драми мусять пройти студійці, щоб взятися до такого відповідального завдання, як вистава «Патетичної сонати» Миколи Куліша.

Харківський театр ім. Шевченка (ця духово зросійщена і нечесна перелицьовка старого «Березоля») поставив в 1947 р. п'єсу «Ярослав Мудрий» Кочерги. Сенс цієї вистави в тому, щоб довести приналежність старого князівського Києва до московської історії і щоб препарувати український народ як галузку Москви.

Як відповідь на цю московсько-більшовицьку затію поставила Студія драматичну поему Лесі Українки «Оргія» (режисура О. Добровольської). Ця річ своїм духом діаметрально протилежна препаратіві Кочерги. Вона сповнена полум'яного протесту проти фальшивих московських «меценатів» — завойовників, а ще більше проти тих нікчемних малоросійських Федонів, що свою мистецьку душу кидають під ноги окупанта.

Ці дві антитетичні вистави так і увійдуть яскравою ілюстрацією до сучасної доби українського мистецтва, що обстоює себе в найтрагічніших умовах, які колинебудь бачив світ. В «Оргії», в особі співця Антея, проблема позитивного героя — така рідка в нашій драматургії — знаходить своє переконливе розв'язання. Без сумніву «Оргія» в студії — це ще один крок до завоювання Лесею Українкою сцени.

Театральна студія поставила 1947 р. класичну комедію Марка Кропивницького «Пошилися в дурні». Постава Й Гірняком комедії Марка Кропивницького є уїдлигим і дотепним глузуванням з музейно-етнографічної застиглості побутових театрів. Народній гумор безсмертної комедії М. Кропивницького береться Й. Гірняком в сучасному сприйманні, і так властивий йому гротеск загострюється й посилюється. Здійнявши всі етнографічні пелюшки з цієї драматургічної дитинки ХІХ ст., Й. Гірняк одягнув її в барвисті суконки сучасної європейської комедії. Так, переборюючи й відкинувши певну млявість, яка вже не відповідає нашій сучасній психології, творчо по-живому використовує Й. Гірняк глибокі джерела нашої національної традиції, тонко поєднуючи їх з сучасністю. Сам Йосип Гірняк виступає тут у своїй улюбленій ролі Кукси. Ось як характеризує гру Гірняка проф. Гр. Шевчук в своїй рецензії на «Пошились у дурні» («Арка» стор. 44.)

«Створений цим актором образ Кукси переростає рамки спектаклю. Є в цьому образі щось від Лиса Микити. Основний засіб гри — м'яке недовершування жесту й інтонації. Кожного разу несподіване, але плавне й сповнене якоїсь особливої лисячої граціозності зупинення самого себе на півноті на півжесті. Це гротеск, що гротесковий саме тим, що він не допускає гротесковости. Задерикуваті — обережна хода, вкрадливо — простакуваті, на півтонах витримані інтонації творять досконалий образ хитруна-куркуля, пошитого у дурні.

Блискуче обіграні ракурси контрасту між високим Дранком і малим Куксою. Гірняк своєю грою теж дає маску, але за маскою відчувається уміння творити психологічний образ, вросле в плоть і кров. Воно свідомо виключене, але воно є».

Як бачимо, Студія є молоденькою дочкою — «Березоля» і своєю ідейно-громадською і мистецькою лінією. Навіть у зовнішньому технічному оформленні її вистав ми помічаємо березільську ефектність найскупіших матеріальних аксесуарів.

Як перший акторський результат педагогічної роботи Студії, можемо згадати тут п'ять молодих акторських індивідуальностей, вихованих керівниками Студії. Це Т. Познякова, Варчаба, С. Залеський, М. Чолган, Кривецький і В. Змій. Скромна працьовитість, вишкіл, талант цих акторів забезпечують їм майбутнє в театрі.

Кінчаючи ці рядки, хочеться ще раз підкреслити характерну притаманість праці актора й режисера Й. Гірняка — його вічний неспокій і шукання за новою формою. Як актор, своєю грою він діє на глядача завжди відсвіжуюче й естетично. Як режисер, він здійснює європізацію українського театру, продовжуючи справу свого великого приятеля і вчителя Леся Курбаса. Як педагог, своєю працею з молоддю, цими адептами нової театральної віри, він вписує нову блискучу сторінку в своїй біографії.

«Найбільшим скарбом, що чоловік може принести з собою на світ, є нестримна охота до якогось діла. Ця охота заповнює життя і дає щастя».

Список ролей актора Йосипа Гірняка (1915-1947 р.р. у хронологічному порядку)

ЛЬВІВСЬКИЙ ТЕАТР 1915-1919 РР.

Антін	Пошились у дурні	Кропивницький
Хома	Ой не ходи, Грицю	Старицький
Голощук	Кума Марта	
Фон Келлер	Батьківщина	Зудерман
Тиберій Горобець	Вій	Гоголь
І в а н	Катерина	Шевченко-Аркас

ТЕАТР І ТЕАТР-СТУДІЯ ІМ.ІВ.ФРАНКА 1920-1922 рр.

Штіф	Чорна Пантера і Білий Медвідь	Винниченко
Михась	Гріх	Винниченко
2-ге вікно	Базар	Винниченко
Учитель	Затоплений дзвін	Гавпман
Молодий	Панна Мара	Винниченко
2 га воіона	Великий Льох	Шевченко
Б а т ь к о	Повинен	Черкасенко
Зіля	Зіля Королевич	Васильченко
Лісовик	Затоплений дзвін	Гавпман
Дубль Мен	Весілля Фіґаро	Бомарше
Баренд	Надія	Гаєрманс
Аманд	Молодість	Гальбе
Слуга	Господиня заїзду	Гольдоні
Барильченко	Суєта	Тобілевич
Мулен	Чорна Пантера і Білий Медвідь	Винниченко
Кастильов	На дні	Горький
Ангелок	Гріх	Винниченко
Вуглик	Чорт та Шинкарка	Кшивошевський
Мойсе Абрамович	Панна Мара	Винниченко
Добчинський	Ревізор	Гоголь
Бартольо	Весілля Фіґаро	Бомарше
Фабріціо	Господиня заїзду	Гольдоні
Кобус	Надія	Гаєрманс

Вікопт	Манірниці	Мольєр
Роберт	Лікар з примусу	Мольєр
Усай	Житєйське море	Тобілевич
Петруччі	Герцогіня Падуанська	Оскар Вайльд
Середчук	Гріх	Винниченко
Бубчинський	Ревізор	Гоголь
Дюгормель	Бунтар	Мірбо
Віталій Борисович	Панна Мара	Винниченко
Гафке	Огні Іванової ночі	Зудерман
Дамазій	Йоля	Жулавський
Лейба	Гайдамаки	Шевченко
Лояль	Тартюф	Мольєр
Секретар	Пан	Шарль-ван-Лерберт
Кулгавий	Чорт та Шинкарка	Кшивошевський
Осип	Ревізор	Гоголь
Бен Акіба	Уріель Акоста	Гуцков
Маркіз	Господиня заїзду	Гольдоні
Тиміш	На першій гулі	Васильченко
Коломієць	Куди вітер віє(К.В.В.)	Васильченко
Брандес	Король ніг	Ге
Енгstrand	Примари	Ібсен
3-й брат	Танок життя	Олесь
Жеронт	Лікар з примусу	Мольєр
Лікар	Одружіння з немовою	Франс
Сганарель	Камінний господар	Леся Українка
Карло IX.	Генріх Наварський	Девере

„БЕРЕЗІЛЬ“ 1922-1933 рр.

Представник влади	Газ	Кайзер
Капіталіст	Рур	Курбас
Калінкін }	Джиммі Гіггінс	Сінклер-Курбас
Джиммі }		
Генрі	Машиноборці	Толлер
Дон Альбен }	Макбет	Шекспір
Лікар }		
Розбійник }		
Капіталіст	Людина Маса	Толлер
Єзуїт	Гайдамаки	Шевченко
Коннелі	Секретар профспілки	Сінклер
Жебрак	Машиноборці	Толлер
Кукса	Пошились у дурні	Кропивницький
Кощавка	Комуна в степах	Куліш М.
Голохвостий	За двома лайцями	Старицький-Василько
Лейба	Гайдамаки	Шевченко
Сір-де-Біліль	Жакерія	Меріме
Микола II.	Напередодні (Пролог)	Курбас-Бондарчук
Бухгальтер	Шпана	Ярошенко
Мюскар	Золоте черево	Кромелінк
Трібуле	Король бавиться	Гюго
Пу-ба	Мікадо	Суліван
Смоккі	Жовтневий огляд	Колектив письменників
Мавр	Змова Фієско в Генуї	Шіллер

Лящ	Алло на хвилі 477 . . .	Вишня, Логансен, Хви- льовий
Лящ	Чотири Чемберлени . . .	Буревій
Кум	Народній Малахій . . .	Куліш М.
Професор	Товариш жінщина . . .	Смолич
Корецький	Новий велетень . . .	Колектив театру
Юхим	97	Куліш
Котя	Кадри	Микитенко
Кручек	Плацдарм	Ірчан М.
Мина Мазайло	Мина Мазайло	Куліш М.
Чирва Козир	Диктатура	Микитенко І.
Феноген	Хазяїн	Тобілевич
Зброжек	Маклена Грасса	Куліш М.
Бухта	Загибель ескадри	Корнійчук О.

ТЕАТР М. ЧІБ'Ю (НА ЗАСЛАННІ) 1934-1941 р.

Робінзон	Безприданниця	Островський
Юсов	Тепленьке місце	"
Шмага	Без вини винуваті	"
Градобоєв	Гаряче серце	"
Карфункель	Майстрі часу	Кочерга
Хлестаков	Ревізор	Гоголь
Вурм	Лукавство і кохання	Шіллер
Синичкин	Лев Гурович Синичкин	Ленський
Бублик	Платон Кречет	Корнійчук
Шапіро	Банкір	"
Кобза	Загибель ескадри	"
Вун-Чхі	Гейша	Джойса
Швандя	Любов Ярова	Треньов
Расплюєв	Весілля Кречинського	Сухово-Кобилін
Д-р Ранк	Нора	Ібсен
Трістан	Собака на сні	Лопе де Вега
Медведєв	Слава	Гусєв
Іван Карась	Запорожець за Дунаєм	Гулак-Артемовський
Топаз	Болото	Нівуа
Ларсоньє	Викрадення Єлени	Вернейль
Лунардо	Самодури	Гольдоні
Маркіз	Мірандоліна	"
Соломон Берг	Відома фамілія	Трігер
Робінзон	Приборкання містера Робінзона	Каверін
Стичкін	Вдалий кінець	Чехов
Гвоздіков	Побачення відбулося, але	"
Стерлінгов	Справа про душі	Папорігопуло і Галич- ник.
Перчаткін	Чужа дитина	Шкваркін
Ізнанкін	Страшний суд	"
Зверєв	Нічний перегляд	"
Білка	Шестеро коханих	Арбузов
Доктор	Квітучий шлях	Катаєв
Гоша	Чудесний слав	Кіршов
Генадій	Огнений міст	Ромашов

Біля півтора десятка менших ролей, які актор виконував у Чіб'ю, як епізодичні, в цей список не увійшли.

ЛЬВІВСЬКИЙ ТЕАТР 1942-1944 рр.

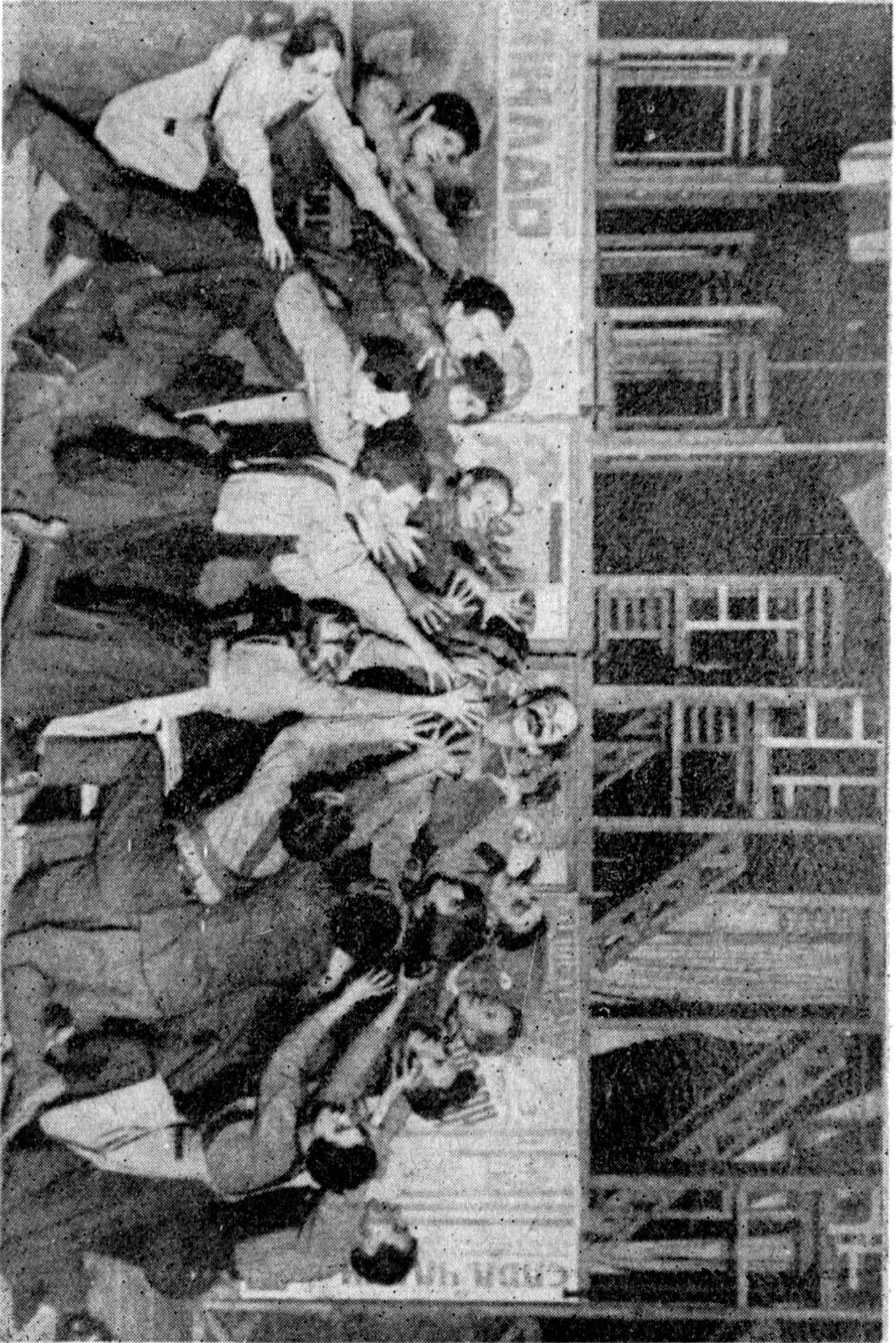
Мина Мазайло	Мина Мазайло	Куліш М.
Лунардо	Самодури	Гольдоні
Мусій	Степовий гість	Грінченко
Ульріхсен	Ріка	Гальбе
Кацнельсон	Тріумф прок. Дальського	Гупало
Дольче	Облога	Косач
Вюрмхен	Пташник з Тіролю . . .	Ціпер
Лебло	Хитра вдовичка	Гольдоні
Фош	Лилик	Штраус
Городничий	Ревізор	Гоголь

ТЕАТР-СТУДІЯ 1945-1947 р.р.

Благочинний	Гайдамаки	Шевченко
Гонта	"	"
Режисер	Замотиличене теля . . .	Алексевич І.
Ясновидець	Блакитна аватюра . . .	"
Андрій	Мати і Я.	Дивнич і Кошелівець
Мамай	Сон української ночі . .	Алексевич І.
Кукса	Пошились у дурні . . .	Кропивницький
Панталоне	Слуга двох панів . . .	Гольдоні
Меценат	Орґія	Леся Українка



Й. Гірняк у ролі Джіммі Гігна



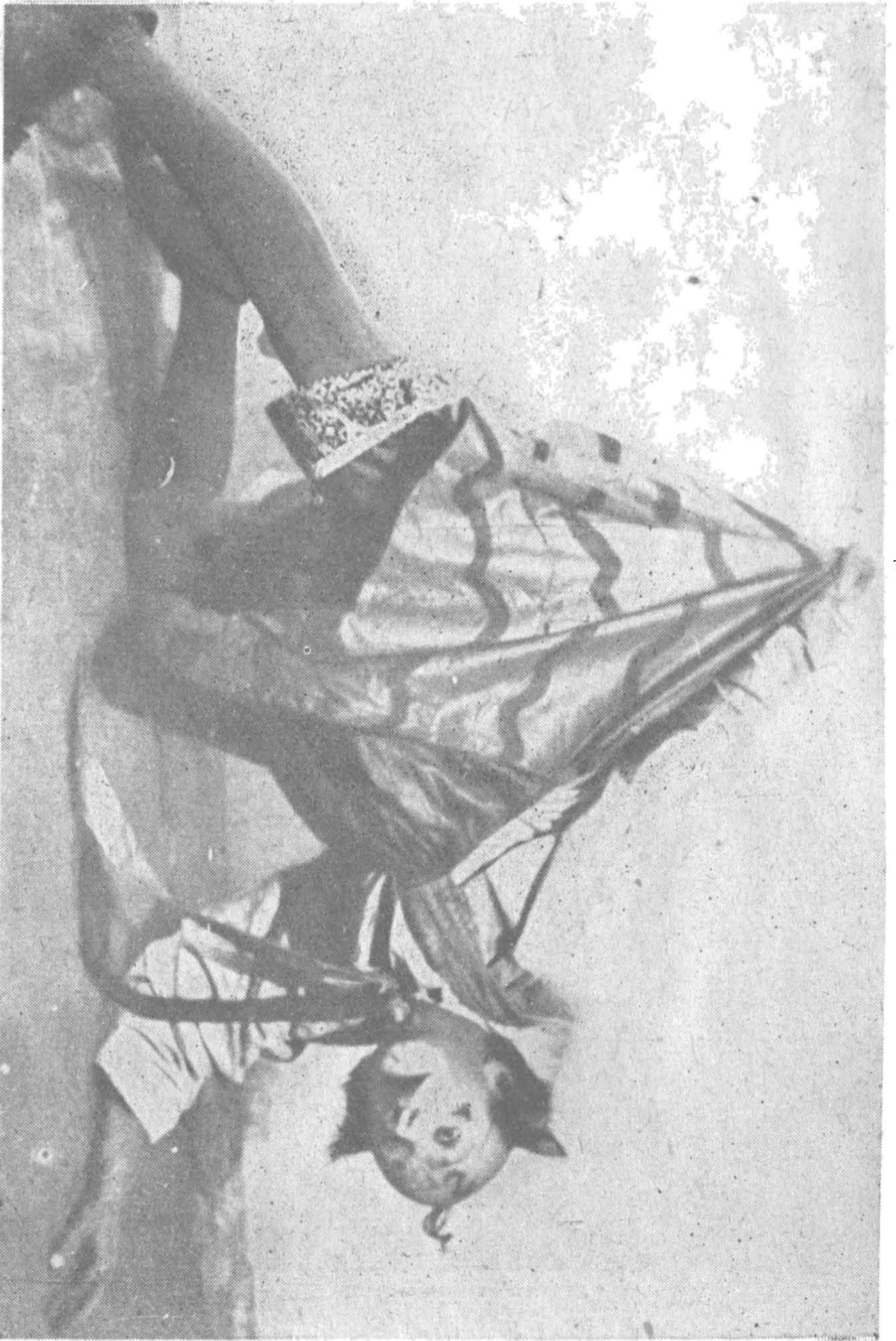
Фінальна сцена Джиммі Глкіса. У центрі Й. Гірняк.



Й. Гірняк у ролі Кукси. „Пошились у дурні“



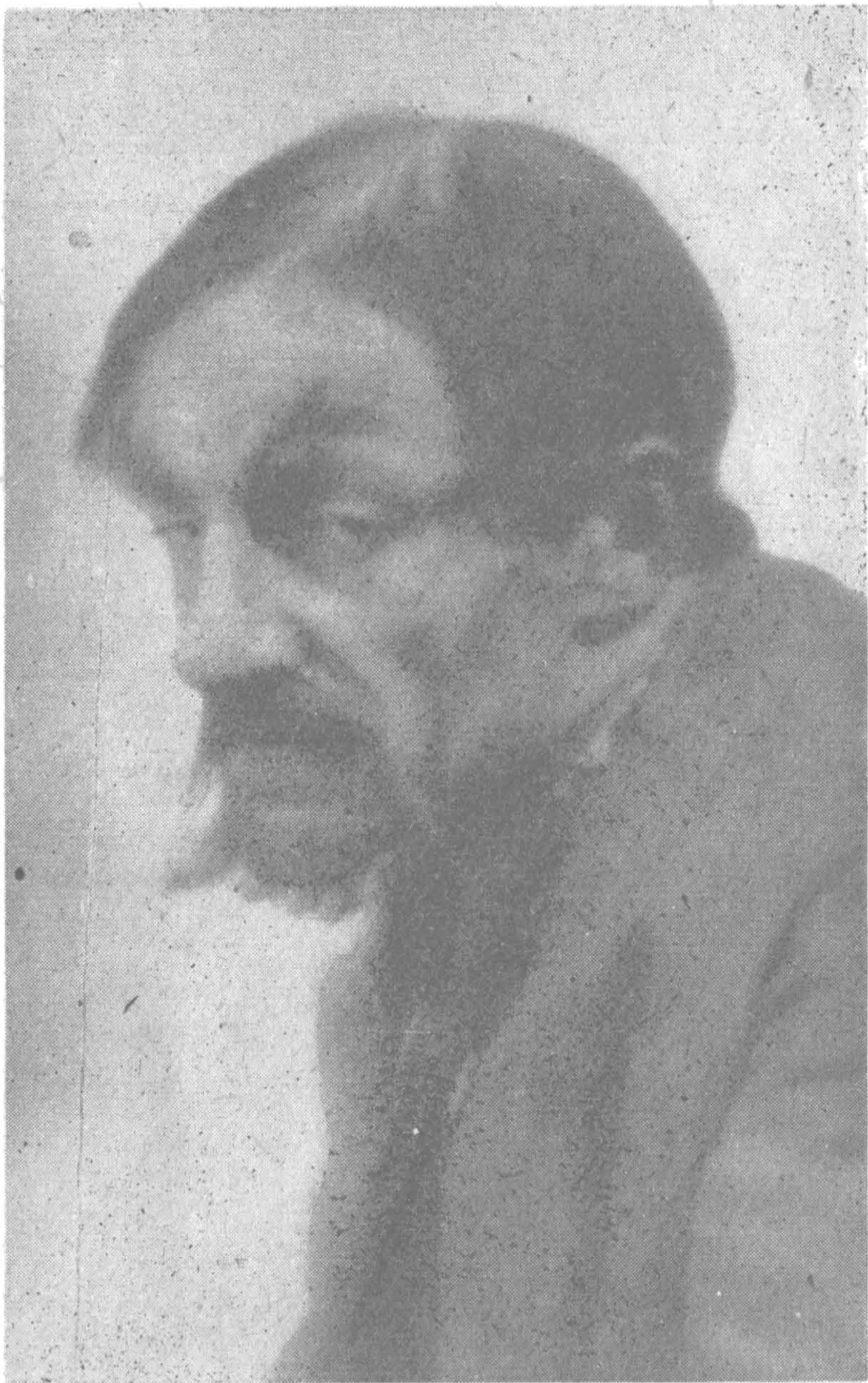
Й. Гірняк у ролі Миколи ІІ-го „Пролог“



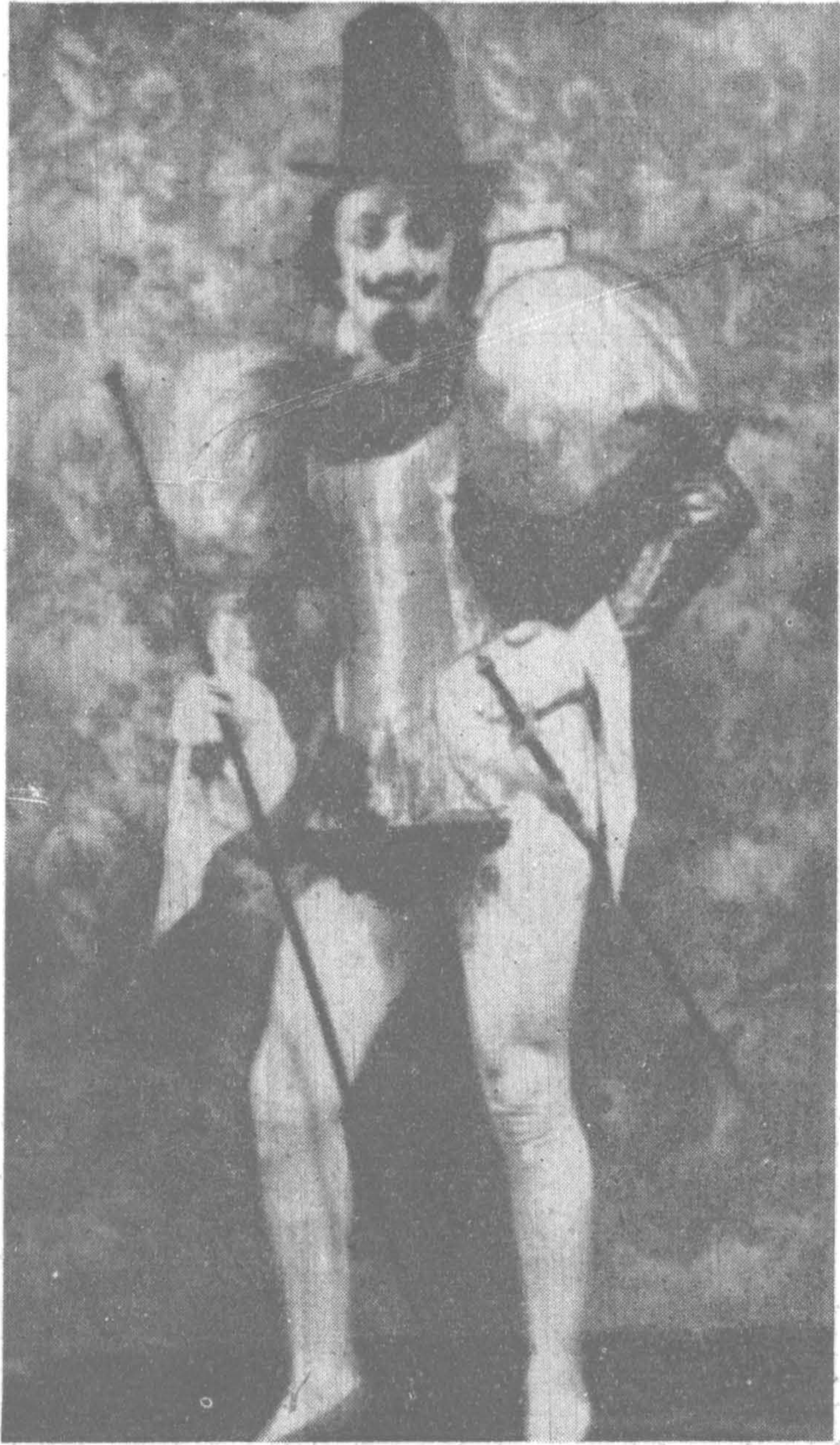
Й. Гірняк у ролі Кукси. „Пошились у дурні“



Й. Гірняк у ролі Лейби. „Гайдамаки“



Й. Гірняк у ролі Кощавки. „Комуна у степах“



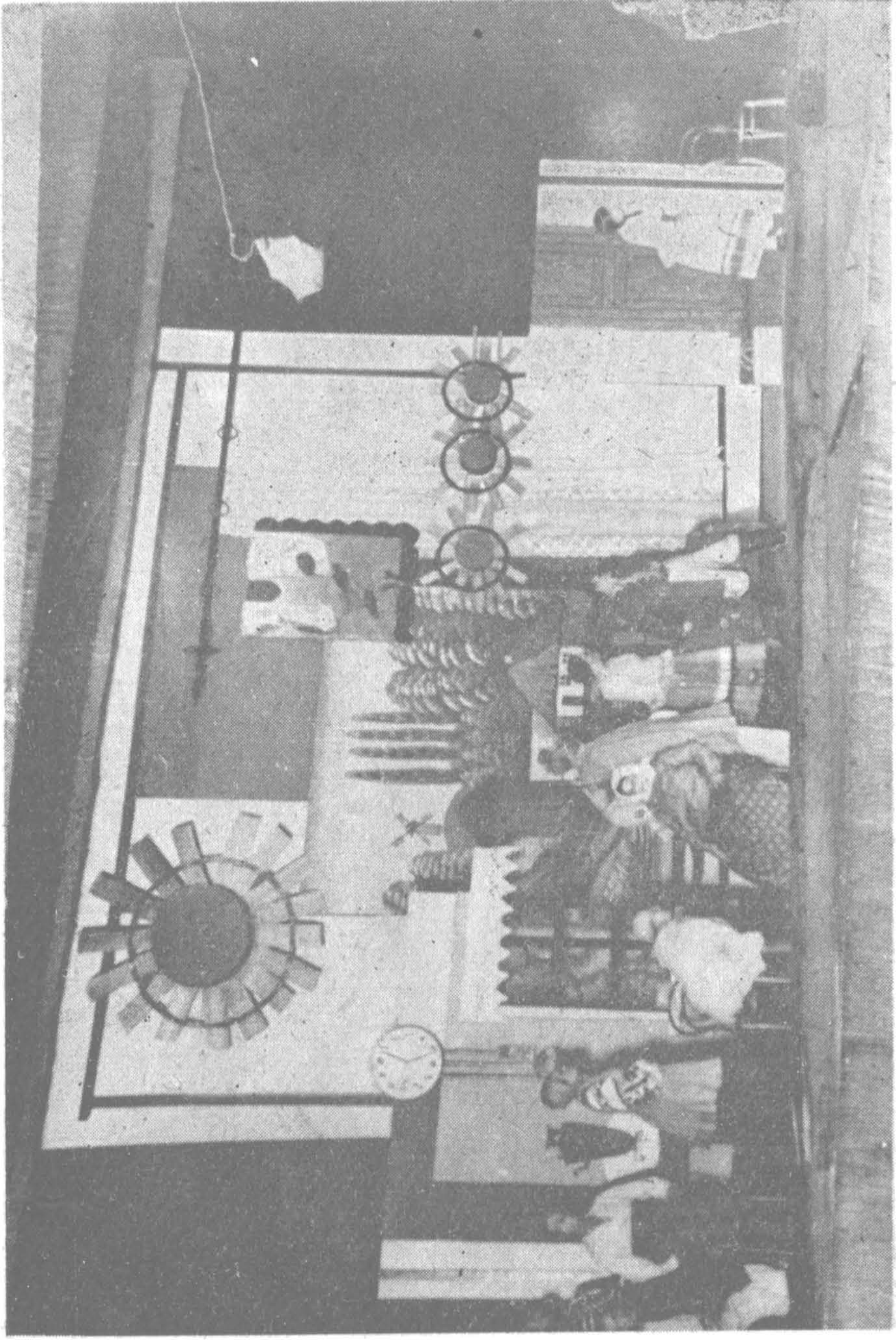
Й. Гірняк у ролі Сір де Білія. „Жакерія“



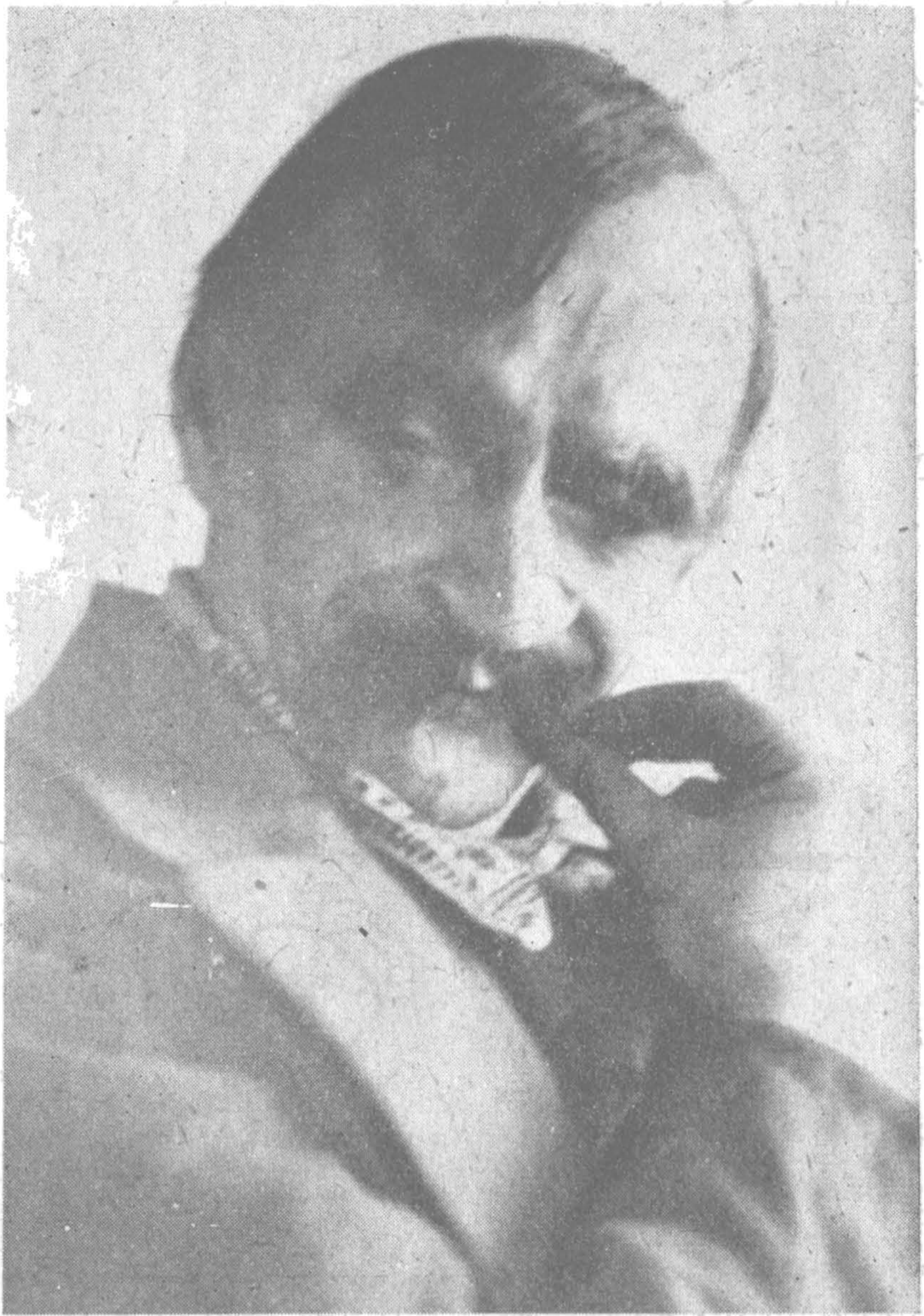
Й. Гірняк у ролі Голохвостого „За двома зайцями“.



Й Гірняк у ролі Пу-Ба. „Мікадо“



Фінал 1-ої дії „Народнього Малахія“, постава Леся Курбаса.



Й. Гірняк у ролі Кума „Народній Малахій“.



Й. Гірняк у ролі Кума „Народній Малахій“.



И. Гірняк у ролі Трібуля „Король бавиться“.



Кум — Гірняк, Малахій — Крушельницький, Любана — Чистякова.
„Народній Малахій“.



Й. Гірняк у ролі Трібуля „Король бавиться“.



Й. Гірняк, — Ляц, М. Крушельницький — Свинка.
„Алло на хвилі“.



Й. Гірняк у ролі Коті. „Кадри“.



Й. Гірняк у ролі Мавра. „Змова Фіяско у Генуї“.



Й. Гірняк у ролі Мина. „Мина Мазайло“.



Й. Гірняк у ролі Мина. „Мина Мазайло“.



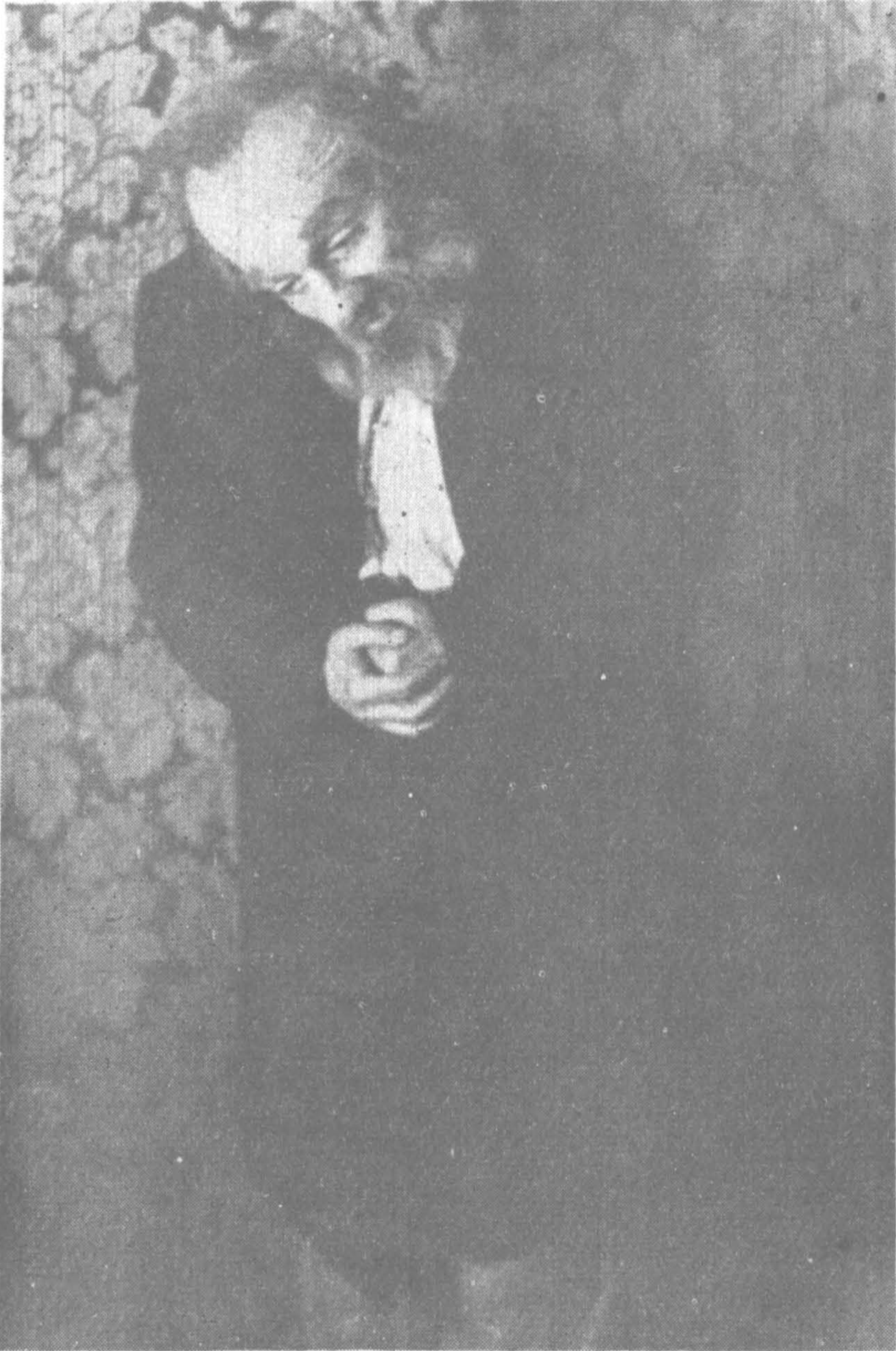
Й. Гірняк у ролі діда Юхима. „97“.



Й. Гірняк і Н. Ужвій у п'єсі „Плацдарм“.



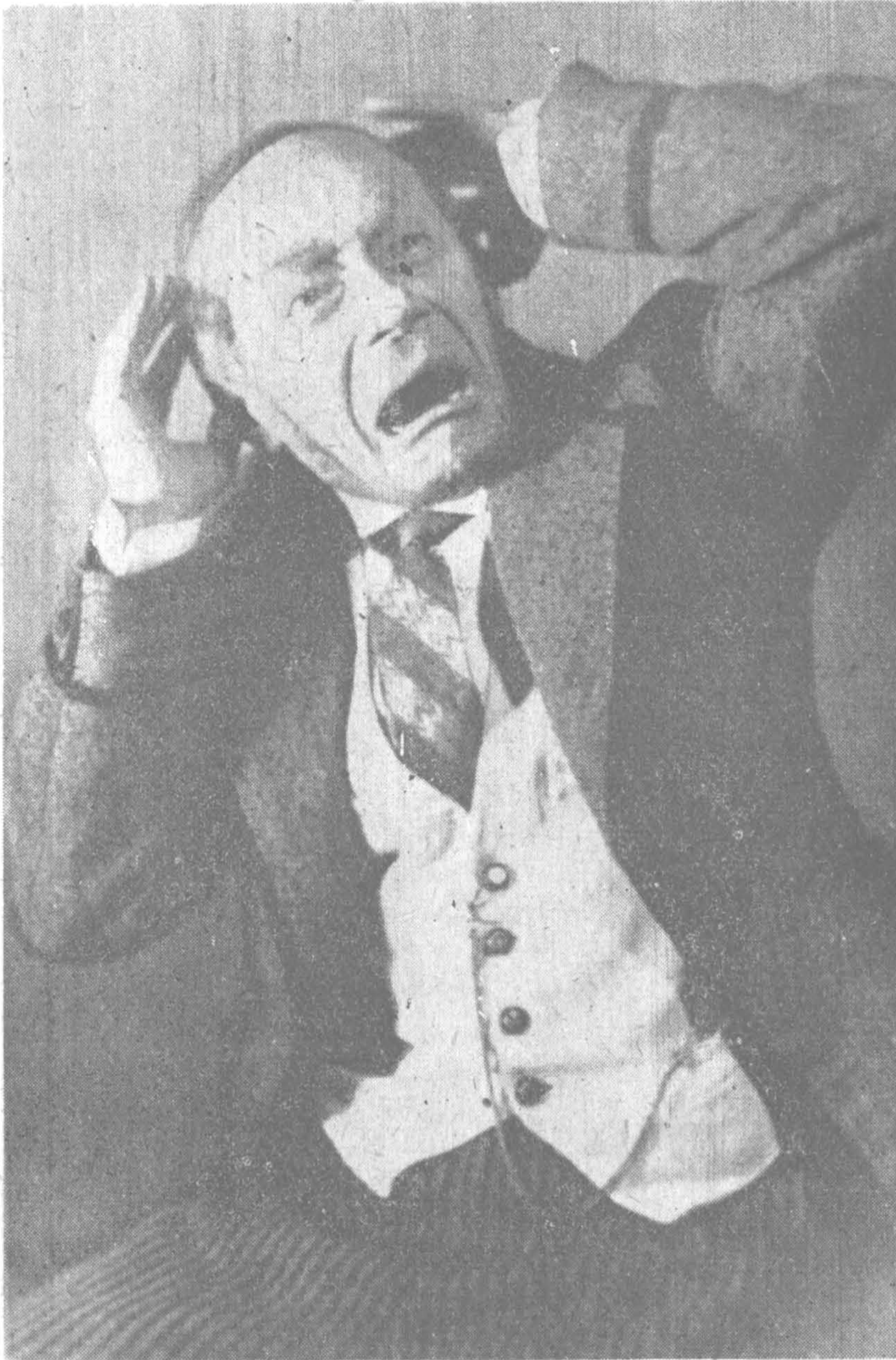
Й. Гірняк у ролі Чирви Козиря. „Диктатура“.



Й. Гірняк у ролі Фіногена. „Хазяїн“.



Й. Гірняк у ролі боцмана Бухти. „Загибель ескадри“.



Й. Гірняк у ролі Зброжка. „Маклена Граса“.



Й. Гірняк у ролі Зброжка. „Маклена Граса“.



Й. Гірняк у ролі Трістана. „Собака на сні“.



Й. Гірняк у ролі Городнього. „Горяче серце“.



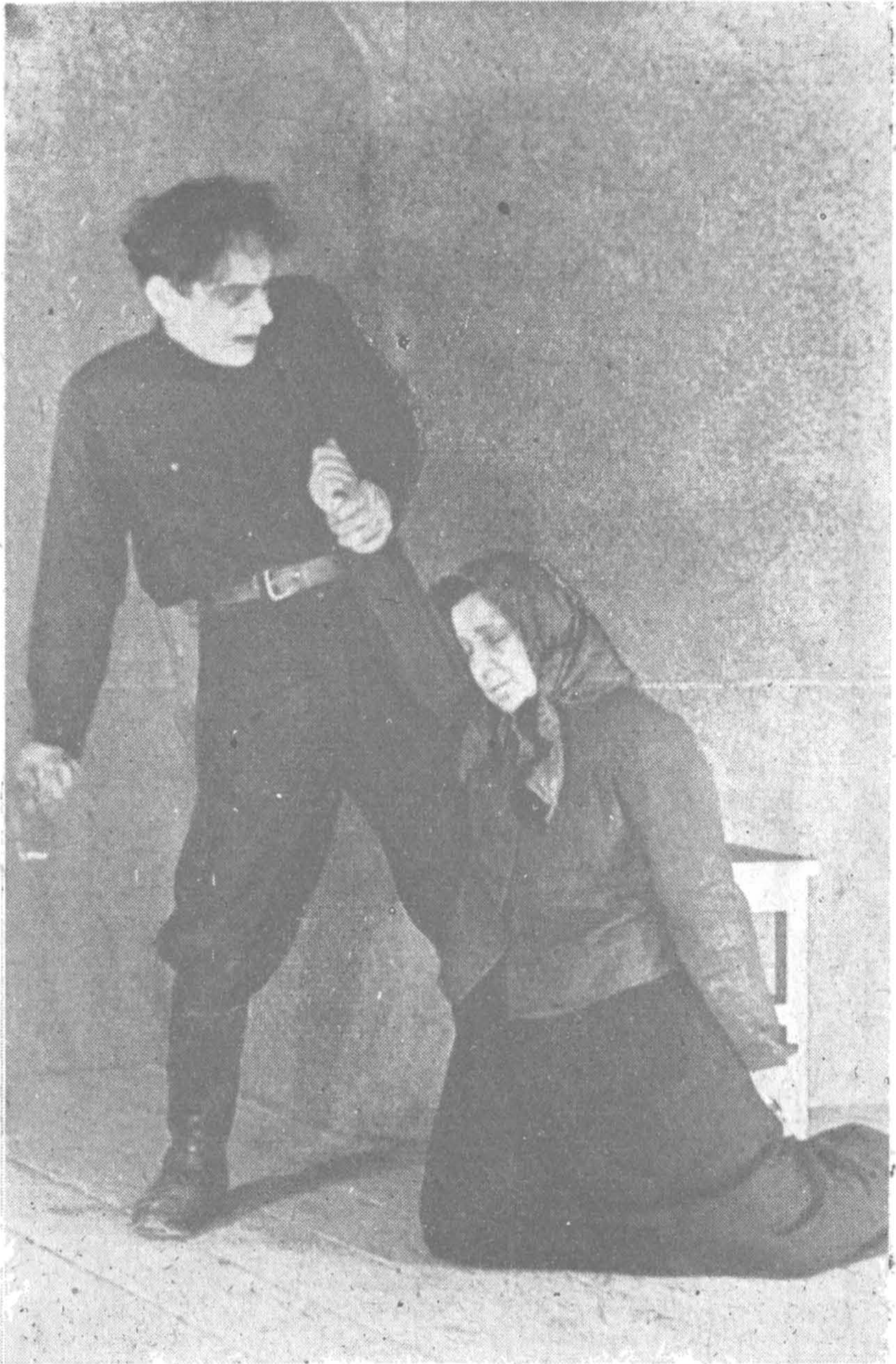
Й. Гірняк у ролі Ранка, О. Добровольська – Нора. „Нора“.



**Й. Гірняк у фільмі „Борислав сміється“ у ролі
Василя Півторака.**



Й. Гірняк у ролі Мамає. „Сон української ночі“.



Й. Гірняк у ролі Андрія. Добровольська в ролі Матері.
„Мати і я“.



З М І С Т

1. Передмова — Юрій Дивнич	5 стор.
2. Йосип Гірняк (1915—1930) — Б. Хмурий	11 „
3. В масках епохи (1930 - 1933) — Юр. Дивнич	33 „
4. З позицій другорядної ролі	37 „
5. Розгром (1933—1941) Юр. Дивнич	47 „
6. На еміграції (1942—1947) — Є. Блакитний	58 „
7. Список ролів (1945—1947)	69 „
В тексті 39 ілюстрацій актора Й. Гірняка в різних ролях та дружній шарж Євгена Блакитного	73 „

