diasporiana.org.ua

Theater-Studio of Joseph Hirniak and Olimpia Dobrovolska

Edited by

Bohdan Boychuk

The Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S.

Published by the New York Group

New York

1975

Театр-Студія

Йосипа Гірняка

Олімпії Добровольської

Упорядкував

Богдан Бойчук

Українська Вільна Академія Наук в С.Ш.А.

В-во Нью-Йоркської Групи

Нью-Йорк

1975

Мистецький редактор

Орест Слупчинський

Світлив

Володимир Грицин

Copyright © 1975 by Bohdan Boychuk

Слово упорядника

Не дуже часто зустрічаємо на шляху життя молодих людей. На самому початку своєї літературної дороги, десь коло 1956 року, я познайомився з людиною, яка була молода тоді, зосталася молодою досьогодні, тобто до своєї вісімдесяти-літньої молодости. Тією молодою людиною був і є Йосип Гірняк. Він не тільки вмів надихати мляву театральну дійсність життєвістю і динамізмом, — але був також ознайомлений з іншими ділянками мистецького та громадського світу і завжди реаґував на їхні вияви. Ми зустрічалися часто і при кожній нагоді гостро сперечалися про всі вияви українського життя тут і на Україні. В більшості випадків ми стояли на протилежних полюсах. Я дуже любив ці наші суперечки, підозріваю, що Йосип Йосипович також. Тож монографія ця є тільки іншою формою продовження наших розмов з Й. Гірняком та О. Добровольською, з якою я насправді (і на жаль) познайомився тільки півтора року тому назад.

■

Упорядник хоче остерегти читача, щоб не підходив до цієї праці з вимогами науковости. Бо хоч упорядник шанує науку та її спосіб подання матеріялу, — то суха фактологічна праця чужа його природі, вона не зацікавила б його, як не зацікавила б, мабуть, ширшого читача. Хоч упорядник звертав особливу увагу на точність і повноту фактів, — то спосіб подання матеріялу радше індивідуальний, вільний і, по-можливості, живий.

Книжка скомпонована за коляжним принципом: основу її творять вибрані і зредаґовані уривки з театрального щоденника Володимира Змія, вибрані уривки тогочасної театральної критики та відгуків глядача і якнайширший добір фотографій з кожної постановки. Упорядник обмежився до композиційного поєднання матеріялу в єдину цілість; він теж старався якнайменше втручатися в оцінку окремих вистав та гри акторів, — робив це обширніше в тих випадках, коли критика не реаґувала на певні вистави чи певні елементи стилістичного порядку або неповно їх насвітлювала.

Упорядник хоче висловити щиру подяку Олімпії Добровольській за дозвіл користуватися її акуратно і з любов'ю зібраним архівом та альбомами фотографій — без цього така праця одній людині була б не під силу — та Йосипу Гірнякові за цінні матеріяли, за якими упорядник звертався майже кожноденно; Володимирові Змію за дозвіл користуватися його театральним щоденником, Володимирові Грицину, який відтворив багато ранніх, слабо виконаних, фотографій та дав до розпорядження свої власні, мистецьки виконані, фотографії американського періоду Театру-Студії; Орестові Слупчинському за мистецьке оформлення; Вольфрамові Бургардту за мовну редакцію та

Ірені Стецурі за адміністративні заходи у виданні цієї книжки. Упорядник хоче також з подякою відмітити численні інформації та поради, які отримав від Володимира Лисняка, Мирона Чолгана, Іларіона Чолгана, Люби Сай та Ірени Залеської; як і меценатське "втручання" Наді і Романа Мандрусяк, Марти і Юрія Сай Лариси і Володимира Лисняк, Люби і Мирона Чолган та Роми й Іларіона Чолган, без якого ця книжка ледве чи побачила б світ.

Читачеві віддає він свою працю як пригадку про щось чудове, цінне і варте пам'яті.

Атмосфера і народження Театру-Студії

Театр цей... "цінний саме своєю новизною, розмахом і сміливістю шукань, тією непідкупною вірою, що робить творчість мистецтвом".

"Сумнів викликає трактування образу писаря... Образ сільського Меркурія поданий у водевільних тонах — і в тому пляні зіграний послідовно. Але, здається, наша доба вимагала б мефістофельського трактування цього крючкодія-бюрократа, потаємної пружини всієї інтриґи п'єси і — може mutatis mutandis всієї історії нашого часу".

"Ґальорка мусить зазначити, що зовсім не подобався їй лівий ріг "замотеличеного теляти", отой занадто кривий і дивно закручений... Чому то теля так довго брикає по сцені і чому тореадор стільки разів вивертає козла? Чому піяністка так сильно гімнастикується на струменті, що голосів акторів не чути?".

"Такі твори (*Мати і я* — Б. Б.) здорове суспільство відкидає, а у нас не тільки виставляють їх... а ще й виписують пеани на адресу артистів, яким забракло критицизму, або яких привабила до вистави "оригінальність акції".

"Вистави Студії в Баварії широко продемонстрували фахівцям і масі наших глядачів зусилля талановитого мистецького колективу, скеровані на розв'язання дилеми новація-традиція через синтезу".

"Ол. Добровольська спромоглася дати своїм учням не більше як свою власну рутину без найменших зусиль до розгорнення... того, що давало б їм сяку таку надію на акторські можливості".

"Постановки стверджують, що Театр-Студія перебуває в руках справжнього видатного мистця, незвичайного творця".

"Цією високомистецькою виставою Театр-Студія наочно засвідчив своє неухильне творче зростання".

"Театр-Студія витримав перший свій іспит на право називатися Театром".

Клапті цих думок взяті з дуже багатого архіву відгуків та оцінок діяльности Театру-Студії під мистецьким керівництвом Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської. Впродовж усього існування Театру-Студії супроводив його живий, динамічний і творчо інтриґуючий відгомін глядачів і критики. Наведені навіть уривки показують, що в тодішньому театральному житті та в театральних взаєминах був доброзичливий гумор, який завжди робить тягар рутинної роботи легшим; була серйозна аналіза і вимоги критики, без яких немислимий ріст театру; було беззастережне захоплення, що робить театральні будні більше святковими; було беззастережне заперечення, що робить театральне життя справжнім, тобто тяжким. Отже, атмосфера, в якій народився цей театр (1 січня 1946 року в Ляндеку, Австрія) і в якій жив більшу частину свого життя, — була добра і жива. Правда, наприкінці життя Театру-Студії відгуки в пресі почали поляризуватися на білі і чорні, на тотально

схвальні і тотально засуджуючі; така атмосфера не може бути творчою, це вже ознака ритуалу смерти, який відправляли Театрові-Студії в 1951-1955 роках такі головні жерці: Юрій Косач, Борис Ковалів-Берест, *Національна Трибуна, Гомін України* (з Вячеславом Садовським).

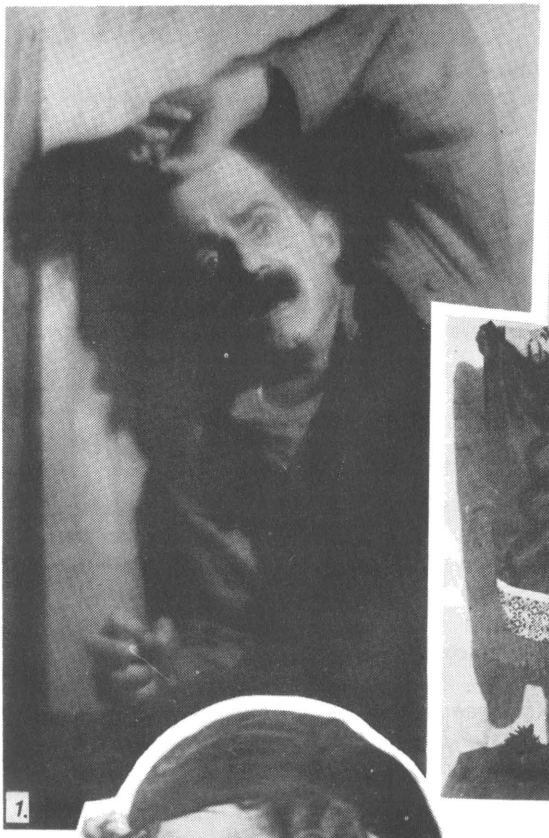
Ми будемо говорити про життя театру, про його творчі шукання і невдачі. А що життя це було справжнє і захоплююче — найкраще засвідчує календар Студії за 1946 рік:

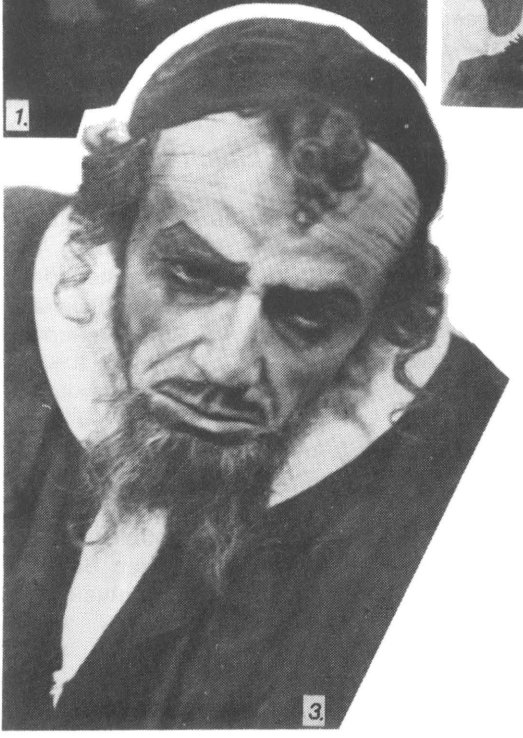
1 січня — засновано Студію.
12 лютого — прем'єра *Замотеличене теля.*
4 квітня — Шевченківська вистава
(*Великий льох,* ліричні вірші, *Лілея, Відьма*).
5 травня — прем'єра *Блакитна авантура.*
3 вересня — прем'єра *Мати і я.*
10 жовтня — Прем'єра *Сон української ночі.*

З таким динамізмом і з таким багатством Театр-Студія почав своє існування.

Передісторія або з чого ріс театр

Як показує календар Студії за перший рік її існування, не маємо справді до діла із студією чи школою, бо ніяка школа не спроможна дати в першому році роботи такого великого репертуару і на такому вимогливому рівні, як побачимо згодом. Маємо радше до діла з новим ансамблем, який включав акторів з великим стажем: Йосипа Гірняка і Олімпію Добровольську; чотирьох акторів-початківців, які працювали або вчилися з Й. Гірняком ще у Львові 1942 року: С. Залеського, В. Змія, Л. Руду, І. Варцабу; та групу молодих студійців. Крім того А. Кривецький, Т. Кривецька і Б. Хабурський принесли з собою деякий стаж галицьких театрів (два останні скоро покинули Театр-Студію). **Йосип Гірняк** *Енциклопедія Українознавства* подає такі інформації про Йосипа Гірняка: "(нар. 1895), видатний актор, режисер, педагог і мистецький керівник ряду українських театрів. Родом з Галичини. З 1914 брав участь в аматорських виставах У. С. С. Далі працював у професійних театрах: 1916-18 Українська Бесіда (Львів); 1919-1920 Новий Львівський Театр; 1920-1921 Театр-Студія ім. І. Франка; 1922-1933 рр. "Березіль" (Київ-Харків). В 1933 році, як мистецький однодумець Л. Курбаса, був заарештований і засланий на північ до м. Чіб'ю. В 1942-44 рр. актор і режисер Львівського Оперного Театру, де вперше на українській сцені поставив *Гамлета* Шекспіра. В 1945-54 мистецький керівник і актор Театру-Студії, а в 1955-56 рр. — Укр. Театрального Ансамблю. Гірняк — визначний виконавець комедійно-характерних ролей з драматичним забарвленням... В своєму Театрі-Студії, а згодом в Українському Театральному Ансамблі Гірняк виявив себе як режисер гострої думки. Представник модерного театрального мистецтва, Гірняк у своїй творчій практиці розвиває ідеї Л. Курбаса. В окремих виставах





Йосип Гірняк в ролях:

1.
Джіммі в "Джіммі Гіггінс" Сінклера,
Березіль, 20.XI.23.

2.
Кукси в "Пошились у дурні" Кропивницького,
Березіль, 8.XI.24.

3.
Лейби в "Гайдамаках" Шевченка,
Березіль, 11.III.1924.

Гірняк відновлює в новому світлі традиції української інтермедії, сполучуючи давнє з сучасним".

Найкращу перспективу в театральне минуле Йосипа Гірняка дасть зіставлення його головніших ролей:

Театри Українських Січових Стрільців, 1916-1920 рр.

Антін	*Пошились у дурні*	Кропивницький
Хома	*Ой не ходи Грицю*	Старицький
Голощук	*Кума Марта*	
Фон Келлер	*Батьківщина*	Зудерман
Тиберій Горобець	*Вій*	Гоголь
Іван	*Катерина*	Шевченко-Аркас

Театр і Театр-Студія ім. Івана Франка, 1920-1922 рр.

Штіф	*Чорна Пантера і Білий Ведмідь*	Винниченко
Михась	*Гріх*	Винниченко
2-ге вікно	*Базар*	Винниченко
Учитель	*Затоплений дзвін*	Гавптман
Молодий	*Панна Мара*	Винниченко
2-га ворона	*Великий Льох*	Шевченко
Батько	*Повинен*	Черкасенко
Зіля	*Зіля Королевич*	Васильченко
Лісовик	*Затоплений дзвін*	Гавптман
Дубль-Мен	*Весілля Фіґаро*	Бомарше
Баренд	*Надія*	Гаєрманс
Аманд	*Молодість*	Гальбе
Слуга	*Господиня заїзду*	Ґольдові
Барильченко	*Суєта*	Тобілевич
Мулен	*Чорна Пантера і Білий Ведмідь*	Винниченко
Кастильов	*На дні*	Ґорький
Ангелок	*Гріх*	Винниченко
Вуглик	*Чорт та Шинкарка*	Кшивошевський
Мойсе Абрамович	*Панна Мара*	Винниченко
Добчинський	*Ревізор*	Гоголь
Бартольо	*Весілля Фіґаро*	Бомарше
Фабріціо	*Господиня заїзду*	Ґольдоні
Кобус	*Надія*	Гаєрманс
Віконт	*Манірниці*	Мольєр
Роберт	*Лікар з примусу*	Мольєр
Усай	*Житейське море*	Тобілевич
Петруччі	*Герцоґиня Падуанська*	Оскар Вайльд
Середчук	*Гріх*	Винниченко
Бобчинський	*Ревізор*	Гоголь
Дюґормель	*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
Кульгавий	*Чорт та Шинкарка*	Кшивошевський
Осип	*Ревізор*	Гоголь
Бен Акіба	*Урієль Акоста*	Ґуцков
Маркіз	*Господиня заїзду*	Ґольдоні
Тиміш	*На першій гулі*	Васильченко
Коломієць	*Куди вітер віє (К. В. В.)*	Васильченко
Брандес	*Король ніг*	Ґе
Енґстранд	*Примари*	Ібсен
3-й брат	*Танок життя*	Олесь
Жеронт	*Лікар з примусу*	Мольєр
Лікар	*Одружіння з немовою*	Франс
Сґанарель	*Камінний господар*	Леся Українка
Карло IX.	*Генріх Наварський*	Девере

"Березіль", 1922-1933 рр.

Представник влади	*Газ*	Кайзер
Капіталіст	*Рур*	Курбас
Калінкін, Джіммі	*Джіммі Гіґґінс*	Сінклєр-Курбас
Генрі	*Машиноборці*	Толлер
Дон Альбен, Лікар, Розбійник	*Макбет*	Шекспір
Капіталіст	*Людина Марса*	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 зайцями*	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*	Гюґо
Пу-ба	*Мікадо*	Суліван
Смоккі	*Жовтневий огляд*	Колектив письменників
Мавр	*Змова Фієско в Ґенуї*	Шіллер

Лящ	*Алло на хвилі 477*	Вишня, Йогансен, Хвильовий
Лящ	*Чотири Чемберлени*	Буревій
Кум	*Народній Малахій*	Куліш М.
Професор	*Товариш женщина*	Смолич
Корецький	*Новий велетень*	Колектив театру
Юхим	*97*	Куліш
Котя	*Кадри*	Микитенко І.
Кручек	*Плацдарм*	Ірчан М.
Мина Мазайло	*Мина Мазайло*	Куліш М.
Чирва Козир	*Диктатура*	Микитенко
Феноген	*Хазяїн*	Тобілевич
Зброжек	*Маклена Ґрасса*	Куліш М.
Бухта	*Загибель вескадри*	Корнійчук О.

Театр ім. Косолапкіна (на засланні в Чіб'ю), 1934-1940 рр.

Робінзон	*Безприданниця*	Островський
Юсов	*Тепленьке місце*	"
Шмага	*Без вини винуваті*	"
Градобоєв	*Гаряче серце*	"
Карфункель	*Майстрі часу*	Кочерга
Хлєстаков	*Ревізор*	Гоголь
Вурм	*Лукавство і кохання*	Шіллер
Синичкин	*Лев Гурович Синичкин*	Лєнський
Бублик	*Платон Кречет*	Корнійчук
Шапіро	*Банкір*	"
Кобза	*Загибель вескадри*	"
Вун-Чхі	*Гейша*	Джойс
Швандя	*Любов Ярова*	Треньов
Распюєв	*Весілля Кречинського*	Сухово Кобилін
Д-р Ранк	*Нора*	Ібсен
Трістан	*Собака на сіні*	Лопе де Веґа
Медведєв	*Слава*	Гусев
Іван Карась	*Запорожець за Дунаєм*	Гулак-Артемовський
Топаз	*Болото*	Нівуа
Ларсопьє	*Викрадення Єлени*	Вернейль
Лунардо	*Самодури*	Ґольдоні
Маркіз	*Мірандоліна*	"
Соломон Берґ	*Відома фамілія*	Тріґер
Робінзон	*Приборкання містера Робінзона*	Каверін
Стичкін	*Вдалий кінець*	Чехов
Ґвоздіков	*Побачення відбулося, але*	"
Стерлінґов	*Справа по душі*	Папорігопуло і Галичник.
Перчаткін	*Чужа дитина*	Шкваркін
Ізнанкін	*Страшний суд*	"

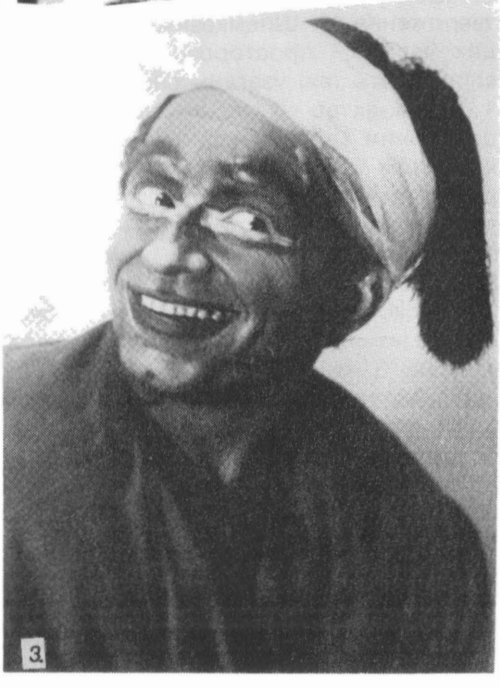
Звєрєв	*Нічний перегляд*	Шкваркін
Білка	*Шестеро коханих*	Арбузов
Доктор	*Квітучий шлях*	Катаєв
Гоша	*Чудесний сплав*	Кіршон
Генадій	*Огненний міст*	Ромашов

Львівський Театр, 1942-1944 рр.

Мина Мазайло	*Мина Мазайло*	Куліш М.
Лунардо	*Самодури*	Ґольдоні
Мусій	*Степовий гість*	Грінченко
Ульріксен	*Ріка*	Гальбе
Кацнельсон	*Тріюмф прок. Дальського*	Гупало
Дольче	*Облога*	Косач
Вюрмхен	*Пташник з Тіролю*	Цірер
Лебло	*Хитра вдовичка*	Ґольдоні
Форш	*Лилик*	Штравс
Городничий	*Ревізор*	Гоголь

Отже, Й. Гірняк приніс до Театру-Студії тридцятилітній стаж. Ще 1931 року В. Хмурий так висловився про Й. Гірняка: "Він актор гіперболіст". [1] Далеко пізніше, 1954 року, обговорюючи конфлікт Йосипа Гірняка з частиною еміґраційного суспільства, Микола Шлемкевич писав: "Йосип Гірняк — це справді великий актор, отже, живе перебільшенням" [2] Коли перше твердження стосується Гірняка-актора, то твердження М. Шлемкевича стосується більше до Гірняка-людини. З цих часово і просторово далеких, але майже тотожних тверджень випливають такі узагальнення:

1. Гірняк-актор (і таким же чином Гірняк-режисер) був прямим і органічним виявом Гірняка-людини, тобто така улюблена його концепція "актора-ґуми", актора як гнучкого матеріялу, з якого можна робити все на образ і подобу режисера, не стосується самого Гірняка, — тут маємо більше до діла з концепцією актора як вияву творчої индивідуальности.
2. Відношення Гірняка до зовнішнього світу, тобто сприймання імпульсів ззовні та реакція на них, були теж гіперболізовані, що мало свої позитиви (жива і творча атмосфера) і неґативи (гострі конфлікти і засуди). З наведеної таблиці ролей видно, що Й. Гірняк ставив перші кроки на традиційно-побутовому ґрунті. Бо, як висловився сам Гірняк, "самоцвіти галицького театру блистіли власним промінням, яким їх обдарував Господь." [3] Театри, з якими робив він перші кроки мали великих, з ласки Божої, акторів, які інтуїтивно знаходили себе в побутових чи клясичних европейських п'єсах, але не було в них творчої режисури, не було глибшої інтроспекції. В Театрі ім. Івана Франка перспективи були дещо кращі, бо, незважаючи на те, що театр цей нічим основно не різнився від галицьких театрів та що Гнат Юра був



Йосип Гірняк в ролях:

1.
Голохвостого в
"За двома зайцями"
Старицького,
Березіль, 1925.

2.
Трибуля в "Король бавиться"
Гюґо,
Березіль, 25.II.1927.

3.
Мавра в "Змова Фієско в Ґенуї"
Шіллера,
Березіль, 11.XI.1928.

еклектичним, а не творчим режисером, — велика частина акторів Театру ім. І. Франка прийшла з Молодого Театру; ці актори не тільки мали традицію відпихатися від побутового в сторону "европейського" театру, але й мали нагоду працювати під режисурою Леся Курбаса і дихнути нового театрального вітру. "Нове акторське товариство, — пише Й. Гірняк, — ввело мене в інший світ, не схожий на той, в якому мені довелось починати свої перші кроки на театральних помостах. Серед нових побратимів було чимало таких, які зачерпували театральної освіти в Інституті ім. Миколи Лисенка. Вони росли та формувались під благодійним впливом корифеїв народного театру. Не малий слід на їхнє професійне мислення залишили майстри російського театру, що... пропаґував новіші течії тогочасного мистецтва". [4] У цих театрах Гірняк набув певну акторську практику, навчився свобідно поводитись на сцені і, щонайголовніше, тривати на сцені. Але він відчував, що актор попередньої доби, який "закостенів на побутовій драмі та комедії кінця минулого століття, вже не міг справитися з вимогами нового театру". [3] Тому свідомо зв'язав свою долю з Лесем Курбасом. І саме в "Березолі" Курбаса Гірняк проходив спершу процес декомпозиції, він "мусів навчитись декомпонувати традиційний сценічний образ, щоб перебороти в собі рештки традиційної інертности", — писав В. Хмурий. [4] І щойно після такої декомпозиції, формувався новий і справжній актор. В розмовах Й. Гірняк вживає часто такі вислови, як "ламання" актора, "вивертання" його, "ритмізація" та акцентування масовок, що мали б характеризувати процес становлення нового актора і нового театру в "Березолі". Йде тут про *інакше* вживання актора, про *інакший* спосіб акторської мови. Бо коли попередні театри базувалися головно на звуковості (інтонація мови, пісні, тощо), то курбасівський театр, видозмінивши цю звуковість (вводячи навіть принцип дисонансу), акцентував теж мову жестів, мову тіла, чи навіть структуральне відношення між акторами та об'єктами на сцені. Основну комунікативну ролю грав тут рух, ритміка, — сцена часто функціонувала як складна машина. І для такого театру треба було "вивертати" і "ламати" актора, особливо з побутово-традиційним минулим. Петро Рулін називав цей процес "реконструюванням", а акторський стиль "Березоля" схопив він так: "актор не переживає свої *пристрасти,* а шукає мови виразистих рухів, що не тільки ілюструватимуть слово, а впливатимуть на глядача рівнобіжно з словом, особливо даючись взнаки". [5] І коли взяти до уваги замітку П. Руліна про "експресивний рух актора, що остаточно порвав з усякими рештками натуралізму", — то стає наглядним, що Л. Курбас мав подвійну ціль, уводячи експресивні рухи, акцентуючи мову жестів, вводячи структуральну будову сцени, масовки та посилену ритміку: відіпхатися від минулого і прокласти нові дороги для нового театру. Таку курбасівську машину декомпозиції і перестановки актора пройшли Йосип Гірняк і, навіть тяжче, Олімпія Добровольська, бо прийшла вона до "Березоля" зформованою актрисою (з відмінним творчим нахилом).

І коли взяти до уваги, що Гірняк був актором з різкою творчою індивідуальністю, — чим тоді пояснити близьку, теплу і довголітню працю з не менш сильною творчою індивідуальністю Леся Курбаса? Тут щасливим випадком зустрілися два взаємно доповнюючі себе феномени: з одного боку, актор-гіперболіст, а з другого, режисер, який засоби гіперболізації зробив ознакою стилю. Отож співзвучність була природна, Гірняк часто розумів Курбаса з півслова. Крім того тримала їх особиста дружба і подібне минуле.

Пройшовши через постановки *Газ, Рур, Джіммі Гіґґінс* та *Гайдамаки,* — вже після двох років, у *Комуні в степах,* Гірняк виявляється, як наново зформований актор, що й відмітила тогочасна критика: "Гру Й. Гірняка-Кощавки було оцінено рецензентами як блискучу. — Місцями Гірняк підносив образ Кощавки до чіткої, майже ґротескової загостреності й виразності, — писав Я. Савченко".[6]. Тепер "його голос став сміливий і переливається багатими на обертони інтонаціями. Рухи набрали еластичности й певности. Тіло зробилось ґумове".[7] А в постановці *Жакерія* Сір де-Беліль, якого виконував Й. Гірняк, "доведений до такої експресії в рухах, жестах, кольориті мови..., що над видимим фізичним образом цілий час стоїть його внутрішня суть"[4]. В 1928 році, після постановки *Народного Малахія,* оцінка акторських досягнень Гірняка була найвища: "Гру Й. Гірняка... О. Довженко оцінив максимальним балом — "геніяльна". І в постаті Кума чимало внутрішньо-суперечливих рис було з'єднано остільки органічно, з такою ненав'язливою майстерністю, що риси побуту в ній укрупнювались і образ піднімався до значних узагальнень. Монументальна постать іконного крамаря, що не поскупився продати пару поросят, щоб повернути свого дорослого кума з путі неправедної, — як писав Остап Вишня, — зберігала усю мальовничість і яскравість саме цього, неповторного характеру. Кум — Й. Гірняк — був реальна особа і водночас втілення живучости міщанства"[8].

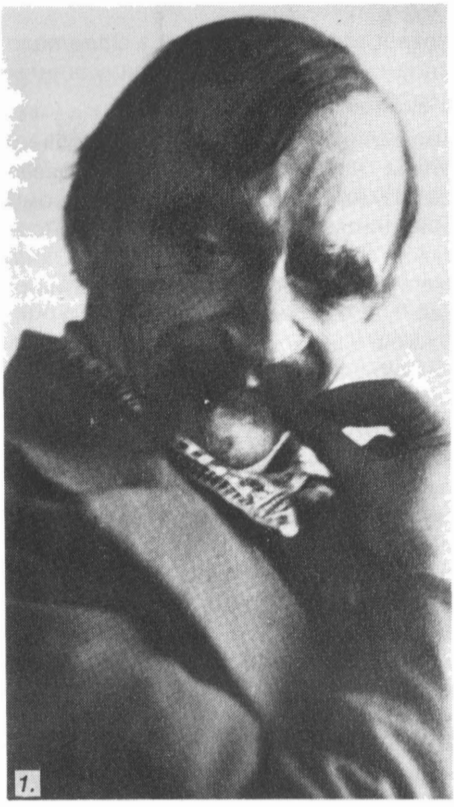
Далеко пізніше Валеріян Ревуцький подав характеристику ролі Кума у дещо відмінній і ширшій історично-творчій перспективі: "Малахіїв Кум у Й. Гірняка — поняття доведене до межі крайньої концентрації й синтетизму... Коли сам Й. Гірняк у *Пошились у Дурні* стверджує факт, що "актор робився центром сцени", то у Кумі він уже виступав синтетичним поняттям, піднесеним далеко вище від натуральної копії містечкового обивателя-міщанина. Риси характеру Кума (психологія консервативного малоросіянства, крайній матеріялізм особистого забезпечення, лінощі, пасивність спостерігання життя в контрастах поміж вічними дріб'язковими сварками з-за жовтявих курей та спочинком під час вудіння риби на тому ж сталому місці греблі поміж очеретами та вербами, поверхове набожництво, доведене до межі релігійного бізнесменства, — торгівлі іконами), — переплітались зі злісною сатирою характерів середньовічного *Ґарґантюа* Рабле, так талановито пристосованого до сучасности у виставі Л. Курбаса *Золоте теля*. Таким чином на шляху творення образу Кума актор Гірняк

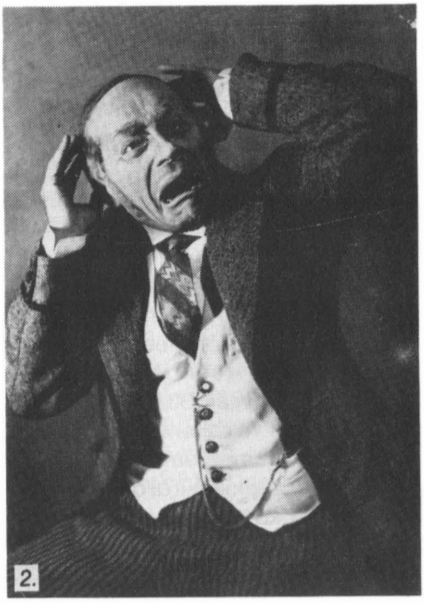
поєднав свій досвід від Кукси, Голохвостого та Мюскара з *Золотого черева*. Зміст характеру Кума поєднано з досконалим опануванням акторської техніки експресивного театру".[18]

Дальші втілення Гірняка отримували не менше високу оцінку критиків. У постановці *97* М. Куліша в "Березолі", "Гірняк давав своєрідне тлумачення образу діда Юхима, підкреслював у ньому мужність старого солдата. Цей образ видавався на диво сконденсованим, внутрішньо наповненим".[9] "Важко забути Гірняка: його дід Юхим — це справжня художня різьба... Дивлячись на цю гру, згадуєш великих майстрів сцени", — писав Х. Токар.[10] А найвищим досягненням Й. Гірняка в "Березолі" вважають ролю Мини в *Мині Мазайлі* та Зброжека в *Маклені Ґрасі* (обидві п'єси Миколи Куліша). Перша була поставлена 1929 року, друга 1933. "Й. Гірняк грав Мазайла з цілковитою увагою до зовнішности та фізичного самопочуття свого героя. Невисокий на зріст і невідомо коли заляканий, Гірняк-Мазайло зберігав якісь риси реального харківського службовця, мешканця Холодної гори. Кашкет з блискучим козирком, довгий темний піджак і сірі штани в смужку — усе це служило йому не один рік і набуло стійких ознак чиновницького віцмундира. Життя цього Мазайла можна було розповісти крок за кроком, так виразно його минуле проглядало в сучасному. І все таки грав Й. Гірняк не стільки конкретного чинушу, скільки символічне втілення розумової ницости й духовної порожнечі. Це вже була не людина, а страшна й смішна оболонка її, — страшна своєю вбогістю, смішна своєю нікчемною активністю".[11] "Гірняк — виключний майстер мізансцени, — писав П. Рулін, — він уміє знайти такі лінії рухання, вміє так добрати потрібні для своєї гри речі, щоб глядач дістав максимум враження. З таких моментів слід відзначити оповідання Мини про свої одвідини загсу, добре розділене на три частини маніпуляціями з ґальошами, що він їх у захопленні забув скинути. Так само шедевр акторський є сцена, коли, залишившись на самоті, Мазайло вітає сам себе перед дзеркалами, репетуючи сцени свого майбутнього щастя".[12]

"Досконале поєднання змісту й форми образу, — писав В. Ревуцький, — досягнув Й. Гірняк в ролі Мини Мазайла... Мина ставить образ-поняття *вростання* людини в російську культуру, до якої вона ніяк не доросла своїм відсталим малоросіянством... На сценічному відтворенні Мини поєднується тут стиль комедії мольєрівського типу і експресивна метода Л. Курбаса... Злиття цих моментів витворює знамениті наслідки. Гірняк-Мина проходить від початку до кінця в постійному русі — від вбігання на сцену, аж до раптового падіння від м'яча у Фіналі. Кульмінаційним пунктом ролі залишається його 15-ти хвилинний монолог, де безконечна варіяція фраз з прізвищем Мазєнін".[17]

В постановці *Маклени Ґраси* "найвиразнішим образом спектаклю виявився Зброжек у виконанні Й. Гірняка. Актор створив трагікомічний, ґротесковий тип, у поведінці якого саме типове було найвищою мірою





Йосип Гірняк в ролях:

1.
Кума в "Народньому Малахії" Куліша, Бережіль, 31.III.28.

2.
Зброєвка в "Маклені Ґрасі" Куліша, Бережіль, 24.IX.1932.

3.
Мини в "Мина Мазайло" Куліша, Бережіль, 18.IV.29.

окреслене. І в той же час Гірняк не загубив індивідуально-неповторних деталей, не перетворив героя на плякатну схему".[13]

З *Маклено Ґрасою* закінчилося життя "Березоля", з ролею Зброжека закінчилося театральне життя Гірняка в "Березолі". Але зформувався новий тип актора, якому доля судила далеко тяжчу ролю: нести рештки розбитого театру поза Україну, і створений ним Театр-Студія був початком тієї ролі.

Олімпія Добровольська. В *Енциклопедії Українознавства* сказано: "нар. 1895 року, драматична акторка, режисер і педагог, родом з Одеси; дружина Й. Гірняка. Закінчила Музично Драматичну Школу ім. М. Лисенка. Грала в "Молодому Театрі" (Київ, 1916-19), в Театрі ім. І. Франка та Театрі-Студії цієї ж назви (1920-22), в "Березолі" (Київ-Харків 1922-1937), в театрі м. Чіб'ю (1938-1940), у Львівському Оперному Театрі (1942-44), в Театрі-Студії Й. Гірняка та Українському Театральному Ансамблі (Австрія, Німеччина, ЗДА, 1945-56). Різноманітна своїм амплуа акторка, з успіхом виступала в п'єсах укр. і зах.-евр. авторів. На еміґрації працює як режисер і педагог в Українському Театральному Ансамблі; власні постави "Гайдамаків", "Оргії", "Примар", "Лісової пісні" та ін.".

Знов же, як панорамний огляд театрального минулого Олімпії Добровольської, даємо таблицю її головніших ролей:

"Молодий Театр", 1917-1919 рр.

Сніжинка	*Чорна пантера і білий ведмідь*	В. Винниченко
Ніна	*Гріх*	,,
Анхен	*Молодість*	Гальбе (пер. Л. Курбс)
Галя	*При світлі ватри*	О. Олесь
Панночка	*Осінь*	,,
Труда	*Йоля*	Жулавський
Равтенделяйн	*Затоплений дзвін*	Гавптман
Маріянна	*Тартюф*	Мольєр
Едріта	*Горе брехунові*	Ґрільпарцер
3-тя Душа	*Великий льох*	Шевченко

Державний Драматичний Театр, 1919

Берта	*Ткачі*	Гавптман

Другий Драматичний Театр (Проскурів), 1919.

Галя	*Циганка Аза*	Старицький
Одарка	*Дай серцю волю*	Кропивницький
Харитина	*Наймичка*	Карпенко-Карий
Галя	*Назар Стодоля*	Шевченко
Харитина	*Лісова квітка*	Яновська

Театр ім. Івана Франка, 1920-1921 рр.

Сузанна	*Весілля Фіґаро*	Бомарше
Мара	*Панна Мара*	Винниченко
Маруся	*Базар*	,,
Сніжинка	*Чорна пантера*	,,
Ніна	*Гріх*	,,
Мірандоліна	*Господиня заїзду*	Ґольдоні
Наташа	*Суєта*	Тобілевич
Наташа	*Житейське море*	,,
Марія Антонівна	*Ревізор*	Гоголь
Дорина	*Тартюф*	Мольєр
Мартіна	*Лікар з примусу*	,,
Мадльон	*Манірниці*	,,
Наталка	*На дні*	Ґорький
Сестра	*Танок життя*	Олесь
Панночка	*Осінь*	Олесь
Панфіла	*Чорт і шинкарка*	Кшивошевський
Йоля	*Йоля*	Жулавський
Мартієтта	*Надія*	Геєрманс
Женев'єва	*Лихі пастухи (Бунтар)*	Мірбо
Труда	*Огні Іванової ночі*	Зудерман
Ліцці	*Потоп*	Берґер
Оксана	*Гайдамаки*	Шевченко
Юдіф	*Урієль Акоста*	Ґуцков
Даґні	*Північні велетні*	Ібсен
Анхен	*Молодість*	Гальбе
Равтенделяйн	*Затоплений дзвін*	Гавптман

Театр-Студія ім. Івана Франка, 1921-1922 рр.

Дольорес	*Камінний господар*	Л. Українка
Реґіна	*Примари*	Ібсен
Марґо	*Генріх Наварський*	Девере
Труда	*Огні Іванової ночі*	Зудерман
Марікке	,,	,,
Йо	*Надія*	Геєрманс
Коломбіна	*Весела смерть*	Євреєнов
Олена	*На перші гулі*	Васильченко
Таня	*Зіля королевич*	,,
Ліза	*Куди вітер віє*	,,
Дорош	*В холодку*	,,

"Березіль", 1922-1937 рр.

Еллен	*Джіммі Ґіґґінс*	Сінклер/Курбас
Тедді	*Машиноборці*	Толлер

3-тє слово	*Гайдамаки*	Шевченко
Леді Макдуф	*Макбет*	Шекспір
Проня Прокоповна	*За двома зайцями*	за Старицьким
Дора Брільянт	*Пролог*	Курбас-Бондарчук
Ізабелла	*Жакерія*	Меріме
М. Мак-фел	*Седі (Злива)*	Могем
Зося	*Сава Чалий*	Тобілевич
Варя	*Бронепоїзд*	Іванов
Леонора	*Змова фієско в Ґенуї*	Шіллер
Оксана	*Гайдамаки*	Шевченко
Паранька	*Диктатура*	Микитенко
Кіра	*Кадри*	,,
Лизька	*97*	М. Куліш
Хівря	*Товариш женщина*	Ю. Смолич
Польща	*Плацдарм*	Ірчан
Соня	*Хазяїн*	Тобілевич
Жюлі	*Пурсоньяк*	Мольєр
Улька	*Бастилія Божої Матері*	Микитенко
Жермен	*Східній батальйон*	Братя Тур
Шура	*Портрет*	Афіногенов
Наталья	*Васса Железнова*	Ґорький
Прінцеса	*Принц Лутоня*	Курочкін
Горностаєва	*Любов Ярова*	Треньов
Донна Анна	*Камінний гість*	Пушкін

Чернігівський Державний Театр, 1924
(поїхала туди на пів сезону)

Мотринька	*Комуна в степах*	М. Куліш
Леонтина	*Революційне весілля*	Міхаеліс
Хеся	*Мораль пані Дульської*	Запольська
Ліна	*Студенти*	Гак
Галіма	*У Хайхан Бея*	Самійленко
Василина	*Суєта*	Тобілевич
Мара	*Панна Мара*	Винниченко

Театр Ім. Косолапкіна (на засланні в Чіб'ю), 1938-1940 рр.

Феліччe	*Самодури*	Ґольдоні
Таня	*Як гартувалася сталь*	М. Островський
Панова	*Любов Ярова*	Треньов
Самозванцева	*Проста дівчина*	Шкваркін
Ольга Павловна	*Чужа дитина*	,,
Валентина Нікол	*Страшний суд*	,,
Іда	*Очна ставка*	Браття Тур
Єлена	*Викрадення Єлени*	Вернейль

Уракка	*Рай і ад*	Меріме
Таня	*Таня*	Арбузов
Королева Анна	*Стакан води*	Скріб
Поліна	*Мачуха*	Бальзак
Марія Львовна	*Неспокійна старість*	Рахманінов
Доріс	*Дурак*	Фульд
Діяна	*Собака на сіні*	Льопе де Веґа
Борисовна	*Таланти*	Фін
Нора	*Дім ляльок*	Ібсен
Мірандоліна	*Господиня заїзду*	Ґольдоні

Львівський Театр, 1942-1944 рр.

Баронова Козіно	*Мина Мазайло*	М. Куліш
Феліччe	*Самодури*	Ґольдоні
Дольорес	*Камінний господар*	Л. Українка
Розаура	*Хитра вдовичка*	Ґольдоні
Анна Андріївна	*Ревізор*	Гоголь

Як показує наведена таблиця, Олімпія Добровольська йшла тим же театральним шляхом, що й Йосип Гірняк, від Театру ім. І. Франка почавши, а Українським Театром в Америці скінчивши. Ішла вона нарізно тільки напочатку своєї дороги: через драматичний відділ Школи ім. Миколи Лисенка та "Молодий Театр". Але якраз у Школі ім. М. Лисенка і в "Молодому Театрі" основно формувалася актриса-Добровольська, яка в Театрі ім. І. Франка виступала вже як завершений мистець, коли Йосип Гірняк все ще проходив період початкуючого актора. І саме ці два факти ранньої театральної біографії Олімпії Добровольської (плюс факт відмінної творчої індивідуальности) були відповідальні за те, що йшла вона з Й. Гірняком спільно, але по-різному.

Після закінчення гімназії, О. Добровольська вступила до школи ім. М. Лисенка. Найосновнішим предметом у цій школі була праця над словом, яку вели в той час М. Старицька та Л. Іртєньєва. Вчили подавати й інтерпретувати різні роди літературних творів (поезію, казку, прозу, драматичні твори), як і публіцистичні писання. І це особливе і вимогливе відношення до слова несла О. Добровольська крізь усі періоди свого театрального життя.

В травні, 1916 р. шкільна товаришка Поліна Самійленко притягнула її на першу зустріч акторів Школи М. Лисенка з Лесем Курбасом. Група акторів, після цієї зустрічі, почала підготовку п'єси *Базар* Винниченка, а Добровольська продовжувала роботу з Іртєньєвою. Щойно після постановки *Базару* у вересні того ж року оформився "Молодий Театр", і Добровольська назавжди ступила на шлях Леся Курбаса. Перша прем'єра "Молодого Театру" відбулася 24.IX.1917 р. — *Чорна пантера і білий ведмідь*, а далі слідували: *Молодість* (15.X.1917), *Етюди*

1.

2.

3.

Олімпія Добровольська в ролях:

1.

Анхен (Івась — Л. Курбас) в "Молодість" Гальбе, Молодий Театр, 15.X.1917.

2.

Равтенделяйн в "Затоплений дзвін" Гавптмана, Молодий Театр, 31.XII. 1918.

3.

Едріти (Левон — Л. Курбас) в "Горе брехунові" Грільпарцера, Молодий Театр, 12.XII.18.

(17.XI.17), *Лікар Кєржинцев* (12.IV. 1918), *Йоля* (IV.1918), *Цар Едіп* (16.XI.18), *Кандіда* (19.XI.18), *У пущі* (3.XII.18), *Горе бєхунові (12.XII.18), Різдвяний вєртеп* (18.XII.18), *Затоплєний дзвін* (31.XII.18), *Доктор Штокман, Гріх* (1919), *Тартюф* (1919), *Шевченківська вистава* (11.III.19).

"Молодий Театр" був незвичний тим, що перші кроки робив він на добре обдуманому теоретичному ґрунті, який підготовив Лесь Курбас: "Товариство на вірі Молодий Театр у Києві ставить собі на меті творить і проводить в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства, не українофільської, а европейської, в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як у мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціялізмом чужих культур".[14] Петро Рулін так оцінив початковий етап "Молодого Театру": "Але значно більший інтерес, ніж ота прем'єра (*Базар* Б.Б.), мав факт з'явлення програмової статті Леся Курбаса, в якій з'ясував він платформу "Молодого Театру". Гостро характеризуючи тогочасний український театр (тобто традиційний "народолюбський") як недотягнену думку, недотягнений жест, недонесений тон, Курбас декларував іменем своєї групи довгий, на роки розрахований, шлях створення нового українського театру, шлях наполегливої боротьби його за набуття загальної й фахової культури. Декларації бракувало, щоправда, цілком чіткого розуміння своїх майбутніх шляхів... але головне, що відзначало цю декларацію, — це виразно подана настанова на творення ориґінального й високоякісного українського театру, на розрив з провінціяльною його обмеженістю."[15] Одним великим жестом Л. Курбас поставив український театр на справжні основи: індивідуальність режисера і його творчої ролі в театрі, індивідуальну творчість актора (хоч це не було справді новим, бо український театр тримався якраз на особливостях індивідуальних досягнень окремих акторів), культуру, фаховість і, щонайголовніше, ориґінальність, новість, модернізм, — що є основою всякого справжнього мистецтва. Головний напрям "Молодого Театру" в сторону "европейськости" і фаховости майже збігався з намаганнями школи ім. Лисенка, тож не диво, що О. Добровольська знайшла там повноцінну для себе атмосферу і великого вчителя, який заспокоював той внутрішній голод, якого в школі не було кому заспокоїти.

"В Молодому Театрі" навчання акторів було поставлено дуже серйозно. З ними працювали М. Мордкін — хореограф з московського Великого Театру, балетмайстер Ланґе з Київського Оперного Театру. Вправи з фехтування провадив, здається, Михайлов... лекції з естетики викладав Кузьмін, постановка голосу — Лунд. А головне, сам Курбас приділяв велику увагу вихованню актора як майстра нового театру"[14], — писав Василь Василько. Курбас "намагався зробити свого актора здібним виконувати різноманітний репертуар... Провідною ниткою

проходило прагнення до єдиного стилю всіх компонентів вистави, оскільки виключалось копіювання життя, оскільки хитався напрямок театру десь поміж різними відтінками неоромантизму, іноді дуже близько підходячи до символізму, іноді... виявляючи перші зернятка експресіонізму (дещо в *Царі Едіпі* та *Іванові Гусові)*."[16] Коли П. Рулін говорить про нестійкість стилю, шукання, експериментацію, а то й боротьбу двох окремих течій: експериментальних пошуків умовного театру і виробничої лінії реалістично-психологічного напрямку, — то Василь Василько, сам актор "Молодого Театру", твердить, що "усі члени колективу вважали, що вони роблять революцію в українському театрі саме в галузі форми... Чистота стилю вважалася основою основ. Постановки "Молодого Театру" здійснювались здебільшого в пляні умовного реалізму...".[14] Отже, не тільки існував конфлікт між Курбасом і групою режисерів (експериментальні пошуки проти виробничої лінії), але й існувала віддаль між Курбасом, який ішов далеко попереду, і акторами, які уявляли свою "революцію" досить нереволюційно, можна б навіть сказати — досить по класицистичному (чистота форми, гармонійність постановки і т.д.). "Молодий Театр" був для Курбаса тільки періодом випробувань, тільки трампліном, — він прекрасно бачив і розумів, що театр цей "вирісши під змішаним впливом класики і модернізму, неоромантики і символізму Ведекінда і Петера Альтенберґа, під впливом цього оригінального, різностильного букета, що так прекрасно ілюструє культуру зарозумілого багатого буржуа, що, при тодішній конкретній громадській обстановці, був театром еклектики і стилізації".[18] "Березіль" же був у певному сенсі запереченням "Молодого Театру", як його розуміли молодотеатрівці. Тому то багато акторів "Молодого Театру" або не входили до "Березоля", або скоро відійшли від нього (С. Боднарчук, Соня Мануйлович, Й. Шевченко, В. Василько, П. Долина). Єдині О. Добровольська і Тоня Смерека йшли березілівським шляхом.

Ми детальніше зупинилися на "Молодому Театрі" з двох мотивів: поперше, в публікованих матеріялах про цей театр було багато неточностей, подруге, деякі характерні риси його були формуючими в роботі Театру-Студії, а особливо в У.Т.А.

Вневдовзі після того, як "Молодий Театр" з'єднався з Театром Шевченка, театральна трупа розлетілася під тиском історичних подій. Літом 1919 р. О. Добровольська подалася до Кам'янця Подільського, а згодом до Проскурова, де приєдналася до "Другого Драматичного Театру". В 1920 році організується у Вінниці Театр ім. І. Франка, до якого увійшла група молодотеатрівців (з ними Олімпія Добровольська), та група "Нового Львівського Театру" (з ними Й. Гірняк). У вересні 1922 р. О. Добровольська з Й. Гірняком перейшли до "Березоля" і працювали там аж до кінця. Різниця тільки в тому, що Й. Гірняк своїм акторським стилем був тілом і душею "Березоля", а О. Добровольська органічно була ближча до світу "Молодого Театру", до його стилістичних прямувань (що засвідчує її пізніша творчість). Тому,

Олімпія Добровольська в ролях:

1.

2.

3.

1.
Мірандоліни в "Господиня заїзду" Ґольдоні,
Театр ім. Івана Франка, 1920.

2.
Мари в "Панна Мара" Винниченка,
Театр ім. Івана Франка, 1920.

3.
Еллен в "Джіммі Гіггінс" Сінклера,
Березіль, 20.XI.23.

Олімпія Добровольська в ролях:

1.
Юдіф в "Урієль Акоста"
Ґуцкова,
Театр ім. Івана Франка, 1921.

2.
Зосі в "Сава Чалий"
Тобілевича,
Березіль, 3.II.1927.

3.
Леонори в
"Змова Фієско в Ґенуї"
Шіллера,
Березіль, 11.XI.1928.

зрозуміло, вона не могла бути в повній творчій гармонії з "Березолем". Тримала її там пошана і прив'язання до Леся Курбаса та справжня творча атмосфера в тому театрі.

Останнім часом радянські театрознавці опублікували деякі матеріяли про Й. Гірняка; такої роботи у відношенні до О. Добровольської ще не зроблено. Тільки П. Рулін, обговорюючи постановку *Седі*, робить таку замітку: "Оживили свої невдячні сухі ролі Д. Антонович (лікар) та О. Добровольська (його дружина). Особливо цікаво було стежити за режисерською роботою по останній акторці. Автор позбавив її якоїсь характерности, проте примусив режисер деякими мізансценами грати і її на сцені; отже й було перед глядачем десь на другому пляні подружжя, з натяком якщо не на конфлікт, то в усякому разі на помітне незадоволення одне одним".[19] В. Горенко так нашвидко характеризує деякі акторські ролі О. Добровольської: "артистка зворушує глядача своєю поетичною Равтенделяйн (*Затоплений дзвін)* і дівочою безпосередністю Маріянни (*Тартюф)*. В ролі Труди (*Йоля)* вона поділяє успіх з П. Самійленко. Оплески викликала її щира, тепла Ганнуся (*Молодість)*, і співчуваюча усмішка глядача була визнанням її образу Енріти (*Горе брехунові)*".[20] "Контури шіллерівського класицизму, — віднотовує Юрій Дивнич, — і емоційний виквіт з теплим гумористичним забарвленням комедійної народницької драми — це ніби два полюси, два світи, дві різних культури. Утверджуючи силою акторського перевтілення ці два полюси, Добровольська проявила в цих обох протилежних образах свою неподільну мистецьку індивідуальність. Це — глибокий інтелектуалізм, продуманість, ми б сказали, европеїзм мистецької культури".[21]

Пройшовши таку довгу театральну путь, приступила О. Добровольська до співтворення Театру-Студії Йосипа Гірняка і, згодом, Українського Театрального Ансамблю (У.Т.А.).

РЕЖИСЕРСЬКА РОБОТА теж не була чужою Й. Гірняку і О. Добровольській. Валеріян Ревуцький так схопив їхнє режисерське минуле:

"Перші початки Гірняка-режисера належать до періоду перебування в Чіб'ю, але на повний розмах він присвятився їй разом з О. Добровольською у львівському періоді своєї творчости (1942-1945). Одночасно з цим вони розпочинають і свою працю як театральні педагоги в трирічній драматичній школі. Вершиною режисерської праці Й. Гірняка й Олімпії Добровольської була постава шекспірівського *Гамлета,* здійсненого вперше на українській сцені взагалі. Ця вистава переросла буденну театральну подію й була надзвичайно позитивно відмічена і чужинецькою пресою.

На українській сцені *Гамлет* не мав жодних традицій, хоч про факт, що він був постійно об'єктом зацікавлення численних діячів літератури, свідчить наявність у режисерів все таки п'яти перекладів *Гамлета.* Вибір впав на переклад відомого літературознавця Михайла Рудницького.

Перед режисерами повставали неймовірні труднощі. Як свідчить виконавець ролі Полонія — відомий актор Іван Гірняк, "перш за все йшла колосальна праця режисерів у напрямі позбуття немистецьких штампів, викликаних довголітньою працею багатьох акторів у побутовому театрі". Тому про єдність композиції вистави та акторського стилю — довелось забути. Увага режисерів скерувалася на як можна більше розкриття високо-гуманного сенсу шекспірівської трагедії. В обставинах жахливого військового часу шляхетні й гуманні слова та вчинки головного героя наповнювалися новим змістом, злобою протесту проти несправедливости тогочасного середовища на захист прав людини. Цю озлобленість вдалось добре відтворити режисерам, за допомогою творця основної ролі Гамлета — Володимира Блавацького.

Коли вистава *Гамлета* була в основних лініях великим мистецьким успіхом режисерів, то друга найбільша прем'єра Й. Гірняка й О. Добровольської *Ревізор* Гоголя була перемогою їх педагогічного таланту. Це виявилось в праці над молодим актором С. Залеським, що виконував ролю Хлєстакова.

Сильнішою появилася вистава *Ревізора* і щодо єдности стилю після *Гамлета.* Режисери чітко провели лінію яскравої театральности, умовно-реалістичного пляну. Нитки цього сходилися на тлумаченні режисерами двох основних характерів — Городничого й Хлєстакова. В їх пам'яті, без сумніву, відтворено й зведено в одну цілість експресіоністичного Хлєстакова (Лесь Курбас) і наскрізь реалістичного Городничого (Микола Садовський).

Другим знаменним досягненням львівського періоду Й. Гірняка й О. Добровольської була трирічна театральна студія при відділі культури й освіти Українського Центрального Комітету. Студія згуртувала навколо себе найвизначніших педагогів, як Володимир Блавацький, Михайло Рудницький, Олександер Саєнко, А. Бендерський та інші. Й. Гірняк та О. Добровольська вели вже на 2-гому році навчання працю над найскладнішим репертуаром. Учні студії працювали над такими перлинами світової драми, як *Ромео і Джульєта* Шекспіра, *Ненависть і кохання — Шіллера, Скупар* Мольєра, а з українського репертуару *Ревізор* Гоголя й п'єси Лесі Українки (*Лісова Пісня, Оргія, В пущі)* і Миколи Куліша (*Мина Мазайло)*. Змушена припинити свою працю через військові події, вона, проте, з'явилася початком, що приніс відродження Театру-Студії в Ляндеку."[18]

Анотації

1. В Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний: *В масках епохи,* в-во "Україна", 1948, ст. 17.
2. М. Шлемкевич: "Тартюф", *Листи до Приятелів,* 1954, ч. 11.
3. Й. Гірняк: "Театр ім. Івана Франка", *Листи До Приятелів,* 1966, ч. 8, 9, 10.
4. *В Масках епохи,* ст. 23.

5. П. Рулін: *На шляхах до революційного театру,* в-во "Мистецтво", Київ, 1972, ст. 101.
6. Н. Кузякіна: *П'єси Миколи Куліша,* в-во "Радянський письменник", Київ, 1970, ст. 104.
7. *В масках епохи,* ст. 22.
8. Кузякіна, ст. 223.
9. Кузякіна, ст. 75.
10. Х. Токар: *"97* у Березолі", *Декада,* 1930, ч. 32-32, ст. 13.
11. Кузякіна, ст. 278.
12. П. Рулін: "Березіль у Києві", *Життя й Революція,* 1929, ч. 7-8, ст. 148.
13. Кузякіна, ст. 434.
14. *Лесь Курбас,* спогади сучасників, в-во "Мистецтво", Київ, 1969, ст. 7.
15. П. Рулін, ст. 41.
16. П. Рулін, ст. 49.
17. Валеріян Ревуцький: "Йосип Йосипович Гірняк", *Нові Дні,* 1955, ч. 12.
18. Лесь Курбас: "Шляхи Березоля", доповідь, весною 1927.
19. П. Рулін, ст. 137.
20. В. Горенко: "Дорогами шукань" *Українська Літературна Газета, 1956, ч. 1.*
21. Ю. Дивнич і О. Буревій: "Актор великого покоління", *Нові Дні,* 1951, ч. 4.

I. ТЕАТР-СТУДІЯ В ЕВРОПІ

Ціль Театру-Студії і загальна характеристика

У щоденнику студійця Володимира Змія є коротенька замітка: "1.І.46. відбулися збори групи, що брала участь у *Гайдамаках,* — це були організаційні збори Театру-Студії", тобто день його народження. Засновниками і керівниками Студії були Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська, вони ж були головними педагогами і режисерами. В зальцбурзьких *Нових днях* 26.V. 1946, Б.Р., як людина ззовні, так схопив завдання Театру-Студії: "Студія перетворилася в школу з поширеним пляном навчання й виразними мистецькими та громадськими тенденціями. В плян теоретичного навчання входять такі спеціяльні предмети як мистецтво актора, мистецьке читання, дикція, постава голосу, а побіч того історія театру й історія драматичної літератури, техніка драми, історія українського письменства, тощо. Практична робота — це в першу чергу вправи, при яких учень використовує теоретичні відомості, на зразок шкільних задач, а далі опрацювання окремого учбового матеріялу, який дає змогу учневі розвивати свої природні здібності й набуті відомості. До практичної роботи належить теж підготовка репертуару, який висловлюється на сцені в характері показу вислідів праці й показу учнів у вишколі. Драматична школа обстоює погляд, що театр не для звичайної розваги й не для заробітку його колективу, а для громади, суспільства й народу. Театр мусить бути виховником, пропаґатором певних ідей, реформатором нашого суспільного життя й чинником, що формує та переформовує громадську психіку. Але цю функцію театр зможе виконати тільки тоді, коли він буде стояти на високому мистецькому рівні. Тому першою й основною вимогою, яку ставить драматична школа до майбутнього театру — це високий мистецький рівень і повна кваліфікованість актора. Тільки при цій умові театр зможе виконувати свою громадську функцію. Не треба одначе ж думати, що школа звужує ролю театру до засобу громадського виховника, забуваючи, що театр має й свої особливі завдання чисто мистецького характеру. Театр має показувати своє мистецтво і тим способом будувати любов до мистецтва, вчити глядача розуміти, оцінювати й бажати мистецтва, пропаґувати мистецтво й давати естетичне задоволення". В *Українських вістях* 2.II.1947 року Л. Білецький згадує, що Йосип Гірняк у відповіді на привітання перед виставою так схопив ціль Студії:

1. "Театр-Студія має служити українському суспільству, задовольняючи, в першу чергу, його національні потреби в мистецькім проведенні, підносячи його естетичний смак та театральну культуру.
2. Широко ознайомитися з европейським репертуаром драматургів-класиків, щоб, на їх зразках вишколившись, розробляти й українське театральне мистецтво". А на лекції перед поставою *Зайвих людей* М.

Хвильового 16.VI. 1947 р. Й. Гірняк прямо сказав: "Немає театру для мистецтва тільки, театр мусить іти в парі з духом життя".

В роботі над студійцями і в пресі дуже часто і дуже наглядно підкреслювалося ще ціль боротьби з нефаховістю, побутовщиною і халтурою в українському театрі.

В принципі Театр-Студія був театром анґажованим, чи то в сенсі національно-суспільнім, чи в сенсі оздоровлення театрального побуту в українському театрі загально, а в еміґраційному зокрема. Тут треба відмітити, що така принципова анґажованість належить тільки Йосипу Гірняку, бо в практичній щоденній роботі Олімпія Добровольська в першу чергу зважала, *як* робота виконана, *як* виведена постановка, — а громадська роля театру, хоч не відкидалася, але була на дальшому пляні.

Можна теж віднотувати, що Студія починала роботу з найновіших українських п'єс І. Алексевича і в основному базувала на них свою роботу. А так слідувала українська клясика, і щойно тоді европейська. Значить, між принципами і дійсністю існувала досить велика віддаль. Віддаль ця існувала в першу чергу тому, що, без уваги на публічні деклярації, чисто мистецькі критерії для обох керівників Студії були найвищої ваги.

Театр-Студія був унікальним явищем в історії театру. Вже навіть сама назва говорить про його подвійну структуру: не був це в повному розумінні театр, бо найосновнішим завданням було школення актора, чисто педагогічна робота; не була це студія, бо готовилось постановки, їздилось у турне, — як у справжньому репертуарному театрі. Ця подвійна природа Студії виявлялася і в інших аспектах: як уже згадувалося, це був театр *двох людей,* бо хоч подружжя Гірняків — Олімпія Добровольська і Йосип Гірняк — були однакові у своїй любові і посвяті для театру, то в інтерпретації і розумінні творчої суті його були вони відмінні; був це театр, що виростав на ґрунті *двох традицій* ("Молодого Театру" і "Березоля"); і розвивався він під діянням *двох тенденцій* (суспільно-громадської і чисто театральної). В більшості випадків такий незвичний для театру дуалізм був корисний, особливо, коли Й. Гірняк спонтанно знаходив і показував розв'язки трудних проблем, а Олімпія Добровольська фіксувала їх, оркеструвала і вгармонізовувала в цілість постановки, переробляючи з студійцями деталі десятки, а то й сотку разів. Зрозуміло, що були і мусіли бути режисерські розходження, що було неґативним для суцільности стилю Театру-Студії, але завжди позитивним у вишколі акторів.

Особливо щасливим випадком було те, що шлях Театру-Студії і шлях І. Алексевича (Іларіона Чолгана) схрестилися в Ляндеку. Бо новий, життєрадісний і цікавий матеріял створив для Театру-Студії той трамплін, з якого можна було розганятися і з якого було далеко видно. Вже сама постановка незнаних п'єс поставила Театр-Студію попереду більшости театральних труп, які впрявлялися з відомим, втертим репертуаром. Коли до чотирьох п'єс І. Алексевича, які ставились у

Театрі-Студії, додати дві п'єси, базовані на творах М. Хвильового, — *Мати і я* (в обробці Юрія Дивнича-Лавріненка та Івана Кошелівця) і *Санаторійна зона (*в обробці Івана Кошелівця), — то без вагань можна сказати, що репертуарна сторінка в Театрі-Студії була вповні задовільна.

"Замотеличне теля" І. Алексевича (І. Чолгана), прем'єра 12 лютого 1946

П'єса

Замотеличене теля — це перша сценічна спроба молодого І. Алексевича. фактично це не п'єса, а ревю. Алексевич дав їй підзаголовок "Замаскований літературно-театральний кабарет". Слово "замаскований" було, мабуть, асоціятивного походження, нав'язуючи до вживання масок на сцені. У цій підхарактеристиці слово "літературний" менш стосовне. Ключевими поняттями являються тут "театральний" і "кабарет". Бо ревю спирається основно на структурі чисто театральних і кабаретних елементів. А для характеристики третього помітного елементу я вжив би слово "побутовий" (в сенсі біжучого щоденного життя). Як всяке ревю, *Замотеличене теля* скомпоноване з цілого ряду довших і дуже коротеньких сцен (Алексевич називає їх "мигунцями").

Починається ревю сценою двобою тореадора з телям (чисто театральна сцена); наступним помітнішим образом є скеч "Жарівка", в якому господарі оскаржують гостей у крадіжі жарівки, яку в повоєнних обставинах тяжко було роздобути. Це по суті вдала пародія на українську традиційну гостинність (елемент побутовий)."Дума про Щипуна" мала б бути пародією на поезію, але нею не є, хібащо в репортажі Чорної маски і Репортера, де запрошується сісти на спомини і на фоні уявної музики послухати віршів, яких ніхто на читає. Поезія, мовляв, — "це наше символічне вікно, з якого ми так рідко споглядаємо на світ". Цих кілька думок вказує на здатність Алексевича пов'язувати кабаретну легкість із глибиною. Ця властивість у пізніших його творах буде посилюватися, а то й домінувати. А сама "Дума про Щипуна" більше пародійно-кабаретного порядку (об'єктом пародії тут наївна чи, краще, банальна любов, з банальним заключенням — знов же побут). "Інфляґранті" — це пародія на родинні взаємини. Сцена "Жаба", як виходить з репортажу, мала бути шаржем чи пародією на літературну прозу, але являється по суті тільки скечем. "Буря на морі або Запорожець за шафою" (еміґраційна опера-скеч) — це вкладання еміґраційних буднів у форми "Запорожця за Дунаєм"; далеко більше вдалим є шарж на "Катерину". Найвартісніше у цьому ревю — легкий, елеґантний і добрий гумор, тонка сатира і глибше, як це звичайно в ревю буває, проникнення в природу людини і природу доби. Завданням Репортера і Чорної Маски було пов'язувати усі ці різні елементи відповідними репліками і театральними засобами в одну цілість. Автор залишив багато простору для імпровізації.

Першого січня, 1948 р. Театр-Студія святкував дворіччя свого

існування повторенням ревю *Замотеличене теля.* Автор зробив основну переробку для цього повторного показу. Хоч первісна основа ревю зосталася та сама, то розпрацьована вона багато динамічніше і більше сценічно. Введено більше літературних шаржів (на Державина, Барку, Косача, Шереха, Грицая), замінено "Щипуна" сценою "Гайдамаки", змінено сцену марокканського султана (приходять три професори з *Блакитної авантури* вручати султану гармоту почесного членства університету — сатира на дипломоманію), додано сцену "Лист таборової управи", яка є сатирою на Театр-Студію і його взаємини з публікою. Введено теж ряд шаржів на попередні постановки Театру-Студії *(Мати і я, Оргія на модерно, Блакитна авантура)* та один скеч як прогноз майбутньої постави *Лис Микита.*

Підготовка вистави — погляд зсередини

(Уривки щоденника Володимира Змія)

Крім численних відгуків критики і глядачів на вистави Театру-Студії, збереглися ще п'ять рукописних зошитів щоденника Володимира Змія, який був актором Театру-Студії від першого до останнього дня її існування. Щоденник дуже детальний, охоплює кожний день і дослівно кожну годину роботи Студії. Це сьогодні неоцінима річ. Упорядник братиме тільки ті уривки щоденника, які поможуть відтворити інтенсивність праці Студії, плян педагогічної роботи, спосіб готування вистав, внутрішню духовну сутність Студії та ставлення членів Студії до себе і до глядацького світу. Тут же слід зазначити, що зміст окремих лекцій, які будемо наводити, це не стенограми, а радше переповідження почутого; іншими словами, зміст лекцій треба приймати як інтерпретацію, чи радше те, що Володимир Змій зрозумів і сприйняв, не обов'язково те, що дійсно було подано.

Даючи вибір з щоденника, ми одночасно робитимемо мовну і стилістичну редакцію тексту, не заторкуючи змісту.

24. XII. 1945

В ляндецькому таборі, на конґресі науковців і культурних працівників відбулася вистава-концерт "Гайдамаки", обробка і тонаційна партирура Леся Курбаса, постановка Й. Гірняка. Кожний персонаж читав свою ролю, а руху не було. Гірняк підготував читку з кількома ініціятивними людьми, з якими хоче створити Театр-Студію.

1. I. 1946

Відбулися збори групи, яка брала участь в "Гайдамаках", це були організаційні збори Театру-Студії.

14. I. 1946

Почали працю над ревю Іларіона Чолгана. Режисер Гірняк вияснив завдання нашої Студії і взагалі театру на чужині.

15. I. 1946

В 9-тій годині ранку почалась перша лекція фізкультури. Акробатики не можна ще почати, бо нема приладів. Учасників було аж трьох з викладачем. Від год. 10-12 праця з Гірняком над скечем "Гості".

16. I. 1946

Від 9-10 год. фізкультура, та було вже більше людей — шість. Від 10-12 год. праця над словом, спільна деклямація "Жив Щипун" ("Дума про Щипуна"). В 3-7 год. відбулися збори мистецьких груп табору: театру, Театру-Студії, хору і оркестри. Збори проходили в досить підвищеному тоні. Завданням їх було вибрати одну колеґію, яка б керувала всіма театральними групами. Актори з театру обвинувачували Гірняка в тому, що він з особистих причин не хоче працювати в театрі, тому й заложив Студію, щоб вносити роздор. Режисер Гірняк запротестував, вияснивши, що працювати з некваліфікованими акторами, які мають різні штампи і манери, — нецікаво. Робота Театру-Студії потрібніша, бо і суспільство вимагає від театру чогось нового, і театр конечно потребує молодих сил з молодими ідеями. Він гостро і доречно скритикував усі театральні групи, що заповзялись репрезентувати наше мистецтво, не маючи на це права, беручи до уваги матеріял, який у них є. Збори закінчилися тим, що колеґія, яка була б лучником між чотирьома групами, потрібна, а театр і Театр-Студія — окремі речі й можуть собі паралельно працювати.

17. I. 1946

9-10 год. акробатика. 10-12 год. праця над словом і репетиція танку тореадора з телям. Від 5-7 год. "Жив Щипун" з музикою і "Тореадор — теля" з музикою. Склад Студії сьогодні 10 осіб.

1. II. 1946

Досі ще не було такої активної праці. Рано, в год. 10-тій, була музична проба "Запорожця" (Люба Сай, Хабурський, Змійко). Увечорі, від 9-12 год. прогонка всіх скечів і музичних номерів ревю.

12. II. 1946

Прем'єра *Замотеличеного теляти.* Порівнюючи до того, як відбувалися проби, вистава пішла добре. Заля, виповнена по береги, прийняла п'єсу добре.

19. II. 1946

Відбулася розмова режисера з учнями про поведінку під час вистави, зроблено підсумки ревю. Режисер накреслив напрямні драматичної школи; ми мусимо оголосити війну теперішнім театрам на еміґрації, бо всі вони переключились на животіння, граючи "Гриця", "Вечорниці" чи якісь інші п'єси і, вдодатку, погано граючи їх. Мусимо існувати для нашої суспільности, впливати на її психіку, давати напрямні, кидати з рампи на задню гасла, виховувати нове покоління глядача. Одночасно самі будемо вчитися. Ми поставили перед собою завдання оволодіти акторською технікою, прослухати і освоїти ряд лекцій з історії, філософії, української мови, одної чужої мови, літератури; з практичних занять — оволодіти ритмопластикою, акробатикою і фехтуванням. Наш театр не обмежується тільки на Старицькім, Тобілевичу, Карпенку-Карім. Ми маємо ще такі скарби як Леся Українка, Шевченко, Франко, — з них ми почнемо, щоб перейти до Шекспіра, Мольєра, Льопе де Веґи, Шіллєра, а відтак повернутися до Старицького, Тобілевича,

Карпенка-Карого. Але тоді ми вже будемо озброєні в акторську майстерність, в театральну етику. Тоді ми не схибимо і не скомпромітуємо, ні себе, ні авторів.

3. І. 1948

Год. 14-17 *Замотеличене теля* — всі сцени підряд. Сьогодні пробою провадила О. Добровольська, бо Гірняк захворів. Зразу помітна педантність Добровольської. Кожну сценку повторяла по декілька разів і дотягала до належного вигляду. Пані Добровольська має чудову здатність і витривалість дотягати все, що намічено, до кінця, — коли в Й. Гірняка цієї здатности ще, покищо, не помітно. 19-1 год. ночі — *Замотеличене теля.* Пробою провадила Добровольська і ще більше розробляла і дообляла кожний кусочок окремо.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и

Олімпія Добровольська — "Чорна маска",
Йосип Гірняк — "Репортер",
С. Залеський (Тореадор, Інфляґранті, Дует, Серенада, Факір, Розбійники"),
В. Змій (Жарівка, Абісинія, Буря на морі, Серенада),
В. Кемпе (Жарівка),
А. Кривецький (теля, Жарівка, Танок масок, Інфляґранті, Абісинія, Вибачте я помилився, Катерина),
Т. Кривецька (Танок масок),
В. Куліш (Жарівка),
Д. Нижанківська (танго),
Б. Пальчевський (теля, Жарівка, Абісинія),
Т. Позняківна (Жарівка, Інфляґранті),
Н. Пошивайло (Вибачте я помилився),
Л. Руда (Жарівка),
Л. Сай (Жарівка, Дует, Буря на морі),
Б. Хабурський (Жарівка, Буря на морі, Серенада, Катерина),
М. Чолган (Жарівка, Серенада, Вибачте я помилився, "Розбійники").

Постава ..... Й. Гірняка
Режисер..... О. Добровольська

Замотеличене теля було поставлене в характерному стилі ревю: як своєрідний калейдоскоп, в якому мінялися картина за картиною з шаленим темпом.

Післявоєнні обставини не дозволили на вибагливі декорації чи хочби на такі мінімальні речі, як перуки грим і т. п. Тож звичайну матеріяльну недостачу керівники театру робили засобом а то й місцями ознакою стилю (напр. панчоха на голові Карася у скечі "Буря на морі" чи фартушок у "Катерини"). Сцена була порожня, ззаду висіла тільки чорна завіса, на яку актори прямо на очах публіки вішали вікно, двері,

рисунок чи по-шекспірівськи напис. Актори були зодягнені в чорні штани чи спіднички й голубі сорочки. Відповідно до вимоги дії, вони накидали на себе якісь плахти, або накладали на голову умовні перуки, перевтілюючися на очах глядача в різні ролі. Як було згадано, ціле дійство являлося коловоротом картин, якому оркестра творила ритмічну структуру і рівночасно давала звукове пов'язання для окремих сцен. Заповідачі (Репортер і Чорна маска) давали логічну пов'язаність картин, підготовляли "причину" для кожної наступної сценки і творили теж павзу для підготовки акторів. Тому що ролі виконували Й. Гірняк і О. Добровольська, — ці сполучники були теж найкраще виконаними точками, тримаючи таким чином цілу, ніби по природі порізнену, композицію в суцільності.

Сцена тореадора й теляти була пов'язанням хореографічних елементів та чисто ґротесково-циркових прийомів (як от теля виймає шпагу і починає перемагати тореадора), щоб встановити атмосферу легкости і сміху. Скеч "Жарівка", тобто сцена різдвяного прийняття, був поставлений в побутовому стилі (з тим, що спершу господарі, а так і гості, підтримували простирало, на якому були намальовані тарілки і вилки — стіл), вживаючи шаржування, гіперболізацію голосів і часом жестів (довбання зубів Ненажерним). "Думу про Щипуна" рецитували цілим ансамблем, з тим, що дуже наївні і банальні слова подавалося помпезним балядно-співучим стилем; сам автор назвав цю думу "ідіотичною байкою", а була це в суті речі внутрішня театральна сатира на читку "Гайдамаків" на з'їзді діячів культури та на романтичні пригоди актора "Шепця", С. Залеського. Новелю *"Жаби"* читали навпереміну Й. Гірняк і О. Добровольська — дуже поважно, позовано серйозно, або, як визначила О. Добровольська, "з намащенієм", викликаючи таким чином протилежну реакцію. Дует про ту саму любов в усіх мовах виконували підкреслено романтично молода пара (Люба Сай і С. Залеський), кінчаючи фокстротним витанцьовуванням, коли в той же час фокстротно підшкандибувала, входячи, стара пара (Чорна маска і Репортер) , творячи таким контрастним підкресленням іронію на романтизовану любов. Найбільше вдалим шаржем була сценка "Катерина", в якій ролю Катерини грав Б. Хабурський, натягнувши тільки фартушок і наклавши на голову вінок. Андрій мусів кількакратно стріляти в "Катерину", щоб позбутися її, а вона й по смерті дриґала ногою. Був це в загальному сенсі шарж на втерті постановки "Катерини", а в конкретнішому сенсі на постановку таборовим театром, де ролю Катерини грала 70-ти літня співачка. Після цього шаржу таборова "опера" перестала існувати. Дуже вдало виходили сцени мигунців, у яких брали участь усі актори, кидаючи репліками, як блискавками. Великою популярністю користувались "останні вісті", у виконанні О. Добровольської і Й. Гірняка. Це були найновіші місцеві плітки, які І. Алексевич визбирував під час ґастролів у різних містах, а Й. Гірняк виконував їх, даючи повну волю своїм славним імпровізаціям. Танці для цієї вистави ставила Д. Нижанківська.

Сцена "Жарівка":
В. Кемпе, М. Чолган, А. Кривецький, Л. Руда.

"Замотеличене теля"

Колектив Театру-Студії.

Обговорюючи ревю *Замотеличене теля,* треба завжди мати на приміті, що це перша сценічна спроба молодого автора і перший виступ на сцені молодої Студії. Як усякі початкуючі почини, *Замотеличене теля* давало певні надії і перспективи в майбутнє, з одного боку, і мало багато недомагань, з другого. Прихильні й неприхильні відгуки на виставу підкреслюють неоригінальність деяких скечів і шаржів, — і це частинно правда. Ті ж відгуки вказують на живучість і актуальність ревю, на його проникання в дійсність глядача, на критику тієї дійсности, впливання на неї і прищеплювання потреби міняти її. Все це йшло згідно з розумінням театру і його функції Й. Гірняком.

Треба припускати, що Театр-Студія почав з ревю тому, що це був свіжий і актуальний матеріял (написаний Алексевичем спеціяльно для Студії), який завжди сприяє прийманню дійства публікою — отже, чисто практичні мотиви. Крім того матеріял цей був близький "комедійно-характерній" акторській натурі Й. Гірняка та нав'язував до березілівських традицій ревю (*Алло на хвилі 447).* Сам Й. Гірняк мотивує такий початок тим, що ревю дуже добре для вишколу актора в чисто сценічному ремеслі. Це частинно перекликається з настановами "Березоля": "Ревю 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". (*В масках епохи,* ст. 29).

Якщо перші кроки Студії були непевні й хиткі в сенсі стилю, в сенсі творчих напрямних, — то загальна ціль Театру-Студії вже навіть у цей початкуючий етап була прецизно продумана і встановлена: це багатогранне школення актора в дисциплінах чисто театральних і в дисциплінах загального знання; це потреба давати суспільності щось нове, школячи одночасно для майбутньої життєвости театру нових акторів з новими ідеями; це критика існуючого стану в театрі й намагання оздоровити його; це плян взаємин з українською і світовою драматургіями. Від самого початку було почуття важливости ролі театру для людини та почуття історичної відповідальности (як і в Леся Курбаса).

Напочатку *Замотеличене теля* тішилося спонтанною і великою популярністю. Воно пройшло 11 разів 1946 р. в Ляндеку-Астені-Зальцбурґу. В Баварії ревю пройшло в поновленому виді тільки два рази в Міттенвальді 1948 р. і, після цілого ряду добрих вистав Студії, не втрималося при житті. І це закономірне — життя всякого ревю завжди одноразове.

Оцінка критики — погляд ізовні

В.Й. (Без назви) Таборові Щоденні Вісні, Ляндек, 17.II. 1946

Замітка редакції:

"З театральних кругів дістали ми рецензію на ревію реж. Гірняка. Ми не погоджуємося з нею, містимо її як дискусійну. Підкреслюємо, що

в нашому таборі чолові представники театрального життя працюють окремо, маючи різні погляди на театральну справу".
Рецензія:

Дня 12 лютого 1946 р. драматична студія, після довгої й інтенсивної підготовки в найбільш несприятливих умовах, дала постановку легкого жанру *Замотвличене теля.*

Найбільш успішною точкою імпрези була рекляма, що попереджувала її і була виведена дійсно по мистецьки-професійному. Організаторам реклями належить це признання, бо, на жаль, в більшості матеріял, підібраний до постановки, не виправдав її. Виключаючи сценічну побудову передачі зазначеного матеріялу, яка для декого з глядачів була, можливо, новою, та декілька точок програми: "комунікат радіо-Ляндек", "мелорецитація", танґо "Шукаю партнера", вступну точку *Замотвличене теля* і конферансієрку, — цілість постановки не виправдала назви літературно-театрального кабарету. Це тому, що в багатьох точках помічалося запозичені й перероблені теми провінційних польських і українських (Я. Стадник, Веселка і другі) довоєнних ревієвих театриків Галичини і Польщі. Це помітне особливо в "блискітках", "В лікарні", "Ідеальна любов", "Танок масок", "Ілюзіоніст" і т.д.

Повний несмак викликала пародія на оперу "Катерина", яка була несмачним злобним шаржем, розрахованим на дешевий ефект, несмачним навіть для ґальорки. Управа Студії — педагоги, що виховують своїх учнів, забуваючи історію українського театру, виховують в браку пошани до тих, що десятки років працювали при творенні історії українського театру. Тут щось незрозуміле!!

З виконавців-професіоналів пані Нижанківська була прекрасна в танґо "Я шукаю партнера" — після рапсодії Ліста — належить до найкращих танців, які вона виконувала на таборовій сцені. Кривецький і Залеський приємні й легкі не тільки, як завжди, в танцях, але і в легкому жанрі. З учнів Студії помітно виділялися Змій, Кемпівна, Чолган. При інтенсивній праці — вони в майбутньому актори. Пан Хабурський в пародії з "Катерини" справився із своїм завданням і подає повну надію стати добрим базарним кловном. Конферансієрка Добровольської і Гірняка — добре пов'язана з цілістю програми і виведена по-мистецьки. Загально робота пророблена велика. Помітно запал, енергію, відданість. Бажаючи дальших успіхів в праці, сподіємось, що чергова імпреза повно виправдає назву "драматична студія".

(Анонімно): "Голос з провінції", Таборові Щоденні Вісті, 19.II.1946

"Ґальорка" ніколи не мала бажань писати рецензії, та коли "критика" покликується на неї, то вона висловить своє враження з *Замотвличеного телятн.* Пародію з "Катерини" прийняла ґальорка бурею оплесків і сміху. На її думку, Хабурський в ролі спародійованої Катерини був знаменитий, в усякому разі не гірший від свого ориґіналу. Ґальорка зрозуміла, що тут не зачепили, ні етичних, ні історичних

Сцена "Серенада":
В. Змій, С. Залеський, Б. Хабурський.

"Замотеличене теля"

Фінальна сцена вистави.

вартостей театрального мистецтва і тим то зовсім погоджується з критикою, що тут "щось незрозуміле", тільки не для ґальорки, радше для критики з подразненою амбіцією і розлитою жовчю. Ґальорка думає, що сценка кпить собі з наших таборово-театральних обставин, а не з мистецтва. Беручи Хабурського ще з інших сценок, можна сподіватися, що він виросте на доброго артиста.

Щодо інших виконавців, найбільше подобався ґальорці Залеський і прекрасна конферансієрка до радіомікрофону. Шкода, що через злі атмосферичні умовини, не могли почути радіокомунікату всі ті, що в той вечір безуспішно намагалися наставити свої відбірники на хвилі табору. Цілість вийшла гарно, хоч були й слабші місця, але ж бо все не може бути однаково сильним. Передусім Ґальорка мусить зазначити, що зовсім не подобався їй лівий ріг "Замотеличеного теляти", отой занадто кривий і дивно закручений. Наприклад, чому теля так довго брикає по сцені, і чому тореадор стільки разів вивертає козла? Чому піяністка так сильно гімнастикується на струменті, що голосів акторів не чути? Чому повторяють старі жарти, якими бавилися сусіди, очікуючи народин приятеля ґальорки Геня? Чому в літературно-театральній ревії виступає факір, що фабрикує папіроси з повітря, як міг виступати письменник чи артист і робити їх ...з соломи?

З черги ґальорка очікує на "критику" інших подразнених амбіцій, наприклад, "юберменша" за напад на літературу і науку, неґуса за образу маєстату, представника "вонунґсамту" за образу державної адміністрації, Л. Асовського і УНО за образу дипломатії і т.д. і проч. і проч. Всі інші точки, які нікого не ображають, будуть визнані за добрі. Або, в найгіршому випадку, одна критика хвалитиме тих самих артистів за кловнів, а танцюристів за слонів, а друга критика за щось протилежне.

На всякий випадок, можна очікувати, що ревія опиниться на пленумі УНО,і, як її там виправдають, то все ж таки мешканці бараків її укаменують за скеч з таборового життя, — ґальорка цього тільки чекає.

Підписали: сім фраєрів з "ґальорки".

"Гайдамаки" і Шевченківська вистава (25 грудня 1945)

Твори

"Гайдамаки",
"Великий льох",
Ліричні вірші: "І широкую долину",
"І небо невмите",
"У неділеньку та ранесенько",
"Не спалося, а ніч, як море",
"Лілея",
"Відьма",

Підготовка вистави — погляд зсередини

(Уривки щоденника В. Змія)

Напочатку даємо сконденсований хід роботи, щоб показати ритміку і різногранність програми:
26.II. навчання в майстерності актора, лекція української мови з Б. Романенчуком; 27.II. перша лекція фехтування, майстерність актора, читка "Гайдамаків" з О. Добровольською; 28.II. фізкультура, художнє читання з О. Добровольською, українська мова, праця над "Гайдамаками"; 1.III. Фехтування, праця над "Гайдамаками" — двома наворотами;
3.III. 1946
Вистава "Гайдамаки" в Інсбруку. Ми трохи підтягнулися в читанні, особливо гарно читав режисер Ґонту. Читання було в образі та в вірному стані.
6.III.1946
Від 9-10 фехтування. Від 10:30 — 12 три душі. Від 16 — 18 ліричні вірші.

В нас є болячка: маємо директора і адміністратора, а ніхто з них не займається приміщенням, чи іншими справами, що належать до адміністрації. Щогірше, директор назначує лекції, знаючи, що нема приміщення. Це погано впливає на актора.
8.III.1946
В год. 14-тій репетиція "Гайдамаків". Вистава вечором пішла дуже погано, бо за кулісами весь час ходили і було чутно на залі; хтось грав на піяно і теж було чутно; якийсь поліцай стукав у двері, а тому, що ніхто не відчиняв, бо почалась вистава, — він почав так гримати, наче хотів розвалити їх. Це вибивало нас зі стану і не давало зосередитись.
10.III.1946
Драматичну школу запросили до Фельдкірху на шевченківську виставу. Тут теж несподіванка: тільки Оля почала увертюру, ми всі аж задубіли

— піяно було таке розбите, що на нижніх тонах, мов би по розбитих горшках бив. Публіка теж, як то кажуть: дай Боже здоров'я! Входять, виходять від початку до кінця.

26.III.1946

Індивідуальна репетиція Добровольської зі мною. Мені чомусь дуже тяжко вловити стан "ворони", а крім того в мене звичка задирати кінцівки слів угору. З лекції на лекцію приношу нові інтонації, а все погані й невідповідні до стану ворони.

27.III.1946

Режисер говорить про відношення актора до акторської праці: Ми хоч не відступаємо від життя, то в акторській праці мусимо бути монахами-ідейниками. Мусимо весь час тривати в процесі мистецького мислення; встаючи рано з ліжка і лягаючи ввечір, наша думка повинна мандрувати, шукаючи чогось нового, а знайдене добре закріпляти і переводити в діло. Треба на лекціях акробатики чи фехтування, майстерства актора чи слова, української мови чи інших дисциплін, — відноситися до них дуже уважно; не робити цього з примусу, а як речі, без котрих не можна дня провести. До репетицій п'єс треба відноситись як до релігійної служби. Вистава для актора — це найвищий пункт акторського процесу, тому актор ще більш містично повинен відноситись до цього. Він повинен вивчити літературу, музику, малярство і все, що торкається його роботи. Матеріял актора повинен бути, як ґума, з якої можна робити все, бо вона подається в різні боки.

29.III.1946

Вже стільки працювали над "Ліричними віршами", і чомусь важко знайти стан. Добровольська не може добитись відповідних інтонацій, і ми не можемо попасти в стан.

В 10-тій вечора читка нового матеріялу для опрацювання: фільм-водевіль "Блакитна авантура" І. Чолгана. Прем'єра водевілю назначена на 21. квітня, 1946 р. Богдан Гірняк організує при Студії джазову оркестру, яку використаємо у водевілі.

2.IV.1946

Лекцій не було, тільки від 9-тої години репетиція "Великого льоху". Ворони, головно перша, — голі, пусті слова, без стану. "Слово не заучується, слово родиться тут на сцені" — сказала п. Добровольська. М. Чолган і Б. Пальчевський почали писати декорації. Світляні ефекти і декоративне монтування п. Познякова. Від третьої до п'ятої години репетиція "Ліричних віршів". Від 20-тої години прогонка всіх творів. Але тому що не все було благополучно, репетиція затягнулася до 23:30 год.

3.IV. 1946

Почалась праця над монтуванням декорацій на сцені. Борис з Миросем кінчали писати декорації; Позняків, режисер і я вкладали декорації у рамки і монтували на сцені. Пані Добровольська від 9-тої год. підчищувала деякі недотягнення, бо ввечорі генеральна проба. Якось приємно запахло театром: все робимо самі, власними силами, в цьому і приємність. В 9-тій вечора почалась генеральна репетиція. Нові

компоненти збивали учнів. Мене збило те, що я сидів на долівці й говорив у баню церкви. Кожний мав причини, щоб не довести ролю так, як до цього часу прорблено. Тому завертали деякі місця, щоб люди зжилися з новою обстановкою.

4.IV. 1946

Ранком Позняків монтував світла і вдосконалював решту декорацій. Тут я пізнав, який він великий майстер в цьому ділі. Якраз перед виставою п. Леся відмовилася грати "Королевий цвіт" в інсценізації "Лілеї", кажучи, що її поставили тут тільки для декорації. Це дуже боляче.

Ввечорі прем'єра. Вистава почалась доповіддю п. Лавріненка. Доповідь була дуже цікава, вона розкрила глядачеві всі інсценізовані нами твори і ввела його у відповідний настрій.

Останньою точкою нашого вечора була "Відьма" у виконанні п. Добровольської. Тут я побачив, як можна бути в стані, і то в якому стані! Не одна сльоза скотилася у глядача від того, що діялось на сцені. У цій виставі великий крок зробили жінки. Чоловіки менше, але певний крок вперед був. В мене і "Шепця" (Залеського) трапились випадки, які показують, як часом хибує пам'ять людини. Я забув скинути сандалі, а Шепцьо замість "і батько, і мати" сказав "і матько, і бати".

5.IV. 1946

Цілу ніч не могли спокійно спати, а коли ранком зустрілися в умивальні, чомусь соромно було дивитися один на одного, — а після того розреготалися з себе самих: "які ми дураки, де нам до акторів!".

Характеристика вистави

"Гайдамаки"

Як було згадано у щоденнику В. Змія, читку "Гайдамаків" підготовили О. Добровольська і Й. Гірняк 1945 р. для конґресу науковців і культурних працівників з групою молодих людей. Поему було подано в обробці і в тонації Леся Курбаса, по можливості точно так, як проходила вона в двадцятих роках. Отже, не була це творча праця, а тільки відтворення того, що зробив Л. Курбас і що було знищене радянською владою. Точніше, було це тільки звукове відтворення, бо руху не було, — актори просто сиділи під портретом Шевченка і читали, міняючи весь час темно, міняючи настрій (від ніжно-ліричного у сцені кохання, через подачу слова стогоном у сценах катувань, до драматичного у сцені вбивства батька Оксани). В такому виді "Гайдамаки" втрималися в репертуарі Театру-Студії і були поставлені 22 разів у різних місцях поселення.

"Шевченківська вистава"

Знов же в основному це було відтворенння "Шевченківської вистави", яку поставив Лесь Курбас у "Молодому театрі" 11 березня 1919 року. Виступали:

У "Великому льосі" — три душі: Тамара Позняківна, Люба Сай, Інна

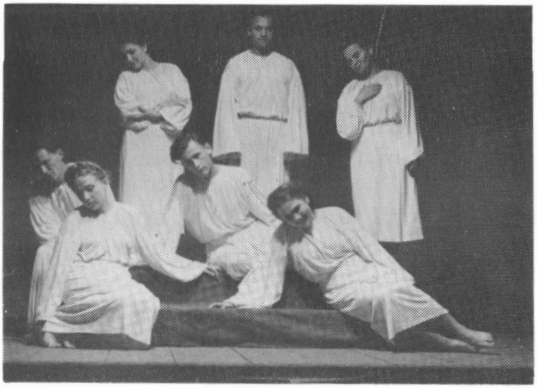
Пошивайло; три ворони: Федір Позняків, Мирон Чолган, Володимир Змій; три лірники: А. Кривецький, Б. Хабурський, Б. Пальчевський.
В "Ліричних віршах" — Туся Кривецька, Леся Руда, Тамара Позняківна, Інна Пошивайло, С. Залеський, М. Чолган, В. Змій.
В "Не спалося, а ніч як море" — С. Залеський, В. Куліш.
У "Лілеї" — Т. Позняківна, І. Пошивайло.
У "Відьмі" — Олімпія Добровольська, А. Кривецький.
Слово поета читав Йосип Гірняк.

Всі ці речі були поставлені в тоні й принципі Леся Курбаса", відзначила О. Добровольська. У "Великому льосі" видніли на задній частині маленької сцени три церковні бані ("В нас їх наляпали дуже реально — з ноткою критичности відмітила О. Добровольська — у Курбаса були тільки обриси",), з-поза яких говорили спершу три душі, згодом на банях сідали три ворони, коли голоси акторів приходили з-під бань; а лірники виходили вже на передній плян сцени й говорили.

В циклі "Ліричних віршів" вірш "І широкую долину" був поданий трьома парами, які стояли нерухомо, як скульптури, і виголошували слова. Скульптурність ця була функційного порядку, вона діяла як зовнішній вияв внутрішнього стану (що повно гармонізує із пасивністю стану розлуки в вірші) і разом з подачею слова відтворювала характер спомину, який по природі своїй нерухомий. У вірші "І небо невмите" розклад скульптур був дещо змінений, — чотири постаті сиділи на передньому пляні, а актор, який виголошував слова (С. Залеський), і дві жіночі постаті стояли ззаду. Знов же скульптурні пари були нерухомі, тільки наприкінці, коли приходять рядки "мовчить і гнеться, мов жива, в степу пожовклая трава", — голови постатей легенько хиляться за віршем, мов жива трава; отже приходить ледь помітний рух, який відноситься до природи, не до людини. У третьому вірші "У неділеньку та ранесенько" жіноча постать, яка читає вірш (Т. Кривецька), стоїть спершу на сходах, а відтак, відповідно до ходу вірша, йде наперед, а решта постатей міняють тільки вираз тіла і вступають наприкінці рядків як відгомін до її слів, кульмінуючи останні слова "а я так його любила" відгомоном дзвону: "Нема! Нема!". Від цілковитої пасивности першого вірша, через незначний порух у другому, до повного руху, як вияву активнішого емоційного стану людини, у третьому заключному вірші, — розвивалася композиційна структура "Ліричних віршів".

"Не спалося, а ніч як море" було подано вже в реальному пляні, з нормальними рухами і переходами. О. Добровольська пригадує, що в первісній постановці сам Курбас стояв у в'язничному вікні й читав слово поета, — у цій поставі Й. Гірняк стояв прямо збоку і читав. "Лілею" О. Добровольська читала колись у театрі ім. І. Франка Гната Юри. Йшла вона в казково-дитячому пляні — сцену повздовжно перегороджував пліт, за яким росли дві квітки: лілея і коралевий цвіт, з дівочими обличчями.

"Відьма була єдиною ориґінальною точкою О. Добровольської і найкращою точкою, як свідчать глядачі і студійці. На відміну від



"Шевченківська вистава"

Ліричні вірші:
Л. Руда, Н. Пошивайло, Т. Кривецька,
Т. Позняківна, С. Залеський, М. Чолган, В. Змій.

"Відьма":
А. Кривецький,
О. Добровольська.

попередніх точок ішла вона у прискореному ритмі й усе основно базувалося на подачі слова.

■

На запитання, чому керівники Студії рішилися на такий незвичний процес відтворення минулого, — Йосип Гірняк відповів, що ці речі, звичайно, робилося в шевченківські річниці, і розв'язки Л. Курбаса чудово для цього надавалися; Олімпія Добровольська щиро і прямо сказала, що вона їх дуже любила, просто молилася на Курбасові інтерпретації Шевченкових творів, тому й рішила наново їх пережити. Подібний пієтизм і любов висловлює також Софія Мануйлович: "Але був і досі є єдиний образ, що світив мені все життя, як провідна зірка, керував мною, немов рука диригента. Я і досі дякую Олександрові Степановичу, що дав мені можливість пережити незабутні хвилини творчого піднесення — взяти участь у "Шевченківській виставі" ("Лесь Курбас", ст. 99).

Але і Й. Гірняк, і О. Добровольська кількакратно підкреслювали, що основним у виборі цього матеріялу був чисто педагогічний мотив: школення студійців у подачі слова. Це відмітив у *Часі* (II. 1947.) своїм аналітичним оком Юрій Шерех: "Кожний, хто розуміється на театрі, помітить, що всі вистави Студії — це, власне, акторські вправи. "Гайдамаки" Шевченка йдуть на виключеному русі. Актори сидять, і не дозволено їм жадного ілюстративного до тексту руху. Це вправа на володіння голосом, на колективне читання, на музику слова".

Те ж саме потвердив в *Українській трибунії* (23.I.1947.) тонкий знавець театру Юрій Корибут (Ігор Костецький): "У колективному читанні Шевченкових "Гайдамаків" виключений рух, а всю увагу звернено на опанування чистого сценічного слова". А трудність, яку студійці мали в опануванні цього мистецтва слова (див. щоденник В. Змія). тільки потверджує потребу праці над таким матеріялом.

Рецензія Р. Єндика в наступному підрозділі напрошує додаткове обговорення деяких завважень: поперше, впродовж декількох років преса приписувала всі досягнення Театру-Студії реж. Й. Гірняку. Це в ніякому розумінні не відповідало дійсності (не говорячи вже про справедливість); в цьому випадку це було творення ("Відьма") і відтворення О. Добровольської. Цікаве теж було зауваження Р. Єндика, що Добровольська, мовляв, виводить своїх студійців, як "маціцьких добровольських." Головний принцип О. Добровольської у підході до колективного читання — це підпорядкування кожного актора суцільній оркестрації; тут нема місця на індивідуальне читання, кожний актор мусить влитися в цілість, як кожний інструмент в оркестрі, щоб виявити автора (а не власну індивідуальність). І з цим принципом тяжко дискутувати. Але подібні закиди продовжувалися й пізніше чи то в пресі, чи в розмовах. І, без сумніву, були на це наглядні причини, бо деякі актори прямо перебирали манеру читання О. Добровольської. Але це не проблема Добровольської, а радше проблема індивідуальности

чи величини кожного окремого актора; таких бо закидів не робив ніхто, ні Залескому, ні Позняківній, ні М. Чолгану, ні В. Лисняку (згадавши лише декількох).

Варто на закінчення підкреслити деякі позиції Театру-Студії, які викристалізувалися, стали опукліші: це, в першу чергу, відношення між театром і глядачем ("глядач мусить коритися нам, бо тільки тоді театр творчий, коли глядач виховується на його програмі"), що являється позитивним і рішучим кроком вперед від досить ще неясних роздумів про суспільну ролю мистецтва при заснуванні Студії; ще цікавіше є намагання перетворити Театр-Студію на своєрідний, майже монаший, чин служіння ідеї, чин посвяти, що перегукується з вимогами Леся Курбаса в двадцятих роках; помітна теж велика інтенсивність у праці, так наче б керівники театру переганялися з ходом часу, який діяв у їхню некористь (знов же так інтенсивно переганявся з часом, який весь час звужувався, Л. Курбас).

"Гайдамаки" втримались в репертуарі Студії і були поставлені 22 разів. "Шевченківська вистава" була ставлена тільки 5 разів: двічі в Ляндеку, двічі в Зальцбурзі (1946 р.) і раз у Міттенвальді (1948 р.).

Оцінка критики — погляд іззовні

Р. Єндик: "Шевченківська вечірня драматична школа", Таборові Щоденні Вісті, 10.III.1946

В рамках Шевченківських святкових днів пройшла з великим успіхом в днях 4 і 5 квітня інсценізація поезій Кобзаря, яку влаштувала Драматична Школа під керівництвом реж. Й. Гірняка. В склад програми ввійшли: "Великий льох", "Лілея", "Відьма", "У неділеньку та ранесенько", "І широкую долину", "Не спалося", "І небо невмите".

Характеристичною притаманністю праці реж. Гірняка — це вічний неспокій, новаторство і шукання за новою формою. Вислід його зусиль діє на глядача завжди відсвіжуюче й естетично. Цим разом рівнож, чи то брати екран з портретом Шевченка, за яким відбувалася дія "Великого льоху", чи наслідування руху хвиль, чи уосіблення квітів.

З виконавців вибивалися окремо: сам реж. Гірняк, що дискретно вводив публіку словами автора в драматизацію поем і п. Добровольська в ролі відьми. Це дуже трудне завдання сполуки довгої рецитації з страшенно обмеженими можливостями мізансценности виконала акторка з мистецькою сумлінністю: сама зворушена словами автора до сліз, зуміла витиснути ті ж самі сльози з очей багатьох глядачок. Між учнями треба підкреслити Кривецького і Залеського. В дівочих ролях Тамару Позняківну; Інна Пошивайло була чарівно гарна як "Королевий цвіт". Хабурський не задоволив нас цим разом і то тим більше, що йому багато дано і ми багато від нього вимагаємо. З того самого приводу мусимо звернути увагу нашого приятеля Кривецького, що він від якогось часу "рівно" грає. Не бачимо нових осягів, а в цьому велика

небезпека: артист, самозакоханий в нарциза, стає для публіки харцизом.

Публіка покидала залю, переживши Шевченка, і в цьому повна заслуга і нагорода реж. Гірняка. Але наш обов'язок виводити і тіні. Підкреслимо дві головні: ворони "Великого льоху" крякали занадто сюрреалістичними голосами, а рецитація учениць відбувалася на однаковісінький штиб. Чи, бува, не виводить п. Добровольська, як чайка чайченят, з своїх учениць маціцьких добровольських, затираючи індивідуальні притаманності.

В загальній статті *Б.Ол. "Ляндвцька драматична школа"*, що появилася в зальцбурзьких *Нових Днях 25.*VII. *1946 р.* так відмічено поставу Шевченкових творів:

"Дуже цікавою є мистецька інсценізація "Великого льоху", художнє читання "Гайдамаків" та кількох ліричних віршів Шевченка. Бачимо творчість великого поета у всій її трагічній глибині, великою і безмежною, як його віра. Тут особливо хочеться відмітити справді блискучу, до нюансів витончену гру п. О. Добровольської. Треба мати неабиякий талант, щоб вчутися в психологічно складний образ відьми й відтворити його з такою сценічною силою"

Рік пізніше, *в бврезні 1947 р. Юрій Дивнич у статті "Завтрішній дснь нашого мистсцтва"*, яка появилася в Українській Трибуні, дає таку ретроспективну оцінку "Гайдамаків":

"Почала свою роботу Студія з "Гайдамаків" Шевченка, тобто, з роботи над словом. (Слово поруч з рухом та акторським мистецтвом перевтілення є одним із головних складників театрального мистецтва). Тут — звичайна деклямація в частковому музичному супроводі. І все ж вона доведена до такого рівня, що "Гайдамаки" стали, може, мистецьки найсильнішим твором Студії. Поминаючи першорядне виконання Йосипа Гірняка (він кожну фразу Шевченка підносить, як важкий алмаз, в несподіваних гранях якого іскряться всі кольори переломленого в призмі мистця словесного Прометея), а також досконале виконання Добровольської, відзначимо роботу студійців Пошивайло (Оксана), С. Залеського (Ярема), Кривецького (корчмар, кобзар), Змія (Залізняк). Інсценізація "Великого льоху", "Лілеї" та ліричних мініятюр дала кілька нових досягнень, серед яких виділяється Тамара Позняківна в ролі Лілеї. В інсценізації "Відьми" О. Добровольська показує своїм студійцям і глядачеві зразок зрілого, а разом з цим такого свіжого акторського майстерства, яке перетворює довгий поетичний монолог-поему в напружену сценічну драму великої сили".

"Блакитна авантура" І. Алексевича (І. Чолгана), прем'єра 5 травня 1946

П'єса

Блакитна авантура —це друга спроба І. Алексевича. Називає він її еміґраційним фільмом-водевілем зі співами і танцями. Підназва дуже вдала, бо є це наче фільмовий монтаж картин, ситуацій, музики, співу, танців, — які проходять і міняються з дуже швидкою ритмічною послідовністю. Водевіль починається набором артистів до театру, де режисер приймає людей на дуже нетеатральних вимогах (сатира на існуючі театральні звички). В міжчасі з'являється Ясновидець, провіщає, з одного боку, прихід Театру-Студії, а з другого, пророкує Роману Птахові, незнаному, але спритному, студентові, небуденне майбутнє. Ковтнувши такої віщої містики, Роман Птах стає Блакитним Птахом, кидає наречену Ніну і йде за голосом "покликання".

Після цього дія переноситься до еміґраційного університету, де три професори чекають на святочне відкриття університету. Після двогодинного чекання на залі нема ні одного студента. Нараз вбігає туди Роман Птах, щоб на чорно купити горілки чи цигарок. Професори вітають свого першого студента, як небуденне чудо. Блакитний Птах не розгублюється і в одній секунді перетворюється на науковця, винахідника нової блакитної "атомбомби". Тож всі вони рішають їхати до Ляндеку на важливу наукову подію: студентську забаву.

На ляндецькій забаві Блакитний Птах дає співучий виклад про свій винахід, а ревелєрси вторують йому. Після забави підхмелений Птах попадає до спортового клюбу, де цілу ніч ріжуть у карти. Тут він нагло стає представником американських українців, Містером Покером. Вістка ця облітає цілий табір, і ранком Містера Покера вітають всі мешканці табору з хором і промовами. Блакитний Птах знов же вживається в ситуацію, збирає гроші на перевіз таборян до Америки, намотує любов з актрисою Кізею, забирає театральну касу, щоб перевезти театр до Нью-Йорку, а сам переїздить до Зальцбурґу.

Тут він заручується з дочкою Паскаревича Марічкою, творить концепцію гонолюльської держави, де кожний українець буде мати по кілька партій, стає президентом цієї держави, на забаві в його честь, закохується в австрійську баронесу Ніксферштейн, в горах, на висоті кількох тисяч метрів відбуває з нею любов, — і тут, передягнений за Шерлок Голмса, режисер з "друзями прижмуреного ока" демаскують Птаха і, як кару, вимагають, щоб Він записався до Театру-Студії.

Водевіль *Блакитна авантура* стилістично далеко сукупніший від *Замотеличеного теляти,* а композиційно більш виструнчений. Музика, співи, танці — становлять рвучко пливучий потік, який приносить і відносить окремі картини, і також єднає їх. Тут є вже спільний усім

сценам герой Роман Птах, що теж тематично в'яже все в одну цілість. Другим спільним персонажем є Ясновидець, який, крім ролі сполучника і заповідача, виконує теж ролю інтерпретатора подій і віщуна.

Знов же *Блакитна авантура* визначається легкістю, елеґантністю, добрим гумором та сатиричною проникливістю в еміґраційну дійсність, з її нетеатральними театрами, з університетами без студентів, з студентами на чорному ринку, з легковірністю, легкою любов'ю, з картярським спортом, абсурдною політикою, партійництвом і т. д. і т. д. Треба додати, що сатира І. Алексевича не є сатирою гострого ножа, а радше сатирою прижмуреного ока.

Підготовка виставки — погляд зсередини

(Уривки щоденника В. Змія)

10. IV. 1946
Музичні номери *(Блакитної авантури)* з Няком. Плянування пролоґу водевіля — плянував Гірняк.
11. IV. 1946
Майстерність актора: мімодрама А. Кривецького. "В цьому етюді не було зосередження, оправдання і публічної одинокости. А це головне в нашому етапі праці. На цих мімодрамах мусимо навчитися майстерности акторської гри. Побутові актори (дуже добрі) початку цього століття перестали бути акторами тому, що прийшлося грати Винниченка, а вони не вміли опанувати нового стилю. Коли в 22 році творився "Березіль", то до четвертої майстерні прийшли актори з великим стажем, як Бучма, Маріяненко і ін. І всі вони мучилися два роки над мімодрамами і не виходили на сцену, аж поки не оволоділи грамотою гри. В школі не можна набути таланту, але можна навчитися акторської грамоти. (Й. Г.)

Від 19-21 год. репетиція пролоґу, першої картини і другої картини. Праця над водевілем дуже цікава, але трудна, бо тут треба вже володіти характером.
14. IV. 1946
Сьогодні уродини режисера — всі ми зібралися в домівці й весело прогуторили вечір.
18. IV. 1946
7:30 — 9 год. акробатика. Присутні: Тамара, Борис і я. Борис почав робити сальто з рук, без помочі Шепця.
9:30 — 12 год. плянування восьмої сцени (у Паскаревича) та сьомої (баби).
14:30 — 16 год. фехтування, присутні: Борис, Тамара, Леся, Сай, Чолган, Залеський і я.
16 — 18 год. жіноче тріо, чоловічий квартет і тріо.
28. IV. 1946
Репетиція пішла добре, режисер накреслив дуже цікаві характери і мізансцени, а учні сприйняли швидко і легко.

4. V. 1946
Генеральна проба. Пополудні монтування сцени. Від 20 год. прогонка всіх номерів підряд при фортепіяні. Від 22 год. дальше монтування сцени, яке закінчилося в 1 год. ночі.
7. V. 1946
Збори цілого колективу. Режисер Гірняк: Природа нашої роботи така, що в процесі над матеріялом виринають зміни, що кардинально міняють першу форму вияву, а навіть цілу річ. В найбільших театрах зерно роботи виявляється під кінець періоду праці. Наше акторське школення підскочило вгору. Правда, одному давалося легше, другому важче; але те, що давалося важче — цінніше. Ми в дотеперішньому періоді праці пройшли слово, рух і характери. Теж дуже важне те, що гуртуємо коло себе молодих акторів.
Наші недоліки:

Живемо в такий час, що зміни, на які треба було чекати століттями, тепер проходять в місяцях, днях, а то й годинах. Тому треба рости з духом часу. Ми стали проти театральних груп на еміґрації і треба вперто йти вперед. Не всі це зрозуміли і дуже повільно розганяються до цього. Поведінка деяких учнів, як на сцені, так і в житті, — дуже погана. Ми взяли велику відповідальність перед суспільством та історією українського театру. Тож або дійдемо до мети, або буденне життя зведе нас на манівці. Нам бракує трьох основних речей: акторської дисципліни, відношення до праці й товариської етики,— з цим мусимо боротися без кінця.
14. V. 1946
Сходини учнів Студії. Режисер відкрив і почав: ще раз треба вияснити наші позиції і поставити точки над "і". Ми вже помітили , що наша праця — це боротьба і почесть. А боротьба вимагає відданости, рішучости і впертости. Коли ви прийшли погратися в театрик, то ваше дотеперішнє відношення до праці було добре; але коли ви взяли на себе певну місію, тоді треба іншого ставлення. Треба, щоб кожний зокрема перевірив свої позиції і відсунув особисті справи на другий плян, а на перший плян переніс місію.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и

Ясновидець	Й. Гірняк
	О. Добровольська
Роман Птах	С. Залеський
Режисер	А Кривецький
Автор	Б. Пальчевський
Ніна	І. Пошивайло
Проф. Старушко	М. Чолган
Проф. Сліпавий	А. Кривецький
Проф. Енерґієнко	В. Змій

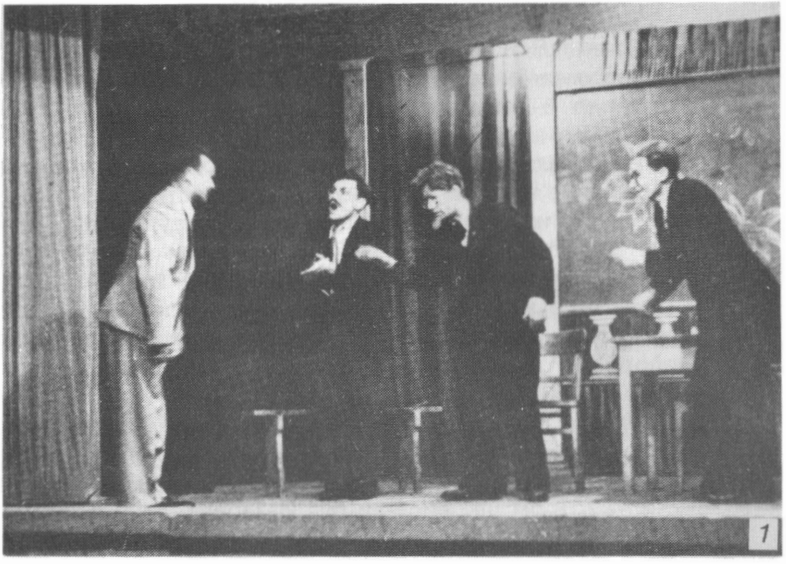
Кізя	Л. Сай
Ґеньова	І. Пошивайло
Кізьова	Т. Позняківна
Паскаревич	Ю. Бєльський
Марічка	Л. Рудівна
Баронесса	Т. Позняківна
Постава	Йосипа Гірняка
Режисер	Олімпія Добровольська
Танці	Д. Нижанківської

Блакитна авантура була останнім фундаментальним кроком у підготовці актора для постановки першої драми *Мати і я* М. Хвильового. Зазначимо, що тільки кроком, бо школення актора тривало ще роками (звичайно, повинно тривати ціле життя). Така ціль, чи радше потреба, визначила й характер вистави (який був переходовим). І Алексевич зробив недавно таку нотатку, передаючи упорядникові своє ревю: "щоб уявити *Блакитну авантуру* — треба пригадати собі чар сцени, рефлекторів, джазової музики і молодости (молодих акторів) на сцені — плюс досвід і легку руку режисера".

Обставини життя накинули і розв'язку сценічних декорацій (яких прямо не було, хібащо декілька крісел і столик), і розв'язку костюмів (які достосовувалося з того, що було під рукою та що актори мали, наприклад, черевики С. Залеського з модними грубими підошвами були об'єктом неодного драматичного показу). Силою обставин Й. Гірняк випробовував свою концепцію, що театр може бути всюди: на горищі, в підвалі, на вулиці, з декораціями і без, з костюмами і без. Значить, треба було творити театр актора (якого щойно школилося) і театр чисто театральних засобів (це багатство надбав Й. Гірняк впродовж довгого театрального життя і саме це поставив в основу цієї постановки).

Отже, характер вистави визначала, з одного боку, змінна ритміка жестів, музики, танців, співів і коротких мізансцен; а з другого боку, дотеп і сатира. І. Алексевич писав своє ревю для Театру-Студії, маючи на увазі можливості актора С. Залеського, як головного героя, маючи теж на увазі оркестрові й голосові можливості членів Студії. Тож він підібрав музику з популярних тоді джазових композицій (маючи відношення до музики — грав на фортепіяні), і сам навіть робив скечі деяких характерів. Музика, співи танці — виконували тут подвійну ролю: служили як підтекст, на якому проходили окремі картини; виконували теж чисто театральну ролю, створюючи настрій, притягаючи увагу глядача і врешті полонячи його. Постановка не мала майже статики (хіба короткі інтермедії Ясновидця), — стрижнем її було темпо, рух, динаміка.

Сцена була поділена на дві частини: передню, меншу (авансцену), де проходили всі дуети й інтермедії Ясновидця, і задню, більшу, де відбувалася основна дія, тобто, проходив потік пригод Романа Птаха.



"Блакитна авантура"

1. *"Відкриття університету": С. Залеський, В. Змій, А. Кривецький, М. Чолган.*
2. *Т. Позняківна — Баронеса, С. Залеський — Роман Птах.*
3. *Л. Сай — Кізя, С. Залеський — Роман Птах.*

Ролю Ясновидця розділили між собою Й. Гірняк і О. Добровольська; вони виходили на авансцену з двох боків і читали свої віщування й інтерпретації перебільшено епічним стилем, що, на тлі подій, викликало якраз протилежну реакцію.

Решта акторів часто шаржували і голосом, і жестами. Ціла вистава не тільки в'язалася в єдину цілість постаттю Романа Птаха, але й вартість її як спектаклю була залежна від гри актора С. Залеського, який мав уже за собою добре виконану і славну ролю Хлєстакова у Львівському Оперному Театрі. Залеський був дуже здібний і гнучкий актор. Він був типом так званого "безпосереднього" актора, який своїм особистим чаром полонив глядача з хвилиною виходу на сцену. Володіючи акробатикою, співом, танцем, — він перевтілювався з ситуації в ситуацію з подивугідною гнучкістю і шармом. Він ніколи не переграваб, усе виходило у нього мистецьки переконливо, гармонійно, елеґантно і чарівно. Створена Залеським роля Птаха стала славною по всіх українських поселеннях, завоювавши симпатії глядачів.

Режисером цієї вистави був Й. Гірняк, який у хвилини акторського надхнення творив окремі оригінальні мізансцени, які згодом О. Добровольська оркеструвала в єдину цілість.

■

З поставою *Блакитної авантури* різкіше й опукліше вирисовується перспектива педагогічної роботи над актором: *Гайдамаки* і *Шевченківська вистава* дали основи у школенні голосу; *Замотеличене теля* дало школення в чисто театральних засобах (рух, поведінка на сцені, тривання, комунікація жестом і т. д); *Блакитна авантура* була першою вправою у творенні характерів. Правда, характер ревю був такий, що не вимагав довгого тривання в характері, що, з одного боку, облегшувало акторам роботу, а з другого, становило тільки перші елементарні кроки в цьому напрямі (винятком, зрозуміло, була роля Романа Птаха, на якій трималося ціле ревю і яку досвідчений вже актор С. Залеський виконував дуже добре).

Кругом українського театру взагалі, а Театру-Студії зокрема, — снувалося багато непорозумінь щодо ролі театру. Навіть у першій рецензії на виставу в *Щоденних Таборових Вістях* підкреслюється ціль театру виховувати глядача, показувати хиби людини і намагатися поліпшити її духовість. Це частинно вина Театру-Студії, бо подібні ідеї виходили з середини його. Ледве чи якийнебудь театр дійсно когось виховав, змінив його хиби чи поліпшив духовість. Театр міг би частинно змінити смак публіки (чисто естетична функція), міг би, чи радше повинен, показувати речі, явища і людей під іншим кутом, щоб глядач їх бачив дещо інакше, щоб призадумався, а то й глибоко подумав. Навіть якщо б прийшло до маленької зміни у глядача, то зміна ця йтиме відповідно до внутрішньої сутности того глядача, а не згідно з інтенціями театру (чи всякого іншого мистецтва). Отже, театр міг би давати тільки певні імпульси до передумувань і переоцінки, якщо йде

про окремі індивідуальності; міг би драматизувати й оживляти певні концепції, якщо йде про суспільство. А зміна людини завжди дуже складна і завжди проходить поза театральною площиною. На щастя, реторичне формулювання цілей Театру-Студії ніколи не зобов'язувало внутрішньо при праці над п'єсами, — реторика існувала тільки для зовнішнього світу і для посилення відповідальности студійців.

Крім того, що *Блакитна авантура* була ще одним вищим кроком у школенні актора, — користувалася вона також великою популярністю у глядачів. Ставилася 37 разів, і тільки *Сон української ночі* того ж автора перевищив її у популярності.

Оцінка критики — погляд іззовні

(Анонімно): "Блакитна авантура", Таборові Щоденні Вісті, травень 1946

Треба привітати наполегливу працю Драматичної Школи під керуванням реж. Й. Гірняка — це перше, що чулося під час перерви на передбараковій площі ляндецького табору. Прихильники і "вороги" Школи мусять признати одно — кожна праця дає плоди, треба лише ясно поставити перед собою завдання, та прямувати до нього. З такої точки зору й треба розглядати останнє ревю яке є кроком вперед у праці Школи. Яке завдання мав автор — який зі скромности не хотів появитися на сцені, що дехто взяв за брак відваги ставити чоло надто ревним оборонцям "покривджених"? Бо йшло про "покривджених", чи тих, хто почувався, що ревю у великій мірі заторкнув його. Бо не можна було не реаґувати на *сатиру,* яка надавала тон ревю. І саме в цьому заслуга театру: виховувати глядача, показувати хиби людини і намагатися покращати її духовість ...

Це не було ревю в точному розумінні слова — авторові треба було зробити один крок, може він його зробить другим разом, і ми мали б драматичний твір, пов'язаний акцією та головним героєм ...

Постановка виказує намагання взяти від молодого актора — бо на такім людськім матеріялі опирається головно Школа — все, що він в силі дати. Ми не могли б сказати, що хтось з виконавців не вивів своєї креації як слід. Кожний дав те, що на щаблі свого драматичного розвою міг дати. Ясно, що тут вирізняється гра артистів, які вже давніше побували на сценічних дошках. В першу чергу треба підкреслити гру А. Кривецького — його свобода і переконливість у сцені "Народній університет" говорять, що він у питомих собі ролях може бути актором непересічної величини. Та одно треба підкреслити — часта переміна роль та зв'язана з тим духова перестановка є великим мінусом у праці актора, тим більше початкуючого. Він не може обдумати і вжитися в свою ролю на цілий вечір, він мусить поділити себе на частинки та персонажі й кожному з них дати щось з себе, — багато з виконавців не могли вбити *своєї особи.* Але це не зовсім їх вина: ревю було не лише показом акробатичної чи танцювальної техніки і досягнень, але також

драматичної гри. Не можна вимагати такого поєднання в учнів Школи, що не часто дається й багатолітнім артистам.

Як сприймала публіка сатиру-ревю? Ми спостерігали одно: бурхливу реакцію на наявні та пересічні дотепи і трюки, на несмілий відрух, майже неспостережений, на тонкий дотеп чи гірку іронію".

В *Українських Вістях (2. II. 1947.) Лвонід Білецький,* даючи огляд декількох вистав Театру-Студії, побіжно відмітив теж *Блакитну авантуру:*

"Блакитна авантура — п'єса легко комічного стилю на еміграційні теми. Кабаретове її проведення мене особисто не задовольняє, але поза тим, вона була витримана від початку до кінця як авантюрницького типу п'єса, в якій виводиться постать еміґранта-Хлєстакова, кінець-кінцем, викритого. Найрізноманітніші сцени й картини тісно поєднані цим одним героєм Романом Птахом, ролю якого дуже добре виконав актор Залеський".

В *Українській Трибуні (23. II. 1947.) Ю. Корибут (Ігор Костецький)* в коротенькій, але фаховій, рецензії відмітив:

"Декого вражає гадана легковажність і бездумність ревії *Блакитна авантура,* дехто кривиться: весело, мовляв, але порожньо. Це внаслідок того, що ми призвичаїлися чекати від кожної театральної вистави т. зв. "ідеї", тобто чогось, висловненого в чіткій граматичній конструкції, на зразок: що посієш, те й пожнеш — або, брехнею світ перейдеш, та назад не вернешся. Але вже на першій виставі (не кажучи про повторну, сприйняту з великим успіхом) наше звичне уявлення про театр поступово розліталося на шматки під могутнім поштовхом того, що відбувалося на сцені: чистого ритму гри і ідеї, заключеній у самій грі: легкій, дотепній, радісній і переможній".

В той же час, паралельно, *Григорій Шевчук (Юрій Шерех)* в довгій статті *"Молодість, що вміє, старість, що може", яка появилася в лютому 1947 р. в Часі,* в такій перспективі розцінює *Блакитну авантуру:*

"Ревія — та театральна форма, яка дає Студії змогу поєднати матеріял для сценічних вправ і життєву, громадську актуальність. Тексти двох показаних ревій — *Блакитна авантура* і *Сон української ночі,* написані І. Алексевичем, відповідають програмі, висловленій у жартівливо-бадьорому гімні Студії:

Тут у нас танок і сміла мова.

Вони поєднують у собі цілу низку вставних точок — співів, танців, пантомім, інтермедій, нанизаних на один стрижень. За стрижень править наскрізний герой, який водночас становить собою сатирично-насвітлений тип сучасної (і не тільки сучасної) української дійсности. В *Блакитній авантурі* це — тип української людини повітря, еміграційного Хлєстакова, самозахопленого брехуна. Сюжетну тему взято з Гоголевого *Ревізора,* але крім різних рис хлєстаковщини, показано й її теперішні вияви. Образ брехуна-пройдисвіта Ромка Птаха

— гостро злободенний і своєчасний, а водночас у ньому є деякі прастарі риски прастарої субстанції українського національного типу в його негативних проявах".

Дещо пізніше (III. 1947 р.) Б. Подоляк (Григорій Костюк) в огляді "Три спектаклі", який друкувався в Українських Вістях оцінює *Блакитну авантуру* в дещо іншій перспективі:

"Блакитна авантура і *Сон української ночі* є сценічні видовища одного жанру і стилю, хоч не одного мистецького рівня. Коли вперше побачиш їх, запитуєш себе: що це — ревю-сатира, ревю-ґротеск, буфонада, музична комедія, чи якийсь новий вид кабаре? І на це відразу трудно дати відповідь. Сила й перемога Студії в тому, що вона не прив'язує себе до одного якогось жанру.

Ось ви дивитесь на *Блакитну авантуру.* Насамперед вас вражає оригінальність і сміливість в трактуванні сценічних ситуацій фільму-водевіля. Сцена і життя нашого глядача переплітаються в щось реальне і нерозривно ціле. Заслуга Студії полягає в тому, що образ цього новітнього Хлєстакова або своєрідного — Птаха (арт. Залеський) подано не в пляні розважальному, а в пляні гостро-політичної сатири — в пляні висвітлювання дурисвітства і шахрайства. Висміяно нашу провінційну зарозумілість, отаманію, модну демократію і багато інших болячок нашого еміґраційного життя. Характерні образи — шаржі трьох професорів: проф. Старушко (М. Чолган), проф. Сліпавий (А. Кривецький) і проф. Енерґієнко (В. Змій). Всі вони є типові не тільки для нашого минулого, а реальні для еміґрантської дійсности. Історично це типи впливу трьох культур тих націй, з якими доля зв'язувала нас на історичному шляху: Австрії, Польщі й Росії. Вони не пережиті й сьогодні. Особливо проф. Енерґієнко з його миргородсько-диканським акцентом і впливами общеруського словника. Загалом наша убога духова провінція — відстала, законсервована, казенна".

І, накінець, *Модест Сніжинський у статті "Правда — простота — сила",* що друкувалася в ашафенбурзькій *Неділі* 30. III. 1947 р. так відгукується на виставку *Блакитної авантури:*

"Блакитна авантура — це мистецький доробок ревієвого жанру. Бачити ревії, чи то в оздобі національних вишивок і танків, чи то "модерні" з оголеними плечима і спокусливими стегнами — не первина. *Блакитна авантура* — це ж річ насправді свіжа, нова. А головне, що в ній відчувається ревію українську, насичену мотивами сьогоднішнього дня. Всі моменти, міцно пов'язані між собою, як музичні, співочі й балетні — це ніби тільки зваблива канва, що весь час тримає в напруженому стані глядача, але на якій поволі вирізьблюється в сатиричній формі та дружньому шаржі орнамент пороків нашого еміґраційного життя. Дивлячись на ревію такого ґатунку, мимоволі пригадується основоположника реалістичної драми й комедії Івана Тобілевича, що устами Івана з *Суєти* оголосив війну фарсові, війну мистецтву суто розважального характеру. *Блакитна авантура* — не пустодзвонна розважальна витівка з музикою і танцями. Балет і пісня тільки зовнішні

Танець в барі: В. Кемпе, А. Кривецький

"Блакитна авантура"

Сцена "Спортовий клюб":
А. Кривецький, Б. Пальчевський,
С. Залеський, В. Змій,
М. Чолган, Б. Хабурський.

Фінальна сцена вистави.

засоби, за якими треба шукати думки сьогоднішнього дня, може навіть гоголівського "гірким словом своїм посміюся". *Блакитна авантура* — це сучасна кімната сміху з безліччю кривих дзеркал, в яких, хоч і в потворній формі, але кожний пізнає себе таким, яким він є,і, може, замислюється над тим, яким би він мусів стати. Тут пропливають і сучасні еміґрантські Гаркуни-Задунайські, і авантюрники кишень і серця, модерні Хлєстакови, і самозакохані у привабливі епітети власних титулів, відірвані від справжнього ґрунту сучасного життя, професори, директори, вчені й легковажна молодь, що пританцьовуючи під звуки європейської музики, програє останні штани, і, нарешті, всіляка отаманія від мистецтва, побуту й політики. Отже, засобами добре скомпонованих елементів сатири здираються зовнішні окраси, за якими іноді ховається душевна пустота людини, засліпленої особистими втіхами та самозакоханістю, з-за яких не розуміє справжнього свого призначення та обов'язків".

"Мати і я" М. Хвильового в обробці Ю. Дивнича та І. Кошелівця (прем'єра 3 вересня 1946)

П'єса

Мати і я — це сценічна обробка двох новель Миколи Хвильового: "Мати" і "Я (Романтика)". Складається вона з чотирьох картин. У першій картині дія відбувається в хатині матері, заклечаній перед Зеленими святами розмаєм з жевріючою лямпадкою. Мати молиться і переживає те, що її найстарший син Андрій вже три дні засідає в княжому замку як голова чорного трибуналу комуни і засуджує людей на розстріл. Середущий же син Остап веде білоґвардійську атаку на місто. А наймолодший, Іван, кидається в неспокійному сні на ліжку, — невиразні вістки про братів не дають йому спокою. Нараз заходить до кімнати в білоґвардійській офіцерській формі Остап і, не вітаючись навіть із матір'ю, шукає Андрія. Невдовзі заходить Андрій, — і два рідні брати, як найлютіші вороги, оголюють шаблі й починають двобій — не на життя, а на смерть. Розбороняє їх наймолодший брат Іван, кремезний уже юнак, який відправляє Остапа городами за місто. Повернувшись до хати, Іван не знаходить спільної мови і зрозуміння з Андрієм, тож виймає захований жупан і рушницю і відходить, щоб з'єднати своє життя і долю з українськими силами. З матір'ю лишається на хвилину комунар Андрій, душу якому роздирають дві великі сили: з одного боку тягне його безмежна любов до матері (образ якої зливається в його почуттях з образом Богоматері Марії та з образом матері України), а з другого кличе ідея загірної комуни і конечність стинати задля неї голови.

Друга дія відбувається в кабінеті чорного трибуналу Чека, у княжому замку між помпезними портретами і килимами. У склад трибуналу входять: Андрій; доктор Тагабат (людина холодного інтелекту і з кам'яним серцем, який знає тільки слово "розстрілять"; для нього не існує людина, а тільки потреба революції; він нещадно нищить в'їдливою іронією або бездушним реготом найменші прояви людяности у членів трибуналу); Деґенерат, вірний пес революції, який не має, ні людяности, ні розуму, а сліпо виконує накази трибуналу; і Андрюша, ідейний, людяний, одвертий комуніст із чуйним почуттям справедливости, який протестує проти різні, проти розстрілу невинних людей, проти того, що ще ніодної людини не випустили живою звідси. Андрюша — це наче та добра частина особи Андрія. Між Андрієм, дром Тагабатом і Андрушею весь час проходить напружений конфлікт, а вміжчасі функціонує невпинно і послідовно Деґенерат, приводячи на суд людей і відводячи на розстріл. Анрій засуджує на розстріл двох теософів, чоловіка в пенсне і жінку, тільки за те, що вони думали інакше й не могли прийняти Чека, як нового месію. Згодом приводять його брата-білоґвардійця Остапа, і його теж засуджує на смерть.

Третя картина проходить в тому ж кабінеті Чека. Андрюша підходить до Андрія і просить, щоб той відпустив його на фронт, він бо вступав до комуністичної партії, а тут засідає садизм. Розлючений Андрій нападає на Андрюшу, що він, мовляв, хоче залишити різню і брудну роботу йому, хоче вмити від цього руки; а революція вимагає задушити в собі людину, бо коли згадаєш темні віки цивілізації, то переконуєшся, що треба йти з холодним розумом д-ра Тагабата, що для мети треба вбити Богоматір. Невтомний Деґенерат вводить в міжчасі гурт черниць, — між ними Андрій помічає свою матір, і біль протинає ціле його єство. Тагабат сухо наказує відвести всіх до підвалу.

Четверта дія відбувається в підвалі Чека. Андрій сходить до підвалу і в монологах виявляє свою внутрішню роздвоєність, думки ріжуть його мозок. Він свідомий того, що нарешті зловили другий, добрий, кінець його душі. І хоч з одного боку протестує в душі проти ідеї, яка вимагає вбивства матері, то з другого боку як солдат революції він не може схибити в цей критичний мент. В той же час Деґенерат приводить нових людей, які плачуть, кричать про свою невинність, — але ніщо не проходить крізь тупу істоту Деґенерата. Нараз вбігає Андрюша і просить, щоб Андрій дозволив випустити матір. Андрій розреготався йому в обличчя і грубо крикнув: провалівай! Андрюша дальше переконує його, що справи йдуть добре, що його брат з українськими загонами розбив білоґвардійців і займає вже місто, тож матері не треба буде стріляти. Навіщо, мовляв ставити над усе загірну комуну, яка далеко поза життям, — нема бо закону, щоб убивати матір. Андрій наказує йому готуватися до відступу, спалити всі документи, — а він сам за півгодини мусить закінчити розправи трибуналу. Андрюша у відповідь: "провалівайся з своєю евакуацією! Батьковбивці! Кати свого народу! Деґенерати, Тагабати!" — Він перейшов на сторону Івана. Тим часом входить д-р Тагабат і наказує Деґенератові вивести решту в'язнів на край лісу і розстріляти; матір, яка вийшла з камери останньою, наказує залишити в камері. Побачивши Андрія, Тагабат кидає сухо: ваша мати там, робіть, що хочете. Андрій звертається в сторону камери і кричить: мамо, де ти? Я мушу тебе вбити! Матір іде до нього, турбуючись, що він замучив себе, і просить, щоб він її убив, коли інакше не можна. Андрій пригортає матір до себе, прикладає до її скроні мавзер і вбиває. Підтримує її, цілує в холодне чоло і в'яне з тілом матері на підлогу. В той же час чути голоси Івана й Андрюші: мамо, мамо, де ти?

Отже п'єса, як і новелі Хвильового, побудована на єдності двох ніби несумісних первнів: це політична аґітковість (з такими романтичними гаслами, як загірна комуна, льокомотив революції, чорний трибунал комуни, Богоматір) і психологічна межовість чи роздвоєність людини.

Підготовка вистави — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

22.V.1946
Нарис праці на майбутнє: кожний повинен вибрати персонаж з *Лісової*

пісні, дати характеристику ролі й підготовити етюд в пляні мімодрами.
4.VI.1946
Відбулася читка інсценізації новель М. Хвильвого *Мати і я,* пополудні була переписка ролей.
7.VI. 1946
Читка *Мати і я* по ролям. Шепцьо(Залеський) спитав режисера: "Мати і я" — це психологічно-філософська драма, то як актор повинен грати: звертати більшу увагу на філософічні твердження чи на акторську гру, тобто дію? Режисер відповів: коли актор буде в стані й образі, то й філософські твердження глибше дійдуть до глядача. Значить, треба звертати увагу на обі речі рівночасно.
15.VI.1946
Лекція Юрія Лавріненка: епоха Хвильового. Всі учні з Гірняком і Добровольською захоплені лекцією.
18.VI.1946
Здачі мімодрам на тему "в тюрмі". Завваги режисера: сьогоднішня лекція дала дуже багато, бо розквасилось багато питань. Ви перекидаєтесь різними поняттями, а тривання актора — це дуже напружена і послідовна думка. Ви присікаєтесь до мімодрам, це, з одного боку, добре, але, з другого, зле, бо не знаходите нічого доброго. Чіпляєтесь до Тамари, що вона награвала, може і так, але вона була добра. Вас дратував стиснутий і відкритий кулак, — на мене це зробило добре враження. Я бачив у житті такий випадок: у Львові по Руській вулиці вели жида, добре зодягненого, здорового, добре відживленого, мабуть, торгівця або інженера. Поліцай бив його, куди попало, обличчя червоне, напівбожевільне, і він одночасно їв. На сцені таке виглядало б дуже дивно. Безумовно, не можна вимагати, щоб ви вже так сильно сприймали все в житті, але згодом треба.

Я бажав би, щоб ви критикували не як глядач, а як товариш товариша, щоб критика була творча.

На сцені не може бути нічого випадкового. Коли хтось плаче на сцені, і глядач не захоплюється, а актор виходить за куліси втомлений, — то погано. Я пригадую актора, який гикався в житті, а на сцені ніколи; він грав ролю професора, для якого існувала тільки наука. Коли ж слідчий доказує, що професор працює для ворога, він закидає голову назад, і два струмки сліз протікають з очей по обличчі. Це він робив кожного разу. Значить, актор мусить володіти технікою стану. Я почав був вправляти техніку включення і виключення актора, — граючи пролог через рік і знаючи, що до мого виходу далеко, я пішов грати в шахи. Курбас це побачив, і за кілька днів дає лекцію, ведучи до того, що один італійський актор, граючи ролю, цілий день не говорив ні до кого, приходив до театру чотири години швидше, щоб увійти в стан...
21.VI.1946
Мистецтво актора, завваги режисера: перш за все треба поборювати своє притаманне. Тіло і психіка повинні бути як ґума, і актор повинен вміти ними володіти. Індивідутльність актора, який володіє всіма акторськими засобами, — це дуже добра річ. Але на нашому етапі

праці, ми не можемо цього плекати, а, навпаки, поборювати, розвиваючи натомість акторську майстерність. Від 18-19 год. лекція психології, викладач Никифор Гірняк.

22.VI.1946

Сьогодні трапилось таке: пані Кривецька заявила на читці, що вона нездібна до своєї ролі (Лукашева мати) і не буде її грати. День скоріше я був свідком її розмови з чоловіком, де вона виявила бажання заявити режисерові, що не буде працювати на поганому харчуванні (наче б то від режисера залежало).

5.VII. 1946

Рішили, що їдемо на ґастролі до Астен і Зальцбурґу.

9.VII.1946

Цілий день їхали і заїхали аж до Астен. По дорозі зустріли Б. Романенчука, нашого адміністратора, і він повідомив, що в Астен не зможемо грати, бо заля зайнята. Ми все одно рішили їхати і прибули до табору біля 9-тої години. В нас не клеяться адміністративні справи, нема чоловіка, який би тим як слід зайнявся.

10.VII.1946

Ввечорі грали виставу *Блакитна авантура,* — вистава зробила б добре враження, але в останній сцені ми розгубилися, і балетні номери вийшли так нерівно, — краще не згадувати.

12.VII. 1946

В год. 14-тій вистава *Гайдамаки.* Під час вистави глядачі то приходили, то відходили, надворі гралися діти, гуркотіла машина, — це вибавило з колії акторів і глядачів.

В 21-шій год. вистава *Замотеличене теля* — публіка сприймала дуже добре. Після вистави прийшла делеґація просити, щоб ми залишилися в цьому таборі, завтра нас зареєструють без жадних перешкод.

13.VII.1946

В дорозі до Зальцбурґу.

16. VII. 1946

Репетиція *Замотеличене теля* і душ з "Великого льоху". Перед початком режисер сказав декілька слів: в нас помітно незадоволення, скарги на погані харчі, спання. Так дійсно є: спимо на лавках без підстілки, харчі теж погані, але це не таке страшне, як нарікання, яке впливає на працю. Режисер звернув увагу, що двома виставами ми зацікавили суспільство, яке вважає, що Студія є одним з найбільших здобутків на еміґрації.

19. VII. 1946

В 9-тій год. були збори всіх театрів з Австрії:

1. Український національний театр — відділ драми,
2. Український національний театр — відділ опери,
3. Драматична школа з Ляндеку,
4. Театр "Промінь",
5. Театр малих форм.

На зборах рішено, щоб з п'яти груп зробити три:

1. Драматичний театр,
2. Музичний театр,
3. Драматичну школу.

Гірняк висловився що нам на еміґрації треба доповнювати симфонію боротьби України за волю. Ми мусимо підтримати тих людей на рідних землях, які не можуть висловитись так, як хотіли б, не можуть робити, що хотіли б. Це можна робити через театр, тому театр міг би відіграти велику ролю.

Ввечорі була вистава *Блакитна авантура* — тут глядач сприймав виставу так добре, як ніколи.

22.VII.1946

Ранком прийшла вістка, що помер поет А. Коломиєць, з цього приводу виставку *Замотеличене Тєля* замінено *Гайдамаками.*

14. VIII. 1946

Від 14-16 год. читка нової ревії І. Чолгана *Сон української ночі.*

17. VIII. 1946

Лекція Ю. Лавріненка на тему "Сучасна драма".

Сьогодні приїхала Н. Сулима ставити танці до сатири. Почали з проробляння вальсу "Баядерки".

31. VIII. 1946

Прогон всіх картин з *Мати і я.* Після прогону витворилася дискусія, що виявляє сумніви деяких учнів щодо успіху цієї вистави. Одні кажуть, що річ за дуже статична, особливо перша дія. Другі думають, що 70 відсотків глядачів будуть переконані, що це комуністична п'єса. Треті думають, що п'єса не має літературної вартости, бо не можна знайти в сучасній літературі п'єси з такими довгими монологами. Після дискусії відбулося монтування сцени.

2. XI. 1946

Цілий день ставили декорації. Ввечорі почалась генеральна проба, на якій був присутній автор Ю. Дивнич. Перебіг проби якийсь непевний.

3. IX. 1946

Цілий день готовились до вистави. На сцені йде ще монтування декорацій. В 20-тій год. вистава. Велике напруження. Вистава пройшла добре, кожний персонаж дуже старанно і дбайливо вивів свою ролю. На перервах, коли будувалися сцени до слідуючої дії, особливо прислужилися М. Чолган, Ю. Бєльський, Б. Пальчевський, А. Добрицький, очевидно, на чолі їх всіх був Ф. Позняків, майстер сценічного оформлення.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и

Мати	О. Добровольська
Андрій	Й. Гірняк
Остап	Ф. Позняків (пізніше Ю. Бєльський)
Іван	В. Змій

Андрюша	С. Залеський
Д-р Тагабат	Б. Хабурський (пізніше М. Чолган)
Деґенерат	А. Кривецький
Мужчина в пенсне	М. Чолган (згодом В. Змій)
Женщина в траурі	Т. Кривецька (пізніше Л. Сай)
Вістовий	Б. Пальчевський
Арештований	Ю. Бєльський
Черниці	Т. Позняківна, А. Добрицька, Л. Руда, В. Кемпе, І. Пошивайло
Постава	Й. Гірняка
Режисер	О. Добровольська
Танці	Н. Сулима

На відміну від вдох попередніх ревій, які визначалися зовнішньою динамікою, *Мати і я,* як і новелі Хвильового, досить неорганічно і місцями розхрістано єднала такі елементи, як політична аґітковість і роздвоєність людини, як романтична патетика і внутрішня глибина, як чуттєва любов і холодна інтелектуальна рішеність. Така двовимірність п'єси давала також можливість двох сценічних перевтілень: як політичної драми (на що настоював свого часу Гр. Шевчук), або як драми роздвоєної людини. На трактовку політичної драми не дозволяла сама п'єса, яка не мала зовнішньої динаміки (конечної для режисерської трактовки політичних драм) і в конкретних деталях не мала теж політичної актуальности. Тож Й. Гірняк, який був режисером цієї постановки, вирішив ставити п'єсу в пляні трагедії людини. Хоч внутрішня динаміка п'єси була сильніша від зовнішньої, — не можна, однак, сказати, що була вона достатньою. Тому режисеру доводилося дотворювати і доглиблювати сценічними засобами деякі місця; тому, мабуть, сценічна креація була далеко сильніша від тексту.

Отже, режисер рішив зробити *Мати і я* акторською виставою, де всі елементи п'єси передавалося грою актора. Ясно і недвозначно акцентувалося внутрішні конфлікти героїв, тобто, психологізм.

З першого погляду акторська вистава для Студії могла виглядати як нерозважне рішення. Але нечисленні головні ролі виконували Й. Гірняк, О. Добровольська, М. Чолган, С. Залеський і А. Кривецький, всі досвідчені або особливо талановиті актори, які могли таке завдання виконати. Правда, для більшости акторів було це подвійно складне завдання: поперше, як галичани і молоді люди, не мали вони безпосереднього і глибшого відношення до доби і проблем Хвильового; подруге, нетеатральність п'єси треба було компенсувати внутрішньою динамікою і грою.

Один з можливих способів характеристики акторської вистави — це дати обговорення гри окремих акторів. Вибираючи такий підхід, натрапляємо на трудність, бо коляж з затертих у пам'яті уривків

споминів, власних і зібраних, буде в найкращому випадку тільки слабою відбиткою того, що актори творили на сцені.

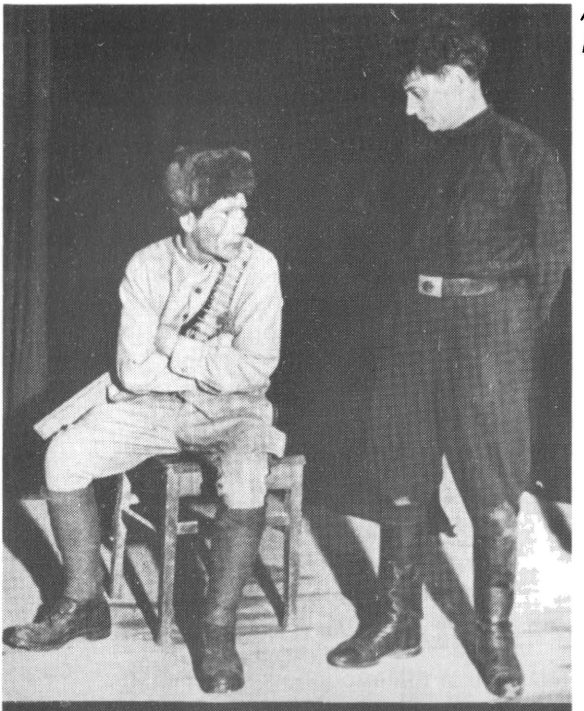
Роля Андрія у виконанні Йосипа Гірняка була найскладнішою і найкраще виведеною. На ній трималася ціла вистава. Була це роля найкраще виведена головно тому, що Й. Гірняк мав найінтимніше відношення до самого матеріялу, він особисто мав тісну пов'язаність з добою М. Хвильового, єднала його теж особиста дружба з Хвильовим. Або, як висловився М. Чолган, Гірняк давав у театральному перевтіленні кусок себе, кусок власного минулого. Сам Й. Гірняк каже, що він чув, як Хвильовий ці новелі читав, тому відчував матеріял у всіх нюансах, і, крім того, любив свою ролю. Твердить теж, що в цій ролі, як ніколи перед тим, відчував контакт з публікою. О. Добровольська пригадує, що на кожній виставі на залі була абсолютна тиша і повний зв'язок між актором і глядачем. Роля Андрія була скомпонована з багатьох елементів: патетики, плякатности, аґітковости, емоційної прив'язаности, любови, людяности і нелюдськости. Й. Гірняк мусів всі ці різнородні елементи балянсувати і єднати в один стиль. І, що найцінніше, робив він це, не виключаючи ніякого із згаданих елементів. У сценах внутрішнього роздвоєння голос Гірняка поглиблювався по-гамлетівському, у сценах голови трибуналу комуни гра набирала патетично-плакатного характеру, у сценах з матір'ю ставала вона ліричною, навіть сантиментальною. Всі ці антитезні первні могли злитися якимсь дивним дивом в один стиль завдяки акторській індивідуальності Й. Гірняка, яка зуміла перетопити їх на свій власний лад, на свою власну "природність". Гірняк зумів перевтілити патетику рядків у особисту трагедію людини. Найбільше запам'яталися переходи Й. Гірняка від, наприклад, люті й бажання вбити д-ра Тагабата, до цілковитого приймання того ж Тагабата — в одній секунді, під одним мовчазним поглядом Тагабата. Міміка обличчя, скупі жести і точна інтонація голосу — переконливо і театрально "справжньо" передавали для зовнішньости різкі й спадисті внутрішні стани героя. Де треба було, Гірняк зумів емоційно відтворити внутрішній психологічний стан героя, як людини; а з другого боку, він зумів також перевтілити того ж таки героя, як політичний символ. Завдяки йому, мабуть, п'єса була спонтанно і бурхливо прийнята публікою, і в психологічному, і в політичному сенсі.

Роля Матері у виконанні Олімпії Добровольської була далеко суцільніша і послідовна. Це дуже малослівна роля і, в той же час, головна (до такої ж міри, як і роля Андрія). Це не так статична, як статуйна, скульптурна, роля: для глядача сильна чорна постать матері в кожну секунду вистави була присутня, вона мотивувала поступки всіх героїв, цілу дію, хоч з'являлася на сцені дуже рідко. О. Добровольська віддала цю ролю з великою силою, прийнявши засіб дуже стриманої заовнішньо гри, що, з одного боку, підкреслювало силу внутрішнього драматизму; а, з другого, лишало публіці багато місця для індивідуального дотворення цієї ролі у власній свідомості, у власній чуттєвості. Свої скупі слова подавала О. Добровольська в одних

ситуаціях дуже напружено з мінімальними але сильно вражаючими жестами, — так, що така стримана сила подачі, зупиняла лють і ненависть роздертих історизмом рідних братів у двобої; в інших ситуаціях з такою ж скупістю виявляла глибину матірньої любови і бажання облегшити долю синів. Олімпія Добровольська разом з М. Чолганом у ролі Тагабата найбільш органічно зрозуміли і вжилися в принцип акторського театру.

Роля д-ра Тагабата (виконував Мирон Чолган) теж належала до найбільш послідовних і найбільш скристалізованих. Спершу цю ролю виконував коротко Б. Хабурський; на превеликий жаль, не було детальнішої аналізи його гри в тодішніх рецензіях, не доводилось теж упорядникові бачити ті ранні постановки. Для молодого актора М. Чолгана це була перша велика роля, і своєю трактовкою, своєю грою, він зумів піднести цю ролю, не до почесного третього чи четвертого місця, а до рівня гри Андрія і Матері. Д-р Тагабат — це тип людини голого, як вістря ножа, і чистого інтелекту, який, зробивши певні рішення і прийнявши певні концепції, реалізує їх з цілковитою відсутністю людських почуттів, з повною нелюдяністю засобів і наслідків. Для нього, щоб встановити нове, треба вбити, розстріляти старе разом з людиною. Мирон Чолган відтворив цю ролю, як висловився раз Й. Гірняк, економно, але виразно. Він віддав сухість і безжалісність інтелекту засобом недогравання: уривчастими, скупими і одноплощинними репліками, тобто без найменшої тіні емоційних моделяцій; мінімальними жестами і кам'яною безвиразністю обличчя. Бо, як завважив сам Чолган, найменше перегравання ішло б у розріз з внутрішньою правдою. Часто павзи між словами говорили далеко сильніше, як слова; його мовчазний погляд, його кам'яне обличчя — підпорядковували і корили своїй сухій і жорстокій інтелектуалізованій волі всіх членів трибуналу. І те, що М. Чолган як молода людина, яка не мала перед тим ніяких стосунків з добою чи феноменом Хвильового, зумів так глибоко і переконливо створити ролю Тагабата, — свідчить про його непересічний акторський талант та про інтенсивність педагогічної роботи О. Добровольської і Й. Гірняка.

Роля Андруші, яку виконував С. Залеський, була найбільш патетична і найбільш плякатна. Залеський теж був педагогічним відкриттям і досягненням О. Добровольської і Й. Гірняка ще львівських часів. Він мав уже досить наглядний акторський стаж, але його попередні ролі (Хлєстакова і Романа Птаха) різко різнилися від того, що треба було створити у Мати і я. Крім слабо накресленої ролі та неознайомлення з жанром, Залеський не мав теж глибшого відношення до проблеми хвильовизму, — тому то, як натякає де-не-де преса, він мав напочатку труднощі з ролею Андрюші. Але скоро, як здібний актор, він подолав ці початкові труднощі, підпорядкувавши зовнішню публіцистичність і патетику ролі особистій чисто людській чесності, одвертості й правді. І хоч емоційність і патетичність мусіли бути наявні, — вони були вже більше індивідуалізовані, стали



А. Кривецький — Деґенерат,
Й. Гірняк — Андрій.

"Мати і я"

М. Чолган — д-р Тагабат,
С. Залеський — Андрюша.

проблемою людини, а не тільки політичними концепціями. В такому потрактуванні ролі, Залеський перевтілював її своєю акторською безпосередністю, щирістю і внутрішнім почуттям балянсу (що ніколи не дозволило йому зсунутися до якихнебуть компромісних засобів).

Ролю Деґенерата виконував А. Кривецький, здібний актор з деяким попереднім акторським стажем. Кривецький мав особливу здібність характеризуватися, — тож у ролі Деґенерата він дав багато чисто фізичного вияву. А зводячи свої репліки часто до бурчання, монотонно повторюючи кілька тих самих інтонацій і кілька тих самих рухів, — він створив півзвірячий тип людини, майже ідіота, який виконує накази трибуналу з такою монотонною послідовністю, як і тих кілька завчених інтонацій "ла-ла-ла".

В загальному п'єса була поставлена зовнішньо не так в реалістичному, може, як в "реальному" ключі; а внутрішньо ставлено акцент на психологізацію. Не можна сказати, що така трактовка не суперечила частинно матеріялові п'єси. Повно приймаючи потребу акцентувати психологізм, все ж таки відчувається, що психологізм цей вимагав більшої умовности, може, більшої навіть символізації. Хоч в дійсності кожна розв'язка йшла б частинно врозріз із матеріялом (бо така природа прози Хвильового), тож дискусії на цю тему треба приймати тільки, як різнородність підходів, розумінь і смаків.

Як у попередніх двох виставах, так і в цій — найслабшою сторінкою були декорації. Це було зумовлене обставинами (актори й досі пригадують, як вони ходили по таборі й примірювали чоботи для постав), і не було ще кому цією справою зайнятися. Ф. Позняків, тільки технік сцени, з колективною допомогою акторів не міг таких проблем розв'язувати. І коли в *Замотеличеному теляті* й *Блакитній авантурі* щасливо виключено всі декорації, то в *Мати і я* режисер пішов на нещасливий компроміс. Найбільше потерпіла перша дія з двома іконами, рушниками, клечанням і навіть годинником на стіні. Все це було зареалістичне і "нетеатральне" (стояло за близько життя). Крім того Іван був за гарно і за шараварно зодягнений, також стрій Остапа сильно виривався з похмурого стилю вистави.

■

Між *Блакитною авантурою* і *Мати і я* пройшов довший проміжок часу. Більшу частину того часу режисери використали на школення акторів, переводячи цілий ряд вправ над персонажами з *Лісової пісні* та цілу серію мімодрам, які вважалися основним засобом підготовки студійців. Що цікаве на цьому етапі — це те, що режисери починають уже вирізняти і заохочувати найздібніших студійців: Тамару Позняківну і Мирона Чолгана.

Теж варта уваги певна реорієнтація Й. Гірняка на новаторство, — література, мовляв, шукає нових виявів, і Студія теж мусить.

Ще перед прем'єрою *Мати і я* зародилися, як твердить В. Змій у щоденнику, "шепоти збоку", з намаганням прищепити студійцям

сумніви, щодо вартости цієї п'єси та щодо глузду постави її. Можна припустити, що сили, які діяли проти Хвильового і довели до його знищення, як людини і навіть як письменника на Україні, мусіли діяти і тепер. Таке припущення посилюється ще й тим, що *Мати і я* стала згодом отою спірною кісткою, кругом якої творилися свари, розколи і роздрібнення сил еміґрації. Бо такі протиарґументи, як довгість монологів (сьогодні існують цілі п'єси, які є одним суцільним монологом — Семюель Беккет — і ніхто не має з ними особливих труднощів), чи мнима комуністичність героїв, чи брак літературної вартости — в театрі несуттєві.

Варто, думаємо, зупинитися на зауваженні Б. Подоляка, що, мовляв, п'єса "не звучить в ідейно-трагедійному пляні так глибоко і сильно, як новелі М. Хвильового"; та що тут треба пройнятись патосом активістичного світосприймання романтиків 20-их років. (див. підрозділ "Оцінка критики"). Поминаючи вже факт, що глибокість звучання творів Хвильового — це не абсолютний, а радше індивідуальний феномен, — для багатьох бо читачів твори Хвильового звучать досить поверхово і розхристано, — проблема тут у неправильному розумінні театру як мистецтва. Автор п'єси може, але не мусить, зобов'язувати режисера, — згадаймо хочби відношення між Ґротовським і Кальдероном чи Висп'янським. Якщо режисер творчий, то п'єса служить тоді як своєрідна призма, крізь яку проєктується передусім творча індивідуальність режисера. Це відноситься до творів Хвильового як і до творів хочби Шекспіра (цього в ніякому випадку не брати, як порівнювання). Теж не має великого творчого глузду намагання детально відтворити добу автора, — це завдання історії. Мистець мусить давати проєкцію сучасної йому доби у відношенні до доби автора. І коли ми відмітили, що сценічне дійство було далеко сильніше і сукупніше, ніж інсценізований матеріял, — то це хоч частинно засвідчує, що режисер мав правильне відношення до матеріялу.

Мати і я упродовж років тішилася, з одного боку, великою популярністю, була ставлена 35 разів; а, з другого боку, довкола неї розвинулася дуже жива, бурхлива і гостра полеміка у пресі, яку частинно будемо трактувати у розділі "Традиція — новація", — правда, більша частина тої полеміки плила мілким політичним руслом і не мала ніякого суттєвого значення для театру.

Оцінка критики — погляд іззовні

(Анонімно): "Мати і я", Таборові Щоденні Вісті, 17. IX. 1946

Драматична школа дир. Гірняка має всі прикмети творчого й експериментального ансамблю. Кожна вистава цієї школи дає нові осяги в розв'язуванні драматичних проблем, а тим самим нові осяги поодиноких адептів цієї школи. Остання вистава *Мати і я* — це інсценізація двох новель Хвильового, достосована ідеологічно до нових

вимог нашого часу. Вистава пройшла з великим успіхом, незважаючи на недостачі, що характерні кожній інсценізації, бо прозовий твір не має тих притаманностей, які потрібні для доброго драматичного твору, особливо акції. Це тим більше відноситься до творів Хвильового, який був імпресіоністом.

Треба з признанням відмітити гру дир. Гірняка, який легко подолав труднощі твору, що базований на довгих монологах... Кривецький в ролі Деґенерата, Хабурський в ролі Тагабата і Змій в ролі брата, — з впевненістю відтворили свої персонажі.

З особливим признанням відзначуємо тут не тільки вдумливу креацію матері, яку дала п. Добровольська, але і її фанатичну відданість школі як помічника режисера, що посвятила весь свій час і труд для безугавної праці над молодняком...

Ю. Дивнич (Лавріненко): "М. Хвильовий на сцені драматичної школи", Нові Дні, 13. X. 1946

...Виконання головних ролей п'єси самими провідниками школи роблять цю прем'єру видатним явищем. Глядач мав нагоду бачити першорядну гру першорядних українських акторів, гру, яку траплялося бачити лише в безсмертному "Березолі" Леся Курбаса. Подаючи образ роздвоєного Андрія — цього Гамлета XX сторіччя, Гірняк досягає найбільших дотепер вершин свого таланту в безмежній стриманості, в тій експресіоністичній "закованій енергії", яку інший актор розхлюпав би в істерику і тим знижував би трагедію до мелодрами. В тому ж стилі "закованої енергії" грала й Добровольська, яка відтворила всю глибину своєї небалакучої, але глибокої, ролі з мистецькою простотою, підносячи водночас образ матері до великого і священно хвилюючого символу. Талановитий молодий Залеський іде слідом за своїми вчителями. Коли на прем'єрі він грав з сантиментальним відтінком свого чулого Андрюшу, то на другій виставі він уже цілковито піднісся до стилю спектаклю, займаючи в ньому не тільки по ролі, а й по її виконанні почесне третє місце.

П'єса була великим іспитом і для всієї школи. Не легко досталася вона молоднякові, який на прем'єрі в окремих випадках "не дописував", зате на повторній виставі творив з головними партнерами ансамбль, викликаючи подив у глядачів...

Півроку пізніше, під час ґастролів Театру-Студії по Баварії, та після деякої перетасовки ролей, *Ю. Дивнич* під дещо іншим кутом глянув на гру акторів у довгій підсумковій статті *"Завтрішній день нашого мистецтва", Українська Трибуна, вересень, 1947:*

"Гірняк створив образ глибокого психологічного роздвоєння, амплітуду переживань від найніжнішої синівської любови — до божевільно послідовної рішучости чекіста, образ людини, що на очах глядача перетворюється в живий труп, у якомусь невмолимому самозаперечennі. Гра обличчя Гірняка (особливо в четвертій картині) дає відчути всю безодню суперечностей, що розривають цю душу. На тлі його гри образ матері, ставлений Добровольською, дихає великою

силою простоти, поєднаної з природньою шляхетністю, силою, яка і найбільші муки та горе вміє прийняти з епічним спокоєм, із всеобсяжною любов'ю. Це первозданна цільність неподільного, некомпромісного, бо всеобіймаючого. Це образ матері, що його подає нам Добровольська майже невловимими для нас акторськими засобами, якимись незримим внутрішнім наставленням актора, яке можемо лише часом підглянути аналітично в точно вловленій акторкою величині кута нахилу постаті, скупого руху рук та інтонації голосу. Залеський у *Мати і я* довів, що на амплуа кабаретного "лева" і легковажного коміка його акторська амплітуда не кінчається. Реторичні фрази своєї ролі він перетворив на новий глибоколюдяний протестуючий образ молодої людини, яка не може і не хоче відривати розум від серця, засіб від мети, обов'язок від чести, сина від матері. М. Чолган мав ролю прямолінійного і одноплянного садиста Тагабата. Але він надав цьому образу такої сухої і гострої чіткости, від якої віє холодом створіння, що має "холодний розум і камінь замість серця". Образ інтелектуальної бестії. Кривецький розкрив у своєму Деґенераті рису не так злобної, як наївної жорстокости, що буває властива лише тваринам. Саме цим перетворенням в тварину, і підкреслив Кривецький влучно деґенеративну суть свого героя"...

У *Щоденних Вістях,* Мюнхен — Ляйм, VI. 1947, В. Д. (здаєтсся В. Домбровський з Мхату) подав таку схематичну характеристику окремих ролей російською мовою:

"О. Добровольська дала тип матері, для якої не існує різниці між дітьми, незважаючи на протилежності їхніх характерів і дій. Вона однаково гаряче любить їх, і коли Андрій по присуду трибуналу мусить позбавити її життя, — вона, для добра сина... просить його убити її і тим спасти себе. Гра Добровольської була дуже переконлива і природня. Інтонації голосу в усіх випадках відповідали ситуаціям. Відчувається сильну емоцію в переживаннях, зв'язаних з ролею.

Роля Андрія (Й. Гірняк) вимагає незвичайного напруження, бо вся гра побудована на психологічних переживаннях, з одної сторони, ідейного комуніста, який має перед собою девіз: "все для революції"; а з другої сторони, боротьба з синівським почуттям до матері. Це тип фанатика, який у своїй ідеологічній засліпленості не рахується з нічим, включно з підписом смертного присуду рідному братові та фізичним вбивством рідної матері, власноручно. Й. Гірняк вивів свою ролю блискуче, легко справившись з усіма труднощами. Тримав своєю грою публіку в такому напруженні, що, коли закінчилася п'єса, залею пронісся віддих полегші, знайшовши вислів у словах: слава Богу, що це було тільки на сцені. М. Чолган у ролі д-ра Тагабата, циніка-деґенерата, якому чужі добрі почуття, — дав прекрасну гру, чим накликав на себе ненависть цілої глядацької залі. Молодому ученику Студії М. Чолгану від душі бажаємо успіху на сценічному помості.

С. Залеський, член ревтрибуналу, дав добре обдуману гру того, що не згодний з методами насаджування комуністичних ідей. Про цього

Підвал чорного трибуналу Чека.

"Мати і я"

М. Чолган — д-р Тагабат,
Й. Гірняк — Андрій.

Й. Гірняк — Андрій,
О. Добровольська — Мати.

молодого і багатообіцяючого актора дамо окрему рецензію."

В дискусійній статті *"Ще про М. Хвильового" в Нашому Житті, Авґсбурґ, VI.1947 р. Павло Дубів* детальніше зупинився над ролею Андрія у виконанні Й. Гірняка:

"Не кожен актор зміг би в чотирьох актах показати весь духовий комплекс комуніста, всю амплітуду його душевних переживань від безмежно високої, звеличающої людину, любови до матері, аж до дна психологічної безодні людського падіння — Деґенерата. Повторюємо, не кожен актор зміг би вповні розкрити перед глядачем цей складний і заперечливий образ, але Гірняк зміг. Майстерно простий у грі, без зайвої жестикуляції, без дешевих театральних ефектів, виступає він перед нами, як глибокий знавець людської психіки, аналізатор і синтетик одночасно. Аналізатор, бо розкриває всі сторони людської душі; синтетик, бо показує ці риси, не як механічне нагромадження абстрактних ідей (любов до матері, вірність партії, мрії про загірну комуну і т. д.) — а з'єднаними в один художній образ, — людину з усіма її сильними і слабими сторонами. І тому такими переконливими, психологічно виправданими, здаються вчинки всіх дієвих осіб, як у виконанні Й. Гірняка, так і у виконанні акторів його Студії".

З довгого огляду *Б. Подоляка (Г. Костюка) "Три спектаклі", Українські Вісті, III. 1947.* наведемо тільки розділ, який ставить постановку *Мати і я* в перспективі до Хвильового і його творів:

"Нам здається, що при всіх успіхах п'єси, вона не звучить в її ідейно-трагедійному пляні так глибоко і сильно, як новелі М. Хвильового. Чому? Насамперед, думаємо, тому, що при наявних артистичних силах, Студії трохи заважко підняти цю глибоку і важку своїм образом річ. Щоб Хвильовий звучав зі сцени, треба дуже довгого і методичного підбирання людей, які, крім уміння психологічно перевтілюватись в його складні образи, глибинно і наскрізь пройнятись патосом активістичного світосприймання романтиків 20-тих років, — були б, сказати б так, самим Богом народжені для таких образів — і тембром голосу, і зовнішнім виглядом, і природним жанром. Самого Гірняка та О. Добровольської, що місцями блискуче проводять свої ролі...замало."

І, накінець, думки *Г. Шевчука (Ю. Шевельова — Шереха)*, який аналізує виставу під іншим кутом, з притаманною йому інтроспекцією *(стаття "Молодість, що вміє, старість, що може", Час, II. 1947)*:

"У виставі *Мати і я* ... театр перейшов від сатиричного насвітлення проблем сьогоднішнього дня до провідної проблеми нашої доби. Україна і большевизм — так можна назвати цю проблему в її політичному аспекті. У нас багато говорено й писано про ті знищення, які приніс большевизм на Україну: терор і голод, винищування проявів української душі і духу, економічний визиск і намагання духово поневолити. У *Мати і я* взято проблему може глибше: большевизм made in Moscow не тільки винищував своїх ворогів, він спустошував і своїх друзів; він безжально вивертав і спотворював душі українців, які хотіли йому служити. Зерна, що сіяв він в українській душі, — це зерна

розкладу й знищення, зерна саморозкладу й самознищення. Не можна сполучити любов до своєї землі і служіння чужому. Большевизм на Україні навіть прихильників своїх губить. У трагедії українця-чекіста Андрія розкривається приреченість спроб чесно служити чужій системі.

У філософському аспекті твір показує залізну діялектику мети і засобів. Хто заради мети визнає всі засоби доцільними, неминуче губить свою мету. Хто заради мрії про загірну комуну запроваджує терор, той мусить кінець-кінцем розстріляти власну матір, знищити себе, і не дійде ніколи до мети.

З незвичною гостротою (може часом надто прямолійною) твір і вистава висувають ці кардинальні проблеми нашої сучасности. Сміливість і вміння мислити і взагальнювати — це ті риси, які Студія видимо цінить і які вона виховала в знайдених нею драматургах-деб'ютантах."

Обговорюючи проблеми режисури, Гр. Шевчук робить такі завваги, що стосуються до *Мати і я*:

"Ще складніша справа з *Мати і я*. Відтворити на сцені стиль романтично-розхрістаної, ліричної новелі М. Хвильового — річ взагалі ледве чи можлива, а якщо й можлива, то хіба засобами режисерського театру. Інсценізатори, очевидно, ставили собі завдання відтворити тільки проблематику, та й її взято трохи схематизовано. Бо Хвильовий вагається між любовю й ненавистю до революції, а в інсценізації від самого початку чітко розставлено знаки плюс і мінус і по суті виключено всяке вагання. Те, що написали Ю. Дивнич і І. Кошелівець — це політична драма. Герої виголошують тиради на політичні теми. Кожна постать виразно алегорична. Мати — Україна; Остап — українці, що служать старій Росії; Іван — молодий ще борець за Україну; Андрій — роздвоєна постать, образ тих, що служать Росії большевицькій; доктор Тагабат і Андрюша — втілення двох душ Андрія. Дія відбувається передусім в ідейному пляні. І зовнішні колізії, і психологія — тільки допоміжні засоби.

Політична драма на сцені вимагає передусім твердої руки режисера, суворого пляну вистави. Цього нема. Режисер вирішив дати спектакль акторський і запропонував акторам розробляти образи психологічно. Наслідком цього став розрив між текстом і образом: гістеризм образів Андрія і особливо Андрюші був би доречний у драмі за Достоєвським, але не в політичній драмі за Хвильовим. Другий наслідок — надмірна скутість образів і камерність деяких сцен, особливо першої дії. Розкрити психологічно образи, позбавлені психологічного підґрунтя, можна було тільки зосередивши їх у собі, позбавивши їх динаміки. Так сталося зокрема з образом матері в виконанні Ол. Добровольської. В ряді місць режисурі все одно довелося вдатися до засобів режисерського театру, відмовившися від камерности й психологізації. Згадаймо повторення з-за сцени чиїмсь голосом мотта п'єси про трьох братів у першій дії, або появу Івана в четвертій дії. Але в цілому відмовлення режисури від режисерської

вистави, від сценічного розв'язання політичної драми і настанова на акторсько-психологічний спектакль, сильно обмежили вплив вистави на слухача.

Студія стане справжнім театром, коли розвиток акторської техніки і акторських обдарованостей дозволять режисерові експериментування і висування *своїх* завдань."

"Сон української ночі" І. Алексевича (І. Чолгана), прем'єра 10 жовтня 1946

П'єса

Друга назва цього ревю — *Мандрівка чумака Мамая довкола світу* (музична казка-каруселя). Це перша частина Мамаєвої трилогії, в якій зображена мандрівка чумака Мамая, нащадка славного запорожця, через історію, через пекло, чистилище і "рай" нашої сучасности.

Перша картина зображує Україну 1830 року; на тлі "Голосу ночі", блідолицьої тополі та соняшника вирисовуються постаті чумаків — між ними Мамай, який тяжко хворіє без горілки і не може дотягнути додому останніх кілька кілометрів. Але на згадку про його жінку Ївгу нагло виздоровлює і висловлює бажання побачити відьму з Лисої гори замість Ївги. Бажання його сповнилося, на небозводі являється відьма, в якої Мамай просить запіканки. Відьма перевтілюється у шинкарку, — Мамай залицяється до неї, висловлюючись недостойно про свою жінку Ївгу. Шинкарка раптом перевтілюється в Ївгу, яка і є відьмою, що в люті заклинає Мамая у пляшку, в якій йому приречено пробути цілу вічність.

Друга картина — це революція 1917 р. Під мінливі звуки українських, білоґвардійських та большевицьких пісень проходить пантоміма подій. Революційні дії викинули і розбили пляшку з Мамаєм, і він, все ще похмелений відьминою запіканкою, іде на поклик Пашківської волости, яка воює проти всіх і вся. Пашківчани посилають Мамая в дипломатичній місії до Відня. В першій інтермедії (перед куртиною) він уже в дорозі на захід і викладає стрічній бабусі свої дипломатичні теорії про непотрібність знання і непотрібність мов. Бабуся остерігає його що йшли вже такі дипломати, та не повернули.

Третя картина — у Відні 1920 р. У кварні, між вальсами, співами і скрипалями, д-р Рутенець представляє "міністра" Мамая колишньому австрійському міністрові. Мамай підводиться і виголошує свою першу дипломатичну промову, пророкуючи перемогу Пашківської волости, бо в них кулі з галушок, а літаки — печені голубці, та свищучи на всіх чухраїнців, Остапа Сливку, футуристів, анархістів і рутенців. Це призводить до бійки з д-ром Рутенцем, після чого австрієць великодушно визнає Пашківську республіку. У другій інтермедії австрійський міністер коментує післявоєнну австрійську демократичність, віденську спідничкову політику; іронізує теж з Гірнякового "нема мистецтва для мистецтва, а мистецтво для суспільства", та з уладжування дискусій після кожної виставки.

Дія четвертої картини відбувається в Парижі. У кабареті на сцені виступає співачка, публіка свище, директор кличе кельнера і портієра, які силою виносять співачку зі сцени. В міжчасі Мамай зловив портієра, величає його міністром і намагається пропхати справу Пашківської

республіки. Коли Мамай був готовий підписувати з портієром договір, портієр і кельнер почали російщиною заперечувати існування Пашківки, а дівчина, яка недипломатично примостилася на колінах Мамая, вияснила, що його "міністер" тільки портієр, то й не варто сумувати. Незвичне виконання танґо Мамаєм, призвело до заанґажування його до Голлівуду.

П'ята сцена зображує Голлівуд. Мамай уже славний режисер, якого обсідають репортери; ставить він змодернізованого "Ой не ходи Грицю", Маруся підходить до телефону і викликає Гриця на останнє побачення. Гриць співає Марусі "Bésame mucho", і трагедія кінчається боксом між Грицем і Хомою, а Мамай, тепер містер Мемей, суддює. Третя інтермедія зображує Мамая на чолі експедиції крізь джунґлі (це психологічна підготовка для наступної картини), і його далі переслідує і лякає голос Ївги.

Шоста картина вже в Індії. Магараджа вітає Мамая і його експедицію в палаті. Мамай і тут продовжує свою культурну місію, плянує робити виставку вишивок, бо, мовляв, якщо нас захід не розуміє, то почнемо пропаґанду від готтентотів. Місія кінчається тим, що магараджа застукує Мамая в гаремі з своїми жінками. Інтермедія, що слідує після цієї картини — це довгий монолог Мамая з папугою, своєрідний погляд на себе. Усвідомлення що він впродовж життя кричав тільки гасла, як папуга.

Остання картина — на острові Сан Доміно, де Мамай з П'ятницею проводить самотньо життя. З розбитого корабля дістає він радіо, яке інформує його про останні події, — являються постаті Гітлера, Муссоліні й нарешті ловить він Київ з постаттю "командіра" в погонах, який говорить тільки російською мовою. Мамай захоплено вітає "командір" як поворот царських часів. Коли "командир" переконує його, що царські часи мертві, Мамай цього не приймає, бо по погонах пізнає царських людей. В міжчасі над'їздить корабель з українськими еміґрантами. Між ними Мамай чує голос своєї Ївги, в переляку ховається у пляшку, яку Ївга закорковує і кидає у море.

Все це тільки загальне риштування, яке виповнює тонка сатира на поточні події, гумор, співи, хореографія і музика.

Підготовка вистави — погляд зсередини

(Уривки щоденника В. Змія)

15. IX. 1946

Год. 10-12 прогон всіх картин з *Мати і я,* а в год. 20-тій вистава. Після вистави були дискусії, — забирали голос Цегельський, Чума й інші. Чума пропонував, щоб *Мати і я* зняти з репертуару Студії, бо вона має шкідливий вплив, особливо на молодь. Лавріненко запротестував проти цього, і решта дискутантів його підтримали.

9. X. 1946

Прогон всіх картин *Сна української ночі* з оркестрою. Репетиція

проходить дуже погано. Всі музичні номери розходяться з оркестрою. Від 14-22 год. монтування декорацій. В 12-тій год. ночі почалась генеральна репетиція. Пройшла так жахливо, що страшно подумати про завтрішню виставу. Учні в зневірі.

10. X. 1946

Від год. 10-15 репетиції. Скорочувались деякі сцени, деякі мінялися зовсім. Віра Кемпе вибухнула нервово, що в день вистави, мовляв, не можна нічого міняти і так допізна робити пробу. І раптом увечорі вистава пройшла досить чисто — мила несподіванка.

16. X. 1946

Індивідуальна праця Добровольської з Залеським і мною, проробляли матеріял до листопадових днів.

Б. Романенчук виступив зі Студії, адміністративні справи перебрав добровільно д-р І. Чолган і дуже добре вив'язується.

17. X. 1946

Студія проходила лікарський огляд. Вислід такий, що 4. XI. мусимо йти на фізичні роботи. На зборах Добрицька заявила, що не може далі працювати в Студії, бо розбивається родина.

Мімодрами. Здавали Бєльський і Позняківна.

Бєльський

Режисер: Актор повинен виявлятися дуже просто але переконливо. Мімодрама Бєльського добра, але в нього є хиби: його фізична побудова дуже зібгана, його жести вияву ідуть від зламаного ліктя, — це треба перебороти. Треба переломити своє тіло.

Позняківна

Залеський: Тамара далі має свої повторні сценічні жести і ту саму усмішку. Не була свобідна.

Режисер: Усмішка Тамари і жести (пальчики) — це і є її штампи. Мати публічну одинокість — не значить бути "свобідним" (легковажити глядача — безличність). Навіть великі актори, які кінчають життя на сцені, перед кожним виходом на сцену — дуже піднесені (душевний фібр). Актор, як великий хірург, перед і під час операції, — в дуже піднесеному стані, хоч операцію робить впевнено. Раджу не будувати мімодрам на дрібних жестах, бо їх дуже важко виявити і зафіксувати, а брати широку форму вияву. Ми в дуже складному стані, бо йдемо проти природи вишколу актора. Даємо вистави і, паралельно, школимо актора. Ми не хочемо вбивати індивідуальність актора, навпаки, стараємося її розвинути, але на виставі режисер зводить усе до спільного знаменника. І тут конфлікт.

4. XI. 1946

Продовження мімодрам.

Кемпівна

Режисер: Нам важно, як виконана мімодрама. У вас немає уяви, а не забувайте, що актор без уяви дуже скучний. Мімодрама Кемпівни формальна.

Рудівна: музик

Кривецький: Задовго держить ґримасу, яка нічого не значить.
Чолган: Стерегтися пози.
Режисер: Леся дійсно забуває про природність рухів, в неї вбачається якесь штучне тривання на сцені. За рівний рисунок, не було оправдання, не було простоти руху.
12. XI. 1946

Лекція мистецтва актора, режисер говорив про ідею твору та наскрізну дію: коли актор має дані обставини, він мусить діяти в наміченому ритмі і пляні, тобто діяти в певних рамках. Актор є під контролею режисера. Суть глядача теж впливає на гру актора. Глядач приходить на виставку ікс разів не задля теми, яку він знає заздалегідь — його цікавить тільки виконання даної ролі чи цілої п'єси. Значить, актор не є невільником режисера чи автора, який накидає тему, його завдання — це форма вияву. Коли актор підходить до розв'язки мімодрами чи ролі, він мусить знайти ідейне визначення. Наскрізьна дія випливає від ідеї.
Від 15-17 год. здавали мімодрами.
Борис Пальчевський
Режисер: Борис має дуже багату фантазію, біда в тому, що виявлення не йде в парі з фантазією. Борис по структурі — комік. Дуже цікава його трактовка божевілля. Має склонність до ґротестку, що в майбутньому може бути дуже цікавим прийомом. Вам треба працювати над виявом.
Кривецький
Леся Рудівна: Кривецький має те, чого багатьох з нас не мають — це розв'язаність і повнота руху.
Режисер: Корисне у цій мімодрамі те, що Кривецький позбувся своєї непевности. Силою факту, те, що тягнуло вас до комічности, ви дотепер переносили на сцену. І коли вам дана трагічна тема, ви зразу не почували себе якслід. Сьогодні ви це перебороли. Бачу, що можете бути актором драматичного пляну, актором неврастеніком.
Залеський
Режисер: Безумовно, оправдання було. Архітектоніка теж була добра. Не було тільки закінчення в цій мімодрамі.

М. Чолган
Хабурський: Він все таки "грав", не було публічної одинокости.
Шепцьо: Цікаво, що робив він в образі, а не в своєму характері. Увів теж дрібні елементи, якими збагатив вияв внутрішнього стану. Вадить йому тільки якась розхлябаність, що тягне його за дією.
Пальчевський: Деякі моменти показані дуже чітко, від моменту оглухнення йде якась нечіткість.
Режисер: По критиці видно, що він вас зацікавив. По тій же критиці видно, що ви чіпляєтесь до речей неважливих. Важливе те, що він до сухої теми накопичує цілий ряд елементів, які роблять мімодраму соковитою. Прошу не мішати публічної одинокости зі зтаном. Я знаю з практики, що граючи на сцені я є в стані, але мені щось незручно,

значить, я не був публічно одинокий. Я тільки тривав. А мистецький акт є тоді, коли всі елементи акторської творчости поєднані.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и

1. Україна

Голос ночі	О. Добровольська
Мамай	Й. Гірняк
1 чумак	С. Залеський
2 чумак	А. Кривецький
Ївга	І. Пошивайло (згодом Л. Сай)
Цар	Б. Пальчевський
Бабуся	І. Пошивайло (пізніше І. Куліш)

2. Відень

Мамай	Й. Гірняк
Д-р Рутенець	А. Кривецький
Австрійський міністер	М. Чолган
Скрипаль	Ю. Бєльський
Кельнер	Б. Пальчевський

3. Париж

Директор кабарету	Л. Рудівна (згодом Т. Позняківна)
Співачка	Л. Сай
Кельнер	Ю. Бєльський
Портієр	Б. Пальчевський
Мамай	Й. Гірняк
Д-р Рутенець	А. Кривецький
Куртизанка	Т. Позняківна

4. Голлівуд

Мамай	Й. Гірняк
Репортер	Ю. Бєльський
1 кінооператор	В. Змій
2 кінооператор	Б. Пальчевський
Мері	Т. Позняківна
Джордж	С. Залеський
Д-р Рутенець	А. Кривецький

5. Індія

Мамай	Й. Гірняк
Магараджа	М. Чолган
Жінка Магараджі	Л. Рудівна (Л. Сай)
1 Баядерка	Н. Безкоровайна
2 "	І. Пошивайло

3 Баядерка	Л. Сай
4 "	В. Чужакова
Перекладчик	Ю. Б'єльський (В. Лисняк)
6. Сан-Доміно	
Мамай	Й. Гірняк
П'ятиця	Л. Сай
Старший апатрид	С. Залеський
Постава	Й. Гірняка
Режисер	О. Добровольська
Хореографія	Н. Сулими

В загальних обрисах постава ревю *Сон української ночі* базувалася на тих же елементах, що й *Блакитна авантура,* тобто на зовнішній динаміці, на вживанні музики, як пов'язуючого елементу, на життєвості виконання та молодості виконавців.

Декорації, знов же, майже не існували. Висіли сірі плахти, і в першій сцені видніли обриси тополі та соняшника. Або, як висловився жартом Й. Гірняк, умовність була зведена до абсурду.

Коли на сцену входили чумаки, вони тягнули на шнурках малесенькі картонові волики, — і таке неспівмірне відношення між волами і чумаками зорово встановляло іронічну проєкцію дійства та сатиричне відношення до певної круторого-традиційної символіки. Як Мамай закликав відьму з Лисої гори, — то на півпрозорий екран, вмонтований у задній частині сцени, падала тінь відьми, яка з екрана вела з Мамаєм розмову. Знов же, після того, як Мамаєва жінка Ївга (вона ж і відьма) закляла його навіки у пляшку, — на тім же екрані являлася тінь пляшки з душею Мамая.

Сцена царського балу, на який нагло вривалися робітники і вивертали царя догори коренем (що виражало революцію), — була розв'язана балетно-музичними засобами, як також чисто звуковими (крик, свист, постріли). Часті зміни влади були передані виключно зоровими і звуковими засобами: крізь сцену прямо пересувався відповідний транспарент, або зсувався відповідний прапор, а за сценою звучали тогочасні військові пісні (білоґвардійські, українські чи комуністичні). Ось враження тодішнього глядача: "...танцює царський двір. Реверанси, шелест балевого жіночого вбрання, звуки фанфар, і до гурту аристократичних масок входить цар... В музику вриваються гарматні постріли. Аристократія деревіє в жаху. На сцену під звуки маршу являються нові постаті. Це робітники-революціонери. Вони кидаються на танцюючу аристократію, а ці просять на колінах помилування. Хтось із робітників підносить царя за ковнір сорочки догори і кидає ним об землю.

На екрані дата — "1917 рік". Чути спів:

Єх, яблочко, куда котишся,

Махну в руки попадеш — не воротишся.

Пісня затихає, а її змінює спів денікінської кавалерії:

Оружьем на солнце сверкая
Под звуки лихих трубачей...

Далі лунає польська пісня:

Jak to na wojence ładnie
Kiedy ułan z konia spadnie...

і нарешті проходить пісня УСС-ів:

Не сміє бути в нас страху,
Ні жадної тривоги..."

(В.Д. "Батьківщина", ч. 46, 1946, Рімині)

Сцена у Відні відбувалася в кварні, де на тлі музики та вальсових балетних номерів проходила розмова "амбасадора" пашківської республіки Мамая, д-ра Рутенця та бувшого австрійського "міністра". Основою цієї сцени була незабутня промова Мамая у виконанні Й. Гірняка та інтермедійне сольо австрійського "міністра" у виконанні Мирона Чолгана.

Картина паризького кафе починалася тим, що співачка заповзято виконувала свій номер, а публіка теж заповзято свистіла і вигукувала. Не можучи збутися співачки зі сцени, кельнер б'є її пляшкою по голові, вона непритомніє, і її нарешті виносять. Після невдалих спроб встановити міждержавний договір з французьким міністром (який в дійсності був росіянином-портієром), Мамай пустився з паризькою куртизанкою в танґо, виконуючи його темпераментними, перебільшеними, ґротесковими рухами. Імпозантніша за нього куртизанка вивертала його сензуально то в один, то в другий бік — і завдяки саме цьому незвичному виконанню, Мамая анґажують до Голлівуду.

Найтеатральнішою і, мабуть, найкращою сценою — була голлівудська. Тут, окружений репортерами, Мамай дає інформації про свій найновіший фільм "Ой не ходи Грицю". На сцену рундатом виходить Маруся і виголошує монолог з останньої дії про любов до Гриця-Джорджа. Тоді бере телефон і викликає Джорджа на останнє побачення. Джордж являється у вишиваній сорочці й у фраку і просить Марусю на дансінґ. Вона відмовляється, дає йому коньяку. Гриць вмирає, співаючи "Бесаме мучо", а Хома тим часом телефонує по лікарську допомогу і готується втікати з Марусею. Гриць зривається люто на ноги і викликає Хому на отой славетний бокс, в якому суддював Мамай.

В останній сцені на острові Сан Доміно цікаво було розв'язано мізансцену, як Мамай слухає радіозвідомлення. Коли голос з радіо подає хід історичних подій, то на екрані являються тіні Гітлера з піднесеною рукою, Муссоліні, чи радянського генерала в погонах (як за царських часів), які в свою чергу розмовляють з Мамаєм.

Зрозуміло, що основою цієї вистави була гра самого Й. Гірняка, який, будучи в першу чергу комедійним актором, перевтілювався в різні мамаївські типи й ситуації з характерною йому легкістю й ориґінальніс-

"Сон української ночі"

Чумаки:

Й. Гірняк — Мамай,
А. Кривецький,
С. Залеський.

Т. Позняківна — Маруся,
С. Залеський — Гриць.

тю. Він прямо створив власний архетип Мамая. Крім згадуваного вже раніше С. Залеського, виросли вже до рівня добрих акторів Мирон Чолган, Тамара Позняківна і А. Кривецький. Тож постановка ця опиралася, з однієї сторони, на акторство, а з другої, на музично-балетні елементи. Тут час уже згадати студійну оркестру; провадив нею Няко Гірняк, сам людина гумористично-сатиричного покрою, — тож і оркестра його визначалася розмахом, жвавістю, легкістю та гумористичними протиставленнями. Своїм стилем оркестра чудово й органічно підходила до характеру Театру-Студії, творячи для неї ритмічну структуру для вистав.

■

Сон української ночі тішився найбільшою популярністю і любов'ю в глядача. Ставили його аж 53 рази, а архетип Мамая живий ще у пам'яті глядача досьогодні.

Оцінка критики — погляд іззовні

Рецензія-шарж на прем'єру *Сон української ночі* появилася в ляндецьких *Таборових Щоденних Вістях (*1.X.1946 р.) під назвою *"Замотелична блакитна ніч, або як Й. Гірняк їхав з д-ром Чолганом на каруселі, став дипломатом, заїхав до Голлівуду і втопився в морі коло Сан-Доміно".*

"Вистава вельми вдатна. Вона має свої хиби, і то не мало, але цілісно — це значний поступ... Насамперед про автора. В нього таки драматична іскра, цікаво, чи й до поважних драм він такий кебетний, але "каруселі" вдаються йому незвичайно добре. Остання, щоправда, не має такої живої акції, як попередні, але композиційно вона чіткіша і суцільніша... але мусимо вилаяти автора за неуважність до вірша. Він же такий кострубатий і невироблений, аж дивно, чому автор його випускає таким незугарним.

Але про виставу: перший образок — порожня сцена, довжелезна деклямація про українську ніч, задовгі і невдалі хори за сценою. Концепція прапорів через сцену з відповідними піснями за сценою, що мають символізувати різні фази революції, — оригінально продумана, але слабо виконана, особливо хори... Символізація повалення царату досить удатна. Справжня акція починається з появою чумаків. Чумацький танок треба вважати зовсім вдалим. Концепція Мамаєвої жінки-відьми навряд чи щаслива... Сцени в Відні й у Парижі знамениті, хоч промова Мамая трохи задовга і спиняє акцію... Найживіша і найкраща сцена в Голлівуді, пародія на "Гриця" капітальна, зовсім в американському дусі. Але Гірняк тут без ролі, що є шкодою для вистави і публіки. Бо, коли публіка бачить Гірняка на сцені, то хоче, щоб він грав, а не сидів на фортепіяні й махав руками... В балеті видно чиюсь фахову руку, — танки поставлені добре... Гра акторів знаменита, помітно добру руку режисера. Прим ведуть Залеський і Кривецький, не менше Чолган і Позняківна. Оркестра, можна сказати, перша кляса.

Сцена убога, з коцами, але майстер сцени, видно, дуже багато вклав праці, щоб оформити сцену. Оформив зовсім добре, особливо світлові ефекти."

Т.Б.

(Під примірником рецензії була власноручна дописка одного з режисерів: Чи можна написати щось більш ідіотичне? "Перша кляса!")

У статті *"Успіхи молодого ансамблю", Українські Вісті, 2.II. 1947 Л. Білецький* зробив таку замітку: "Але найориґінальнішою виставою була *Сон української ночі.* Твір цей для інсценізації досить складний. Збудований він на цілому ряді інтермедій. Це своєрідна синтеза сучасного кабаре і вертепних інтерлюдій. Вистава справляє неабияке враження, а окремі сцени проведено просто таки прекрасно.

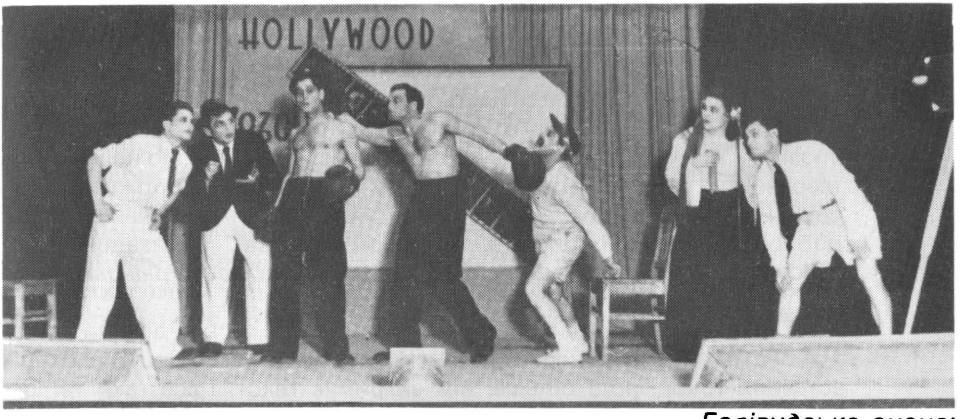
Танець чумаків у першій картині, танці й співи в дальших сценах, постава американізованої "Марусі" чи "Ой, не ходи Грицю" в Голлівуді — це мистецьке завершення пародійної інсценізації. А про самого Й. Гірняка чи й Кривецького, Залеського, Чолгана, Позняківну, — то була гра мистців-акторів найвищої кваліфікації".

В журналі *Пугу, 8.III.1947 р.* появилася стаття В.Ч. (В. Чапленка) "У театрі", в якій він обговорює виставу з дещо іншої перспективи:

"Умовність — одна з найістотніших прикмет театрального мистецтва. Розмальоване неприродніми кольорами обличчя дикуна, що в танці-співі-оповіді синкретично виявляє свої переживання, маска й котурни античного театру, непорушна міміка та схематично спрощені рухи ляльок у сучасному ляльковому театрі — все це вияви театральної умовности. ...Ґротеск взагалі, не тільки у театральному мистецтві, — це найумовніший метод мистецького пізнання дійсности. Він споріднений з карикатурою чи шаржем, що прикметні перебільшуваним підкреслюванням характерних рис... При найбільшій, здавалося б, спотвореності дійсности, карикатура й шарж найвиразніше подають типові риси тієї дійсности... В нашому театрі ґротеск уперше, здається, застосував Л. Курбас. Тепер цим методом користується Й. Гірняк... За бурлеск у цих виставах (*Блакитна авантура і Сон української ночі* Б.Б.) промовляють, і їх генетичні зв'язки, і наявні сценічні засоби. Генетичні зв'язки — це ляльковий театр ("вертеп"), М. Гоголь і Л. Курбас, а наявні засоби — іграшкові Мамаєві воли, душа в пляшці, розмова з папугою, голос Мамаєвої жінки Ївги, що сягає за чоловіком у світовому маштабі, "тіневі образи" — відьми, Гітлера, тощо. Може, ці засоби не скрізь послідовно додержані, може, в окремих моментах режисер дав просто засоби реалістичної комедії (напр. п'яний перед завісою), але ґротескове учуднення дійсности — це основний, на нашу думку, стилевий стрижень вистав. Особливо це можна сказати про *Сон української ночі,* взагалі кращу із цих двох речей".

Ю. Дивнич (Ю. Лавріненко) дав таку характеристику гри Й. Гірняка в Українських Вістях, IV.1947:

"Й. Гірняк створив образ Мамая з такою силою і майстерністю, які



Голівудська сцена:
Б. Пальчевський, Ю. Б'єльський,
М. Чолган, С. Залеський,
Й. Гірняк, Т. Позняківна, В. Змій.

"Сон української ночі"

Й. Гірняк — Мамай з папугаєм.

можна було бачити лише в кращих виставах "Березоля", де, крім нього, тільки Крушельницький був здатний творити досконалі комічні образи з глибоким змістом".

Г. Шевчук (Ю. Шевельов) у згадуваній уже кількакратно статті *"Молодість, що вміє, старість, що може", Час, II.1947,* висловлює такі загального характеру міркування: Мамай — "це втілення української хуторянщини, добродушно-провінційної мамулуватости, примітивного хитрування в поєднанні з примітивною ж таки доброзичливістю й просторікуватістю. В усіх своїх перевтіленнях — від старого чумацького втілення через новітнє еміґрантсько-дипломатичне аж до майбутньої ролі президента української республіки на Сан Доміно, Мамай проносить у собі благословенно-бездіяльну Аркадію заспаного й зачуханого українського хутора.

В окремих сценках підхоплено багато дрібних побутових рисок нашого побуту сьогодні: халтурництво в театрі і зростання малоросійщини з заокеанською джазовістю, плазування перед чужинцями, самозамикання "еліти", псевдонауковість багатьох українських еміґраційних "науковців", випадковість складу наших студентів, використання табору як традиційного хутора, мрійництво й нахил до приємних ілюзій і т.д. і т.п. — все це б'є по нашому малахіянству, по нашому браку тверезости, по нашому віртуозному вмінню відгороджуватися від реальности й створювати в своїй уяві світи псевдоявищ: псевдодобробуту, псевдополітики, псевдомистецтва... (Наведені думки стосуються двох п'єс — *Блакитна авантура та Сон української ночі* — Б.Б.).

Текстам І. Алексевича можна закинути багато. Їхні дотепи часто на рівні естради, без великих претенсій, їхня мова часто надто льокальна, вставних точок іноді більше, ніж витримує текст. І все таки те, що Й. Гірняк знайшов собі автора в особі І. Алексевича — безперечний осяг театру. Бо за беззубими іноді деталями криється гостре сатиричне жало, що знаходить типове в еміґраційній дійсності".

Обговорюючи проблеми режисури, Шевчук робить таке критичне спостереження: "...режисер не дозволяє собі якихось експериментів, поскільки вони виходили б за межі навчальних потреб. Скажімо, в *Сні української ночі* вистава напевно виграла б, якби режисер сміливіше застосував іронічний підхід, як це, приміром, почасти зроблено в сцені промови Ромка Птаха в *Блакитній авантурі,* даній на темпах уповільненого кінофільму. За малими винятками цього не зроблено, і тому сцени чумаків або індуського танцю сприймаються дещо "оперово", як дані "справді", а не в кривому дзеркалі".

Як підсумок наведемо рецензію *І. Костецького, Українська Трибуна, 23.II.1947:*

"З дальших вистав театральної студії Йосипа Гірняка, що їх бачили наші глядачі, *Сон української ночі* слід розцінювати як подію, яка переростає межі студійної праці. Річ, що має сюжетом мандрівку традиційного українського персонажа — чумака Мамая — навколо світу

від початку Визвольних Змагань, до наших днів, належить перу талановитого молодого автора І. Алексевича. Жанр її — казка-каруселя — є успішною спробою розгорнути на сцені ґротескове видовище, з використанням музики, танку, фільмової композиції, з поєднанням сатири, пародії і традиційних форм старовинного театру. Легка форма видовища ховає в собі, проте, глибоку думку, і тут варто з усією виразністю підкреслити, що автор і режисер дають цю думку з кону засобами чистого театру.

Цілий ряд місць у виставі можна без перебільшення назвати маленькими шедеврами (баль "на краю прірви", промова Мамая у Відні, інтермедія-сольо М. Чолгана перед завісою, спів шансонетки у виконанні Л. Сай, сцена "Гриця" в Голлівуді у виконанні Т. Позняківни й С. Залеського, спеціяльно сцена боксу, тощо). Слово, рух, характерність, музику, спів поєднано в тій же гармонійній сценічній цілості, як ми це вже бачили в першій виставі подібного жанру: в *Блакитній авантурі.* Водночас *Сон української ночі,* що є ніби вищим ступнем Студії на шляху до опанування театральности в театрі, розкриває в самому жанрі широчезні можливості дальшого його розвитку й досконалення. І з цього погляду виконання Й. Гірняком центральної ролі ми схильні розглядати лиш як перший талановито зарисований шкіц образу, який при дальшому його поглибленні, може вирости в розвинений традиційний персонаж із довголітнім сценічним життям.

Бачені нами вистави Студії Й. Гірняка дозволяють із повною ймовірністю говорити про появу за кілька років справжнього — повноцінного і принципового — театру на нашій еміґрації".

"Слуга двох панів" Карльо Ґольдоні (прем'єра 19 лютого 1947)

П'єса

Це загально знана комедія з клясичного репертуару, тому детальніша характеристика її зайва. Проте не завадить пригадати читачеві її ускладнений сюжет.

Дія починається заручинами Кляріси (в українському тексті Розаври), дочки Купця Пантальоне (в українській версії Пандольфо), з Сільвіо, сином доктора Льомбарді. Кляріса-Розавра була заручена (так би мовити, заочно) з Федеріко Распоні з Туріну, якого вбив у дуелі Фльоріндо Аретуссі, коханець сестри Федеріко Беатріче Распоні (брат Беатріче був проти її кохання з Фльоріндо). В наслідок такого щасливого вбивства Кляріса-Розавра була вільна вийти заміж за Сільвіо, якого любила і який її любив. Але в тій же хвилині входить слуга і герой п'єси Труфальдіно і зголошує приїзд вбитого Федеріко Распоні. Заручини, зрозуміло, розлітаються; Розавра і Сільвіо, знов зрозуміло, переживають велику трагедію. До Венеції тим часом приїжджає Фльоріндо Аретуссі, вбивця Федеріко Распоні, втікаючи від властей. Труфальдіно, щоб мати можливість подвійно їсти і подвійно заробляти, наймається також слугою Фльоріндо. Насправді виявляється, що прибув з Туріну не вбитий Федеріко, а його сестра Беатріче Распоні, перебрана за мужчину, шукаючи свого коханця Фльоріндо. Основним тут є те, що Труфальдіно став слугою Фльоріндо і Беатріче, мішаючи своїх панів, мішаючи листи до них, вбрання, гроші тощо. Самі ці ситуації непорозумінь Труфальдіно і як він з них викручується становлять суть цілого дійства, всі інші персонажі правлять тільки за підготовчий і зв'язуючий матеріял, за трамплін для Труфальдіно.

Підготовка вистави — погляд зсередини

(Уривки щоденника В. Змія)

15. XI. 1946

Лекція Й. Гірняка на тему: Ґольдоні і його п'єса *Слуга двох панів.* Коли запитати себе, чи ця п'єса матиме успіх серед нашого глядача, — то треба дещо призадуматися. Але для нас, як матеріял, на якому можемо підрости і багато навчитися, — ставити безумовно корисно. В цій п'єсі все ще багато елементів комедії "дель арте". Нас повинно цікавити:

(1) Матеріял, на якім треба вчитися, як працювати над ролею.

(2) Легкість подачі. Складне питання з костюмами. Ясно, що ми не можемо підбирати костюмів тої епохи. Але актори мусять грати так, щоб дати образ епохи. П'єса, перекладена доктором І. Чолганом з

німецького перекладу, дуже скорочена. Будемо старатися доповнити деякі сцени і навіть робити вставки. Ці вставки мусять бути виправдані нашою інтерпретацією... Будемо вчитися легкости слова і акторської поведінки, акторської культури і вміння.

Прошу відноситись, як до великої мозольної праці. Кожна сцена в п'єсі — це викінчений образ. І треба підходити до кожного кусочка ролі, як до чогось великого. Буде досягнення тоді, коли досягнемо ансамблевої цілости.

Коли в *Самодурах* є комедійність характерів, то тут — комедія ситуацій. Будемо старатися віддати епоху стилем гри. Ритм п'єси і самого Труфальдіно — річ індивідуальна, і треба буде виходити від актора. Актор повинен виходити від своєї сценічної індивідуальности: просто, безпосередньо і приємно; мусить володіти різкими переходами з холодного в гаряче. Всі інші актори цієї п'єси мають певні рамки, в яких мусять діяти, — Труфальдіно рамок не має.

19. XI. 1946

Після лекції Хабурський зажадав, щоб його звільнили на два тижні від зайнять чи, вірніше, від п'єси. Мовляв, і так не маю що робити в Студії, весь час граю маленькі ролі. Режисер рішив, щоб Хабурський взагалі розійшовся з нами, коли тепер, перед самим від'їздом до Баварії, просить звільнення.

20. XI. 1946

В. Кемпівна теж рішила виступити зі Студії. І так ми вдруге розпрощалися з Кемпівною і вперше з Хабурським. М. Чолган, Л. Сай, Б. Пальчевський, Л. Рудівна старалися умовити режисера, щоб покликати Хабурського на збори і наладнати справу так, щоб він поїхав з нами. Режисер не погодився.

25. XI. 1946

Збори членів Студії. Вирішено, під час поїздки винагороду ділити, як досі, по рівних паях. Для тих, які будуть помагати в технічних роботах, давати окрему винагороду.

13-15 год. репетиція *Мати і я.* У зв'язку з тим, що Хабурський вибув, ролю доктора Тагабата грає М. Чолган, мужчину в пенсне граю я (Змій), Остапа — Бєльський. Режисер вказав мізансцени цих ролей і накреслив образи.

26. XI. 1946

На місце Віри Кемпе ввели Н. Безкоровайну, яка від сьогодні почала працювати в Студії.

Від 27. XI. до 25. XII. 1946 р. праця з О. Добровольською над усіма попередніми п'єсами.

25. XII. 1946

Збори цілої Студії — режисер дав звіт з поїздки до Баварії. Життя в Баварії багато краще, як тут. Культурне життя теж на певній височині. На Студію чекають і радо нас привітають. Треба всі речі, які будемо там грати, підчистити і в перших днях поїздки дати прем'єру *Слуги двох панів.*

Від 14-17 год. читка I і II картин *Слуги двох панів.* Добивалися легкости слова і рисунку інтонацій Ґольдоні. Помічається трудність з цими незвичними для учнів компонентами. Сьогодні навіть Кривецький знервувався тим, що йому не вдаються деякі речі. Пані Добровольська вияснила, що нам треба перескочити через Ґольдоні, зрозуміти стиль його п'єс, навчитись відтворювати його; тоді, коли візьмемось до Мольєра, де знову є щось нове, то вже не буде нам так тяжко, як тепер.
28. XII. 1946

Сцена Мамая з бабусею. Вд 9-12 перша картина *Слуги.* Репетицію проводив Гірняк, добивався темпа кожного куска і цілої картини. Від 14-16 год. друга картина з *Мати і я,* проробка ролей Тагабата (М. Чолган) і Мужчини (Змій).
29. XII. 1946

Репетиція читки "Гайдамаків".
30. XII. 1946

Від 9-12 год. перша картина *Слуги,* режисер вказав на цікаві ситуації і жести. Год. 14 — сцена "Баби" з *Блакитної авантури.* Від 14-16 год. друга і четверта картини з *Мати і я.* Праця пішла пожвавлено й інтенсивно, над старим матеріялом і над *Слугою.* Приємно і легко на душі.
18. I. 1947

В Студії великі підготування. Це перша п'єса, на яку шиють костюм для кожного персонажа. Тому багато праці. Найбільше працює в цьому напрямі Добровольська. Вона — саме той рушій цілої машини. Від неї йдуть всі директиви. Вона веде і останні репетиції. Подивугідна ця невтомна працею людина. Тиждень перед виставою Добровольська сидить цілу ніч, до п'ятої год. ранку, і шиє костюми, а в дев'ятій ранку вже готова до репетиції. Сьогодні репетиція скінчилася в 1 год. ночі.
19. I. 1947

Год. 13 — прогон цілої п'єси, а ввечорі прем'єра. З великим трепетом ввійшли ми за куліси — це вперше граємо клясичну п'єсу. Мабуть, жодна вистава не була така багата переживаннями, як ця. Вистава пройшла з піднесенням і досить вдало. Після вистави начальник суспільної опіки У. Н. Р. А., пані Прінтес, запросила нас на вечірку.
1. II. 1947

Перша вистава в Авґсбурзі. По виставі прийшли всі актори Блавацького і зложили нам похвали. Наскільки щирі — побачимо далі.
5. II. 1947

Перед кожною виставою робиться прогон п'єси. Режисер робить це тому, щоб пристосуватися до залі, сцени і акустики. З цього приводу зростає нарікання студійців.
6. II. 1947

Після останньої вистави Кібалюк висловив від громадян Авґсбурґу подяку і вручив режисерові грамоту, яку підписали всі установи, крім О.М.У.С.-у

8. II. 1947

Студія виїхала до Діллінґену.

14. II. 1947

В таборовій їдальні Діллінґену представники табору прощали Театр-Студію: Еліяшевський і Охримович. В год. 13:50 Студія виїхала до Інґольштадту.

16. II. 1947

На виставі Чолгана і Нілю Безкоровайну замурувало, лише Ю. Бєльський ревнув своїм "слабеньким" голосом сла!.. Може хотів сказати "слабо", хто знає? Пріма балеріна Переяславець переробила сьогодні румбу на щось нове, — що таке, не знаємо.

8. II. 1947

Знову проба. Скінчилася в 17:30, і ми, трохи передихнувши, побігли на сцену. Вистава пішла не надзвичайно, всі були втомлені. Почалося від Тонькового батога: він в трансі й розгарі танку замотав свій батіг п'ять разів довкруги електричних проводів. Під час брава публіки він вчепився до батога, як сирітка до товщу, аж на домагання публіки, мовляв, пусти, чортів сину, батіг, хай має (від слова маяти), кинув батіг і електричні проводи і гордо зійшов зі сцени. "Відень" пішов добре, зате в "Парижі" ми показали свою клясу: кожний співав інакше і фальшував інакше. Злобні язики казали, що деяких глядачів виносили зомлілих під час співу зі залі. Зате фільмова сцена в Голлівуді пішла прекрасно, жаль лише, що публіка не бачила, бо куртина впала заскоро.

19. II. 1947

Капеля бандуристів Китастого уладжувала нам концерт. Немає слів, щоб висловити цю хвилину радости. Перед концертом Китастий висловив Театру-Студії щиру подяку за вистави і побажав нових успіхів. Всі члени Студії підходили зі сльозами радости до членів капелі й прощалися з ними.

20. II. 1947

Студія виїхала до Реґенсбурґу.

21. II. 1947

Входимо до т. зв. "театральної залі", — там щось п'ять дверей, і біля кожних черга. По самій середині залі висить сітка, і декількох дівчат роблять враження, що грають відбиванку. Цілий день пройшов у гармидері. Невже ці люди ніколи не стомляться? Перед початком вистави трохи втихомирилося. Студія робила, що могла, а глядачі, мов задеревіли, мов скептично усміхалися, мовляв, грайте, грайте, ми свій розум маємо. *Блакитна авантура* пройшла без особливих всипок, і невідомо було, чи глядач буде свистіти, чи просто опустить залю без оплесків. Все таки якась сила зворушила його, і він на фінальне "па" почав апльодувати. Дивно. Інші вистави публіка приймала добре.

2. III. 1947

Ввечорі в одній із заль реґенсбурзької гімназії відбулось приняття для Театру-Студії. Промовляли: Комаринський, Іваненко, Андрієвський, Голубова, Сербин і ін. Всі дякували за вистави, вітали нас як

гостей і обіцяли, що привітають нас як членів реґенсбурзької оселі.
4. III. 1947

Вистава *Сон української ночі* — дохід призначений на допомогу студентству... Після вистави ентузіясти кричали: "Хай живе Студія! Хай живе Шепцьо! Ще раз! Ще раз!" Представник студентів висловив Гірнякові і всій Студії подяку за жест. Режисер відразу таки на сцені відповів йому, що це не жест, а наш обов'язок. По виставі Добровольська розробляла з Тамарою, Інною, Шепцьом і Змієм вірші Є. Маланюка — завтра 50 ліття поета.
5. III. 1947

Год 20. Заля заповнена глядачами. Ювілей відкрив Гірняк і передав слово У. Самчукові, який коротко накреслив творчість Є. Маланюка. Далі учениця реґенсбурзької гімназії прочитала вірш ювіляра "Київ". Після того почалась частина, яку зорганізувала Студія. Пан Лавріненко широко охопив творчість поета... відтак студійці, на чолі з Добровольською і Гірняком читали твори Маланюка.

6.III.1947

Коли ми були в Авґсбурзі, пішла чутка, що після вистави "Гайдамаків" багато людей звернули на другий день квитки до каси, як протест, що Студія виступає проти католиків. Не хотілося вірити в таке. Та сьогодні прийшов до режисера катехит о. Джулинський з вимогою не ставити "Гайдамаків" або викинути те місце, де ріжуть католиків. Режисер відказав, що не може дозволити, щоб цензурували Шевченка, і не бачить тут нічого злого. О. Джулинський вийшов з погрозою. Дійшли вістки, що молоді заборонено відвідувати "Гайдамаки". Перед виставою Лавріненко коротким словом вияснив, що, коли Шевченка скорочували царизм, большевизм і німці, — то зрозуміло. Коли це хочуть робити українці, то це свідчить про те, як вони далеко від того, щоб зрозуміти українського поета. Цих кілька слів, мов опіюм, подіяли на глядачів: ще ніколи не стрічали ми такої мертвої тиші, як у храмі. Студія читала сьогодні теж, як ніколи ще.
7.III.1947

Вистава *Мати і я.* Після витави прийшов до режисера Василь Кострицький і дуже розплакався. Тільки після деякого часу отямився. Цьому чоловікові большевики вивезли цілу родину, тому так вразила його вистава.
10.III.1947

Студія виїхала до Байройту. З вікон реґенсбурзької гімназії маяли хусточки гімназійної молоді. В ту хвилину, мабуть, припинилося навчання.
14.III.1947

Студія відвідала байройтський княжий театр і "Фестшпільгавз". Подивляли прекрасну старинну будову з дерева і техніку сцени.
15.III.1947

Після вистави відбулася зустріч Студії з громадянством Байройту. Промовляли: др. Ценко, В. Ратич, др. Кушнір і реж. Гірняк.

17.III.1947

Раненько виїхали до Бамберґу.

18.III.1947

Театральна заля в цьому таборі в поганому місці. Через цілу виставу біля залі різали дрова на циркулярці. Час від часу проїжджали машини і ревіли, мов скажені. Ввечорі було краще, не було такого шуму, та люди так пхалися всередину, аж розвалили вікно. Під час першої дії дошка з цвяхом впала на голову Валі Чужаковій, і її, в крові, виводили до ґардероби. Глядач був настроєний гумористично і цілий час сміявся із сцен деґенерата, і тільки трохи заспокоївся, коли прийшло до сцени вбивства матері. Ми ще не зустрічали такого глядача.

20.III.1947

Доповідь Гаєвського на тему: "Курбас і його творчість". Доповідь дуже цікава. Автор так нас захопив, що ми віддалися йому всеціло.

21.III. 1947

В 4 год. рано від'їхали поїздом до Ашаффенбурґу. Нас привітали тутешні громадяни і, як ніде перед тим, почали носити наші пакунки. Розмістили студійців по кімнатах в різних таборах (Ляґарде, Артилерії і ін.).

29.III.1947

Читка п'єси *Ґенерал* Івана Багряного. Читав сам автор.

31.III.1947

Зустріч Студії з представниками Ашаффенбурґу. Промовляли: др. Орелецький, о. Попівський, о. декан Хрущ, проф. Глобенко, який згадав, що йому випала колись честь на похоронах Хвильового робити з реж. Гірняком рука в руку живий ланцюг перед навалою людей, які хотіли востаннє глянути на тіло Хвильового. І от тепер, на чужині, знов робимо ланцюг, та вже інакшого характеру. Пан Рудько говорив про відвагу Студії, яка показала незнаного для багатьох Хвильового. В год. 16 студія виїхали до Майнцкастелю.

5.IV.1947

Збори Студії. Відкрив режисер Гірняк: Мусимо проаналізувати наш стан, щоб можна було йти далі. Для кожного члена Студії повинно бути ясно, що тільки через ідейне ставлення до колективу можна дійти до мети, тільки через орден. Коли б Студія мала стати театриком для заробітку, — я зразу відмовляюся від праці в такім колективі. Театр на еміґрації є великою кріпостю змагань за наше майбутнє. В театральному мистецтві, як у мистецтві взагалі, мусить бути мета... Ви молоді, — і рецензії перевернули вам у голові. Ви думаєте, що ви вже актори і можете конкурувати з справжнім театром. Це помилка, вам далеко до того. Тільки педагогічна робота, режисура і зведення вашої студійної одиничности до одного знаменника, — дали вислід, а разом з тим і успіх.

21.IV. 1947

Перший день в Ельванґені. Пополудні вистава. Перед початком вистави до залі ввійшло "М.Р." (військова поліція) і вивело п....., якому

заборонений вхід до табору. Це колишній голова культурно-освітнього реферату, тепер виселений з табору. На протест люди вийшли. Вистава йшла при майже порожній залі.

30.IV.1947

Студія приїхала до так довго бажаного табору в Берхтесґадені.

10.V. 1947

Відбули екскурсію до Хімзее оглянути замок. Вечором дискусія з таборянами табору "Орлик". Дискусію відкрив д-р. Грицай: подякував реж. Гірнякові та цілій Студії за приїзд від громадян табору і висказав деякі свої завваги-сумніви, щодо репертуару Студії. Український театр, мовляв, повинен бути лише театром, як в інших національностей. Варто на майбутнє брати до репертуару французькі п'єси. Чому ідея загірної комуни перемагає в *Мати і я?* Це можна вияснити тим, що це концепція Хвильового. Але, чи маємо право в цьому часі порушувати й висвітлювати такі питання? В *Мамаї* ви кажете: "диктатор Петрушевич мліє". Я працівник Петрушевича і знаю, що він був дуже порядна людина, — ми не повинні зневажати наших велетнів.

Загайкевич: *Мати і я* викликає в нас сумніви. Я мав нагоду в Одесі бути свідком випадку, як один жид убив свого батька. Суд звільнив його від вини, бо батько молитвою, мовляв, перешкоджав синові в його комуністичних переконаннях.

Гірняк: коли сьогодні йде боротьба між Заходом і Сходом, то нашим завданням було показати Заходові трагедію Сходу. Вбивство матері — страшне, але це факт — українець-комуніст розстріляв Україну. Хвильовий перший це побачив... і в цьому його велика заслуга.

Шлемкевич: мені доведеться говорити мало, бо бачив тільки одну виставу, *Слуга двох панів,* але був дійсно захоплений. Я бачив дійсно живу суму, де в кожну хвилину, в кожному місці сцени — все жило, не було нічого порожнього. Слухаючи сьогоднішню дискусію, бачу, що Студія на вірному шляху, — бо театр, який викликає таку широку і живу виміну, є дійсно театром.

З. Тарнавський: Погоджуюсь з реж. Гірняком щодо сатири, щодо *Мати і я* — не погоджуюсь... Кожна п'єса мусить за себе говорити. Коли ж треба додумуватися і пояснювати, то в ній щось неповноцінне. Коли про Хвильового вже 20 років іде дискусія, хто він: націоналіст чи комуніст, та куди відвести його твори, — то сумніваюся, чи така література щось варта. *Мати і я* зробила на мене прикре враження. Це свинство, яке ми не мусимо показувати.

Др. Ставничий: Я чекав, щоб герой заломився і не дочекався. Тому п'єса *Мати і я* зробила на мене прикре враження.

Реж. Гірняк: Такої критики, як сьогодні, ми ще не чули. Драма Хвильового не є його індивідуальна драма, а цілого українського народу. І ми не можемо промовчати того, що сталося.

Голова таборової ради Василишин: Я чув навіть таке: "Гірняк повинен дістати орден Сталіна за пропагування комуни". Це велике нерозуміння Хвильового.

Радзикевич: Добре, що є в нас сміх. Тільки, як іде про ідеологію, то сатира небезпечна. Роля театру впливати і навчати молодь. Проглянувши всі п'єси, не побачив прикмет, які б варто молоді набувати.

Савицький: На мене вистава зробила дуже приємне враження. Досягнення студійців у тому, що переключаються з ролі в ролю. Досить слаба сторінка — музичне оформлення. Треба стреміти до того, щоб з розвитком акторського апарату розвивалася і музична сторінка.

14. V. 1947

Виїхали до Мюнхену. Приїхали до театральної залі Deutsches Museum і перелякалися: це величезна заля, величезна сцена. Для нас це первина.

25. V. 1947

Збори Студії. Відкрив реж. Гірняк: Тут у Міттенвальді мусить закінчитися один період в житті Студії, а наступити другий. Треба зробити оцінку дотеперішньої праці, заглянути собі в очі й сказати правду. До Студії попали люди, яким подобалися ідеї Студії, але не праця; другі пішли, щоб заповнити час еміґрації; треті з доброю вірою, але буденна праця зневірила їх. Студія сьогодні стоїть добре, ідейно і фінансово. До цього часу жодна театральна група не може похвалитися такими досягненнями.

Я рішив зробити персональну сповідь. Заявляю, що назад не піду, сказавши літеру "а", мушу казати решту азбуки. Моя мета — виховати молодий акторський доробок. Маючи допомогу від Добровольської, буду йти вперед, але з людьми, які розуміють мету. Студія — це чин.

Сповідь:

Залеський — це людина, з якою я найскорше зв'язався (роля Хлєстакова в *Ревізорі*), і дуже приємно з ним працювати. Це дуже культурна, інтеліґентна і талановита людина. Тільки в нього є еґоїзм і сабаритизм. Це можна перебороти. Залеський — актор, з яким мені хочеться працювати, і знаю, що, вмираючи, буду відчувати приємність, що такий актор, як Залеський, вийшов з-під моєї руки.

М. Чолган — молодий талановитий актор, має з ласки Божої талант-іскру. Є в нього перечулена амбітність (амбіція в актора — це добра річ, бо актор примушує себе до праці), але в Чолгана є лінивість. Чолган — це актор, що має нахил до характерности, — він мусить освоїти другий жанр, щоб пізніше зацвісти в першому.

Кривецький — симпатичний співробітник, але загонистий. В нього є те, від чого ми втікаємо: це та "театральшина" в поганому сенсі слова. В праці треба цього абсолютно позбутися. Завдяки Студії ввійшов у сферу нашого передового духового життя. В роботі — надійний актор.

Змій — переживає тепер мутацію. Дуже гарний хлопець, тільки появилася в нього еротична загонистість. Успіх перевернув голову. Попереджую всіх перед успіхом — глядача захоплює ваша молодість, не вміліcть. Змій — актор, який доходить до мети працею, і то невтомною. А тепер він не працює.

Пальчевський — це позитивна в праці людина. Це муравель, на якому лежать театральні будні. Людина, яка добросовісно виконує свої обов'язки. Я бажав би, щоб він розв'язався на акторській роботі.
Бєльський — має погану рису, яку набув від театрів, за якими весь час стежив. Йому треба вижити нальоти безшабашности.
Богдан Гірняк — забуває часто, що він вже має 30 років. Належить до тої молоді, з якою ми боремося.
Позняківна — талановита, може працювати, але від успіху перевертається їй в голові. Ще дуже зелена.
Л. Сай — може бути акторкою, але треба працювати. Мистецтво — це піт, неспані ночі, муки, сльози. В неї того нема. Мусить підкоритися колективу.
Пошивайло — стала на місці. Коли мала до діла із словом, ішло добре, а далі нічого.
Рудівна — знав її раніше, але тепер не та Рудівна. Леся пішла по лінії найлегшого опору, по амбіції. Коли не дають затанцювати чи заграти ролю — розчарована життям.
Безкоровайна — в неї нема горіння. Я зустрівся з нею ще у Львові і помітив, що Безкоровайна заражена театральною аматорщиною.
Чужакова — має дані на акторку, але заражена якимсь поганим амбіціонерством.
Куліш — від тої варіятки, що була рік тому, не стало й сліду. Горить любов'ю до Студії.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Пандольфо, купець	А. Кривецький, згодом Й. Гірняк
Розавра, його дочка	Л. Рудівна, згодом І. Варцаба
Доктор Льомбарді	Б. Пальчевський, згодом М. Герус
Сільвіо, його син	В. Змій
Беатріче Распоні	Т. Позняківна
Фльоріндо Аретуссі	М. Чолган
Тібальдо, власник готелю	Ю. Бєльський
Блявдіна	Л. Сай
Труфальдіно	С. Залеський
1 Прислужниця	Н. Безкоровайна
2 Прислужниця	В. Чужакова
Носій	Б. Пальчевський
Постава	Й. Гірняка
Режисер	О. Добровольська

Справді було дві версії *Слуги двох панів,* перша, скорочена (Іларіон Чолган знайшов німецьку, значно скорочену для якогось актора,

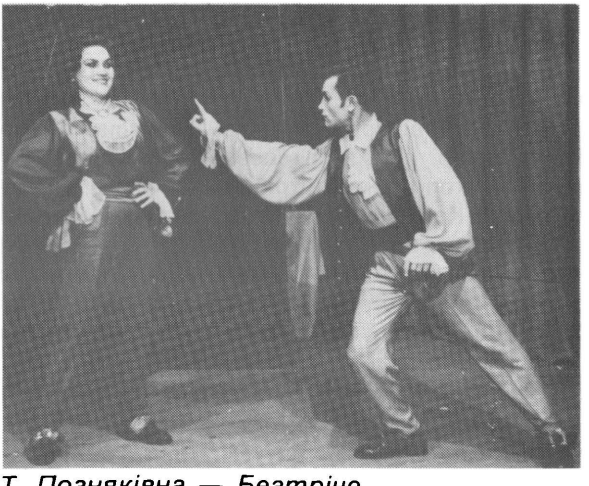
версію, яку й переложив на українську мову для Театру-Студії), її напоспіх підготовано перед ґастролями в Баварії, щоб мати хоч одну річ з клясичного репертуару. Ця перша версія, як висловилася Олімпія Добровольська, була "перескочена". Після десяти місяців п'єса зазнала основної переробки. Іван Кошелівець підготовив переклад повного твору, і режисери дороблялн найдрібніші деталі, добиваючися суцільного ґольдонівського стилю. Тим часом "актори обігралися, Студія трішки розжилася", як висловився Й. Гірняк, після ґастролів, — тож краща гра і трішки вибагливіші строї помагали в досягненні повнішої і завершенішої вистави. Першу виставу у справжньому стилі комедії дель арте пощастило режисерам побачити щойно в Нью-Йорку, як тут ґастролював італійський державний театр. Тож добивання ґольдонівського стилю йшло крізь дві призми: крізь призму теоретичного знання і, що далеко важніше, крізь призму індивідуальностей режисерів. Як і повинно бути. Іншими словами, не була це вистава в стилі комедії дель арте, а радше в чисто комедійному стилі, зумовленому, з одного боку, матеріялом, тобто п'єсою; а, з другого боку, творчим втручанням режисури.

Як перед тим, на декорації не було спроможностей. Скромні костюми, виконані Олімпією Добровольською, творили загальну атмосферу "давности", відводили глядача в часи Ґольдоні. А решту мусів дороблятн актор, або, як висловився Й. Гірняк, коли нема відповідних декорацій, коли нема потрібних костюмів, — "актори мусять грою віддати епоху". Комедія *Слуга двох панів* не є комедією людських характерів, чи людських вдач, чи людських доль, — це, просто, комедія обставин чи ситуацій, чисто "театральна" комедія, в якій дуже багато місця для індивідуального вияву режисера й актора. Тож попробуємо схарактеризувати цю постановку, дивлячися крізь призму гри окремих акторів.

Тон і стиль цілої постановки визначає, звичайно, роля Труфальдіно. Ролю цю виконував С. Залеський з характерною йому безпосередністю, переконливістю, життєвістю і темпераментом. Його Труфальдіно був незвичайно гнучкий, все в ньому і кругом нього жило, рухалося, немов у якомусь цирково-магічному колі. Його руки і все в його руках бігало, оживало. Гра речами, вживання "магічних" штук, легкість і молодеча безпосередність — це ті атрибути, що визначали ролю Труфальдіно і які єдиного, мабуть, Залеського наближали до стилю ґольдонівських вистав та до духу комедії дель арте. Можливо, часто повторювані два слова таки найкраще характеризують Труфальдіно Залеського: симпатичний, стилевий.

Позняківна була тоді ще дуже молода актриса і до ролі Беатріче не зовсім технічно підготована. Але вона мала велике природнє обдарування, яке помагало їй вловлювати ролю і, головне, розуміти її. Беатріче у виконанні Тамари Позняківни визначалася безпосередністю і чарівністю. Ледь-ледь вловлювалося її дисонантне награвання під

Б. Пальчевський — носій, М. Чолган — Фльоріндо,
С. Залеський — Труфальдіно.



Т. Позняківна — Беатріче,
В. Змій — Сільвійо.

"Слуга двох панів"

І. Варцаба — Розавра,
Т. Позняківна — Беатріче.

хлопця і не було тієї потрібної гнучкости і елеґантности (вражала радше часом різкість, "углуватість" в рухах і в фігурі).

Мирон Чолган був зв'язаний і стилем вистави, і характером п'єси. Він був характерним актором глибоко трагедійного амплуа. Був він теж добрий і в естрадних номерах з комедійною гостротою. Роля Фльоріндо була йому неприродня, і на питання, як він почувався в цій ролі, — він без надуми відповів: в дурних ролях тяжко добре почуватися. Без уваги на конфлікт з матеріялом Чолган створив свого Фльоріндо як чарівну постать, додавши до банальних любовних виявів краплини іронії, а то й ґротеску.

Особливо добре вийшла В. Змієві роля Сільвіо. Він віддав її, як завзятого, наївного, але щирого хлопця.

З такою ж щирістю відтворила Бляудіну Люба Сай, не так граючи, як переживаючи свою ролю.

І. Варцаба в ролі Клярісі-Розаври виявила себе дуже добре, якщо йшло про зовнішній вияв, про рух; вступивши щойно до Театру-Студії, мала вона ще деякі труднощі з словом, які треба було переборювати.

Загалом вистава відзначалася безпосередністю, молодечим темпераментом і особливою театральністю.

■

Слуга двох панів — переломова вистава в житті Театру-Студії. Поперше, після успішних ґастролів по Баварії, де Студію приймали з захопленнням, з ентузіязмом, Театр-Студія став фактором культурного і громадського життя, став фактом широкого значення. Це поглибило почуття відповідальности в режисерів і потребу піднестися до вищого рівня театральної роботи.Друге, Студія перенеслася на сталий побут до Міттенвальду, тобто ближче до чисельного глядача, що поглибило ціль і потребу існування. Третє, взаємини з широким глядачем зумовили стиль майбутніх вистав (декорації, наприклад, стали одним з центральних компонентів дійства) і поширили можливості потрібного реквізиту.

В певному сенсі п'єса *Слуга двох панів* кінчала період підготовки, а починався період справжнього театрального життя, повний шукань, повний сумнівів, декількох невдач і багатьох успіхів.

Саму ж постановку глядач приймав тепло, вона ставилася 35 разів і втрималася в репертуарі Студії аж до виїзду за океан.

Оцінка критики — погляд іззовні

Л. С. (без назви), Таборові Щоденні Вісті, січень 1947, Ляндек

... Хто бачив свого часу на сцені львівського театру постановки Й. Гірняка двох п'єс Ґольдоні, — не сумнівався хіба про режисерську сторінку ляндецької прем'єри *Слуги двох панів.* Але цікаво було, як молоді актори дадуть собі раду з типажем і з ґольдонівською атмосферою. Хто слідкував за працею Студії і за її виставами, той мав змогу тепер побачити ріст акторського молодняка. Ми були свідками

намагань реж. Й. Гірняка, щоб студійці не замикалися в односторонності. С. Залеський ніс на своїх дотепер "амантних" плечах увесь тягар головної ролі з переконливим виявом своєї талановитости та з молодечим темпераментом. І це саме давало виконанню характерної ролі особливого посмаку. У М. Чолгана (Фльоріндо) бриніли інтересні нотки, що давали його любовним заклинанням іронічного півусміху подиху ґротеску. Т. Позняківна, у ролі лицаря зі шпагою, захоплювала своєю безпосередністю і повною свободою. Креація Кривецького була незвичайно вирівняна, без шаржу, в який можна було легко впасти. Л. Сай у зальотно стидливій ролі, Ю. Бєльський у кулінарній, В. Змій у ролі когутячо-запального лицаря, — почувались добре. Роля Розаври, мікроскопічна, — не дала змоги показати вміння виконавця.

Строї й декорації давали ілюзію чогось більшого, як еміґраційна сцена. Публіка прийняла комедію з повним зрозумінням. Ці прощальні виступи показали, що нитки зв'язку ляндецького громадянства із Студією досить сильні.

Л. Білецький, "Успіхи молодого ансамблю", Українські Вісті, лютий 1947

... Остання вистава — комедія Ґольдоні *Слуга двох панів* проведена на сцені дуже добре. Відзначались своєю доброю грою Залеський, що грав слугу, Позняківна, Кривецький, Чолган і Змій. Сама п'єса нічого особливого собою не являє, але становить добру вправу для молодих акторів.

Що особливо вражає в Театрі-Студії Гірняка? Поперше, рівна гра всіх. Немає ліпших чи гірших, всі однаково добре грають. Правда, є більші таланти й менші. Відчувається поважна школа й акторське тренування.

Подруге, кожний актор тримає себе на сцені вільно, ніби не помічає публіки. Це дає йому можливість розвинути всі свої акторські здібності.

Потретє, чуття мистецької міри і навіть скромности в персональних виступах — це основа того, що Театр-Студія Гірняка має всі дані розвиватися і рости.

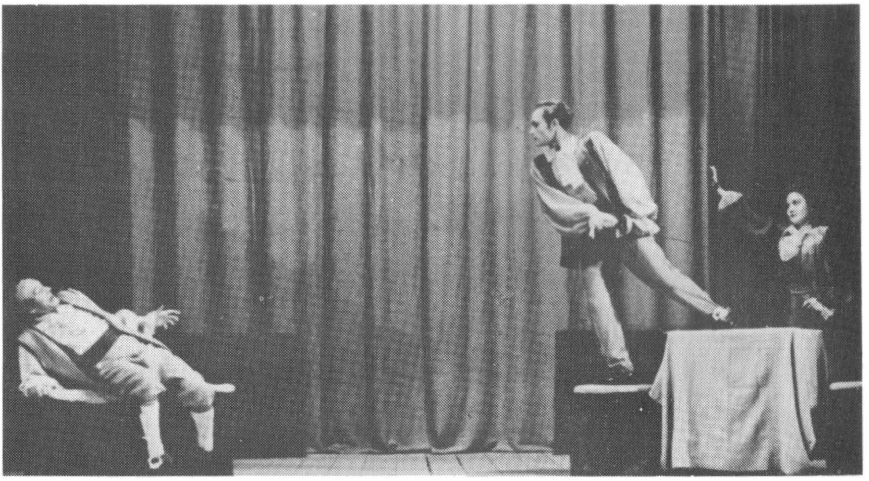
Нарешті — мистецький розмах режисера, шукання нового сценічного стилю, юнацькі поривання і життєвість завдань Театру-Студії, — дають широкі перспективи. ...

Ю. Корибут (І. Костецький): "З театру", Українська Трибуна, 23. II. 1947

На безсмертній комедії реформатора італійського театру XVIII стор. Карльо Ґольдоні *Слуга двох панів* студійці вчилися легкости руху, блискавичности діялогу, зарисовуючи характерність граних персонажів лише в загальних рисах.

Г. Шевчук (Ю. Шерех): 'Молодість, що вміє, старість, що може", Час, II. 1947

... В *Слузі двох панів* ... звуження режисерської роботи не пішло на користь виставки. *Слугу двох панів* можна трактувати як твір, що дає



Й. Гірняк — Пандольфо,
В. Змій — Сільвійо,
Т. Позняківна — Беатріче.

І. Куліш, Н. Безкоровайна — прислужниці
С. Залеський — Труфальдіно

"Слуга двох панів"

А. Кривецький,
С. Залеський.

можливість пустити в рух цілу систему театральних трюків, розгорнути ціле багатство пантомім і вставних точок, зробити виставу великої театральної барвистости. З другого боку, *Слуга двох панів* дає змогу дати виставу, трактовану соціологіно-поглиблено: контраст "дурника"-селюка Труфальдіно і більших цього світу — купців, шляхтичів, докторів — це ж той самий конфлікт, що між трьома братами в казці, де перемагає наймолодший, "дурний", який у дійсності є носій правди і розуму.

Режисура не прийняла ні першого, ні другого тлумачення. П'єсу поставлено просто як комедію жвавого темпу, комедію блискавичного розгортання дії, як вправу на комедійну легкість гри акторів. Цьому сприяло й те, що текст Ґольдоні взято в сильно скороченому вигляді, а переклад осучаснено виразами наших днів і навіть льокалізовано. Спектакль вийшов дуже яскравий — як вічно іскрометний, пройнятий молодістю, веселістю, безпосередністю, — заразливий у цих своїх властивостях, такий захопливий, що навіть не хочеться визнати, що з погляду не студійного, а театрального, він трохи спрощений.

... С. Залеський грає Труфальдіно по-своєму. Він не грає ані вайлуватости селюка, ані своєрідного Івана-дурня. Його Труфальдіно — містюк. Це радше Фіґаро, ніж Труфальдіно. Його головна риса — спритність і гнучкість. Одначе гра його така легка, така безпосередня, така пройнята молодістю й здоровям, що їй не можна не вірити.

Люба Сай — Блявдіна,
С. Залеський — Труфальдіно.

Й. Гірняк — Пандольфо.

"Слуга двох панів"

"Пошились в дурні" М. Кропивницького (прем'єра 4 серпня 1947

П'єса

Це відома оперета-жарт М. Кропивницького про матримоніяльні турботи Кукси з його п'яти дочками та Дранка з семи дочками, про молоду любов дочок з наймитами, про людські слабості і хитрування. Сюжет цієї п'єси має вже довгу історію, переходив він багато видозмін і переробок, але все це речі загально знані й не потребують детальнішої характеристики. Слід зазначити тільки, що в цій першій постановці Театру-Студії п'єса не зазнала ніяких основніших змін, тільки де-не-де І. Алексевич поробив маленькі вставки про загальні проблеми того часу.

Підготовка вистави — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

1. VII. 1947

Музичні місця п'єси *Пошились у дурні.*

10. VII. 1947

Всі мізансцени проходять дуже цікаво, бо Гірняк прекрасно показує кожний персонаж. І якби ми могли схопити хоч 50% того, що він показує — було б велике щастя, і п'єса мала б успіх. Режисер кожної проби прекрасно грає ролю Кукси, — завжди можна підглянути якусь цікаву мізансцену, міміку чи жест. Для Студії — корисно, що ця п'єса увійде в репертуар хоч і не пляново. Ця комедія навчить багатьох студійців жити на сцені в кожну секунду, маючи такий приклад Гірняка в ролі Кукси. Найкраще схоплює ролю М. Чолган і робить Дранка дуже цікаво.

25. VII. 1947

Добре сприймає мізансцени і взагалі образ новоприйнята, але відома вже зі студії у Львові, Ірина Варцаба.

30. VII. 1947

Добровольська муштрувала Бєльського в ролі писаря, Змія і Позняківну в дуеті (II дія).

2. VIII. 1947

Прогон всіх трьох картин без зупинок. У Студії пожвавився рух, — монтування декорацій. Найбільше працює Ф. Позняків, який, мимо того, що режисер сказав йому, щоб забирався зі Студії, помагає й далі. М. Чолган дав проєкт декорацій і сам їх виконує з Позняковим. Афіші теж роботи М. Чолгана.

4. VIII. 1947

Сьогодні прем'єра. Вистава пройшла в дещо нервовому стані, але досить гладко.

6. VIII. 1947

Збори Студії. Гірняк: коли ми брались за цю п'єсу, то мали подвійну

мету: надбання акторського матеріялу та досягнення певної мистецько-ідеологічної цілі. Хотілося наш український гумор зробити актуальним, усучаснити його. Багато людей протестують проти нашого експерименту над п'єсою, але нас це не цікавить... Ви ж бачите, що глядач реаґує тільки на оновлені речі, а старі дотепи і колись гострі речі тепер не доходять. Оцінка ролей:

Дранко — М. Чолган має здатність перевтілюватися, і в цьому його майбутнє. Характер ролі Дранка вимагає круглого і великого рисунку. Чолган має короткі й нервові рефлекси. Завдання було переробити короткі риси на довгі. Можемо похвалити Чолгана, що в багатьох моментах він добився мети.

Нечипір — Кривецький. Його проблема в тому, що він працює тільки на пробі, а ніколи індивідуально. На другій виставі він схилявся до натуралістичного, а навіть патологічного, вияву п'яного. Образ подекуди випадав з цілого пляну нашої постанови. Секрет нашої постановки — це речі умовні, але дуже виправдані.

Василь — Змій. При оволодінні форми має голосову негнучкість, яка заважає глядачеві сприймати образ.

Антон — Залеський. Це актор, який грає себе. Йому треба оволодіти майстерністю перевтілюватися. Індивідуальна риса ніколи не пропаде, а щоб вона краще зазвучала, треба переборювати себе перевтіленням.

Писар — Бєльський. Мова на 90% не опанована. Володіння тілом теж на 90% не опановане. Роля вимагає великої гнучкости тіла, дихання і голосу. Бєльський має здатність до характерного письма.

Горпина — Позняківна. Дуже капризна в роботі і нервує режисуру, а речі, які вона робить, не трудні. Ще зарано перевертається їй у голові, — Студія є на те, щоб повчитися, не капризити.

Оришка — Варцаба. Має здатність володіти формою. Як на перший виступ, я вповні задоволений і думаю, що Варцаба — корисне надбання для палітри Студії. Мушу теж відзначити оформлення, зроблене Ф. Позняковим, М. Чолганом і Б. Пальчевським.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Максим Кукса, мірошник	Й. Гірняк
Оришка, його дочка	І. Варцаба
Степан Дранко, коваль	М. Чолган
Горпина, його дочка	Т. Позняківна
Антон, наймит Кукси	С. Залеський
Василь, наймит Дранка	В. Змій
Скакунець, волосний писар	Ю. Бєльський
Нечипір, захожий чоловік	А. Кривецький

Постава	Й. Гірняка
Режисер	О. Добровольська

Оформлення	М. Чолган
Музичний керівник	Л. Гуменний

За режисуру цієї постави відповідальний Й. Гірняк, який прямо награвав цілі мізансцени, та Олімпія Добровольська, яка інтеґрувала всі ці елементи і добивалася суцільности стилю та відповідного рівня.

Вибір *Пошились у дурні* до репертуару Театру-Студії зовсім не випадковий. Впродовж довгих років Йосип Гірняк мав дуже інтимні "любовні" взаємини з цією п'єсою, був завжди нею захоплений. Грав ролю Антона ще в галицькому театрі "Бесіда" 1916 року. Згодом грав ролю Кукси в "Березолі", у Відні, в двох різних версіях, у Театрі-Студії та в У. Т. А. (Українському Театрі Америки) 1954 р. Роля Кукси була улюбленою ціложиттєвою ролею Й. Гірняка, яку він впродовж життя вдосконалював і з кожним разом оновлював.

Пошились у дурні — це одна з найсценічніших п'єс в українському репертуарі. Крім того вона дуже гнучка, надається до оновлення змістової сутности свіжими реінтепретаціями чи вставками; надається до необмеженої акторської інтерпретації; надається також для різногранної режисерської інтерпретації. Фавст Лопатинський, наприклад, ставив її в "Березолі" як циркове видовище. Сцена була — циркова арена, з сіткою з трапезами, з шнурами і т. п. Кукса і Дранко — були кльовни. Дія починалася тим, що на довгій жердці з обручем був причеплений напис *Пошились у дурні.* Кукса вискакував збоку, вскакував в обруч на жердці й опинявся по середині сцени; залюблені пари звисали головами вниз на трапезах і співали свої любовні арії. Іншими словами, Фавст Лопатинський вживав цирковість як іронію. Самий текст був усучаснений численними вставками про біжучі політичні й життєві проблеми. Отож при кожній поновній постановці п'єса ця настільки нова, наскільки новий у творчому сенсі актор, наскільки новий режисер.

Постава Йосифа Гірняка в Театрі-Студії була виведена в стилі комедійної кловнади. Такий підхід дозволяє на ґротескову "сполуку" різних стилів, елементів різних культур, різних епох та різних творчих особистостей. Зрозуміло, що все це мусіло бути зведене стилево під один знаменник, — а це вже була роля Олімпії Добровольської. Основним її завданням, як вона згадувала, було усунути всі елементи оперетковости, тому вона збивала співи, дуже часто майже до розговірности.

Вперше за все існування Театру-Студії були ужиті декорації, які виконував Мирон Чолган; виведені вони в такому ж ґротесковому стилі, як і ціла п'єса: хата Кукси мала дочеплений вітряк та мішок збоку, хата ж Дранка мала форму підкови. Це був чисто "театральний" спектакль, без ніякого намагання відбивати дійсність чи давати ілюзію її. Цю театральність досягалося фронтальною умовністю, чи то в грі акторів, чи в обстановці (наприклад, Дранко підносить кущ, шукаючи дочку).

Зрозуміло, що полюсом вистави, кругом якого крутилося ціле

І. Варцаба — Оришка,
С. Залеський — Антон.

"Пошились в дурні"

Т. Позняківна — Горпина,
В. Змій — Василь.

Й. Гірняк — Кукса,
М. Чолган — Дранко.

дійство, була роля Кукси у виконанні Йосипа Гірняка. Юрій Шерех відмітив, що "створений цим актором образ Кукси переростає рамки спектаклю" Це підказувало б, що витвір Й. Гірняка був сам собою вивершеним спектаклем у спектаклі. З другого ж боку, Олімпія Добровольська відзначає, що Гірняк мав особливу здатність "входити в ансамбль", так що його гра ніколи не виривалася понад голови студійців. Цю думку майже одностайно висловлює тодішня преса, підкреслюючи в кожній виставі гармонію між окремими елементами.

Мирон Чолган, який досі залюблений в ролю Дранка, висловлюється, що його роля, як і ролі інших акторів, витворювалася під враженням Й. Гірняка, чи то в сенсі гармонії з ним, чи в сенсі відпихання від нього. Це треба приймати умовно. Захоплення Гірняком було, воно мусіло бути. Але Чолган був актором завеликого обдарування, щоб віддзеркалювати Гірняка. Він створив свій власний, індивідуальний образ Дранка, віддаючи його м'яко, безпосередньо і "внутрішньо". Він вивів свою ролю в різкому характерно-ґротесковому пляні, дуже добре дотягаючи до Гірняка.

Любовні пари були теж виведені в контрастово-ґротесковому пляні: грубуватому селюхові Василеві (В. Змій) протиставлялося "шліфованого" міщуха, львівського батяра, Антона (С. Залеський); заводіякуватій "бабі" Горпині (Т. Позняківна) протиставлялась лірична Оришка (І. Варцаба).

■

Виставу *Пошились у дурні* треба приймати тільки як один варіянт в цілому ланцюгу творчих перевтілень Йосипа Гірняка в ролі Кукси. Після цього варіянту був ще одни різновид в Америці, — і всі вони разом творять велику і своєрідну симфонію акторської гри, симфонію акторських перевтілень однієї ролі.

П'єса знайшла свого вдячного глядача, — ставилася 39 разів.

Оцінка критики — погляд іззовні

Г. Набережний: "Предки й нащадки", Українська Трибуна, серпень 1947

... Ця драматургічна дитина XIX століття втратила в Студії Гірняка лише свої етнографічно-побутові пелюшки. Але й тільки. Студія прибрала її в найбарвистіші суконки сучасної європейської комедії, переключила ритм її мистецької мови з чумацького воза на швидкісне авто, і герої Кропивницького ожили. Насамперед цей Кукса (Й. Гірняк) — хоч над ним і крутяться крила патріярхального вітряка, але бачимо в ньому якимсь дивом ревного працівника суспільної, чи якоїсь іншої (нехай особистої), але сучасної опіки...

Ми розуміємо певну частину глядачів, вихованих на сучасній епігонсько-етнографічно-побутовій халтурі, коли ці глядачі з жахом дивляться на сцену: Боже мій, що вони зробили з тієї Оришки!

Примусили її танцювати фокстрот! А стара дривітня під Куксою крутиться на всі 360 градусів, як наймодерніший касирський стілець. Це ж знущання. Смаки цієї частини глядачів сидять на рівні XIX століття...

Іван Кошелівець: "Пошились у дурні в постановці Й. Гірняка", Українська Трибуна, серпень 1947

Постановка п'єси М. Кропивницького в таборі Міттенвальд — це своєрідна інтродукція до наступного сезону, в якому Студія Й. Гірняка збирається виступити з майже цілковито оновленою програмою. Новий спектакль свідчить про те, що молодий театральний колектив і далі йде шляхом творчого експерименту й шукань. Тільки цього разу режисура поставила й блискуче розв'язала зовсім інше завдання: перед глядачем проходять в новій інтерпретації осучаснені образи старої клясичної комедії. Й. Гірняк вже давно відомий українському глядачеві в ролі Кукси, але створений ним в цій виставі образ Кукси зовсім новий. Іскристий гумор М. Кропивницького доходить до глядача через призму нашої еміґрантської сучасности. Разом з Куксою оживають в новому освітленні й інші персонажі п'єси... При оригінальному музичному й художньому оформленні (Позняків, Чолган) вистава справляє враження надзвичайної свіжости легкої модерної комедії.

В чому таємниця чергової перемоги театральної студії Й. Гірняка? Насамперед у правильному розв'язанні проблеми підходу до клясичної спадщини українського театру. Й. Гірняк при всіх новаторських настановах зовсім далекий від цілковитої неґації театру Старицького-Кропивницького. Він бореться лише проти епігонського заяложення, проти надміру затятих аматорів, які й досі кохаються в етнографізмі й побутовщині, в яких бачать єдину ціль сучасного театру, тягнуть назад до ідилічних канонів середини XIX століття. Відповідно до цієї засади в новій постановці зберігається текст комедії Кропивницького, він лише доповнюється новими вставками, які вводять героїв Кропивницького в світ таборів, скринінґів, еміґраційного побуту й сучасних соціяльно-політичних проблем, коротко кажучи, в світ таборового глядача, до речі й одягнених не тільки в традиційні широкі штани, а й в одяг з американських дарів або у випадково здобутий тірольський капелюх з пером. Зауважмо побіжно, що доробка тексту вставками й репліками, які б стояли на рівні драматургічної майстерности Кропивницького, завдання нелегке. Автор впорався з ним загалом успішно, хоч, правда, окремі репліки не досягають своєї мети й виснуть в повітрі, але не помічені публікою.

Трудно в короткій замітці говорити докладніше про гру окремих акторів. Майстер блискучого перевтілення Й. Гірняк ще раз переконує глядача, що він однаково чарівний у всіх ролях свого широкого амплуа, від Андрія в *Мати і я* до ґротеско-водевільного легко-комедійного жанру. Весь акторський ансамбль, відомий глядачеві з попереднього сезону, в новій постановці робить дальший сміливий крок на шляху творчого зростання й вдосконалення акторської майстерности. З нового поповнення успішно дебютує в ролі Оришки І. Варцаба (перший

виступ на сцені). Живе поєднання тонкої ґрації з грайливою ґротесковістю, опанування своєї ролі та невимушеність гри, — зраджують неабиякі здібності й можливості дальшого успіху на сцені.

В світлі нової постановки *Пошились у дурні* ясніше окреслюється ще одно — можливість актуалізації клясичного репертуару через осучаснення й вивітрення з нього музейного духу й нафталінової присипки...

Л. Слобожанка: "Прем'єра в студії Й. Гірняка", Неділя, ч. VIII. *1947*

Одкрилася завіса і, наче вітаючи глядача, весело закрутився охряно-жовтий з червонястим боком, грайливо вигнутий вітряк, зразу нагадавши блискучу, багатобарвну умовність "Березоля".

На кін вийшов Йосип Гірняк — старий березілівський актор, тепер на еміґрації. До традиційного українського строю він одягнув тірольського капелюшка з пером, а природній гумор клясичної п'єси Марка Кропивницького він разом з режисером Добровольською пристосував до сьогоднішнього еміґраційного дня...

"Кропивницький у гробі перевернувся б, якби побачив свою п'єсу в нашій поставі" — каже Кукса-Гірняк. А ми думаємо, що ні. Марко Лукич був би радий, що через яких 70 років внуки його перших глядачів з інтересом сприймають п'єсу, весело регочуть і живуть разом з акторами. Хіба що він би порадив викинути деякі пласкуваті дотепи та скоротив би задовгу і нуднувату увертюру.

"Я люблю цирк Гірняка", — сказав один нехитрий полтавський земляк. І дійсно є щось од цирку у веселому бурлеску, в майстерно шаржованій грі, у вироблених, підкреслено різких, рухах, в яскравих фарбах...

Звичайно, Гірняк неперевершений у своєму блискучому єднанні клясичної ролі Кукси і веселої кльовнади. Він одночасно і старий лисий бородатий мірошник, в скупість якого віриш і бідканню якого з 5-ма дочками співчуваєш, і клясичний майстер ґротеску в тірольському капелюсі. Він і старий український дядько з глухого села, і новітній діпі з його мріями про афідавіти.

Актор М. Чолган виступив у новому жанрі — характерній ролі коваля. Перука і ґрим надали акторові зовсім нового вигляду, а багатогранність його великого таланту виявилась ще раз, бо його характерно-ґротескова роля вдалася йому так, як удавалися різні ролі іншого жанру в попередніх виставах.

В ролі Оришки дебютувала Ірена Варцаба. Можна радіти, що до Студії приєднуються нові таланти, бо роля Оришки була прекрасно проведена в ґротесковому пляні в веселій і незлобній пародії на оперових артисток.

Тамара Позняківна грала Горпину і, як завжди, принесла щирість та безпосередність, навіть у ґротесковий плян.

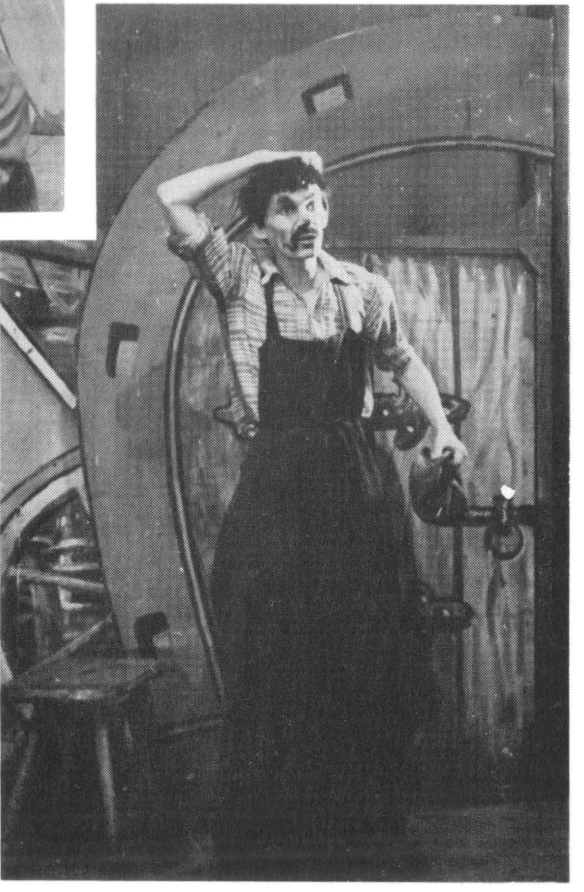
Залеський, Змій, Кривецький, Бєльський — всі були повновартісними учасниками бадьорого ансамблю...

Гр. Шевчук (Ю. Шевельов): "Пошились у дурні в Студії Й. Гірняка", Арка, ч. 4, жовтень 1947

Щось невловне в цій виставі нагадує малюнки Е. Козака на теми українських народних пісень. Про копіювання, про стилізацію не може бути й мови. Спільний загальний підхід: народний гумор береться не в його музейно-етнографічній застиглості, а в сучасному сприйманні; і так властивий йому ґротеск загострюється і посилюється, постаті трактуються як традиційні маски. Так переборюється певна млявість, яка вже не відповідає нашій сучасній психології. Стверджується, що можна глибокі джерела національно-культурної традиції використовувати творчо, по-живому, по-сучасному. Тільки на деяких сценах першої дії помітна деяка розволіклість темпу. Поза тим вистава йде бадьорим, пружистим темпом, темпом наших днів, а не допотопного dolce far niente хуторів Кукси і Дранка. Якщо в попередніх працях Студії часом більше відчувалося педагогічне завдання, ніж суворий режисерський плян, то на цій виставі позначилася тверда рука режисера, що продумано й послідовно, до дрібниць і деталів, провадить і реалізує свій єдиний задум (режисура Й. Гірняк і О. Добровольська). Акторські образи подані передусім як маски. Оришка (Варцаба) сконтрастована з примхувато-свавільною Горпиною (Позняківна); український Труфальдіно Антоша (Залеський) — з трошки недорікуватим і простакуватим Василем (Змій); комічно-страшний у своїй подобі печерної людини з дубцем коваль Дранко (Чолган); живе втілення суцільної недоречности вайлувато-простакуватої недотепности Нечипір (Кривецький) — кожний з них у своїй грі виходить з кількох характеристичних рухів, інтонацій, розробляючи їх у складний і широко опрацьований образ. Відповідно до авторського й режисерського завдання це не психологічні образи, а ґротескові маски. І як такі вони виконані бездоганно. Часом відчувається, що в молодих акторів ще бракує техніки акторського переживання; але це не брак даної вистави, а вислів чергового завдання Студії: психологічна драма. В межах даної вистави це тільки мимолітні перебої, які шкодять загальному враженню успішности і навіть іноді досконалости.

Про них можна було б і не говорити, вони б, мабуть, і зовсім не відчувалися, якби поруч не грав Й. Гірняк. Але 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 ґраціозности зупинення самого себе на півтоні, на півжесті. Це ґротеск, що ґротесковий саме тим, що він не допускає ґротесковости. Задерикувато-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 ролею теж дає маску, але за маскою відчувається уміння творити психологічний образ, вросле в плоть і кров. Воно свідомо виключене, але воно є.

Й. Гірняк — Кукса,
С. Залеський — Антон.



"Пошились в дурні"

М. Чолган — Дранко.

Сумнів викликає трактування образу писаря (Бєльський). Образ сільського Меркурія поданий у водевільних тонах — і в цьому пляні зіграний послідовно. Але, здається, наша доба вимагала б більше мефістофельського трактування цього крючкодія-бюрократа, потаємної пружини всієї інтриги п'єси і — може mutatis mutandis — всієї історії нашого часу. Звичайно, вистава дана не в філософському пляні — і слава Богу! — бо ані старий текст Кропивницького, ані його оновлена злободенна редакція (І. Алексевич) не витримали б філософського навантаження. Але якщо інші образи осучаснено деталями еміґраційного побуту, мови і убрань, то саме маска писаря, традиційного Шельменка, допускала таке осучаснення особливо, просто вимагала його. Писар, як він є у виставі тепер, — більше персонаж мольєрівського театру, ніж українського національного маскового ґротеску.

І тут ми приходимо до другого ключа вистави. Якщо першим була традиція масок українського гумору, то другим є весела і бризкуча театральність Мольєра і Ґольдоні. Відомо, що Кропивницький багато вчився в цих майстрів європейської комедії, своєрідної гри в театр. В осучасненні п'єси Кропивницького зникла музейність нашого так званого етнографічно-побутового театру, а натомість показалися на світло невмирущі коріння мольєрівської театральности. Як воно і буває нормально при кожному творчому успіхові: європейське виявляється в національному, національне обіймає собою європейське.

В. Глушко (В. Гаєвський): "Цікаві шукання", Неділя, січень 1948

Інтерес вистави Театру-Студії полягає в тому, що тут дається полемічна, але виразна і своєрідна відповідь на питання про ставлення сучасного театру до старого побутового. Це робить виставу проблемною, принциповою і значною. В час, коли одні театри нігілістично поставилися до побутового театру і разом з водою можуть виплиснути і дитину, тобто втратити національне коріння, традиції; а другі захоплено і безкритично реставрують його, віруючи, що виконують святу місію спасіння скарбів українського народу, Й. Гірняк робить спробу творчої ревізії старого театру, стає на шлях оновленого традиціоналізму. Навіть, коли б такий експеримент йому не вдався, все одно варто рукоплескати — слава сміливим. А треба сказати, що *Пошились у дурні* в Театрі-Студії цікава вистава. Але не потрібно апології — в нашій мистецькій критиці, аж занадто багато чи меду, чи дьогтю. Засоби оновлення п'єси М. Кропивницького, які вжив Й. Гірняк, є одним з шляхів, але не єдиним. Хотілося б побачити у творчій практиці наших театрів інші спроби модерного трактування нашої клясики.

Театральна критика писала, що у виставі *Пошились у дурні* є глузування над побутовим театром. Це не так: Ф. Лопатинський в "Березолі" у своїй виставі *Пошились у дурні* дійсно глузував над побутовим театром. Гірняк зайняв глибшу позицію: він лише відкидає неістотну побутову оболонку і шукає українську театральну первооснову. Ставиться складніше завдання — виявити українську

ментальність, не вишивану сорочку, не справжній горщик з Полтавщини, не фолкльорний обряд, не побутову дрібницю — а внутрішнє, цінніше: ігровий специфікум української театральности. В розв'язанні цього завдання Гірняк має і досягнення і деякі "білі місця". Критика вітала осучаснення тексту п'єси. Ми іншої думки — це лінія найменшого режисерського спротиву. Легкий, приступний, але не цілком себе художньо виправдуючий засіб. Дотепи старіють другого дня, і ми були свідками того, як значна частина їх "повисла" в повітрі, не потрапивши в мету. Е. Вахтангов у своїй *Принцесі Турандот* урахував це і щовечора кидав у залю нові в'язанки дотепів. Крім того, винахідливість, розмах уяви і гострота думки, що іскряться в виставі, дають повну ґарантію, що і без осучаснення тексту одними лише режисерськими і акторськими засобами можна досягти нового звучання. Шекспірівський *Гамлет* у різних режисерів набуває щоразу іншого філософського забарвлення. Хай словесна тканина твору залишається недоторкнутою, а відшукується лише щоразу нову інтерпретацію його, — тоді вистава надовго зберігає свою гостроту. Час вбиває злободенний жарт, але щадить думку.

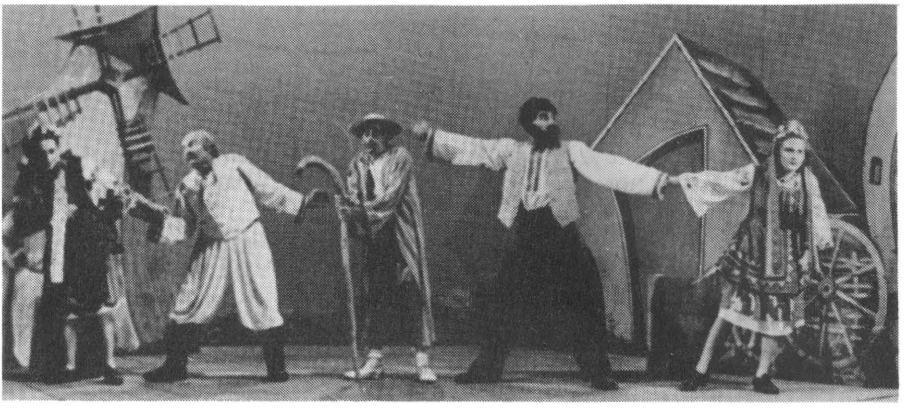
Підкреслюю, що йдеться в даному разі тільки про осучаснений текст, а не про модернізацію інших компонентів вистави.

Де лежить зерно творчого задуму режисера?

Й. Гірняк прагне дати тільки театральну гру. Ніяких ілюзій життя, побуту, ніякого українського села в його зовнішніх формах. Звідси така строката мішанина вбрання акторів. Актори могли б грати виставу і в простирадлах. Одяг, як льокально-побутова характеристика, відпадає, і це виразно демонструє поставник, коли Кукса (Й. Гірняк)появляється перед глядачем в легковажно-оперетковому тирольському капелюшку. Цим самим вицвілий в епігонському театрі Кукса вибивається з інерції застиглого канонічного сприйняття, омолоджується. "Зневага" до одягу виступає тут як певний прийом, за допомогою якого скинено побутову оболонку п'єси.

Прекрасний режисерський деталь: в другій дії Дранко з дубцем шукає Горпину, хапає рукою кущ, піднімає, заглядає, чи ніхто не захований — і знов ставить його на місце. Річ неможлива в побутовій виставі. Тут дійсно глузування над глядачем, який хоче справжнісінького життя в театрі, фото-знятка. З погляду таких глядачів здійснюється велике блюзнірство, бо "карним способом" порушено принцип ілюзорности.

Своєю виставою Й. Гірняк категорично стверджує: ... Так, ви в театрі, але вам грають, дається вистава і актор в ролі Дранка вас лише тонко розважає і він піднімає не кущ, а тільки частину нашого сценічного оформлення, і ми всі актори хочемо одного: ясної, веселої посмішки від тебе, похмурий глядачу, що зовсім закис в мізерії таборового життя, побутових дрібниць, сплітках та інтриґах, не вартих ломаного гроша. Ти, занадто тверезий риґористе, зараз потрапив на свято українського гумору та жарту, де панує фарсовий трюк, весела вигадка та буйна уява, і мусиш розплатитись з нами своїм сміхом — сміхом від



Загальна сцена.

"Пошились в дурні"

М. Чолган — Дранко,
Й. Гірняк — Кукса,
М. Герус — Скакунець.

Загальна сцена.

щирого серця, від усієї душі. Іншої розплати не може бути — ми її все одно не приймемо. А тепер граймо далі, вистава ще не закінчилась і право на оплески ще начерзі!

Й. Гірняк роздягає п'єсу Кропивницького, витягає її з побутових шат, звільняє від льокально-етнографічних нашарувань і докопується до театрального кістяка, яким є стара, але вічно молода своїми ігровими можливостями, історія про закохані пари та обдурених батьків. Це весела історія, що її не один раз використали блискучі представники європейської комедії. Режисура обігрує театральну серцевину сюжету, має справу з його оголеною суттю, все реґіональне, побутове, етнографічне відкинуто. Сценічним підґрунтям інтерпретації є народні фарсово-інтермедійні елементи. Навантаження народного блазня несе на собі Нечипір, який пройнятий духом грубуватого — від землі — гумору. М. Кропивницький грає на комедійних контрастах, обігрує неймовірні ситуації. Як режисер — це сценічно підкреслює Й. Гірняк. Один з критиків дуже влучно підмітив, що вистава будується на принципі контрастових масок. Але ми вважаємо, що творчий процес вирізьблення, художнього устійнення масок ще не знайшов свого остаточного завершення. Маски вимагають додаткового опрацювання, більшого насичення барвами української ментальности, зовнішньої підкресленности вдачі, лубочної яскравости — тут все дається великим пляном, штрихів небагато, але всі вони згущені, узагальнені. Маска — це вияв театральної умовности, один з полюсів театру. Образ (відносний термін) будується на інших принципах і можна говорити про певне розмежування образу і маски — їх полярність. Нам здається, що у виставі іноді ці принципи схрещуються, а слід вийти на один шлях — шлях створення вистави українських масок, продовжувати славну традицію масок українських інтермедій 17-18 сторіччя. Персонажі інтермедій М. Довгалевського та Г. Конисього, галасливо-задерикуватий, веселий, грубуватий, різнокольоровий типаж їх сценок — всі ці багаточисленні селяни, козаки, мандрівні дяки, тощо — є ніщо інше, як хоровод українських масок.

Хочеться ще писати і багато написати про філігранну гру Йосипа Гірняка, який промаршував по п'єсі Кропивницького від Антона — 1918 рік, Львів, Театр "Бесіди" — до Кукси, про інших акторів, музику, оформлення та інші складові частини постави, але... чую суворий голос-редактора: скорочуйтесь, скорочуйтесь, — і з сумом залишаю перо. Може, при щасливій нагоді ще поговоримо.

"Оргія" Лесі Українки (прем'єра 7 вересня 1947)

П'єса

Дійство відбувається в завойованій римлянами Гелладі. Основний конфлікт між співцем Антеєм, з одного боку, і його учнями, дружиною Нерісою та римлянами, з другого, — не про анґажованість чи неанґажованість мистецтва, бо таке питання для Лесі Українки не існувало — мистецтво мусіло анґажуватися в життя людини чи життя народу. Питання було чисто політичного порядку: чи сміє мистецтво служити в якийнебудь спосіб ворогові. П'єсу треба приймати асоціятивною методою, переставляючи гелленську символіку на українську дійсність. *Оргія* — це широко відома п'єса і не вимагає детальнішого опису.

Підготовка вистави — погляд зсередини

(Уривки щоденника В. Змія)

7.VIII.1947

Оргія — розробка першої дії. Добивались логічних наголосів... Поченюк часто нервується. До Студії прибули два молоді хлопці: Микола Герус і Володимир Лисняк.

13. VIII. 1947

Архітект Блакитний і Позняків принесли макет декорацій до *Оргії*. Гірняк звернув увагу на те, як художникові вдалося знайти у грецькому стилі українську ідею, заложену автором.

14.VIII.1947

Добровольська детально проробляла кожну сцену, кожний перехід, кожний рух і позу; що зі словом робила те саме, не треба навіть згадувати, таке зі словом відбувається завжди. Режисер добивається в персонажів душі — що приходить дуже важко. З того приводу Поченюк досить гостро звернувся до режисера: щоб, мовляв, не товктися над одним місцем так довго, бо за три тижні прем'єра. Добровольська відповіла, що поки студійці не схоплять і не засвоять того, над чим працюють, то далі не підемо, і прем'єри не буде. Тому Поченюк безпотрібно нервується, краще б більше з розумом підійшов до праці.

15.VIII.1947

Після прогонки першої дії Добровольська звернула увагу, як ми сухо і нудно читаємо. Нещастя Лесі Українки в тому, що актори, граючи її п'єси, починають нити, сумувати, де в неї слово вольове, радісне, широке. Цих кілька слів режисера стали початком вже зовсім детальної розробки руху, пози, слова і мізансцен. Та ще добре не почали, як Поченюк зірвався і зійшов зі сцени, кажучи, що він сьогодні бачить, що взагалі не зможе зробити цієї ролі. Добровольська, здержуючися, примусила його вийти на сцену, тільки не звертала на нього уваги.

16.VIII.1947

Поченюк знову показував свої фокуси... Добровольська, маючи того забагато, так згрубша прочитала лекцію Поченюкові, що той, мов з гарячої води впав у басейн холодної, зразу почав пробу спокійніше.

18.VIII.1947

Лекція Гірняка: наші попередні вистави мали багато компонентів (музика, дотеп, гострота і свіжість репертуару), які були на першому пляні й закривали нашу акторську невміліcть. В *Оргії* не можна скрити акторського невміння: актор мусить бути на першому пляні.

Гермiона (Пошивайло) — холодне слово, немає образу. Глядач мусить почути, *що* вона говорить, а не *як* вона вичитує. Треба в рамках поетичної мови дотримувати всі закони, жити образом, стилем.

Антей (Поченюк) — занадто формально деклямує вірш. Антей повинен ходити нормально, широко, а не грано, — він живе колізією, а не позою. Режисер дуже вірно запропонував економічний рух, а коли вже рух є, то він мусить щось означати.

Нерiса (Позняківна) — в неї більше благополучно із словом. Її Неріса трактована як злючка. В Неріси велика пристрасть, вона талановита, тому бореться з Антеєм і оточенням.

Нерiса (Варцаба) — треба звернути велику увагу на слово, хоч з рухом у неї краще, як в Тамари.

*Евфрозіна (*Безкоровайна) — сухувата і слабо зі словом.

*Хілон (*Змій) — добре потрактований образ, тільки не чіткий.

Федон (Залеський) — не можна нічого сказати, бо роль ще дуже не опрацьована. Голос дуже відкритий.

23.VIII.1947

Лекція реж. Гірняка: Театр мусить бути симфонічною оркестрою, де всі тонально настроєні і грають в одній гармонії... Є два роди театру: ремісничий і шукаючий. Перший складається з вишколених акторів, які кожну п'єсу грають своїми штампами. Другий може складатися з акторів невишколених, але підпорядкованих гармонії; тут навіть при слабшому акторському виконанні можна почути симфонічну оркестру, можна побачити цікаву трактовку п'єс... Для таких речей треба думаючого колективу.

2.IX.1947

Пані В. Переяславець почала ставити танки до *Оргії.* Перед початком вказала, як поводитись на її пробах: будемо працювати по 4-5 годин без перерви. На пробі будуть лише ті, яких призначу. На пробі не вільно навіть пошепки говорити.

3.IX.1947

Пані Переяславець працює дуже інтенсивно, абсолютно не вільно протестувати, весь час треба бути зібганим... В Студії почались гарячі дні. Сьогодні, наприклад, у кожному кутку: один шиє, другий ліпить, третій будує станки. Архітект Блакитний весь час бігає, оформлює виставу. Оля Петрів вже два тижні шиє костюми. Добровольська у вільні від проб хвилини порається біля костюмів.

4.IX.1947

Всі проби з Переяславець ідуть дуже інтенсивно, вона не дає слова сказати, — тільки праця.

5.IX.1947

Прогон цілої п'єси. Під час прогону Позняків, Пальчевський, Лисняк, Омельчук — монтували сцену. Блакитний цілу ніч малює декорації. В четвертій год. ранку всі сплять, крім Блакитного, який мобілізує архітекта Повстенка малювати декорації, Бєльський викінчує реквізит, Змій красить костюми, Омельчук шиє сандалі, — одним словом, праця не стає ні на хвилину. Сьогодні навіть Переяславець шиє.

6.IX.1947

Генеральна проба. Блакитний розвернув станок більше, як на попередніх пробах, і вийшла суперечка між Добровольською і Блакитним. Так проба закінчилася в 2:30 ночі.

7.IX.1947

Прем'єра *Оргії*. Пройшла трохи в нервовому стані, але пройшла. Глядачів — скільки могло вміститись. Під час першої дії Блакитний запримітив, що не всі декорації на сцені, і хотів перервати виставу — ледве його стримали.

8.IX.1947

Письменник Багряний прочитав свою п'єсу *Моріtурі*.

15.IX.1947

Сьогодні в ролі Неріси — Варцаба. Прикро мені про таке писати, але мушу: між Позняківною і Варцабою вичувається якийсь неприємний бій, якусь заздрість. Вистава пройшла багато краще, ніж прем'єра. На виставі були присутні майже всі науковці української еміґрації, які мали у Міттенвальді з'їзд.

16.IX.1947

Лекція Гірняка: обговорення останнього етапу праці.

Мвценат — Чолган. Перша вистава була тільки контуром, зарисовкою. Щойно вчора роля звучала сильніше, впевнено. Це завдячується акторській інтуїції. Роля мецената в Чолгана — це найбільше його досягнення дотепер, бо роля йшла проти наклонної лінії.

Антвй — Поченюк. Боротьба йшла за те, щоб здобути акторську грамоту, і успіх, безумовно, великий. Але роля ця така велика і багата, що для неї треба мати величезний вишкіл. Поченюкові прийшли на допомогу його фізичні дані: постава і голос. Над цією ролею треба ще дуже і дуже багато працювати. В Поченюка є тільки зовнішня форма, а внутрішня не поступилась на крок вперед. Для внутрішнього вияву заважає йому самовпевненість, рішучість і опір в праці з режисером.

Хілон — Змій, може, як ніхто інший підійшов до образу, зовнішнього і внутрішнього.

Фвдон — Залеський, пройшов ряд репертуару, який поклав на нього свій відпечаток. І Залеський добився внутрішнього успіху.

Нвріса — Позняківна вийшла краще із словом, гірше з рухом; Варцаба гірше із словом, але набагато краще з рухом.

Евфрозіна — Безкоровайна і Чужакова. Їхній вклад праці дасть великі результати в майбутньому.
Префект — Бєльський. В нього помітний психологічний злам. Йому дуже трудно працюється, бо аматорська праця наклала на нього свої штампи.
Прокурор — Герус. Не було напору в голосі.
Герміона — Пошивайло, затиснута в тілі, а тому в слові й образі.
Раб-Неофіт — Омельчук, дуже напористий, Лисняк триває в стані.

Характеристика вистави

Дієві особи:

Антей, співець	Ю. Поченюк, згодом М. Чолган
Герміона, його мати	І. Варцаба
Євфрозіна, його сестра	Н. Безкоровайна
Неріса, його жінка	Т. Позняківна, І. Варцаба
Хілон, його учень	В. Змій, згодом В. Лисняк
Федон, скульптор	С. Залеський
Меценат	М. Чолган, згодом Й. Гірняк
Префект	Ю. Бєльський, згодом В. Змій
Прокурор	М. Герус
Артієнзій	В. Лисняк
Режисура	О. Добровольської
Оформлення і костюми	Є. Блакитного
Музика	М. Оленського
Хореографія	В. Переяславець

Режисером цієї постави була Олімпія Добровольська, — це її перша самостійна режисура в Театрі-Студії, що різко унагляднює відмінний, прецизно втриманий від початку до кінця стиль вистави. Основним засобом комунікації в цій поставі зробила О. Добровольська слово, а все інше мало тільки посилювати чи прояснювати слово. В такому загальному сенсі були виконані декорації, які своєю умовністю творили тільки атмосферу, підкреслювали слово, ніколи йому не заважали; в такому сенсі була вжита музика, хореографія і врешті строї. Після слова, на другому місці поставив режисер принцип просторовости і, я сказав би, скульптурности. Розміщення акторів, розміщення об'єктів, пози окремих акторів — творили суцільний образ, який в кожну секунду був стилістично витриманий до останнього нюансу. Рух був зведений до абсолютного мінімум, згідно з режисерською філософією Добровольської, і суворо контрольований. Слово було подане в "вивищеному", урочистому пляні. *Оргія* була від початку до кінця стилізованою поставою і від початку до кінця втриманою в абсолютній дисципліні, або, як казав, жартуючи, один студієць, Добровольська дала з себе увесь "деспотизм"; в устах Добровольської той же феномен

звучить трішки інакше: "я так любила Лесю Українку, що хотіла вкласти в *Оргію* все — їхні душі, їхні голови — в широкому пляні; тому такі вправи й репетиції".

Перша дія трималася виключно на слові, — різкі й напружені діялоги, такі ідеальні для режисерської концепції, але тяжкі для акторського виведення, вийшли напрочуд добре: особливо діялог Федона (Залеський) з Антеєм (М. Чолган) та Неріси (Позняківна) з Антеєм. Друга дія не могла втриматися на слові, тому режисер ужив чи радше посилив динаміку персонажів частішими появами чи виходами, вжив танок і особливо музику. Наприклад, в останній сцені Антей біжить зі сходів, на яких давав речитатив, до Неріси, вбиває її лірою, знов підноситься на сходи, кидає репліку своїм учням за кулісами, прорізує струною горло і падає назад на сходи. Найголовнішу ролю в цій картині виконувала музика, яка наростала і віддавала ту величезну внутрішню напруженість, яку актори не могли зовнішньо виявляти в рамках даного стилю.

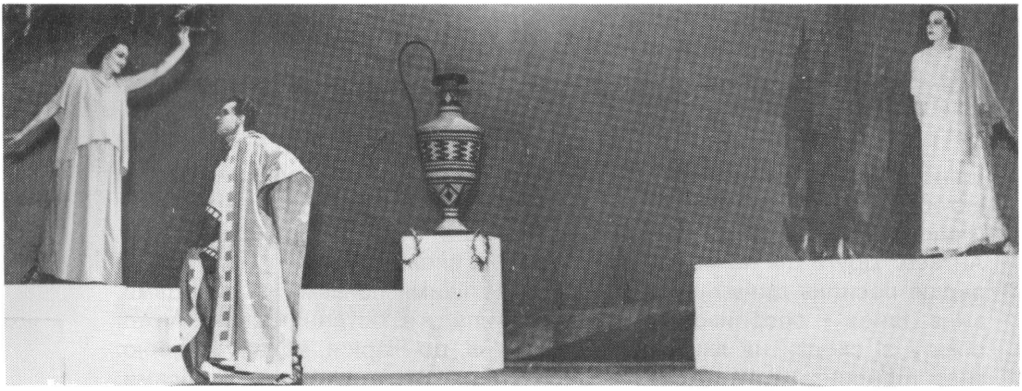
Оргія була широко рецензована, гра окремих акторів детально обговорювана, — тому зупиняюся тільки на деяких деталях внутрішнього порядку, які критика не схопила. Ролю Антея виконував спершу Ю. Поченюк. Для цієї ролі була в нього вражаюча зовнішність, був добрий рух і добрий голос. Але при кожному обговоренні його інтерпретації ролі Антея падають вислови: твердий, зовнішній, дерев'яний (що й відмітила тодішня критика). Справа в тому, що Поченюк не мав ще достатньої "внутрішньости", не мав ще навіть достатнього інтелектуального багажу, щоб таку ролю відповідно втілити.

Після виїзду Поченюка, передано ролю М. Чолганові, який досі виконував ролю Мецената, і, згідно з багатьома критиками та його колеґами, роля мецената являлася одним з акторських шедеврів М. Чолгана. Ролю Антея він поставив на зовсім іншу площину. Антей М. Чолгана був людиною інтелектуальною, стриманою, внутрішньою. Чолган дуже добре володів мистецтвом переходу, — він був дуже ніжний з Нерісою, з Євфрозіною та з матірю, хоч та йому прикро дорікала. Тільки раз вибухнув з Федоном і зараз же взяв себе в руки. Коли ж приходила потреба вибуху, то робив це Чолган, передусім словом, потрібною інтонацією, як і жестами, які ніколи не переходили поза рамки, визначені стилем.

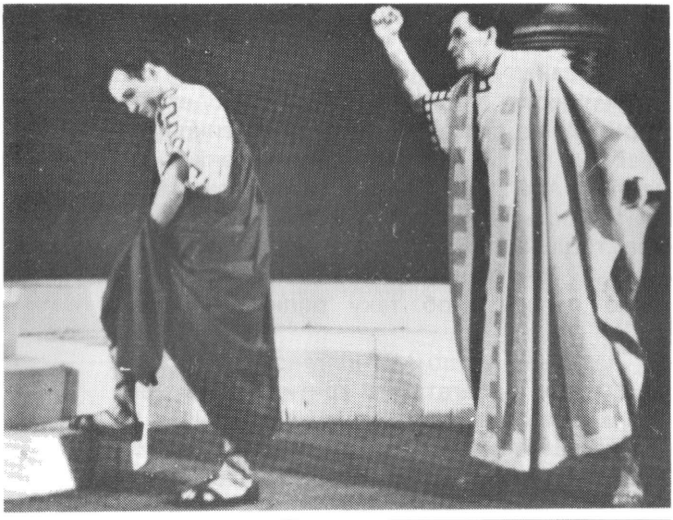
Після перестановки М. Чолгана з ролі Мецената на ролю Антея, перевтілення Мецената, по волі-неволі, перебрав Й. Гірняк. Як він сам зазначує — це була не його роля, треба було йти проти своєї індивідуальности, навіть в фізичному сенсі, і технічним засобами поборювати себе.

Відмінність перевтілень ролі Неріси І. Варцабою й Т. Позняківною детально і опукло обговорена критикою.

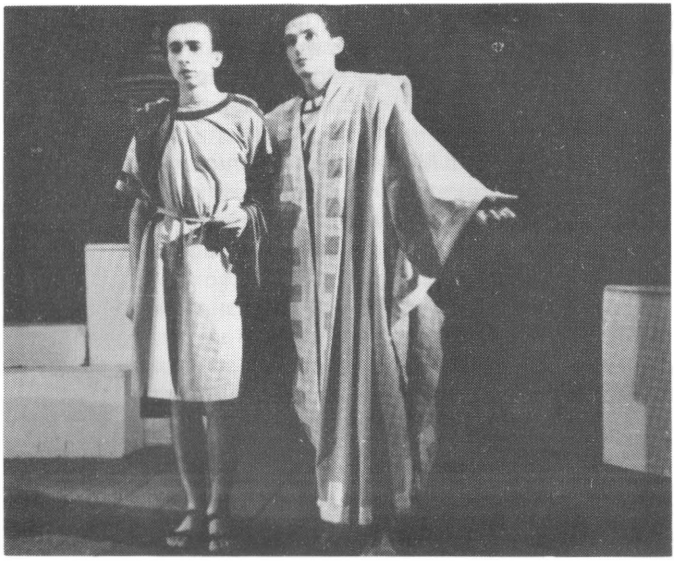
Оргія була першою виставою Театру-Студії з широким розмахом: були спеціяльно замовлені й строго витримані в стилі декорації і строї



В. Чужакова — Евфрозіна, М. Чолган — Антей, Т. Позняківна — Неріса.



"Оргія"



С. Залеський — Федон,
М. Чолган — Антей.

В. Лисняк — Хілон,
М. Чолган — Антей.

Є. Блакитного, була замовлена і скомпонована музика М. Оленського (підхід та концепція кожного з них подані в наступному розділі), була хореографія В. Переяславець. На заключення наведу інцидент, який відкриє атмосферу "гармонії", в якій ці елементи часом співіснували. Приходить на генеральну пробу Є. Блакитний, суворо оглядає сцену і категорично наказує засунути станок, на якому відбувалися головні мізансцени з Нерісою, наполовину за куліси. Олімпія Добровольська — в розпуці, бо все точно розмірене, кожний крок, кожна віддаль прецизно визначені, — каже, що робити таке, просто, неможливо. Але Женя стоїть на своєму — "так має бути" і кінець. На прем'єрі перед відкриттям куртини студійці висунули підвищення так, "як не мало бути". Блакитний це відразу запримітив, вискочив за куліси і вимагав стягнути куртину... Його якось заспокоїли, і він вже не робив поновної спроби перегнути тверду руку режисера Добровольської.

■

З появою *Оргії* вперше повно і самостійно виявилась друга режисерська індивідуальність, індивідуальність Добровольської. Формувалася ця індивідуальність у Школі ім. Лисенка з Л. Іртєньєвою, яка наголошувала ролю слова в театрі та орієнтувалася на європейську клясику. Поглибив її й підніс на високий фаховий рівень Лесь Курбас в період "Молодого Театру", де наголошувалося культуру, фаховість, європейськість, новість, розрив з народницьким театром, *єдність стилю, чистоту стилю,* революційність форми та умовність. Зрозуміло, що всі ці речі були частиною внутрішньої структури Олімпії Добровольської, вони були їй природні, тому й після чвертьстоліття відмінної, часом антитезної їй, театральної роботи, вони залишилися повноцінні й домінуючі. *Оргія* є найкращим свідком цієї повноцінности і живучости. П'єса тішилася великою пошаною глядача і ставилася 20 разів.

Оцінка критики — погляд іззовні

І. Головацький: Прем'єра "Оргії" Лесі Українки, Час, 2. XI. 1947

...Цього року, перед трьома місяцями, офіційна преса УРСР принесла шумні і беззмістові статті, відмічаючи 25 ліття "Шевченківців". У Києві і Харкові святковано 25-літній ювілей "Березоля", бо періоду цього навіть тепер, по повному розгромі ренесансу 20-тих років, по засланні на північ його творців — затаїти не можна. Зате можна і муситься писати неправду, виписувати стереотипні пеани і розділювати сотні тисяч карбованців премій. Сумний ювілей театру ім. Шевченка, як і сумна стаття художнього керівника М. Крушельницького про давній неправильний і теперішній і майбутній правильний шлях. Сумна стаття про найновішу прем'єру п'єси про Ярослава Мудрого, — який виголошує панславістично-панпролетарські гасла "мейд ін Політбюро 1947". Сумний ювілей театру в Україні 1947 року! Мимоволі приходить думка: яка актуальна проблематика *Оргії*

сьогодні! Ось Філон, який покидає свого учителя і йде у хор панеґіристів, щоб ворогові співати похвали. Ради кращого життя, ради власної шкіри. І співають у поневоленій Гелладі хори панеґіристів як римським "меценатам", прокурорам, префектам. Федон іде ще далі — він продається ворогові за гроші. ... *Оргія,* написана по революції 1905 р., як відповідь Лесі Українки кругам російської ліберальної інтеліґенції, звучить нині ще глибше, ще трагічніше.

Режисер О. Добровольська поставила поему в пляні студійної виставки. Тим цікавіше було бачити, що може молодість, ведена певною досвідченою рукою. Держачи в карбах студійців щодо видержання кожного сценічного образу та задержання однорідного співзвучного стилю вистави в ділянці слова і руху — режисер дозволив молодим акторам на індивідуальні нотки в трактуванні створених ними типів. Через те вистава дістала характер видержаного і вирівняного позему, із дискретними індивідуальними відтінями, які своєю дискретністю підносили мистецький рівень. Перед нами пройшли виразно зарисовані типи, що підкреслили неминучий і правильний розвиток кожного адепта як актора. Ми побачили кілька вже зовсім чітких і з талантом створених акторських креацій не на студійну, а акторську вивершену міру. Таке трактування єдино можливе в нашій еміґраційній дійсності. Прем'єра *Оргії* — це доказ, що на вигнанні можливо вдержувати, а навіть творити нові мистецькі цінності. Рівночасно — це велике досягнення Й. Гірняка і його Студії.

В ролі Антея задебютував у рядах Студії молодий актор Ю. Починюк. Своєю блискучою зовнішністю він вирівнював деякі недотягнення в слові й відтворюванні внутрішніх конфліктів. З новим набутком можна Студію вітати. Вповні викінчену креацію дав С. Залеський (у ролі Федона). Ми не уявляємо собі, чи можна її ще краще відтворити. Рух, слово, внутрішня переконливість — у сумі найкраща з усіх дотеперішніх креацій Залеського. М. Чолган (Меценат) — потвердив свою здібність як актора перевтілень. Перед нами був справжній меценат, римський патрицій — гостра думка, поблажливість, іронія і вибух жаги — усе повне півтонів, нюансів і особливої культури. Маска префекта (Ю. Бєльський) трохи під Нерона, трохи під ґестапівця римських часів вийшла зовсім удачно. В. Змій (у ролі Філона) мало переконливий. Головну жіночу ролю грала Т. Позняківна, маючи неефектовний краскою стрій та нещасливо запроєктовану зачіску. Проте в ділянці слова, гри — вона підтвердила свою талановитість і надії, що їх висловлювала критика з приводу попередніх вистав. Н. Безкоровайна (Євфрозина) та І. Пошивайло (Герміона) були ніжні й безпосередні. (У другій виставі ролю Неріси виконує І. Варцаба, ролю Євфрозини В. Чужакова).

До повного мистецького рівня прапрем'єри причинилися ще три передові сили із трьох ділянок нашого еміґраційного мистецтва. Танки — проєкту В. Переяславець, відомої прімабалеріни львівського театру; проєкти костюмів та сценічне оформлення Є. Блакитного (прекрасна

друга дія) і музичне оформлення Б. Оленського. Глядячи *Оргію* — нам пригадалось порівняння з недавнобаченою *Федрою* Расіна в Мюнхенському Державному Театрі, або з *Іфіґенією в Авліді* Гавптмана у віденському "Бурґтеатрі".

В обличчі цього треба занотувати у хроніці українського театру, під датою 1947 — не тільки сумний ювілей "Березоля" — але й ще один факт, бадьорий і гордий: 7 вересня 1947 р. на вигнанні в Міттенвальді, відбувалася прем'єра другого по *Лісовій пісні* найкращого твору Л. Українки, драматичної поеми *Оргія*....

Л. Слобожанка: "Оргія" Лесі Українки в театральній Студії Гірняка, Неділя, вересень 1947

Режисер Студії Олімпія Добровольська вибрала до постави драматичну поему *Оргія* як клясичний твір, на якому студійці можуть навчатися слову, навчатися розкривати образи.

Перший раз в історії українського театру була виставлена ця прекрасна поема...

Витримані й художньо скупі декорації Є. Блакитного та з смаком зроблені костюми давали настрій виставі, підкреслювали образи поеми. А, проте, почувається, що вистава *Оргія* ще не є прем'єрою театру, а лише етапом праці Студії. Опановано слово, але ще не опанований рух, чи то жест, чи то танок. Цікавий режисерський задум Добровольської ще не знайшов свого вивершення, студійці не досягли досконалости ...

В. Глушко (В. Гаєвський): "Замаскована драма нашої поневоленої батьківщини", Неділя, вересень 1947

В залі гасне світло. Тиша, і пливе проста сумна мелодія. Твориться настрій передчуття майбутньої драматичної колізії. Завіса повільно розходиться. Кипариси, ніжна блакить еллінського неба, білий мармур сходів і лев. В центрі на постаменті велика чорнофігурна амфора, в орнаменті якої стримано і зі смаком сплелися художні мотиви Корінту і нашого давнього, сивого Трипілля. За прядкою — стара Антеєва мати, заглиблена в щоденні турботи за домом. Ми в оселі поета-співця. Так починається вистава. Поставник (Олімпія Добровольська) уникає мізансцен, повних динамізму і рухливости, провадить принцип повільности, стриманости, статуарности (початки і кінцівки I та II дій). Він скупий, нічого зайвого, ніяких дрібниць, оздоблюючого орнаменту, зовнішнього блиску та сценічної галасливости — нічого, що відтягує увагу від ідейних конфліктів, двобою думок, змагання антагоністичних сил. Як в грецькому храмі — архітектура ясних і чітких ліній, прозорість ляпідарного вислову, простір для праці думки, не задавленої повнотою строкатих прикрас. З загальним режисерським задумом гармоніює стисла виразність оформлення (архітект Є. Блакитний). Оформлювач дав добрі станки для виявлення можливостей акторського тіла та будови мізансцен. Оформлення не панує, не затіняє актора, а допомагає йому. Блакитний вдало розв'язав завдання сполучення умовности з кольоритом доби.

напруга сюжету, що ступнево, майже з трагічною невблаганністю наростає і досягає своєї кульмінації в момент Нерісиного танцю в меценатовому домі (власне, як це спостерігає Антей). Цю драматичність підсилює й напружено-змістовний, афористичний своїм характером діялог. Крім того п'єса має й інші чималі можливості, хореографічні та музичні (в поставі не використані цілком), що можуть збільшити сценічність. Але попри це в ній таки переважає словесність як така. Тим то й проблема її сценічної інтерпретації — це передусім проблема слова. І поставниця О. Добровольська так своє завдання й зрозуміла. В результаті клясичний український текст цієї п'єси зазвучав на сцені справді клясично. Кожна фраза вишліфувана режисерською роботою, виповнена золотом думки нашої великої письменниці, доходила повною мірою до слухача, що напружено сприймав її. Це була справжня симфонія українського слова. Тільки зрідка у декого з виконавців траплялися зриви тону, а також деякі порушення літературної вимови ("рас" замість "раз", чи тверда вимова "р" в сполученні "ря").

... Крім того, як уже сказано, поставниця не використала всіх музичних можливостей п'єси. Так за п'єсою, "Антей тільки перший рядок промовляє повагом... і без музики", а далі співає, а в поставі він увесь час тільки деклямує. Співати повинен і хор панегіристів, а він деклямує схований за лаштунками. Не було музик "з подвійними флейтами, кімвалами, тимпанами". Але це вже хиба не так режисера, як композитора...

Нарешті треба відзначити прекрасне, в стилі, сказати б, фігурного грецького малярства, оформлення сцени, що його дав арх. Є. Блакитний.

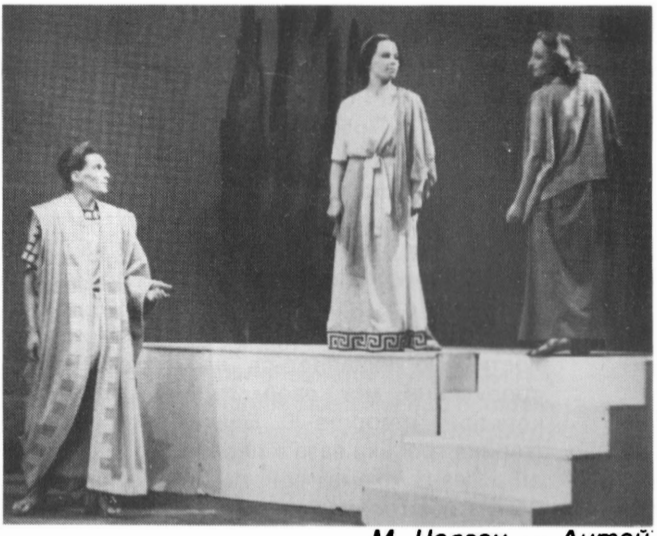
Борис Ковалів: "На шляху до мети", Українські Вісті, жовтень 1947

... Щоб в художньо-виразній формі відтворити характер і темперамент окремих персонажів *Оргії,* О. Добровольська вимагає від виконавців максимально простої, але зрозумілої і правдивої міміки, скороченого, але гармонійного і доцільного жесту. Правда, дуже обмежений час для сценічних проб не дав можливости всім виконавцям досконало оволодіти найтоншими нюансами мистецької виразности...

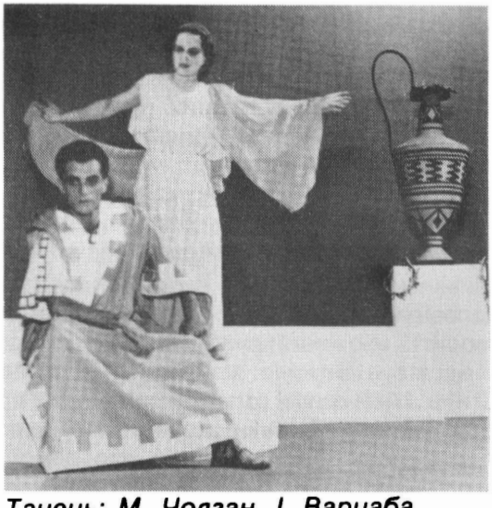
Молодому акторові (Ю. Поченюкові) вдалося створити суцільну постать гордого грека, що відважно кидає виклик ворогам: "ми досі не привикли, що переможцям вільно називати країну нашу смітником".

Надто блідою вийшла постать Прокурора у виконанні другого дебютанта — М. Геруса. Зокрема йому треба звернути увагу на оволодіння виразністю та правильністю вимови, перебороти низку її хиб. Своєрідно інтерпретує майже непомітну ролю раба О. Омельчук.

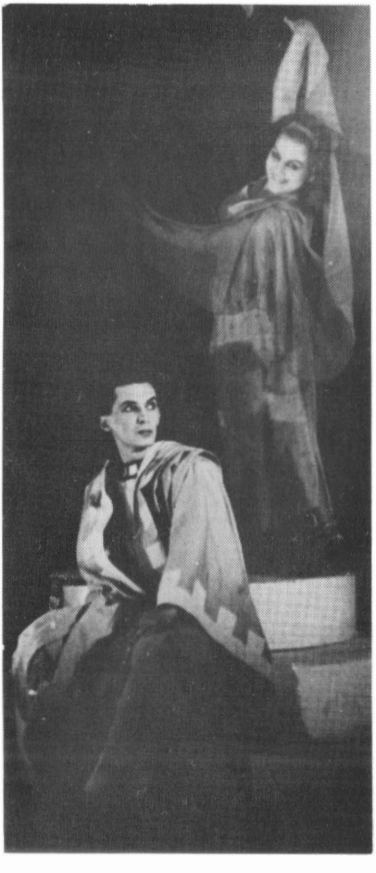
З уже відомих нам виконавців вирізняється М. Чолган, що створив завершену постать елленофіла Мецената, який докладає всіх зусиль, ... "щоб сполучити в одну родину дві частини люду коринтського — римлян і греків". Безпосередня і щира сестра Антея Евфросина — у



М. Чолган — Антей,
І. Варцаба — Неріса,
Н. Безкоровайна
— Евфрозіна.



Танець: М. Чолган, І. Варцаба.



"Оргія"

Танець: М. Чолган, Т. Позняківна.

виконанні Н. Безкоровайної. Вдало відтворює широку скалю почуттів та їх контрастних переходів В. Змій в образі Хілона...

Трохи однобічно тлумачить ролю молодої Антеєвої дружини Неріси Т. Позняківна... Цікаву постать створив Ю. Бєльський, передавши пиху, нахабність і зарозумілість Префекта.

Вдало задумане декоративне оформлення арх. Є. Блакитного складається з кількох конструктивно простих, але оригінально збудованих станків. Своєрідна форма і взаємне їх розташування дають змогу режисерові будувати художньо виразні мізансцени, через зовнішнє розташування виконавців, висловлювати внутрішнє життя дійових осіб. У виконавців тим самим розвивається почуття скульптурности, що виявляється в здібності відшукати виразні й органічні сполучення між своїм тілом і навколишнім оточенням. Місцевий кольорит створює Є. Блакитний простими, але яскравими засобами (велика грецька ваза в першій дії, жертовник і декоративне тло в другій дії). Певна схематичність декоративного оформлення і співзвучність його з освітленням, підкреслена простота костюмів і майже цілковита відсутність реквізиту — все це сприяє максимальній концентрації уваги глядача на виконавцях та їх грі.

Органічно зв'язана з декоративним та музичним оформленням хореографія в поставі В. Переяславець. В занадто обмежений проміжок часу досвідчена викладачка досягла поважних успіхів не тільки в оригінальній композиції окремих танців, але й у відтворенні ними духу часу. Особливо вдалим був танець єгиптянок у виконанні Н. Безкоровайної та В. Чужакової, як також танець сатирів (А. Кривецький, С. Залеський), що нагадував улюблену греками сикініду з "драми сатирів". Жваво й пластично виконаний усім ко-де-балетом фінальний вакхічний танець.

Проте, найбільш відповідальне завдання стояло перед проф. Є. Оленським, що мав створити музичний супровід для цілого твору... Проф. Є. Оленський не наслідує античної мелодрами, а створює свій власний оригінальний стиль. Цікаво, що головний музичний провід, за його задумом, має фортепіяно, і тільки деколи доповнює його невеликий оркестровий ансамбль. Крім того під час самої вистави широко використано метод заміни одних музичних інструментів іншими, що мають подібні темброві модуляції. Так, наприклад, велика увертюра, що звучала, як виконання на гобої, виконувалася на акордеоні; апреджіо заступали ламані акорди на фортепіяно, тощо ...

І. К. "Оргія" Лесі Українки в Театральній Студії Й. Гірняка, Арка ч. 5, листопад 1947

Нова вистава Театральної Студії Й. Гірняка відбиває етап її шукань на лінії, започаткованій театралізованим читанням Шевченкових "Гайдамаків". Цілком закономірно, що слово, плекане в читанні за столом, досягає при дальшому театральному удосконаленні того щабля звучання, який неминуче вже означає паруванння слова з рухом. З

погляду чисто театрального *Оргія* — це ті самі "Гайдамаки", що підвелися з стрільців, вистроїлись у мізансцену і одяглися в убрання певної конкретної доби. Режисерка вистави О. Добровольська недвозначне театральне походження цієї вистави, на початку якої було слово, підкреслила послідовно в усьому її тязі. Опановуючи клясично врівноважений рух, запозичаючи з статуй Праксітеля чіткий, різьблений і водночас такий заокруглено-м'який жест, Студія разом із цим грала словом в його різних варіянтах, в його ступенях напруження і злагіднення, в підвищеннях і зниженнях інтонацій, що зрідка, надмірною логічністю, доводило навіть до втрати межі театрального.

У кожному разі, на наш погляд, це незрівняно надійніший шлях до традедійної вистави, — приміром до *Патетичної сонати* Куліша, — ніж той, на який Студія занадто рано стала, взявшися до праці над першою своєю інсценізацією Хвильового, з погляду жанру цілковито невизначеною і суперечною.

З виконавських досягнень вартий відзначення насамперед М. Чолганів Меценат. Це образ великого внутрішнього життя, в якому випнуте назверх клясичне слово поетки зливається в одне ціле з волінням і вчинками актора. Зовні дуже варизний і з цікаво закресленим внутрішнім рисунком образу виступив Ю. Бєльський — Префект. Бракує йому ще потрібного тут градуса брутальної мужности. Зовнішні дані Ю. Починюка ще покищо цілковито не наповнилися живою кров'ю театрального життя відтворюваного персонажа головного героя поеми — Антея. Менш вдалим супроти її попередніх праць, було виконання Т. Позняківни (Неріси). Для цієї ролі їй бракувало якихось невловних і невисловних деталів, знайдення яких у щоденній підготовчій праці — часто-густо цілком підсвідоме знайдення — визначає образ як цілість. Була тут велика доза внутрішньої непевности, що, мабуть, дуже заважило на виконанні — невдала зовнішня характеризація.

Стильне просторе розв'язання Є. Блакитного (особливо в другій дії), прекрасна музика Є. Оленського і танки В. Переяславець (за винятком єгипетського, який витриманий був аж надто зовнішньо, ніби запозичений з мильних етикеток) належать до високих плюсів вистави.

Зміст *Оргії* становить проблема, актуальність якої з особливою гостротою вростає в наші дні: два шляхи для духової еліти поневоленої нації. Один — замкнення в собі, ізоляція, бойкотування окупанта; другий — вихід у широкий світ, опанування переможця духовими скарбами нації, боротьба довша, затяжніша, складніша, але... Звернення до цієї речі і плідні шукання з метою її чисто сценічної реалізації — безумовна культурна заслуга Студії.

Слово композитора.

Оргія Лесі Українки належить до тих п'єс, які вимагають від музичного оформлення розв'язати доволі велику кількість складних і хвилюючих завдань. З них я вважав за найістотніші: (1) Якщо не посилити, то бодай зберегти ту атмосферу гелленського благо-

родства, яке творить основний конфлікт п'єси; (2) підкреслити активність контрасту — з одного боку, соняшна, діонісійська стихія Коринту; з другого боку, цинізм і брутальність римських завойовників.

Розв'язання цих завдань я уявляв собі як можливе наближення до такого типу музики, який би почасти зберіг характер античного музикування (відповідна форма викладу стилізує "авлодику" та "кітаристику" з їх своєрідністю ладів та інтонацій — зокрема для цього я вживав запису оригінального інтонування першої пітійської оди Піндара) та підніс би емоційне напруження до рівня сучасної "музичної температури" (в цьому розумінні я свідомо користувався найуживанішими поспівками сучасної неоромантики типу Ріхарда Штравса, Франка, Пріцнера, тощо).

В цілому музика складається з великого вступу перед початком п'єси, переігор до рецитації панегіристів, танку Мімів, єгипетського танку, танку дискоболів та більш-менш розгорненої фінальної сцени, що поєднує вакхічний танок Неріси та оргіястичну рецитацію Антея, нарешті невеликий музичний епізод — постлюдія, що ніби підсумовує дію. (Всі номери музики, за винятком вступу, супроводжують другу дію).

На жаль, обмежені "оркестрові" можливості Студії спричинились до того, що довелось користуватись лише фортепіяном (що "заступало" античні кітари — різновид афр), звичайним ріжком, (що імітував авлос — античний інструмент, подібний до гобою), почасти вдарними інструментами (зокрема в танку Мімів) та скрипкою (єгипетський танок) — що, природно, не могло забезпечити потрібної сили звучання. Проте, не можу не висловити щирої подяки молодим студійцям, що на чолі з І. Соневицьким з відповідним піднесенням і відчуттям талановитих музик відтворили доволі складну фактуру музики.

Євген Оленський

Слово оформлювача.

Драматична поема *Оргія* Лесі Українки була ще незайманою цілиною. Перед драматичною студією стояло велике й почесне завдання підняти цю цілину.

Хоч за фахом я архітект, а не оформлювач театральних вистав, але, маючи пропозицію реж. Й. Гірняка оформити цю виставу, не міг опертися спокусі попрацювати в товаристві досвідчених колеґ та й ще з такою ентузіястичною студійною молоддю.

В драматичній поемі Лесі Українки я був вражений досконалим знанням і тонким відчуттям кольориту епохи, в якій діють персонажі її твору. А за тим кольоритом ховався прозорий натяк на сумну дійсність нашого народу й батьківщини. Ці два моменти, властиво, продиктували стиль оформлення. Оскільки персонажі *Оргії* живуть і діють в Коринті, а мистецтво Коринту, порівнюючи з Атенами, назагал було еклектичне, я дозволив собі обережно, не порушуючи стилю епохи, внести в костюми й сценічне оформлення елементи української орнаментики. Я це зробив свідомо, щоб прозорий натяк Лесі Українки зробити ще прозорішим.

Для цього я використав елементи трипільської культури, що така близька до середземноморської культури гетитів, а орнамент її своєю композиційною будовою й характером дуже споріднений з орнаментом Корінту. Близько чотирнадцяти ескізів костюмів зробив я до вистави *Оргії*.

Ще складніша була проблема сценічного оформлення. Тут, крім чисто мистецького боку, доводилось брати до уваги недосконаліть, велику обмеженість і непристосованість наших таборових сцен і брак матеріялу. Це були чисто технічні труднощі, які треба було обійти. Потрібна була вигадка. Як архітект, звиклий до простору й чіткої лаконічної форми, я став на шлях заперечення декорації як прикраси. Декорація мусіла бути лише похідною від функції, мусіла служити авторовому слову й роботі режисера. Ніякої ілюзії дійсности, нічого такого, що, претендуючи створити цю ілюзію, душило б актора, заважало б його грі. Лише чистий театральний реквізит — рівно стільки, скільки треба, щоб допомогти акторові в його грі; якраз стільки, скільки треба, щоб скерувати уяву глядача на правильний шлях, щоб своєю творчою фантазією він докінчував натяки й поштовхи, які виходять зі сценічного оформлення, режисерських мізансцен і акторської гри. Глядач на виставі ні на одну хвилину не повинен був забути, що він має перед собою акторів, які грають, маючи сцену під ногами.

Це був шлях чисто театральної й архітектурної умовности — шлях, який відкидає всяке копіювання натури. Жодної претенсії на вивершену дійсність, фотографічний відбиток епохи. Лише легкий, ледве вловний суворий кольорит і аромат епохи. Чомусь Грецію завжди звикли собі уявляти не інакше, як з колонами. Але існують і інші рівнорядні елементи, які з такою ж, а може ще й більшою переконливістю, як колона, характеризують епоху. Саме на тих інших елементах я й будував свою композицію сценічного оформлення. Макет оформлення виконував березілівський майстер сцени Ф. Позняків, що допоміг мені зреалізувати задум.

Два умовні архітектонічні театральні станки, асиметричність композиції, принцип червонофігурної грецької кераміки, просторове розв'язання й чітко виявлена архітектурна вісь композиції (в першій дії підкреслена червонофігурною амфорою, в другій дії червонофігурним тлом з архаїзованими танцюючими оргіястичними фігурами, пальметою й запаленим світильником) — і, нарешті, контраст між голубим тлом першої дії і чорно-червоним другої дії — це ті елементи, що в своїй композиційній єдності, мусіли створити кольорит епохи. Ще раз повторюю, це не декорація. Це просто театральний реквізит, такий же, як і костюми. Навіть кипарис у першій дії ставиться на сцену, як амфора. Наскільки мені пощастило досягти своєї мети в костюмах і сценічному оформленні, в якій мірі вдалося дати відчути епоху — це вже справа оцінки фахових театральних рецензентів, істориків і мистецтвознавців.

Євген Блакитний

І. Кошелівець: "Оргія" Л. Українки в Студії Й. Гірняка, Українська Трибуна, вересень 1947

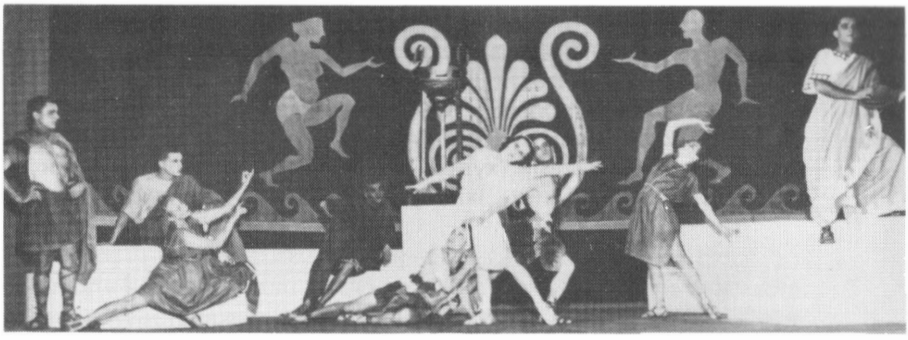
Постава *Оргії* Л. Українки в драматичній студії Й. Гіняка — подія великої ваги в культурному житті української еміґрації. Хоча б з тої причини, що повне освоєння драматичної спадщини Л. Українки все ще залишається проблемою майбутнього українського театру. Від першої спроби Садовського в 1914 р. (*Камінний господар),* яка начебто підтвердила концепцію несценічности драматичних творів Л. Українки, наші театри раз-у-раз поверталися до цеї проблеми і все зазнавали більшої чи меншої поразки. Відтоді український театр пішов далеко вперед — між репертуаром корифеїв і п'єсами М. Куліша, наприклад, дистансія великих розмірів; іншого змісту набрало й поняття сценічности чи несценічности драматичного твору. Але до повного сценічного втілення образів Л. Українки, які вимагають розкриття внутрішнього при мінімальності зовнішнього ефекту, театр ще не доріс. Чи театр майбутнього буде театром Лесі Українки? Ні. Він матиме своє власне обличчя. Але рівень його творчої дозрілости ще довший час визначатиметься тим, наскільки він спроможний оживити великі характери й чаруючу пристрасть драматичного дійства *Лісової пісні, Камінного господаря* чи *Оргії.*

На цей лякмусовий папір випробовує тепер свої сили драматична студія Й. Гірняка, даючи українському глядачеві першу сценічну трактовку *Оргії.*

Можна сперечатися про окремі деталі, але треба ствердити, що *Оргія* в поставі реж. О. Добровольської — це справжнє досягнення молодого театрального колективу за два роки його існування. ...

Роежисура *Оргії* надала виставі студійно-академічного характеру, цілком правильно акцентуючи увагу на праці над словом, дикцією, бо кожне слово в драматичних творах Л. Українки наче зважене, викарбуване. З цього погляду вистава підноситься до високого рівня. А строга розміреність і скупість руху, жесту, які вимагають від виконавця великої дисципліни й витримки, надають їй стилевої одноцільности. Колектив молодих акторів склав поважний іспит і після *Оргії* виходить з атестом зрілости на рівень театру ориґінальної мистецької школи. Він має всі дані для праці над серйозними драматичними творами коштом зменшення питомої ваги ревійного жанру.

В ролі Антея успішно дебютував Ю. Поченюк. Він провів її дещо нерівно, хоч в окремих місцях підносився до досконалого відтворення образу (сцена з скульптором Федоном). Нерісу нам довелося бачити в двох виставах у виконанні Т. Позняківни й І. Варцаби. Перша провела ролю з надзвичайним темпераментом і експресією. Варцабі до великої міри бракує так характерного для Позняківни вогню, зате в її грі відчувається особлива ґрація, а кінцеву сцену (вакхічний танок) вона виконує надзвичайно досконало. Ролю Федона успішно виконує С. Залеський. Але найбільш багатогранно відданий образ мецената у виконанні М. Чолгана. З глибоким тактом і чуттям міри підкреслює він



Сцени оргії в мецената.

"Оргія".

М. Чолган — Антей з гарфою.

то розум і незрівняно вищу культуру мецената супроти його гостей (прокурора й префекта), то цинізм, то поблажливість покровителя. Виконання інших ролей — так само на належному поземі.

Над оформленням *Оргії* працювали кращі мистецькі сили нашої еміґрації: Є Блакитний (художнє оформлення), Є. Оленський (музика), В. Переяславець (балет). Їхня праця заслуговує на найвище признання.

"Зайві люди" М. Хвильового в обробці І. Кошелівця (прем'єра 6 березня 1948)

П'єса

Зайві люди — це адоптація "Санаторійної зони" М. Хвильового для сцени. Дія відбувається в санаторії, що в психологічному сенсі є місцем доживання для тих, що або "зрадили" соціялістичну революцію, або прийняли її защиро, а не як овертюру до нової сторінки російської великодержавности.

Головними постатями в п'єсі є Анарх (колишній анархіст-махнівець, тепер зламана цинічна людина), Майя (характерна для Хвильового роздвоєна людина: з одного боку, вона чекіст, а з другого боку, людина з непролетарським минулим), Хлоня (мрійник, що щиро вірить в соціялізм і в революцію) та Катря (людина, яка йде крізь життя хиткою кладкою правди і любови, і їй єдиній дана майбутність).

Всі ці люди стали непотрібні новому ладові — вони мусять жити поза межами нового суспільства, в санаторійній зоні. Назовні вони втримують нормальні форми людських відносин, — Майя кохається в Анарху, Хлоня шукає правди, інші проводять час в інтриґах, — але всі вони відчувають, що санаторійне коло звужується, давить тягар донощицтва і слідкування, що всім їм лишається тільки один вихід. Накінець Майя дістає від слідчого наґан і доручення вбити Анарха. В останній зустрічі з Анархом в Майї перемагає людина і вона рішає покинути санаторійну зону і піти геть. Анарх же непомітно витягає з кишені Майї наґан і, коли вона відходить, стріляється.

П'єса ця дуже статична і дуже несценічна. Всю сутність передається не динамічними засобами, а діялогами, і то прозаїчними діялогами. Кольорит прози Хвильового, розмах його, крилатість романтичних висловів цілком загубилися. Інсценізація зроблена сухою мовою інсценізатора, яка ніяк не віддає динамічної і кольоритної персональности Хвильового. Передано тільки ідеологію, але не стиль письменника.

Підготовка вистави — погляд зсередини

(Уривки щоденника В. Змія)

28.V.1947

Читка нової п'єси, написаної І. Кошелівцем на основі творів М. Хвильового, "Санаторійна зона" — *Зайві люди.*

11.VI. 1947

Збори Студії. Гірняк: вчора ми закінчили етап ґастролей, починаємо вишкільну працю. Рішаємося на ризико оформити Студію в Баварії.

Впродовж двох і пів місяців мусимо зробити три п'єси: *Зайві люди, Лис Микита і Генерал.* Дуже велика увага буде звернена на вишкіл актора, тому доведеться стягнути пояс — робити і не заробляти. Мусимо збагатити свій вбогий електричний цех, треба підсилити музичну сторінку. Плян праці зроблено так, що будуть завантажені дев'ять годин денно. Будемо звертати увагу на слово і рух. Грати, як ми грали досі, надалі не можна. Наступні вистави мусять бути великим кроком вперед. До нас прийде багато нових сил, прошу відноситись до них якнайкраще, підходити найделікатніше і тепло.

16.VI.1947

Гірняк: приступаємо до праці над п'єсами: *Зайві люди, Оргія і Одержима.* Наступна поїздка плянована на вересень, до того часу треба підготовити п'єси... Звертаю увагу, що студійці вперто не цікавляться культурним життям, не слідкують за пресою. Немає театру для мистецтва тільки, — театр мусить іти з духом життя.

Не може в нас бути такого, щоб актор вийшов на сцену і грав себе. Таке спостерігаємо в німецьких театрах. Це течія, проти якої виступаю, бо думаю, що випливає вона з лінивства. Ми стремимо, щоб навчитись володіти характером.

22.IX.1947

Лекція Й. Гірняка: З сьогоднішнього дня приступаємо до праці над п'єсою *Лис Микита* (в сценічній переробці І. Чолгана). До постановки цієї п'єси запрошено Едварда Козака для оформлення, Переяславець для постановки танків, Божика для створення музики, що її зінструментує Гуменний, який від 1.X. буде постійно працювати в Студії.

23.IX.1947

Лекція Переяславець, — почали ставити танки до *Лиса Микити.* Пані Переяславець хоче зробити нариси всіх танків протягом п'яти днів. Тому праця почалася дуже інтенсивно. Слова не вільно сказати під час праці, хочби і по справі, а це досить незручно для наших студійців, що звикли вести цілі дискусії і навіть давати пропозиції режисерові.

24.IX.1947

Лекція Гірняка: є жанри п'єс, де драматурги хочуть показати людські хиби чи навіть хиби цілої нації і беруть звичайно звіринний матеріял. Нашим завданням буде знайти через маску характер. Мусимо добитися трьох рис: характеру звіряти, характеру нації та індивідуального забарвлення конкретної особи. В цій п'єсі маємо також конкретних людей — які мусять бути в рамках стилю. Тому що казка — нереальна річ, то й ці конкретні постаті мусять бути нереальні.

2.X.1947

Праця над *Лисом Микитою,* — робили гімн звірів "Надійшла весна прекрасна". Режисер добивається дитячої наївности в інтонаціях. Сьогодні прийшов до режисера на розмову Кривецький. Він вважає, що в Студії є протекціонізм, і великі ролі грають лише більш протеґовані актори, а йому не дають ролі, де він міг би заграти. Режисер звернув

увагу, що в Кривецького хворе горло і тепер не може грати великої ролі. Той же запевняв, що саме лікує горло, і коли б ще місяць вільного від праці часу, то він вилікувався б і міг би показати, що вміє. Режисер пішов на такий експеримент: дав Кривецькому місяць відпустки, а тоді хай він вибере собі ролю в новій п'єсі й покаже, що може.

14.X.1947

Обидва жіночі квартети і Марси працювали з Божиком, який саме приїхав перевірити, як ми розучили музичні точки і повчити нас далі. Сьогодні теж одержали ескізи декорацій і костюмів від Едварда Козака.

30.XI.1947

Вистава повної п'єси *Слуга двох панів.* Пройшла рівно і певно. В. Чужак в ролі Беатріче трималася зовсім добре, — як на першу її ролю, просто чудесно. Тому всі студійці після закінечння вистави кинулись до неї з поцілунками.

2.XII.1947

Студія виїхала на ґастролі до Фрайману; 3.XII. вистава *Блакитної авантури,* — глядач приймав дуже добре; 6.XII. вистава *Мати і я,* — глядачів повна заля; 8.XII. Прогон п'єси *Сон української ночі.* Студійці не хочуть розуміти, чому Добровольська завертає кожну сцену. Ввечорі вистава цієї п'єси; 11.XII. вистава *Пошились у дурні,* — глядач приймав чудесно; 13.XII. вистава *Слуги двох панів;* 16.XII. вистава *Оргії.* Перед виставою помітна нервовість, як не просила Добровольська, щоб всі були готові на час, то студійці знехтували тим, і виставу прийшлося запізнити на двадцять хвилин.

20.XII.1947

Трапився випадок давно сподіваний (беручи до уваги поведінку студійців на роботі): Добровольська внесла до Управи Театру-Студії заяву такого змісту:

Минає два роки моєї праці в Студії. Я не була ідеологом ні заснування, ні мети її. Я почала роботу, просто, як технічний помічник свого чоловіка. Впродовж цих двох років я перебрала на себе функції, на які абсолютно не мала права. Захопившись роботою, я не помітила, як дійшла до того, що стала в Студії причиною розчарування і зневіри більшої частини студійців.

Усвідомивши це, я бачу, що дійсно моя робота не є будуючою, а моя поведінка під час роботи може викликати кризу, яку трудно буде направити. Тому прошу передати колективу моє вибачення за всі прикрості, які постали з моєї вини, і побажати на наступний, третій рік, доброї роботи.

З цього дня 20.XII. прошу не рахувати мене в складі Студії".

Підпис.

Цей факт студійці прийняли як щось недійсне.

25.XII.1947

Перша проба п'єси *Зайві люди.* Впродовж перших двох і пів годин Гірняк пояснював деякі питання, якими студійці довший час цікавилися: "Ми мусимо проявити гнучку лінію мистецького світо-

сприймання, мусимо внести подув свіжого вітру. П'єса *Зайві люди* — психологічна. Ще сьогодні бачимо, як багато людей і навіть народів вірять тим ідеям, які порушені в п'єсі. Світ розколовся на Схід і Захід, на світ ідеалістичний і матеріялістичний. Йде боротьба за існування... В цій боротьбі за існування ми не повинні забувати, що не ми є Україна, — наше завдання лише допомогти краєві. Мусимо йти з епохою і порушувати такі питання, які болять епоху. Немає мистецтва для мистецтва. Загляньмо в культуру давньої Греції і побачимо, що естетичні риси ніяк не відірвані від тодішнього життя. Закид студійців, що ми забагато присвячуємо уваги радянській тематиці, — помилка: не радянській, а анти-радянській; і цілий світ живе цими питаннями.

Наше горе в тому, що не маємо можливости навіть розчленувати театр на жанри, не говорячи вже про стилі.

3.І.1948

Прогон *Замотеличеного теляти* — всі сценки підряд. Пробою провадила Добровольська, бо Гірняк захворів. Зразу помітно педантичність Добровольської, — кожну сценку завертала по декілька разів і дотягнула до належного рівня. Пані Добровольська має чудову здатність і витривалість дотягти все, що намічено, до кінця, коли в Гірняка цієї здатности ще покищо не помітно.

22.І.1948

Збори Студії. Гірняк робив підсумок нашої дотеперішньої праці: На протязі двох років Студія мала багато труднощів і всі переборола, завоювала перше місце між театрами. І коли б сьогодні Студія перестала існувати — це була б велика втрата для суспільства... Все це вдалося зробити великою наполегливістю і впертістю, а навіть диктаторськими методами. Серед студійців є багато дискусій щодо роботи Студії. По мистецькій лінії менше, бо ви ще молоді; по ідеологічній лінії більше, а може, й забагато. Все це випливає з нерозуміння справи. Ви бачите, що в кожній нашій постановці червоною ниткою проходить думка, яка хвилює всю нашу еміґрацію... На початку нашого існування багатьох скептиків треба було переконувати, сьогодні вже не треба. І якщо є ще такі, що не можуть чи не хочуть зрозуміти нашої ідеологічної лінії, то скажу одверто, що не місце їм у нас. Кожний студієць виріс як актор, ясна річ, один більше, другий менше. І деяких з вас я сьогодні не віддав би за трьох-чотирьох акторів інших театрів з великим стажем. Але почуття обов'язку і свідомість наших завдань — дуже відстають. Ми переходимо до нового етапу, і підемо, поминувши так звану штучну "кризу", яка почалася літом 1947 р. "Кризу" творять студійці, які чимсь невдоволені. Студія мусить і буде існувати, хоч би мала починати з новими людьми.

Кожному студійцеві дано найширше поле розвитку. Студія не виховує зірок, а дає можливість чесних змагань в акторській майстерності. Студія не буде терпіти індивідуального імперіялізму...

26.І.1948

Треба бути співтворцем Студії. І дивно, що впродовж двох років

ніхто не виявив бажання до режисури, до організаційної роботи над новим театром. Сьогодні не стає мене і Добровольської, і нема кому очолити Студію... Гальмом в нашій роботі є те, що ви не цікавитеся літературою, пресою, доповідями... Ви повинні сваритися, дискутувати на пекучі теми, а не проходити пасивно побіч культурного життя.
20.II.1948

Зайві люди — перша картина. Проводила Добровольська з питомою їй чіткістю розробки. Проробляли дуже точно і цікаво кожний кусочок. Незвичайна педантність, смак, чіткість — це прикмети Добровольської. Отже, завертали кожний поворот, кожний крок, кожне речення, і добивалися сили почуття, вірности. Найбільше присвячувалось уваги Майї (Варцаба), аж дійшло до того, що Варцаба нервувалася... Від 21-II — 5.III.1948 репетиції з Добровольською.
6.III.1948

Прем'єра *Зайвих людей*. Виставу прийняли дуже холодно.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Анарх	С. Залеський
Майя	І. Варцаба, Т. Позняківна
Сестра Катря	Н. Безкоровайна, В. Чужак
Хлоня	В. Лисняк, В. Змій
Карно	Ю. Бєльський, згодом А. Кривецький
Шепелявий дідок	М. Чолган, А. Кривецький
Унікум	Л. Сай
Дамочка I	І. Варцаба
Дамочка II	Т. Позняківна
Хворий I	М. Герус
Хворий II	Б. Пальчевський
Хворий III	П. Ковальчук
Лікар	В. Змій, А. Кривецький
Перекупка	І. Куліш
Рідня	О. Добровольська
Хлопчик	І. Куліш
Слідчий	М. Герус
Режисура	Й. Гірняка
Оформлення	Є. Блакитний
Костюми	О. Петрів

Зайві люди — це не тільки наскрізь індивідуальна постава Й. Гірняка, це теж відхід в чужу його творчій природі царину. Йому найбільше відповідала і він найглибше виявлявся в режисурі ґротесково-комедійних спектаклів, нав'язуючи до старих вертепних традицій і даючи таким чином контури свого власного театрального стилю, або, як визначив І. Костецький, "театрального театру".

Зайві люди ставили інші вимоги перед режисером. Інсценізатор звузив вітаїстично-романтичний засяг Хвильового до рамок реалістичної п'єси, де головну увагу зосереджено на ідеології, яку передавалося довгими діялогами; але під текстом відчувалася потреба якоїсь психологічної трактовки.

Йосип Гірняк, з другого боку, мав внутрішнє прив'язання і льояльність до Хвильового, до його пам'яті й до його світу, — іншими словами, при цій постановці діяло багато нетеатральних і немистецьких факторів, які, все таки, треба було розв'язувати мистецьки і які ставили опір. Отож режисер, який, треба зазначити, мав великий досвід і в поставах такого жанру, рішив підкреслити дух п'єси, тобто виопуклити діялоги, та підкреслити психологічні нюанси, щоб вони вібрували навіть у півтонах. Не треба ніколи спускати з ока факту, що була це студія, і режисер свідомо ставив студійців перед новими вимогами, як ще один крок у вивершуванні їхнього фаху. Цікаве ще те, що Й. Гірняк не працював на принципі максимальної контролі всіх елементів, він в загально накреслених рамках лишав дуже багато місця для акторського самовияву. Тому менше здібні актори часом губилися, але обдарованіші актори таку свободу вітали, і ця постава була для них дуже цінним пережиттям.

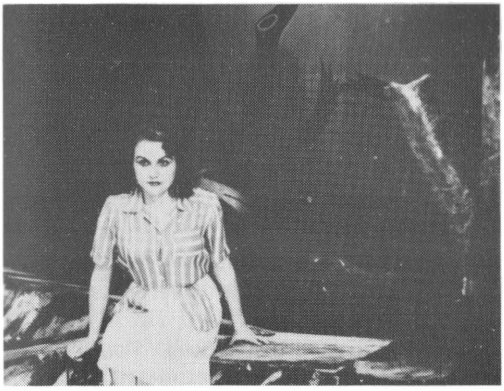
Як завжди, декорації Є. Блакитного були виконані фахово і з відчуттям стилю вистави (режисера і Є. Блакитного єднала не тільки дружба, але й спільний світ минулого), домінувала жовта барва, поруч з чорною і сірою, а голі дерева символічно віддавали настрій п'єси чи то в ідейній, чи психологічній площині.

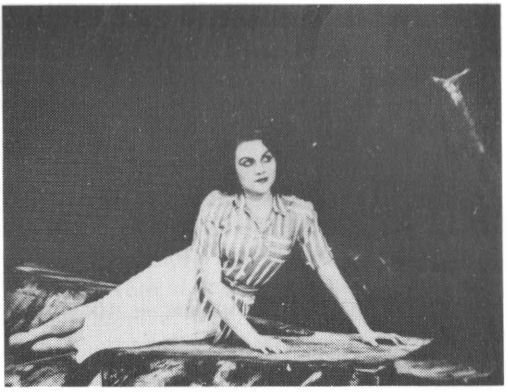
С. Залеський, мабуть, найбільше відчував опір матеріялу, — в певному сенсі він мусів грати "проти себе", проти своєї внутрішньої акторської структури; його природньо мелодійний голос, його інтонації, його легкість — не були придатні до махнівського крою характеру. Теж, будучи дитиною Львова, він не мав глибшого відношення до атмосфери і світу Хвильового. На щастя, Залеський був дуже обдарованим актором і зумів усі ці труднощі з більшим чи меншим успіхом перебороти. Олімпія Добровольська прямо каже, що Залеський здивував її тим, "наскільки він був глибокий і повний у цій ролі". Вона теж зазначує, що таких талановитих людей дуже рідко зустрічалося на довгому театральному шляху.

Майя в інтерпретації І. Варцаби мала таку ж дистансію від світу Хвильового, як і Залеський, тому їй треба було розумово переборювати її. Тому, може, її Майя була, з одного боку, більш "показовою", зовнішньою, а з другого боку, вона була дозрілішою як жінка і, мабуть, глибше гармонізувала з Анархом в окремих мізансценах. Майя Т. Позняківної не мала тієї дистансії, тому й вийшла внутрішньо глибшою і спонтаннішою.

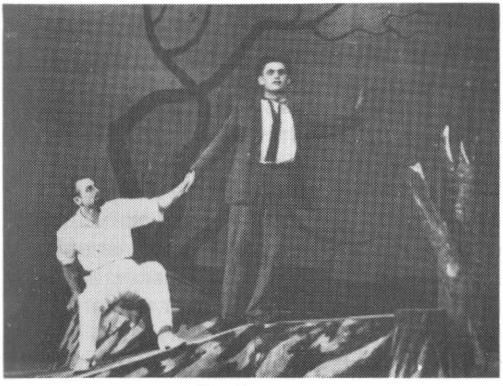
В ролі Хлоні народився новий талановитий актор — Володимир Лисняк. Це його перша більша роля, і він відразу був помічений критикою. Дехто закидав йому неоправдані рухи тіла (Лисняк пригадує,

Варцаба — Майя.





Т. Позняківна — Майя.



С. Залеський — Анарх,
В. Змій — Хлоня.

С. Залеський — Анарх,
В. Лисняк — Хлоня.

що був тоді під впливом лекцій Й. Гірняка про перетворений жест, то це могло впливати на його тодішню гру), але всі позитивно оцінювали створений ним характер Хлоні, глибокий, емоційний, завислий десь на грані між найчистішим ідеалізмом і божевіллям.

Накінець слід згадати ролю Унікум, яку створила Люба Сай. Це одна з її кращих ролей: характерна, жива, яскрава, виведена в дещо гіперболізованому пляні.

■

Як було частинно відмічено, п'єса *Зайві люди* мала опір. Опір цей існував також в іншій, назвімо це "життєвій", площині. Виглядає, що існував він, в першу чергу, між режисерами. Свідчить про це заява О. Добровольської 20. XII. 1947р.про її вибуття з членства Студії (хоч 3. I. 1948 р. вона вже робила прогон *Замотеличеного теляти*). В розподілі ролей 25. XII. 1947 р. зазначено, що ролю Анарха мав грати М. Чолган, який відмовився. Все це до якоїсь міри мусіло відбитися на постановці. Тим часом велася праця над *Замотеличеним телям,* щоб відзначити дворіччя Студії (відновлена п'єса не сприйнялася), велося теж працю над п'єсою *Лис микита* Алексевича, для якої зробив чудове оформлення Е. Козак, а хореографію В. Переяславець, — але режисурі не вдалося знайти задовільне сценічне перевтілення, не змогли ще студійці втілитися в ролі звіро-людей., Або словами Гірняка:"Студійці за короткий час не могли опанувати гри в масках — це була особлива трудність для них на той час їхнього стану в мистецькій техніці". П'єса ставилась 20 разів.

Оцінка критики — погляд іззовні

Борис Ковалів: "Хвильовий знову на сцені", Українська Трибуна, березень 1948

Інсценізувати твори Хвильового, активно сприйняти їх ідейний задум і постаті, щоб створити свої власні творчо реформовані образи, а разом з тим відповідно модифікувати сьогодні вже дещо припалий пилом світ автора — ось завдання, що їх поставив перед собою колектив Театру-Студії реж. Й. Гірняка. Першим успішним іспитом на шляху до реалізації цього відповідального завдання була інсценізація за творами М. Хвильового *Мати і я.* Другим таким іспитом треба вважати інсценізацію І. Кошелівцем "Санаторійної зони" під назвою *Зайві люди,* що її прем'єра відбулася в Міттенвальді 6. III. 1948 р...

В основному вірно намітивши загальний силует постаті Анарха, С. Залеський зосередив увагу на шуканні суттєвих рис зовнішньої характерности Анарха, що неґативно вплинуло на виявлення внутрішнього життя образу. Сприяє цьому насамперед зовсім зайва деклямаційність і місцями надто перебільшена мелодійність голосу виконавця, що не відповідає вже самому характеру цієї ролі.

І. Варцаба несподівано виявила себе здібною інтерпретаторкою складної й емоційно багатогранної постаті чекістки Майї. Глядач

виразно відчуває всю підлість, а разом з тим і глибоку трагічність цього персонажу. Майя стає до послуг чека не з внутрішнього переконання, а з конечности кров'ю десятків наївних жертв викупити своє "підмочене" соціяльне походження. Усвідомлюючи весь трагізм свого положення, Майя втікає світ-за-очі, як "втікає в степи пес і лікується травами, коли його вкусить гадюка" (щоб пізніше самому її вкусити — додамо ми). Обережно, місцями, може, надто стримано характеризує І. Варцаба цей образ. Проте, в останній дії виконавця частково втрачає самоконтроль і впадає в зайвий патос. Саме в цій дії треба передати вже дійсні переживання і трагічний конфлікт молодої чекістки.

Зовсім іншими рисами характеру наділена сестра Катря (В. Чужак). Це тиха, спокійна і скромна дівчина, що має свій власний (правда, дещо наївний) ідеал і сміливо прямує до нього. В. Чужак майже органічно сприйняла цю ролю і зжилася з нею. Не пошкодить їй тільки ще більша простота і щирість у вияві почуттів.

Виразний тип сексота Карно створив Ю. Бєльський. Приниженість і запобігливість раба перед слідчим ЧеКа, самовпевненість і нахабство володаря перед жертвами санаторійної зони — ось риси, що ними характеризує образ Карна автор і виконавець. Ю. Бєльському можна порадити ще трохи більше поглибити цей контраст, зокрема в 4-тій дії.

В ролі безталанного, але здібного поета Хлоні дебютував В. Лисняк. За невеликими винятками молодий виконавець переміг низку труднощів, створивши своєрідний тип протестанта проти рабства і неволі, проти гноблення людини людиною. У виконавця помічається ще деяка неопрацьованість окремих жестів і міміки, також недостатнє оволодіння правдою і простотою на сцені. Зокрема це яскраво помітно в 2-гій дії, де В. Лисняк надуживає зайвим вияленням невиправданих ракурсів свойого тіла. Сподіваємось, що остаточне завершення образу Хлоні прийде в молодого дебютанта після ще наполегливішої творчої праці над собою та над оволодінням мистецтва живого слова.

Непересічну постать 2-гого хворого створив М. Герус, знайшовши цікаві риси в цій майже непомітній ролі. В 4-тій дії М. Герус виступив ще й у ролі слідчого. Тут його образові бракує більшої опанованости, самоволодіння і ще демонічніших засобів впливу на своїх підлеглих.

Цікавий Дідок у виконанні А. Кривецького. Трохи перебільшені, але зовсім виправдані риси надала Л. Сай "солідній" постаті відпочиваючої Унікум. Рельєфні також і силюети інших дам (Т. Позняківна, Н. Безкоровайна). Серед нових дебютантів вирізняється Іва Куліш в ролях перекупки (1-ша дія) та "пацана" (3-тя дія). Ще зовсім блідий і невиразний Ковальчук (3-тій хворий).

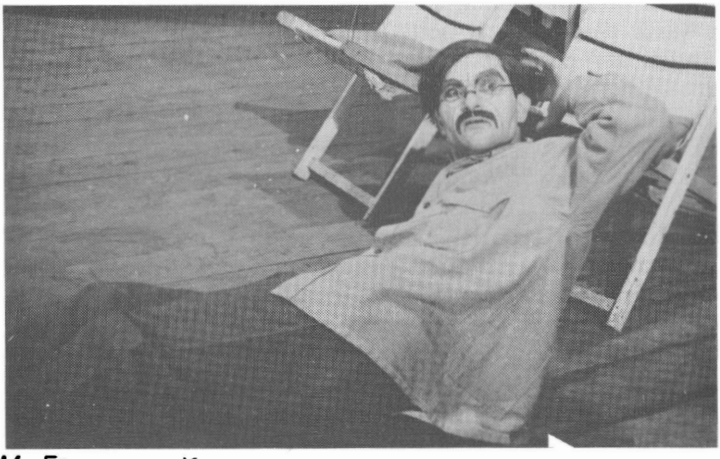
Цілком своєрідний тип підсовєтської активістки створила в епізодичній ролі О. Добровольська, ще зайвий раз ствердивши істину, що "навіть у малій ролі можна бути великим артистом".

В. Змій (лікар) та Б. Пальчевський (1-ший хворий) знайшли низку нештампованих можливостей у зображенні своїх персонажів.

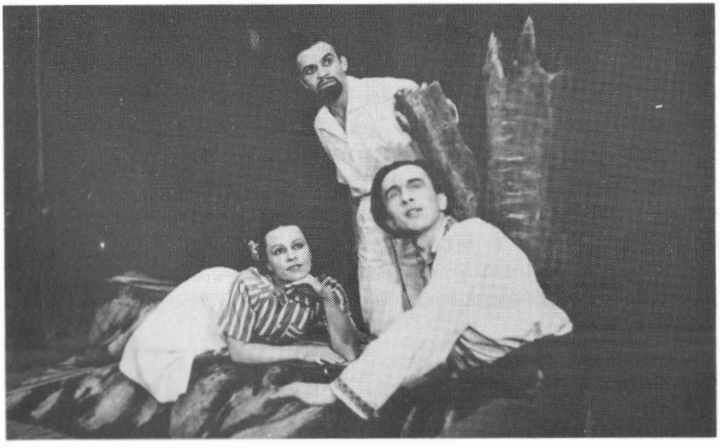
Для виразної характеристики задушливо-хворобливої атмосфери

"Зайві люди"

Загальна сцена в санаторії.



М. Герус — Карно.



І. Варцаба — Майя, С. Залеський — Анарх, В. Лисняк — Холоня.

"санаторійної зони" арх. Є. Блакитний, як оформлювач, знайшов надзвичайно вдале кольорове поєднання майже чистих тонів жовтої, білої та чорної фарб. Крім того він технічно бездоганно розв'язує проблему поєднання архітектурних чинників з суто графічними. Так, кольорово деформований станок і горизонтальні приставки (1,3,5 дії), а також фактурний фраґмент підвищення та зламаного дерева, добре гармонізують з дещо похмурим тлом сценічного обрію, на якому графічно вдало скомпоновані три виразні силюети завчасно висохлих дерев, що містять у собі прихований умовно-символічний зміст трагедії тих самих "зайвих людей".

З цим умовним та приховано-символічним декоративним оформленням співзвучне й режисерське розв'язання окремих мізансцен. Обрання експериментальної форми праці з боку реж. Й. Гірняка дало низку своїх позитивних наслідків, одночасно поставивши перед виконавцями досить значні вимоги суто фахового характеру. Проте це не перешкодило виконавцям органічно зжитися з своїми персонажами і відтворити в художній формі не тільки їх окремі вдачі, але й передати глядачеві прозорий символізм і привабливу силу по суті глибоко трагічних постатей *Санаторійної зони.*

В. Г. (В. Гаєвський): "Театр Хвильового", неділя, березень 1948.

Микола Хвильовий як драматург лишився майже невідомий. Єдина його п'єса *Професор Карк,* надрукована в журналі *Радянська* література, після самогубства автора була конфіскована ҐПУ разом з усім, що лишилося з написаного ним.

Тим часом відомо, що Хвильовий був великий театрал, зокрема — великий друг театру "Березіль" Курбаса, активний учасник росту і шукань цього театру, на творчу атмосферу якого, разом з Миколою Кулішем, провідним драматургом "Березоля", вирішальний вплив мав саме Хвильовий. До речі, Хвильовий відіграє чималу ролю в розвитку і вдосконаленні Куліша як драматурга, бувши, як відомо, не тільки найближчим особистим приятелем, але й постійним мистецьким та ідейним його надхненником. Недарма першими жертвами розгрому "хвильовизму" були саме Куліш ("хвильовизм" у драматургії) і Курбас та цілий "Березіль" ("хвильовизм" у театрі).

І коли "Березіль" у своєму зеніті з погляду драматургічного матеріялу, на якому виростало його мистецьке обличчя, був "театром Куліша", то з ідейного погляду він був справді "театром Хвильового".

Отже, цілком зрозумілий той незаперечний сантимент, що його має до Хвильового один з найвидатніших "березілівців", який після розгрому "Березоля" лишився живим не тільки фізично, але й творчо — Йосип Гірняк. Взявши на себе сміливу місію — створити на еміґрації молодий театральний колектив, що зростав би на збереженому ним творчому досвіді "Березоля" і був би здатним продовжувати й розвивати його мистецьку та ідейну лінію, Гірняк рівночасно, як бачимо, поставив собі й друге завдання: представити на еміґрації світ ідей та образів Хвильового, ту "атмосферу Хвильового", в якій колись зростав

"Березіль". Ці завдання під силу тільки "березільцеві" такого маштабу як Гірняк, ім'я якого нерозривно зв'язане з найбільшими творчими досягненнями справжнього "Березоля"...

Як і *Мати і я, Зайві люди* — твір, як-не-як, реалістичного стилю, отже — супроти романтично-імпресіоністичного стилю первотвору Хвильового великою мірою самостійний твір (хоч, за винятком четвертої дії, зовсім незалежної від тексту Хвильового, ціла п'єса написана за текстом повісти). Реалістично-психологічні образи драми Кошелівця майже адекватні образам Хвильовго в повісті про "Санаторійну зону", що є безперечно психологічним твором. Новий твір трилогії видається нам ближчим до мистецької стихії Хвильовго, ніж попередній твір Дивнича.

Але автор інсценізації головний наголос поставив не стільки на відтворенні Хвильовго, скільки на розшифрованні його, — на ідейно-політичному боці твору, трактуючи образи Хвильового саме в пляні суспільно-політичної драми ідей.

Цей самий шлях обрав і поставник драми — Гірняк. Перенесення центру ваги на думку, висловлену словом, статичний жест, відсутність зовнішніх ефектів і зокрема настроєвих елеменнтів (хоч текст Хвильового надто спокусливий з цього погляду) — все це виразно свідчить про підкреслене бажання режисера знайти дорогу до глядача в площині інтелектуальних, а не лише емоційних переживань. Тим то ця вистава — не для пересічного масового глядача наших таборів, де, на жаль, девіз "Хліба й видовищ!" є виразом переважних настроїв.

Ю. Дивнич (Лавріненко): "В дзеркалі страшної доби", Українські Вісті, березень 1948

... Сказано: "Артисти грали, як молоді боги". Це, майже, правда. Але саме тому могли вони показати гру, бо було на чому. Анарх Залеського Стефана, мабуть, чи не найкраща і найцікавіша з усіх його дотеперішніх акторських робіт. В нерухомості показати стільки душевного напруження і відчаю. Згаслість очей так поєднати з тугою, що світиться з їх глибини. Це справжня майстерність, тривання актора в певному пляні ролі, хоч ми і готові закинути Залеському, що він занадто змертвлює Анарха, позбавляє його притаманних йому спалахів і рецидивів гістеричного протесту.

Майя у виконанні ліпших акторок Студії — Варцаби і Позняківни — однаково виступає як дуже складний і цікавий образ жінки, в якій поєднуються дві натури: ніжної коханки і чесної людини — з жорстокою кішкою і шпигункою. Різниця між ними в тому, що Варцаба майже з графічною точністю подає грані зламів складної і мінливої психіки, тоді як Позняківна глибше і стихійніше віддає драматичну глибину тих зламів.

Дивним збігом те саме можна сказати про паралельних виконавців другої видатної ролі ідеаліста-юнака Хлоні, що найбурхливіше переживає крах революційних ілюзій серед жахливої твані й порожнечі

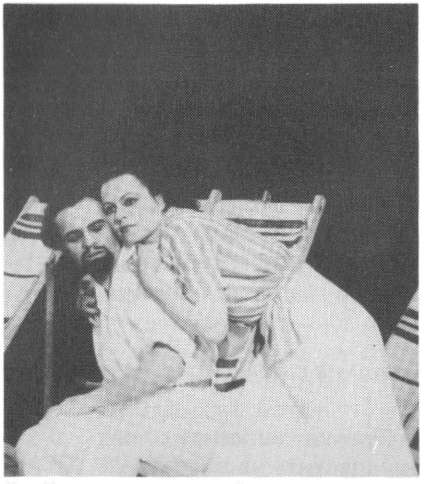
сов'єтських буднів. В. Лисняк дає глибоко емоційний і тонкий образ юнака, трагедія якого зрушує до глибини серця. В Змій — дає цей образ сухіше, але не менш чітко. Катря — Ніли Безкоровайної поєднує в собі чар без кінця ліричної, ясної серцем і розумом дівчини. У Чужакової цей же образ більше акцентує розумові і моральні якості Катрі, зате ліричність тут дещо бліднша. За півроку праці в Студії значно виріс М. Герус — який у *Зайвих людях* з дивним почуттям міри грає слідчого, уникнувши неминучого і нудного трафарету. Яскрава Люба Сай у ролі Унікум, особливо в момент появи "партійної товаришки" з центру (однохвилинна роля, що врізується в пам'яті поруч з головними ролями — тільки завдяки досконалому виконанню О. Добровольської)...

Режисер розкрив психологічну підтекстовку п'єси і зумів засобами психологічного спектаклю надолужити брак дії в деяких місцях п'єси. Графічно чіткі профілі окремих образів спектаклю задумані режисером Й. Гірняком так, що вони гармонійно поєднуються з графічно простим, але високомистецьким оформленням Блакитного...

Олекса Горенко (В. Гаєвський): "Микола Хвильовий на сцені", Арка, ч. 5, V. 1948

Вистава *Зайві люди* в Театрі-Студії Й. Гірняка напевно стане дискусійною. Причиною буде автор. Хвильовому щастить на дискусії. В свій час його твори, зокрема статті, памфлети, викликали бурхливі суперечки в центральній Україні, викликають пристрасну полеміку і тепер у колах нашої еміґрації. Над автором "Вальдшнепів" рветься шрапнеля критичних заперечень, його творчий доробок примушує сперечатися. Таємниця гострої дискусійности творів М. Хвильового полягає в тому, що зачеплена хвилююча, болюча тема — революції і України, національно-визвольного руху і соціяльних зрушень, глибинного антагонізму поміж большевиками і ідеєю української державности, що він дав сміливе і своєрідне висвітлення того складного і заплутаного національно-суспільного комплексу, яким були роки громадянської війни та непу. Микола Хвильовий був більше поетом, імпресіоністом, романтиком, ніж політиком, звідси й візійний характер його відповідей на жагучі проблеми доби. Це не може задовольнити тверезі голови політиків, які в усьому шукають закінчених програм. Творчість письменника потрапляє у вогонь партійних боїв, і, коли одні підносять його художнє слово, то інші іґнорують. Якщо дати загострений вираз цього протиставлення, то для одних письменник стає апостолом модифікованої національної думки, своєї української правди, а для других чекістом, який виправдав себе тільки кулею в скроню. Ці крайності від недооцінки ролі часу в його конкретно-історичній плоті. На творах письменника яскравий відбиток доби. В цьому їх сила і обмеженість. Голос, що дзвінко пролунав в 20 рр., трохи втрачає свою напругу в 40 рр., а з другого боку, мистець в умовах підсов'єтської диктатури не міг так писати, як публіцист на еміґрації. Та і кордони заважали соборницькому розмахові тем ...

"Зайві люди"



С. Залеський — Анарх,
І. Варцаба — Майя.

Л. Сай — Унікум,
М. Чолган — Шепелявий дідок.

С. Залеський — Анарх,
Т. Позняківна — Майя.

Час вимагає гострої проблемної національно-політичної п'єси. Але ми не поділяємо думки про народження та місце ствердження театру з творів письменника. Найблискучіша інсценізація твору завжди буде тільки паліятивом. Літературна тканина "Санаторійної зони", яка використана для інсценізації, великою мірою потверджує нашу думку. В *Зайвих людях* зникли пахощі, лірика і настрій пейзажів, за допомогою яких творилася симфонія всеростучого гніту осени, та викарбувався страшний символ санаторії-крематорів людських душ.

... І. Кошелівець добре використав весь діялогічний матеріял, масовими санаторійними сценами пожвавив розвиток ідеологічної лінії та знайшов цілком задовільне сюжетно-драматичне оформлення для всієї інсценізації. Іноді інсценізатор зловживає своїми правами. Ми категорично проти виправдання образу Майї, — особливо кінець V дії іде в повний розріз з задумом Миколи Хвильового. Також муляє вухо настирливе та одноманітне підкреслення мотиву — зайві люди.

Має певні досягнення і Театр-Студія, який під проводом Й. Гірняка взявся за сценічне втілення *Зайвих людей*. Для здобуття повної акторської озброєности потрібна праця в межах різних драматично-театральних жанрів. Добре розуміючи це, Й. Гірняк для поточної студійної роботи обрав жанр психологічної драми, драми камерного стилю, над яким ще не працювали студійці. *Зайві люди* потребують для конгеніяльного сценічного втілення складного малюнку характерів дійових осіб досвідчених та сформованих акторів. Багатий та цікавий матеріял інсценізації важкий для молоді. До *Зайвих людей* слід було б узятися після відповідного тренування в легших своєю психологічною тканиною драмах. Але час не жде, він настійно вимагає повноцінних ідейно вистав, і Театр-Студія, в міру своїх сил і можливостей, дав відповідь на цей попит — відповідь, в якій є паростки перемоги, відповідь, в якій бачиш зростання, почуваєш, як мужніють голоси, але від якої хочеш більшої довершености. Вже багато зроблено, і варто попрацювати далі. У виставі правильно намічено контури більшости персонажів, стрункo проходять масові сцени, виконавці починають володіти мистецтвом павзи, подачі підтексту, чітко підносять слово, тоншим стає малюнок образів. Але поки це ще етюди, шкіци, і тут напрошується кілька завваг до режисерської праці. Нам здається, що у виставі є деякі суперечності між характером подачі тексту і павзами й мереживним виявленням підтексту, настановою на камерність гри і підкреслено-умовним, штучним, зовнішнім жестом, який не випливає зі слова, з психологічної ситуації, а приробленим до нього. Взагалі дана вистава висуває перед Театром-Студією проблему культури жеста.

Далі слід зміцнити лінію позитивних героїв, найкращим виразом яких є Катря. Тепер вона у виставі заліричена. В Катрі не тільки поезія вічножіночого, вона вміє читати і думати, пробивати шлях, досягати, в ній вольовість, оксамит і сталь. Викликає заперечення і трактування ролі Анарха. Теперішнє режисерське тлумачення образу колишнього махнівця неминуче стягує виставу на шлях статичности, уповільнених

темпів, немочі в тонусі звучання, бо від ключа, в якому береться Анарх, залежать тональності Майї і Катрі, себто провідні партії п'єси. Матеріял повісти протестує проти "вмирання" Анарха вже з першої дії. Образ дається в статиці, застиглій формі одного стану. Безбарвність, одноманітність. Анарх дійсно хворий. Духова криза приводить його до загибелі. Але руху наростання, зламів, фіналу, рис колишнього "бунтівника" режисер і актор нам не дали. Ці побіжні нотатки не є аналізом і характеристикою гри акторів, а йдуть у пляні полеміки з режисером...

Провідну думку режисерської концепції дати санаторію — як похмурий символ людського смітника, який зріс на ґрунті зфальшованої большевиками революції і з якого напружено шукають виходу кращі люди доби — треба вітати, вона правильна.

Виходячи з цього задуму, Є. Блакитний, як звичайно, створив вдумливе оформлення, в якому переважно звучить мотив осени, посохлих дерев, поламаних гілок та гами жовто-чорних тонів.

"Хожденіє Мамая по другому світі" І. Алексевича (І. Чолгана), прем'єра 3 травня 1948

П'єса

Підзаголовок цієї п'єси *Сон української ночі,* II частина. Отже, є це друга п'єса мамаївської трилогії (третя частина сцени ніколи не бачила). Побудована вона, як і перша, на ревійному принципі, включаючи шість сцен і чотири інтермедії.

Перша сцена "Морське дно" відбувається між водоростями і русалками, збоку спить у бочці Сковорода, видніють тільки ноги, і припливає до них мамай, якого Ївга втопила в кінцевій сцені першої частини *Сна української ночі.* Русалки залицяються до Мамая, одну з них він пригортає до себе, дві інші чинять крик і витягають Сковороду з бочки. Відбувається розмова Мамая з Сковородою в гостро сатиричному пляні, нарешті Мамай дає Сковороді копійку, щоб перевіз його через Лету, але Сковорода воліє американську сиґарету. Мамай дає йому бичка, а Еврідіка, яка їде до Парижу грати в п'єсі Ануї, просить потягнути. Другий філософ Сократ, втікає від Ксантипи, в бігу має диспут з Сартром. Ксантипа б'є Сократа портфелем по голові за те, що він сумнівався в її існуванні, і посилає його по приділ харчів. Являється тоді Данте і просить Мамая пройти пекло, чистилище і небо українське. Мамай сідає з Сковородою в бочку, і той перевозить його на другий світ. Інтермедія, що слідує після цієї сцени, показує Мамая з Цербером, урядовцем ІРО, який його детально скринінґує.

Друга сцена — "Чистилище", тобто, діпівський переселенчий табор. Виступає чоловіче тріо, тягнуться жіночі сплітки, паперові політичні двобої, гімназійна любов з Дон Жуаном, нарешті штовхання коло всесильної кухні, де Мамай знову залицяється до молодички, а Ївга грозить і переслідує з екрану. З'являються три політики, і кожний тягне Мамая до своєї партії. В інтермедії, яка слідує, бачимо тих же трьох політиків, але кожний тепер виголошує промову проти Мамая і аґітує за свою партію.

Третя картина — "Консолідація". Це сатира на таборові консолідаційні збори, де спершу звітує секретар, так говорить голова РУМ (алюзія на МУР) про відсутність великої літери, якої не було часу створити, бо мусіли весь час про неї писати; після нього виступає голова жіночого руху з вимогою родити по дві і пів дитини, і нарешті приступають до вибору уряду, де чоловим промовцем є Мамай. Після безконечних пертрактацій, Мамай абдикує, мовляв, хай мій дух буде з вами, бо я сам не маю сили. Несподівано з Південної Америки приходить телеграма і корабель до диспозиції Мамая, — всі тоді кидаються до нього і вибирають його прем'єром. Тече потік консолідаційних промов, які кінчаться бійкою політиків. Мамай кличе на поміч

Гамлета, але й той нічого не може вдіяти, — тож вони відходять від політики і набирають пастухів на виїзд до Канади. Для цієї кваліфікації треба мати диплом і знати овечий діялект. Після цього падає куртина.

Картина "Олімп" відбувається на Кремлі. Зевс мусів зректися престолу і замітає підлогу. Тепер рядять нові боги: Марксос, Аполлонов, Гефайстов. На Олімп прибувають три американські журналісти, боги впивають їх водкою і дарують Америці янгола миру. Мамай здирає з янгола простирало, за яким виявляється озброєний по зуби червоноармієць. Мамая арештують як ворога народу. В інтермедії, що слідує, смерть, яка дістала від політбюра наказ відставити Мамая до пекла, веде його туди на шнурку.

В п'ятій картині "Ад" переносимось на Соловки. Янгол миру, який наглядає над козаками, читає заклик від султана Вісаряновича повертатися на родіну. Мамай з запорожцями відписують нову версію листа до султана. Нараз прибігає смерть, щоб виконати наказ верховного совєта: ліквідірувать Мамая і козаків. Смерть і Ївга стараються затягнути Мамая до бочки, Мамай заводить з ними танець, закручує шнур кругом шиї смерти, душить її. Ївзі стинає голову, визволяючи себе і козаків. Беатріче в інтермедії веде тоді Мамая до неба. Тому що героїв п'єс судять поза очі, Мамай заздалегідь виголошує оборонну промову: жив, трохи думав, помер — і осталося ніщо. Дівчина веде його далі вгору, приводить до Києва, де йому якраз відкривають пам'ятник.

Заключна сцена "Рай" проходить у Києві, де урочисто відкривають Мамаєві пам'ятник. Політики з попередніх картин виголошують промови і жаліють, що цей великий муж не може зійти між них. Почувши таке, Мамай ентузіястично сходить з п'єдесталу, але залякані політики зупиняють його і вимагають, щоб не приходив: сидіть в небі як символ, стійте каменем на віки вічні, слава Мамаєві в небі, а на землі нам! Всі тоді співають Мамаєві величальний гімн, а Мамаєва статуя на п'єдесталі повертається до них спиною. Ця друга частина, і композиційно, і глибиною сатири набагато перевершує першу частину.

Підготовка вистави — погляд зсередини

(Уривки щоденника В. Змія)

23. III. 1948

Загальні збори Театру-Студії. Прочитано і затверджено виготовлений Студійною Радою статут і вибрано правління.

За статутом провід Театру-Студії поділяється:

1. Загальні збори.
2. Правління.
3. Контрольна комісія.
4. Товариський суд.

До складу правління входить чотири, вибрані загальними зборами, члени, а п'ятий — мистецький керівник Й. Гірняк. До контрольної комісії

входить три члени, і до товариського суду теж три члени. Реж. Добровольська подала пропозицію, щоб вибрати Ю. Дивнича в почесні члени Театру-Студії, оскільки він був ініціятором Студії і далі боліє тими питаннями, що й студійці. Проти цього виступив М. Чужак, бо, мовляв, припишуть Студії партійність. Після протесту Чужака виступив реж. Й. Гірняк і зняв кандидатуру Ю. Дивнича, заявляючи, що капеля бандуристів розлітається в прах через отакі речі. Після цього дійшло до гострих суперечок між Чужаком і реж. Гірняком, — так що Чужак заявив вихід із Студії, вслід за ним вийшов із складу студії також І. Чолган.

2. IV. 1948

Показ деяких робіт акторам Блавацького. Студійці вже від 8-ої години бігали по горищі і підготовляли "сцену" і залю для глядачів. Показ романтично відбувається на горищі. Сьогодні сніг і холодно. Проте студійцям, як ніколи, гаряче. Сьогодні вперше найбільше придирливий критик — актор буде дивитися, і то так зблизька.

Ось почали входити актори: Паздрій, Шашарівський, Шашарівська, Левицький, Блавацький, Дичківна, Степова і ін. Студійцям ще більше вдарила кров у жилах. По горищі рознісся сухий голос Блавацького: "Ну, Юзю, можемо починати, не будемо чекати , я, зрештою, просив, щоб точно о 9-тій були всі тут". І рознісся другий голос, дещо м'ягший і спокійніший, це голос нашого любого режисера Гірняка: "Прошу ласкаво сідати, зараз починаємо. Прошу приготовитись! Готові!"

Перше показували І і ІІ картини з *Зайвих людей.* Хоч великий неспокій був у кожного студійця, зате сьогодні найбільше кровно грали. Бож біля 50-ти пар очей пильно дивилися, хоч були й такі, що взагалі не звертали уваги, наприклад, Королик весь час дивився крізь вікно на гори. Після цього показували першу картину *Оргії.* Грали, як ще ніколи. Королик вже не дивився на гори, а тільки перемовлявся з товаришами про те, як він не любить Лесі Українки. Третьою з черги показували картину із *Слуга двох панів.* І хоч як актори-глядачі не силувались до поважного вигляду, все таки зрушились і почали реаґувати на комічні моменти п'єси. Показ закінчився, і ми спокійніше віддихнули. Гірняк подякував гостям за їх увагу і витрату часу, у відповідь подякував від усіх акторів реж. Блавацький, і на тому скінчилося хвилююче свято.

7. IV. 1948

Читка і розподіл ролей *Мамая II.*

18. IV.1948

Всі танки з Переяславець — це перший прогон. Після обіду другий прогон

19. IV. 1948

Цілий день належав Переяславець. Остаточно скінчила робити танки і тепер тільки підчищує. За цих кілька днів студійці ходять, мовби їм хто ноги поперебивав. Кожний втомлений, а найбільше В. Лисняк, який цілий час кричить: "Не можу! Болить"!. -Пані Переяславець на те "Нічого, нічого, давайте через неможу".

21. IV. 1948

Робота розгорілася, бо на свята мусить бути готова вистава. Почали робити костюми (Оля Петрів), Пальчевський взявся за виготовлення декорацій проєкту М. Чолгана. Аж приємно глянути, коли всі в русі. Одне, що гальмує роботу — це скупий харч в таборі, а студійці матеріяльно дуже бідні і нічого не можуть собі купити. Всі студійці, на чолі з режисером, голодують, а це не дуже помагає, коли приходять на роботу, а з голоду голова крутиться.

25. IV. 1948

П'єса добігає до кінця. Лисняк цілий день сидить у театрі й робить реквізит. Пальчевський кінчає декорації і Чолган починає їх розмальовувати. Герус монтує світло.

28. IV. 1948

Проробляли "Олімп", "Дно", "Ад", "Консолідацію", "Чистилище". Трапилась прикра історія: Варцаба попала в гістерію. Гірняк спитав її після танку: "чому ви не танцювали в повну ногу, ви хіба не в настрої"? Варцаба відказала, що то мітла все винна, на якій танцює. Під час другого танку режисер сказав підвищено: "Чому не зігнетесь так, як треба"?. Варцаба відказала: "прошу на мене не кричати, я теж маю нерви". Почалася драма, гістерія, сльози відхід до хати. Режисер заповів пробу без Варцаби.

3. V. 1948

Прем'єра *Хождєнія Мамая по другому світі*. Вистава пройшла при рекордовому числі глядачів, приблизно 1300.

Характеристика вистави

Дієві особи:

(І) "Морське дно"

Мамай	Й. Гірняк
Сковорода	А. Кривецький
Еврідіка	Л. Сай
Орфей	П. Ковальчук
Сократ	Б. Пальчевський
Ксантипа	І. Куліш
Данте	В. Лисняк
Русалка 1	Т. Позняківна
Русалка 2	І. Варцаба
Русалка 3	Н. Безкоровайна
Скрипкове сольо	Л. Гуменний

Перша Інтермедія

Цербер	М. Герус
Мамай	Й. Гірняк

(II) "Чистилище"

Чоловіче тріо	С. Залеський, В. Змій, М. Чолган
Цокотуха 1	Т. Позняківна
Цокотуха 2	І. Варцаба
Учениця	Н. Безкоровайна
Дон-Жуан	М. Герус
Політик 1	Б. Пальчевський
Політик 2	П. Ковальчук
Магістер	В. Лисняк
Проф. Швець	А. Кривецький
Кухарка	І. Куліш
Молодичка	Л. Сай
Відьма	І. Варцаба
Мамай	Й. Гірняк

Друга інтермедія

Політик 1	С. Залеський
Політик 2	М. Чолган
Політик 3	В. Змій

(III) "Консолідація"

Предсідник	М. Чолган
Генеральний секретар	А. Кривецький
Голова РУМ-у	С. Залеський
Пані Мякосердечинська	Т. Позняківна
Діпі 1	В. Змій
Діпі 2	С. Залеський
Мамай	Й. Гірняк
Гамлет	В. Лисняк
Посланець	П. Ковальчук

(IV) "Олімп"

Зевс	А. Кривецький
Мамай	Й. Гірняк
Марксос	Б. Пальчевський
Перис	С. Залеський
Аполлонов	М. Чолган
Гефайстов	В. Змій
Афродіта	Т. Позняківна
Атена	Н. Безкоровайна
Гера	Л. Сай

Олена	І. Варцаба
Журналіст-американець 1	В. Лисняк
Журналіст-американець 2	П. Ковальчук
Ангел миру	М. Герус

Третя інтермедія

Смерть	М. Чолган
Мамай	Й. Гірняк

(V) "Ад"

Запорожці	Залеський, Лисняк, Кривецький, Змій, Ковальчук
Мамай	Й. Гірняк
Танго: спів	Л. Сай
танок	Т. Позняківна
Смерть	М. Чолган
Відьма	І. Варцаба

Четверта інтермедія

Мамай	Й. Гірняк
Дівчина	Н. Безкоровайна

(VI) "Рай"

Політик 1	С. Залеський
Політик 2	М. Чолган
Політик 3	В. Змій
Запорожці, Діпі	

Оформлення	М. Чолган
Хореографія	В. Переяславець

В програмці зазначено, що це була постава Й. Гірняка, режисер Олімпія Добровольська, — така суперечлива дуальність визначала простий практичний феномен співпраці двох людей: Й. Гірняк визначав загальні контури постави, розв'язував окремі мізансцени, а О. Добровольська фіксувала це і згодом оркеструвала в стилістичну цілість. Оскільки *Хожденіє Мамая по другому світі* було логічним і композиційним продовженням *Сна української ночі,* то ж і стиль постановки теж нав'язував до першої частини Мамая. Основним елементом була динаміка, все йшло колом, як висловився Й. Гірняк, мов у цирку, як в бурлеску, і ця динаміка своїм темпом в'язала всі картини,

не було проміжку часу на вловлювання непов'язань. Другим елементом була джазова музика, яка творила ритмічне риштування для постави.

Перша картина, морське дно, куди Ївга кинула у пляшці Мамая з берега Сан-Доміно, відбувається за прозорою марлею, між водоростями й русалками. Синє світло творило атмосферу нереальности. Часто на екран попадали тільки тіні постатей, які рухалися і грали свої ролі, а голос доходив збоку або ззаду.

Сцена "Чистилища", тобто, переселенчого табору, контрастувала з першою тільки більш підкресленою "реалістичністю", бо стилістичний ключ лишився основно той самий — водорості стали тепер брудною білизною на шнурку, а "реальне " життя в таборі мало чим різнилося від нежиття мертвих під водою.

В картині "Консолідація" вирізнялася дуже добра ритмічна розв'язка бійки політиків. Теж варто згадати засіб імітації способу говорення чолових тоді політичних і жіночих діячів. Це викликало враження "справжньости" і, що важніше, в певному психологічному сенсі робило публіку частиною спектаклю.

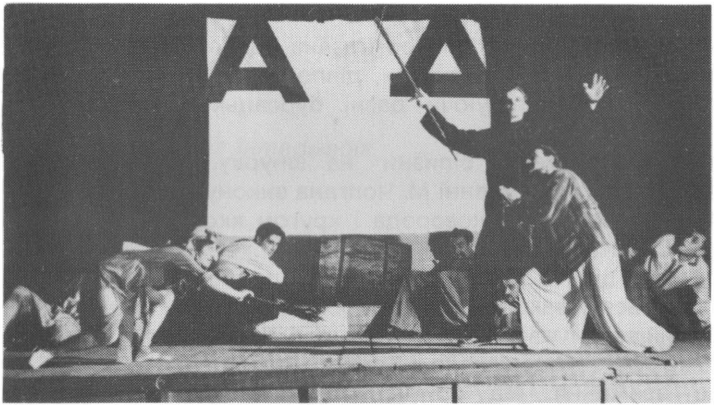
Дуже добре, свіжо й оригінально була розв'язана сцена Мамая і Смерти. Щоб викликати враження недійсности, діялог був ведений в деклямаційно-співучому стилі, наслідуючи давні бурсацькі манери подачі.

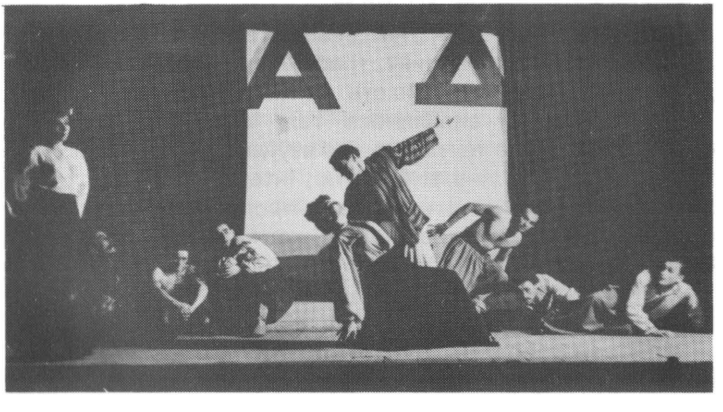
Крім згаданих уже водоростей і білизни на шнурку, подібну композиційно-єднаючу ролю в оформленні М. Чолгана виконувала теж бочка, в якій спав у першій картині Сковорода і кругом якої в "Аді" дійствували запорожці, Смерть та Ївга.

Йосип Гірняк у принагідній розмові згадав таку подію: десь у двадцятих роках він вибрався у закордонну подорож до Берліну. Там був уже Лесь Курбас, який затримався на день-два, щоб піти з Гірняком на французьке ревю, яке тоді гастролювало в Берліні. Ревю це на обох них зробило значне враження. Не оригінальністю постави, не особливостями стилю, а, просто, знаною французькою легкістю, шармом, софістикованістю. Йосип Гірняк припускає, що вплив цього ревю виявився згодом у *Алло на хвилі 477* та в *Чотирьох Чемберленах* Л. Курбаса. Вплив цей позначився теж на ревю Театру-Студії. Приймаючи можливість такого далекого впливу, треба завжди мати на увазі, що легкість, комедійність, ґротесковість були атрибутами акторської природи Й. Гірняка (що виявлялося теж у режисурі); особливої ваги є й те, що Гірняк дуже наглядно нав'язував до української вертепної традиції (згадувана сцена зі Смертю, інтермедії і ін.), синтезуючи таким чином давні й сучасні елементи, пропускаючи їх крізь індивідуальну творчу призму і накреслюючи контури нового, українського по своїй суті, стилю.

■

Хоч п'єса прожила відносно короткий час в репертуарі Студії, але з'єднала собі любов дуже широкого глядача і ставилася 24 рази.



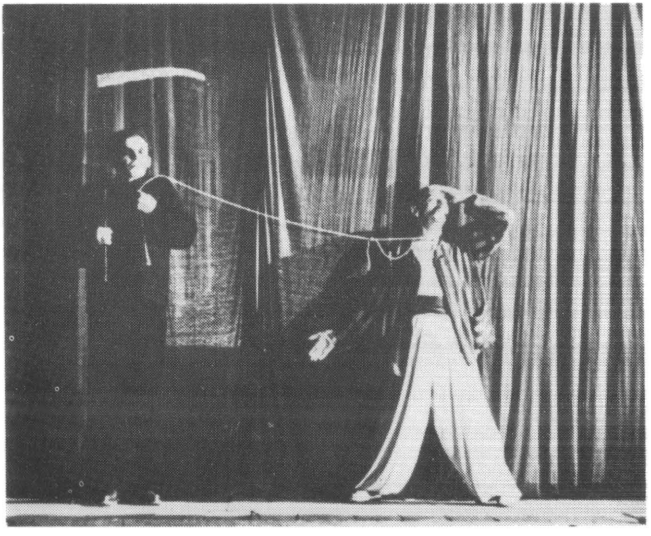


"Хождєніє Мамая по другому світі"
Сцени з "Аду".

Й. Гірняк — Мамай,
Н. Безкоровайна — дівчина.

"Хожденіє Мамая по другому світі"

М. Чолган — смерть,
Й. Гірняк — Мамай.



Оцінка критики — погляд іззовні

Є. Блакитний: "Сон української ночі", Українські Вісті, квітень 1948

Прибуття на Сан Доміно українських Д.П., — цього нового покоління української еміґрації — стало приводом смерти героя театрального видовища *Сон української ночі* — славнозвісного чумака Мамая, прем'єра і дипломата "пашківської республіки".

Смерть того типу українця була логічно потрібна й давно бажана. Доцільність цієї смерти не викликала у глядача ніяких сумнівів. Він весело й безжурно сміявся над життєвим шляхом горе-дипломата, зовсім не помічаючи того, що цей горе-дипломат сміється над ним, глядачем. Адже Мамай — це тільки візія, — це тільки герой театральних підмостків, а глядач — герой повсякденного, живого, пульсуючого життя. Сміх глядача — чи не був він передчасний?

В продовженні *Сна української ночі* — новій поставі театральної студії Й. Гірняка — мертвий Мамай в царстві живих сучасних мешканців ДП-таборів виявляється одинокою живою людиною. Прибувши з царства мертвих, несподівано навіть для себе, Мамай стає одиноким живим серед живих мерців, що сумлінно й механічно, як безформні й безособові тіні, сліпо повторюють і виконують славнозвісні діла Мамая. В цьому безжалісна гострота сатири і її трагізм.

Сатира — найгостріша зброя, але навіть вона видається слабою, щоб перебороти ті форми суспільного й політичного життя, які ось уже протягом трьох років загніздилися в нашому еміґраційному суспільстві, ведучи його до повної соціяльної ізоляції та відриву від рідного краю, до своєрідного паноптикуму.

Впродовж всього спектаклю червоною ниткою показано шлях, який веде до цього паноптикуму. Те, що Мамай називає найбільшого українського філософа "політичною темнотою" українського народу, і що той філософ змушений тікати з неба на дно морське, бо й у небі вже українці умудрились закласти три академії й десять університетів, нікого з глядачів не дивує і не обурює. Бож це лише слаба карикатура, блідий відбиток реального повсякденного життя.

Талановитий автор вистави І. Алексевич, що гостро і влучно з хронікальною точністю вміє помічати і фіксувати всі недоречні явища повсякденного еміґраційного життя, сам настільки отруєний ним, що, впадаючи в крайній нігілізм, виступає в виставі як один з експонатів показаного ним паноптикуму; і коли за виставою не відчуваєш сміху автора, що безнадійно втопився в паноптикумі, то з тим більшою силою й повнотою бринить гострий сміх поставника й режисера.

Прекрасно задумана й побудована інтермедія зі смертю нагадує старовинне вертепне дійство. Добре знайдено темпо і ритм вистави, цілковита зіграність студійців, хороше поставлені танки (В. Переяславець), скромний екран — творять єдину мистецьку сполуку і являють собою ще один осяг в роботі колективу студійців.

О.Л. (О. Лисяк): "Хождєніє Мамая по другому світі", Українська Трибуна, травень 1948

Ще сто років тому театральний глядач не цікавився особою автора. І, наприклад, на програмці прем'єри *Зачарованої флейти* не можна було побачити імени Моцарта. Багато з того часу змінилося, і коли сьогодні на прем'єрі нового ревю, що його бачили в Студії Гірняка, керівник Студії і режисер віддав більшу частину отриманих на сцені квітів авторові — цей жест викликав бурхливі оплески публіки...

Режисер Й. Гірняк зміг, розпоряджаючи силами свого дисциплінованого студійного ансамблю, виткати мереживо вдалих мізансцен, особливо гуртових, режисерських засобів та нюансів акторської гри. Мамай Гірняк — був таким, яким він повинен лишитися в традиції українського мистецтва легкого жанру. Це близько пов'язане з виставами "Березоля", де Гірняк спільно з Крушельницьким відтворювали постаті Свинки і Ляща в ревійних виставах Курбаса.

Особливо вдалими образами постави були "Таборовий паноптикум", сцена "На Олімпі", образ запорожців у пеклі, особливо ж його закінчення... справді демонічним гопаком... Міцною стороною вистави була хореографія, і тут слідна, до речі, тільки кількаденна робота прима-балеріни Переяславець із ансамблем. Танок русалок, гопак чоловічого танкового ансамблю, декілька танґо у виконанні жіночого тріо — стояли на справді високому рівні.

Борис Ковалів: "Мамай з нами", Українська Трибуна, червень 1948

... В режисерському розв'язанні окремих мізансцен Й. Гірняк виходить з принципу раптової контрастности, рельєфного ґротеску, іноді навіть — циркової ексцентричности. Такі картини, як "Паноптикум", "Консолідаційні збори", "Олімп", а зокрема скульптурне втілення неперевершеного образу І. Рєпіна "Запорожці пишуть листа до султана", вражають глядача сміливістю творчої думки й ориґінальною її реалізацією.

Також і акторське виконання Й. Гірняком центральної постаті — пашківського "дипломата" Мамая — органічно співзвучне з режисерським задумом усієї вистави. Чумак Мамай — це не тільки символічна постать традиційної української хуторянщини і розгнузданої отаманії, але й сатиричне втілення мистецької реакції в низці злободенних явищ нашої дійсности. У Й. Гірняка-виконавця тонка психологічна гра майстерно поєднується з ексцентричною барвистістю, гострим ґротеском і низкою засобів умовної сценічної гри.

... Треба ствердити, що за незначними винятками студійці впорались з покладеними на них завданнями. Деяким виконавцям варто тільки звернути увагу на чіткіше відчуття скульптурности ансамблю і на уміння конкретніше визначити композиційний центр окремих масових сцен. Виконання цих вимог ускладнюється ще й тим, що декоративне оформлення М. Чолгана розраховане на найбільш доцільне використання для гри всієї площі сцени, а тому й уникав зайвого

"Хождєніє Мамая по другому світі"
Сцени з "Олімпу".

нагромадження об'ємно-мальовничих чинників. Оформлювачеві вдалося знайти низку цікавих комбінацій з використовуванням сталих аксесуарів (згадаємо символічну бочку, що фігурує в усіх сценах!). Однак традиційний екран — такий мініятюрний але проречистий в *Сні української ночі* — у цій виставі, в згортках бічних сукон, втрачає свою фактурну барельєфність і чітко накреслені контури, не зважаючи на значно збільшену його площину.

Музичне оформлення Л. Гуменного, хоч і не відзначається ориґінальністю, проте звучить легко і невимушено, вдало підкреслюючи характеристичний кольорит окремих сцен та інтермедій.

В хореографічне оформлення вистави прима-балерина В. Переяславець внесла животворчий струмок, створивши такі досконалі з пластичного й ритмічного боку образи, як танок русалок, рух маріонеток паноптикуму, гопак, а зокрема ідеальний щодо чіткости танок смерти, відьми та Мамая, що нагадує середньовічний danse macabre — нічний танок мерців на цвинтарі...

Юрій Косач: "Основа українського комедійного дійства", Українські Вісті, листопад 1948

Поривання української драматургії й театру знайти свій стиль доби зазнали розгрому в наступі реалістичного опошлення, як панівної течії сучасного українського театру в УССР. Там немає сьогодні місця ані для такого видатного реформатора-драматурга по-кулішівської доби, як Кочерга, автора *Свіччиного Весілля,* ані для драматургійних експериментів автора "Думи про британку" — Ю. Яновського. На батьківщині бачимо викорчовування всякого натяку на українську версію театру XX-го століття, як театру ідей, переємництва традиції й сміливого шукальництва форми. Схема реалістичного шабльону в рамках убогої політичної чи побутово-реґіональної драми зобов'язує і драматургійну активність Ол. Корнійчука і режисерів його п'єс до виявів драмованої публіцистики.

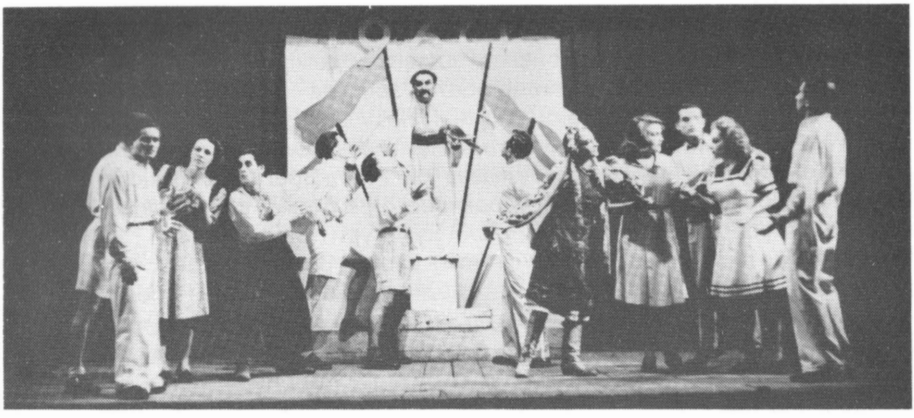
Дарма, що формація нашого театрального стилю йде, через об'єктивні обставини, далеко нереволюційними темпами, дарма, що ще передчасно було б пробувати формулювати цей стиль як щось уже осягнене й виборене, основні путі його розвитку, як у діяльності окремих, іноді зовсім не схожих до себе, драматургів-еміґрантів, так і в діяльності режисерів, правда, не завжди рівно, виявляються тенденції до ствердження нових елементів того нового театрального стилю. І нема сумніву, що наступний період розвитку нашого театрального мистецтва дасть змогу оцінити те сьогоднішнє, гадано-пливне, як позитивний і важливий етап. Якоюсь мірою це еміґраційне міждіб'я може стати переломовим. Воно в усякому разі дає перспективи. Ecce teatrum! — треба б сказати, бачивши спробу онови українського комедійного дійства Студією Й. Гірняка. Ми маємо на увазі наполегливе й поглиблене шукання Студією стилю. І то стилю не в рамках свого театрального ансамблю, а значно ширше. Його клімат — синтетичність, прагнення до синтези. З одного боку незаперечна залежність від

яскравого курбасівського поліття, з другого боку — увага до нашого театру XVII століття, вкінці намагання підійти якнайщільніше до західнього комплексу боротьби театральних жанрів — з постійною увагою до світової театральної класики. Ці три компоненти лягають в основу мистецької енергії гірняківців, даючи в підсумках наскрізь своєрідне, дискусійне, а тому й плідне видовище, повз яке важко пройти, не відзначаючи його, як цінність. Я маю в першу чергу на увазі *Хождєніє Мамая* — це комедійне дійство, в якому гра стилістичних компонентів, раз вивершених, раз — лиш накреслених, раз невдалих, становить вже яскравий осяг, принаймні на цьому, ще не вирішальному етапі.

Докладний розгляд кожного ступеня студійних осягів допоміг би чіткіше визначити те, що ми звемо змаганням за український стиль нового театру. Бож, звичайно, й сама технічна сторона акторського становлення в Студії й головна, своєрідна лінія мистецьких засобів, плекана Студією, має свою ширшу ідеологічну основу. Тут немає невиправданих знахідок і експериментів. Жага до нового стилю зв'язує окремі таланти й темпераменти, даючи мистецьку єдність. В першій мірі було істотним тут становище Алексевича, як драматурга. Не зважаючи на всю помітну убогість тексту, поетичну й лексичну, площина, на якій посувається розвиток цього автора комедійного дійства, зовсім не зраджує дешевини, що з нею так легко поринає в грубувате злободенне увесь дотеперішній наш мюзикголно-ревійний стиль регіонального плекання. Повз помітні провали комедійність Алексевича багата в несподівані й блискучі задуми, багата безсумнівним відчуттям такту. Це все забезпечене культурністю автора. Тут і там лиш натяки на такий свіжий і молодий засіб (дарма, що це тільки вдала травестія староукраїнської інтермедії), як інтермедійні вставки, органічно з'єднані з цілістю (прекрасний, на жаль, зовсім не вичерпаний, епізод зі смертю й Мамаєм, епізод із Сковородою, що з потрясаючою логікою від диявольного шкіцу переходить в хореографічну варіяцію теми "всякому городу свій прав"); тут і там ремінісценція швабінґсько-віденського простувато-ліричного варієте, тут і там вдалі спроби драматичного контрапункту, але все це ще тільки натяки, нищені (іноді надто прикро), прозаїзмом і тяжіючим над автором нахилом до регіонального шабльону. Тож у формуванні нового стилю комедійного дійства участь драматургійних спроб Алексевича, навіть при всій їхній потенційності, не вирішна. Вирішає залізна рука режисера-новатора. Й. Гірняк бере із традиції українського театру два засадничі елементи: візійну сатиричність і демонізм. Це в ніякій мірі не ґротеск за готовими штампами: чорне — біле, живе — мертве, статистичне — динамічне. Це таки суто український дух комедійного, з корінням у барокковій добі нашої культури; сатиричність, навіяна й глибокою іронією народної пісні, анекдоту, лубкового шаржу й старовинного дерев'яного вертепу. Цю південну многогранну українську сатиричність, що могла тільки в вертепному дійстві, в гелленістичній елеґантній пікантності І. Котляревського, в оструожжях метафізичної

іронії М. Куліша найти свій новий вияв, відкрито Й. Гірняком неповторно. Осяяна гоголівським червонавим відсвітом демонізму, гірняківська концепція стилізованої комедійности зростає, місцями аж у моторошне своєю мистецькою логічністю, захоплююче своїм внутрішнім напруженням, таке просте, але таке вщерть наснажене видовище. Це наскрізь українське (сказав би Риш. Враґа: "вражаючо гайдамацьке") реконструювання бароккового стилю або краще: відкривання необароккової театральної культури завдячується Й. Гірнякові, як мистецькій особистості і його режисерським здібностям легко, майже імпровізаційно, на комедія-дельартівський спосіб організувати всі можливості видовища; в цьому доказ його неозорого театрального досвіду, що включає й знання еспанського театру, й пережиття експресіоністичної революції 20-тих рр. Наприклад, сцена в пеклі (зовсім абстрагуючись від тексту) з закритим танковим фільмом переносить нас поготів у клімат "Слова о збуренні пекла" — стільки тут страшного, трагедійного, чортівського реготу української бароккової душі залізного XVII сторіччя. Паноптикальна інтермедія "Чистилища — ДП", ломаний ритм ґротескових хороводів, різке накреслення масок, які не застигають, а діють, враз із нарочним підкресленням атеатрального в фактурі й методах лицедійства цілого колективу — все це належить до дальших засобів організації видовища, повною мірою нового й займаючого.

Гірняківцям не вдається ліризм і філософування. Вони чужі Й. Гірнякові. Алеж бо вони чужі й театрові взагалі. Драматичне є тільки змістом театру. Забезпечення театру від усього, що не драматичне, тобто, від усього, що чуже природі театру, є передумовою праці тих, які прагнуть до творення нашої нової театральної культури. Але ессе teatrum ! — не вагаємося повторити це ще раз. Студія Й. Гірняка здійснює в наполегливій праці онову українського комедійного дійства. Воно народжується в героїчній атмосфері еміґраційних буднів, воно тісно пов'язане з сучасністю, воно постає в щільному зв'язку з духом нашої театральної традиції. Те, що діяльність гірняківців, як оновників комедійного дійства в першу чергу, в змаганні за новий стиль українського театру нашої епохи — займає свою окрему й почесну позицію, сьогодні вже не підлягає ніякому сумнівові.



Відкриття пам'ятника Мамаю.

"Хожденіє Мамая по другому світі"

Й. Гірняк — Мамай з папугаєм.

"Примари" Генрика Ібсена (прем'єра 26 лютого 1949)

П'єса

Примари — це п'єса, в якій зударяються дві взаємовиключні сили: з одного боку, свобідна воля людини, а з другого боку, релігійна риґористика, мораль, етика суспільства, які втілює пастор Мандерс. Ця параграфна, канонізована етика, в засаді своїй нелюдяна, змушує Гелену Альвінґ до шлюбної повинности з розпусним чоловіком і є причиною численних ціложиттєвих трагедій, які кульмінуються успадкованою від батька невигойною хворобою сина Освальда Альвінґ.

П'єса ця загально відома і детальніших описів не вимагає.

Підготовка вистави — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

6.V. 1948

По таборі знову рознеслася вістка, що Варцаба покине Студію і піде вправляти спорт для Олімпіяди Д.П.

13.V.1948

Збори, Й. Гірняк вияснив деякі питання: Останнім часом помічаю дуже погані риси в нашій родині; радше це не родина, а щось обридливе, якась провінційна театральна трупочка, де кожний має "амбіції", кожний господарює. В нас мали місце випадки, де студійка вийшла з проби, бо режисер за голосно крикнув на неї, друга грозила, що вийде із Студії, якщо режисер не дозволить їй танцювати "танго", значить, диктує собі ролі; треті (Лисняк і Герус) доводили, що їх кривдять, не даючи великих ролей, бо тільки на великих ролях можна рости. Сиґналізую перед ґастролями, які почнуться 26 травня, якщо це не зміниться, то я з місця мушу перервати працю і розігнати тих, кому не подобається в Студії.

26.V — 22.X.1948. Ґастролі.

29.V.1948

Зайві люди в Мюнхені... Глядач прийняв виставу краще, як у Міттенвальді. Був присутній Г. Шевчук (Шерех-Шевельов). Після вистави Студентська громада піднесла реж. Гірнякові букет квітів, які він відразу розділив між виконавцями останньої сцени.

7. VI. 1948.

Пошились у дурні в Шлясгаймі. Під час першої дії, з виходом Кукси на сцену, хтось на залі крикнув: "Курбас! Курбас!". Крикнув і замовк. Якийсь дрож пробіг по кожному з нас. Тут у Шлясгаймі молоді хлопці-сумівці пристарали для нас харч, бігають у наших справах, взагалі дуже прихильно ставляться.

11. VI. 1948

Багато студійців незадоволені режисурою, не мистецькою стороною, а радше веденням... Найбільше нарікають на О. Добровольську, яка все присвятила для сцени, а в Студії ночами не спала, дбаючи про її мистецький вигляд.

17. VI. 1948

Всіх студійців розбудив Юрко Сай, син Люби, який їздить з нами (7 років).

19. VI. 1948

Через грошову реформу в Німеччині, наші ґастролі перервано, і ми вернулися до Міттенвальду.

1. VII. 1948

Збори. Рішали, чи їхати знову в турне. Тільки торкнули це питання, коли Варцаба заявила, що вона може бути на ґастролях тільки декілька днів, бо її викликають на спортову олімпіяду. Це обурило товаришів.

4. VII. 1948

В Студії знову поменшало людей — Ковальчук, нічого не сказавши, записався на виїзд до Австралії. Хоч його не прийняли, то Студія рішила не брати його назад.

8. VII. 1948

Студія виїхала продовжувати турне.

15. VII. 1948

Реж. Добровольська не витримала і почала сварити студійців за недбале ставлення до проб.

28. VII. 1948

Діллінґен. Сьогодні Добровольська поїхала до Міттенвальду відпочити.

15. VIII. 1948

Й. Гірняк інформував про можливості еміґрування до Америки.

5. IX. 1948

Цей день приніс Студії потрясення: Варцаба покинула Студію, не закінчивши навіть ґастролів. З огляду на недалекий виїзд Варцаби на олімпіяду, треба було знімати одну виставу в Етлінґені, тож черги Варцаби і Позняківни переплуталися, — в Ашаффенбурзі Позняківні припало грати Нерісу і Майю. Варцаба приступила до режисера і підвищеним голосом спитала, чому грає Тамара. Режисер пояснив, та Варцаба закинула йому нечесність. Почалася сварка. Варцаба заявила, що після ґастролів не гратиме в Студії. Режисер настоював, як завжди, на свому: якщо так, то можете їхати сьогодні. Варцаба кількакратно заявляла, що поїде ще сьогодні, а режисер таки ясно заявив: можете їхати. Варцаба пакується. Деякі студійці почали її умовляти, щоб передумала, Позняківна навіть перепросила її за все, що було досі, щоб тільки вона лишилася, — але Варцаба сказала, що не може, бо режисер її вигнав... Увечорі вистава *Зайві люди.* Ця вистава мусить залишитися в пам'яті кожного студійця. За кулісами був страшний настрій. Режисер сидів у куточку, на його обличчі відбивався весь той біль, що давив

душу, після років праці з молоддю, яку любив, яку хотів бачити найкращою, якій хотів передати все своє єство. Сидів непорушно в куточку, і очі його, здавалось, не помічали нічого. На перерві між четвертою і п'ятою діями внесли режисерові квіти і палкою промовою привітали його з невтомною працею. Страшна картина. Парадокс!
10. IX. 1948

Отримали листа від О. Добровольської. Пише, що вона обурена рішенням режисера... і настоює, щоб Варцаба повернулася до нас, а гроші за подорож звернув Театр-Студія. Коли не зверне, то Добровольська візьме на себе кошти подорожі... Режисер попросив цілий колектив висловитися в цій справі... Виступали: Кривецький, Безкоровайна. Змій, Пальчевський, Левицький і засуджували поступок Варцаби. Тільки Залеський сказав, що "Гідність людини не може бути тероризована". Режисер рішив, що гроші за подорож заплатить Добровольська.
4. X. 1948

Збори Театру-Студії. Провадив Й. Гірняк: В Реґенсбурзі ми повинні представитися якнайкраще, бо там є осідок одного з кращих театрів еміґрації... Великою помилкою є те, що актори думають, що тільки вистава є дзеркалом культури театру. Культура театру починається зі сходів, якими актор входить до театру... Силою обставин багато наших членів продають на залі програми, стоять на контролі і. т. д., але все це можна б робити менше демонстративно. Панує аматорський дух...

Реґенсбурґ буде останнім етапом наших ґастролів і останнім етапом нашої праці в такому вигляді. Те, що ми добилися деяких успіхів — це не заслуга самого колективу, а організації того діла. В нас від початку були зародки гнилі, і що тільки не говорив я або Добровольська, бралося під дискусію, під усмішку. Таким чином дійшло до таких речей, які непростимі в колективі... Я сьогодні доведений до такого стану, що, коли хочу звернути увагу студійцеві на його помилку, з метою виправити, то мушу застановлятися, чи варто, бо можу наразитися на якусь неприємну репліку...

Студія мусить існувати, і ніхто зі студійців не зашкодить її існуванню, хоч багатьом так здається. Попереджаю, що не буду зважати навіть на найталановитіших людей, бо знаю, що талановитіша людина може талановитіше робити пакості...

Хотілося виплекати нового актора, який краще і вище мав нести прапор українського театрального мистецтва. Але не так хочете ви, молоде, на яку покладають такі великі надії.
14. XI. 1948

Після зборів 12. XI. 1948 дійшло до того, що основні студійці: С. Залеський, М. Чолган, Л. Сай, І. Варцаба, — вийшли із Студії. Реж. Гірняк скликав тих студійців, в яких ще горів ним запалений вогонь, і з О. Добровольською заявив, що Студія мусить існувати, і треба вірити в ідею, яка в ній заложена. Студія переключиться на клясичний репертуар, де мало персонажів. Першою п'єсою будуть *Примари*

Ібсена. Всі студійці заявили готовість працювати, хоч би в яких умовах.
15. XI. 1948

Почалась праця. Й. Гірняк викликав Безкоровайну, Кривецького, Пальчевського і Позняківну, щоб з ними поговорити про минуле і майбутнє Студії. З Безкоровайною розпрощався режисер відразу, бо вона порівняла керування режисера до керування Гітлера. Позняківна передумає всі справи і скаже своє рішення щодо майбутнього. Кривецький і Пальчевський саме записувалися на виїзд до Австралії, то режисер рішив з ними не говорити... Позняківна, після великих перипетій в родині, заявила свою готовість працювати з Гірняком і Добровольською в Студії. Таким чином є п'ять студійців: Т. Позняківна, І. Куліш, В. Змій, В. Лисняк і М. Василик.
30. XI. 1948

Робота, як кожного дня, в студійній домівці. Сьогодні день уродин Змія, йому 26 років. Прибрано кімнату, на столі печиво (пекла сама Добровольська). Прийшов до нас Ю. Дивнич, приятель Студії. Вечір пройшов у дружній творчій атмосфері. Робота йде, ідея Студії несеться далі.
6. XII. 1948

Театр-Студія приступив до праці над *Примарами*. Розподіл ролей:
Фру Альвінґ — Т. Позняківна
Освальд — В. Лисняк
Мандерс, пастор — Й. Гірняк
Енґетранд, столяр — В. Змій, М. Василик
Реґіна Енґетранд — І. Куліш
7. XII. 1948

Лекція Ігоря Костецького: Ібсен і його драматична творчість.
8. XII. 1948

Лекція Й. Гірняка: характеристика образів в *Примарах*. Фру Альвінґ — хоче затерти перед сином спомин про батька. Людина з внутрішнім світом, з розумом, здатна піднятися понад життя, в якім живе. Зріла, мужня, відважна. Тому потрібно, щоб молода акторка володіла внутрішнім триванням старшої людини.

Освальд — ще не було такого, щоб цю ролю грав такий зелений актор, як наш Лисняк. Перед цією капітальною роботою хочу остерегти Лисняка, щоб не сталось так, як з нашим бувшим Залеським. Ми теж взяли його зеленого і зробили Ревізора. І сьогодні можу сміло сказати, що він грав цю ролю найкраще з усіх українських ревізорів. Я, граючи з ним Городничого, забував на сцені, що я актор, і захоплювався його грою. Але, що сталося? Залеський після того став на місці й не пішов далі. Його простота перейшла в зарозумілість, і пропав талант. Під час наших ґастролів я зробив кілька прикрих завваг Лиснякові за його зарозумілість, а вона вже була. Зовсім зарано. Вона акторові взагалі непотрібна. Ще більшою зарозумілістю хворіє Позняківна, і я вас остерігаю. Ролі, які тепер готуєте, є для того, щоб зробити вас акторами культурними, а не зарозумілими. Освальд пройшов життя. Вчився в

Парижі малярства. Знає про свою, одідичену від батька, хворобу. Сміливо вимагає від матері отрути. Дуже скромний, стриманий в жестах.

10. XII. 1948

Можна сміливо сказати, що праця в Студії йде з творчим запалом. Людей мало, але всі працюють.

15. XII. 1948

Лекція І. Костецького: стилі в театрі.

11. I. 1949

Трудно дається Лиснякові сцена признання в другій дії, хоч працює він дуже багато, майже не виходить з домівки. Позняківна теж сердиться, що не вдається їй нічого.

13. I. 1949

Лекція І. Костецького: Експресіонізм.

14. I. 1949

Наша родина святкувала уродини Тамарочки. Їй скінчилось 19 років. Пані Добровольська, наша мама, приготувала цей вечір скромно, але по-родинному. Й. Гірняк говорив надзвичайно цікаві думки. Ми всі були зачаровані. Здавалось, що весь світ наш, нема ніяких перешкод.

25. I. 1949

Є. Блакитний приніс ескіз декорацій для *Примар*. Ескіз усім подобався, тільки зажурилися, чи вдасться зреалізувати.

24. II. 1949

Прогон цілої п'єси на сцені.

25. II. 1949

Лисняк почав готувати світла. Готували без жодної перерви від другої дня до другої ночі. Зараз же за годину, тобто в третій ночі, почали генеральну пробу.

26. II. 1949

Сьогодні дебют молодих акторів. Перша дія пройшла з хвилюванням і в тих, що на сцені, і в тих, що за кулісами. З одного боку за кулісами стоїть Добровольська, з другого Гірняк, Василик, Куліш і Змій — всі тремтіли і жили тим самим життям, що їх наймолодші товариші на сцені. Та молоденькі актори грали і жили так вірно, як можна було тільки сподіватися. Впала завіса, і глядач мов прокинувся із страшного сну. Хвилина мовчанки, а потім оплески. Завісу розкривали на бажання глядачів чотири рази.

24. III. 1949

Примари в Мюнхені. На виставі були присутні: Ю. Косач, М. Шлемкевич, М. Понеділок, Б. Ковалів.

19. IV. 1949

Наші дорогі батьки виїхали з Міттенвальду в далеку дорогу.

24. IV. 1949

Виїхала з Бремену І. Куліш.

26. IV. 1949

Виїхали з Бремену О. Добровольська і Й. Гірняк.

5. V. 1949
Приїхали до Бостону.
6. V. 1949
Виїхали з Міттенвальду В. Лисняк і М. Василик. Приїхали до Нью-Йорку О. Добровольська і Й. Гірняк.
16. V. 1949
Виїхала з Міттенвальду Т. Позняківна.
23. V. 1949
Виїхав останній з Міттенвальду В. Змій.
14. VI. 1949
Виїхала з Бремену Т. Позняківна кораблем М.
15. VI. 1949
Виїхав з Бремену В. Змій.
24. VI. 1949
Приїхали до Нью-Йорку Позняківна і Змій.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Гелена Альвінґ	Т. Позняківна
Освальд, її син	В. Лисняк
Мандерс, пастор	Й. Гірняк
Енґетранд, столяр	В. Змій, М. Василик
Реґіна Енґентранд	І. Куліш
Режисура	О. Добровольської
Оформлення	Є. Блакитного

Режисером вистави була Олімпія Добровольська — це її друга самостійна постава. Як і перед тим, вистава визначалася строгою контролею всіх елементів, всіх нюансів, повною їх гармонією. Ігор Костецький відмітив, що це був тип режисури, "коли режисер стає інтерпретатором автора, входячи в задум автора, ніби зливаючи свою особу з особою цього останнього". Це треба приймати умовно, бо, поперше, особа автора — невідомий фактор. Йдеться тут дійсно про інтерпретацію твору. Добровольська завжди настоювала, що п'єса не існує на те, щоб режисер вживав її як поміст для виявлення власної індивідуальности, — навпаки, вона вірить, що режисер є на те, щоб *донести* п'єсу глядачеві. Беручи до уваги хоч би таких режисерів, як Ґротовський чи Пітер Брук, можна багато і широко про ці речі дискутувати. В даному випадку це зайве. Розуміння режисури Олімпією Добровольською — повноцінне, широко стосоване, воно їй органічне, і в такому світлі треба оцінювати її роботу. Бо, врешті-решт, *інтерпретувати* твір в глибшому сенсі, значить, робити свою власну інтерпретацію, тобто, виявляти власну індивідуальність. Отже, кожний спосіб, якщо він справжній у творчому сенсі, кінчається в тій самій

точці, питання тоді тільки *наскільки* індивідуальність режисера повинна домінувати над твором. Добровольська лишає домінацію творові. Знов же, згідно з концепцією єдности стилю і гармонії, режисер зобов'язаний знайти стиль постави, який був би в гармонії з автором. Може, найкраще проілюструє настанову О. Добровольської до режисури, особливо до стилю режисури, те, що вона дуже захоплювалася контроверсійною модерністичною поставою *Сна літньої ночі* Пітером Бруком. Подобалося це їй тим, що від початку до кінця прозоро виявлялася суцільність стилю, абсолютно контрольована. В цьому ключі ставила вона і свої речі. Доносила твір Ібсена в першу чергу словом і, що дуже важне, ритмом. Психологізм вона поставила на другий плян, він мав виявлятися стилем вистави, мав виявлятися ритмом, образами, інтонаціями, — мав викликати в глядача неспокій. Іншими словами, основний психологічний процес повинен був проходити в свідомості глядача, актор мав творити імпульси до нього. Згідно з концепцією Добровольської стиль вистави починається від характеру оформлення, від строїв, з якими єднаються всі інші компоненти в єдине ціле. Тож, як відзначив І. Костецький, обстановка була виведена в своєрідному монументальному стилі, з відтінню скульптурности, — то й цілу постановку можна розглядати в рамках, чотири сторони яких становлять: слово, ритм, гармонія, монументалізм.

Гра окремих акторів детально визначена критикою. Можна згадати тільки те, що Тамара Позняківна була в той час темпераментною дівчиною, і в опрацюванні ролі Гелени Альвінґ, старшої, зовнішньо монументальної жінки, Позняківні треба було брати себе "в шори", що приходило дуже тяжко і викликало багато нервових вибухів. Але Позняківна мала Богом даний талант внутрішньо зрозуміти і вжитися у різні ролі, мала широкий діяпазон, тож ролю Гелени Альвінґ вивела вона особливо добре. Потребують додаткової згадки її підтекстові павзи. Бо актор, як висловилася О. Добровольська, мусить грати, не тільки мізансценами, не тільки словами, але й підтекстом, павзами; мусить теж грати скульптурно своєю постаттю, як колись вимагав Курбас.

Мав теж великі труднощі молодий актор В. Лисняк в ролі Освальда. Його проблема була психологічного порядку — вглибитися і вжитися в людину із спадковою хворобою і знайти відповідне зовнішнє перевтілення. Як одноголосно відзначила тодішня критика, Лисняк трудності ці переборов і вивів ролю Освальда на особливо високий рівень.

Оцінка критики — погляд іззовні

Ю. Корибут (Ігор Костецький): "Ібсен ґастролює в Гірняка", Українська Трибуна, 27. III. 1949

На виставі драми Ібсена *Примари* в Театрі-Студії під керівництвом Йосипа Гірняка можна наочно перевірити ролю режисера у праці

Загальна сцена.

"Примари"

І. Куліш — Реґіна,
В. Змій — Енґетранд.

складного театрального механізму над підготовою спектаклю. В наш час режисер виявляє своє творче обличчя загалом у двох основних напрямках: або він трактує драматичний матеріял як лише сценарій, як трамплін для дії своєї фантазії і свого театрального світо- і стилевідчуття, абож він стає тільки точним інтерпретатором, цілковито входячи в задум автора і ніби зливаючи свою особу з особою цього останнього. Вистава *Примари,* керована Олімпією Добровольською, являє собою тріюмф режисерської праці цього другого роду. Це вистава, де все від початку до кінця зобов'язане режисерові, але режисерові, що не є володарем акторів, а їхнім помічником, режисерові-педагогові.

Той факт, що Ібсен є родоначальником так званого літературного театру, який вивів на кін увесь комплекс модерних суспільно-моральних ідей, сам по собі ще нічого не говорить проти чисто-театрального трактування його п'єс. Відомі в історії театру символістичні (Ґордон Креґ) і експресіоністичні вистави ібсенівських речей. О. Добровольська знайшла дуже добру золоту середину: з одного боку, виставу виведено геть із такого спокусливого тут натуралістичного пляну, вистава має свій безумовний театралізований стиль, знайдений у струнконому ритмі рухів і мови виконавців і підкреслений якимсь незвичайно простим і чітким монументалізмом просторового оформлення (арх. Євген Блакитний), з другого ж боку — виставу перетворено на велику розгорнену можливість для студійців пройти найскладнішими шляхами внутрішнього опанування ролі-образу. Це була одна велика вправа на увагу, на взаємнення, на ставлення, на дію з найрізноманітніших "якби", і з цього погляду *Примари* стали для гірняківців, які так гарно зарекомендували себе досі в виставах зовнішньої театральности, іспитом в оволодінні першим ступенем внутрішньої акторської техніки.

Молоді актори розгорнули перед таборовим глядачем Міттенвальду драму, написану специфічним для Ібсена способом: те, що відбувається на сцені, це лише розв'язка вузлів, які заплелися задовго до початку вистави. Це драма зіткнення двох антагоністичних сил: свобідної, усвідомленої волі людини і мертвої, сковуючої концепції, фальшиво заложених установ міщанського суспільства, "примар", на догоду яким повинна бути принесена в жертву жива людина. Фальшиво заложений шлюб, жінки з розпусним чоловіком, являє собою первісну ланку в ланцюгові нещасть, останньою ланкою якого є страшна невигойна хвороба, що її успадковує від батька неповинний син. На місце фатуму античних трагедій, сили, яка карала героїв іззовні, тут стає внутрішнє возмездя в самій людині — "ми бо самі чинимо над собою суд і розправу", як сказано в іншій Ібсеновій драмі *(Росмерсгольм).*

У *Примарах* кара живе нерозривно із злочином уже в тій істоті, яка в п'єсі неприсутня і лише портрет якої, як символ первородного гріха,

домінує над житлом героїв — батька Альвінґа. Кара досягає і винних, і невинних.

Головну героїню драми, що втілює собою трагічну провину, грає у виставі Тамара Позняківна. Її перша поява — жінки значної і великої в кожному розумінні цього слова — надзвичайно вразила, і вона провадить усю внутрішню дію своєї ролі на найскладніших нюансах, ніде не зриваючися з раз узятого тону і стилю виконання (може, під кінець вона ледь-ледь роздрібнює зовнішній рисунок, такий монументальний напочатку). Чудесний партнер її Володимир Лисняк, що грає сина її Освальда Альвінґа, славетну ролю таких акторів, як Моїссі, Орлєнєв і Москвін. Зовні він нібито цілком у стилі героїв фен де сьєкль (кінця минулого сторіччя), аж до деталів одягу включно, але водночас є в ньому щось, що в'яже цю революційну в свій час п'єсу з найінтимнішими почуваннями людської одиниці наших днів, коли наслідки "батьківських гріхів" тисячекратно переростають чотирикутні межі самотнього будинку над норвезьким фйордом. Цей стрункий і пластичний юнак з незвичайної будови обличчям виявив у виставі дуже перспективні свої акторські можливості. Добрі можливості під рукою чуйного режисера виявили також В. Змій з його ориґінальним рисунком ролі тесляра Енґстранда і І. Куліш, яка була фактично дебютанткою у відповідальній ролі (другої героїні, тесляревої доньки Реґіни, що персоніфікує тут гріх, так би мовити, в другому степені).

Сам Йосип Гірняк у ролі пастора Мандерса грав чомусь гірше за всіх. Безліч дерев'яних інтонацій і роблених поз ішла в розріз із абсолютно театральною щирістю власних його вихованців. Мабуть, тут справа пояснюється законами амплуа: свого часу Гірняк створив цілу ґалерію блискучих образів у жанрі комедійному, характерному і ґротесково-драматичному.

Просторове розв'язання вистави архітекта Є. Блакитного я вважаю за справжній шедевр — і з погляду стилю, в якому додержано рідко коли втриману в виставах Ібсена межу між побутовою ілюстративністю і безплотним символізмом, і з погляду чисто технічного: лінія, колір і світло являють тут справжню гармонію. Знаменною знахідкою мистця є батьків портрет з порожньою плямою на місці обличчя, яка, за певним ляйтмотивним принципом, наливається багряним світлом у ті моменти, коли гріх і його наслідок тріюмфують у дії.

Театр-Студія витримав перший свій іспит на право називатись театром. Може ніколи, як саме тепер, не було ще так потрібно найпильнішої уваги глядача і найтеплішого опікування громадських організацій супроти цього дорогоцінного мистецького закладу.

Борис Ковалів: "Батьки і діти", Християнський Голос, 17. IV. 1949

... Сміливий почин Театру-Студії реж. Й. Гірняка заслуговує на цілковите признання й увагу насамперед тому, що поставник *Примар* О. Добровольська, — маючи перед собою максимально зредуковане, але художньо повноцінне ядро студійців, — спромоглася піднести Ібсенове

Т. Познаківна — Гелен Альвінґ, Й. Гірняк — Мандерс.

Загальна сцена.

слово до майже недосяжних вершин досконалого звучання. Більше того, десятитижнева наполеглива праця над освоєнням і фіксуванням найменших нюансів основних складників внутрішньої техніки акторської творчости дозволила реж. О. Добровольській непомітно й безболісно прищепити молодим студійцям найголовніші елементи зовнішньої техніки. Зокрема свідоме наголошення поставником таких відповідальних чинників, як: поведінка актора на сцені, увага глядача і час, динаміка і статуарність, сценічний ракурс, композиція актора і реквізиту, жест і міміка, почуття скульптурности і т. д. Все це сприяло бездоганній реалізації потенційно прихованих компонентів в одному з кращих драматичних творів Ібсена.

... Рельєфну і внутрішньо скупчену в собі постать створює Й. Гірняк, свідомо ушляхетнюючи, майстерно відтінюючи і непомітно ретушуючи деякі різкі грані кришталево чистого, але надто довірливого і місцями дещо навіть наївного характеру пастора Мандерса. Непересічне виконання цієї глибоко драматичної ролі ще раз підкреслює широкий діяпазон творчих можливостей Й. Гірняка і повну його незалежність від нужденних рамок традиційного амплуа.

Фру Альвінґ знайшла своє ідеальне втілення в особі Т. Позняківни. Вже з першої дії глядач інтуїтивно відчуває глибоку трагедію одинокої жінки, дбайливо завуальовану приємною усмішкою, ласкавим поглядом і безмежною турботою про "блудного сина" — Освальда. Фру Альвінґ у виконанні Позняківни — це тип жінки-героїні, що неухильно прямує по тернистій стежці життя, що без нарікання і сліз несе свій хрест, що із справжньою християнською любов'ю ставиться до ворогів і друзів. Вона прагне витерти з пам'яті настирливі образи "примар", однак вони знову, немов у калейдоскопі, з'являються вже в постатях смертельно отруєних невигойною хворобою нащадків — Освальда і Реґіни. Але й тут фру Альвінґ все ще намагається втримати рівновагу, поки, нарешті, остаточно зневірюється в своїх силах (божевілля Освальда), віддаючи себе в руки провидіння. Можна з певністю сказати, що виконання молодою акторкою цієї малоефектовної, але безмірно глибокої і неповторної ролі стоїть на значно вищому фаховому рівні, ніж ціла низка дотепер створених нею постатей. Це дає теж запоруку, що перед Т. Позняківною розкриваються широкі перспективи в дальшій наполегливій праці на плодотворчій ниві нового жанру.

Молодий студієць В. Лисняк, що раніше дебютував тільки в епізодичних ролях, а згодом досягнув значних успіхів вдало перевтілившись в постать поета Хлоні в *Зайвих людях,* — нарешті остаточно показав своє творче обличчя та потенційно приховане акторське обдарування. Його виконання ролі Освальда характеризується насамперед винятковою простотою і правдою почуттів, і звідси й чітко опрацьованим мереживом жестів і міміки на тлі напруженого ритму словесних поєдинків з фру Альвінґ та пастором Мандерсом.

... Неповторне демонічне забарвлення дав В. Змій чітко вирізбленій постаті Енґетранда. Безмежне лукавство, хитрість, фарисейство,

заховане призирство, фальшива запобігливість, замаскований цинізм — ось неповний перелік якостей, що їх майстерно поєднав у творчому горнилі власного "я" В. Змій, створивши кришталево-чистий, шляхетний стоп для остаточного моделювання центрального стрижня цієї відповідальної ролі. Вдало знайдені штрихи в зовнішній характерності образу, а також в перуці, порості, ґримі та одязі ще виразніше підкреслюють наслідки дбайливої та безнастанної праці цього талановитого актора.

З подивугідною опанованістю і своєрідним шармом виконує наймолодша (віком і працею на сцені) учасниця Іва Куліш досить скомпліковану і філігранну ролю Реґіни. Ще наполегливіша праця над оволодінням природою сценічного почуття і основними формами виразности мови допоможе обдарованій студистці повністю використати цінні зародки свого таланту.

Як і в попередніх виставах Театру-Студії, так і в Ібсенових *Примарах* декоративне оформлення арх. Є. Блакитного вражає глядача максимальною виразністю з мистецького і надзвичайною простотою з суто технічного боку. Якщо на передньому пляні сцени ще домінують об'ємно-архітектурні чинники (камін, крісло, канапа, нафтова лямпа), то на задньому пляні оформлювач залишає тільки допоміжний станок і великий стилізований портрет камергерра Альвінґа на блакитно-сталевому тлі задньої завіси. На окреме признання заслуговує ориґінальне використання цього портрету для передачі суто транспарантними засобами психологічно-зорових ефектів, що разом з іншими елементами високоякісного світлового оформлення залишає незабутнє враження...

Ю. Дивнич (Лавріненко): "Вони ідуть разом", Українські Вісті, 10. IV. 1949

Велетенська відповідальність батьків за дітей. Освальд попри свої надлюдські сили не може перебороти переданої йому батьком страшної і, зрештою, смертельної хвороби. І в тексті драми, і в її сценічному перевтіленні ця тема переростає з теми біологічної в тему психологічну, духову, соціяльну... В. Лисняк, якому вперше доводилось грати ролю, що її брались виконувати найкращі майстри сцени, здобув велику перемогу і склав іспит на повноцінного актора. Він спромігся в одному образі на трагічну єдність вітального життєрадісного гону молодости, страшної приреченості, впертої боротьби і вже явно позначеного розпаду, та, що важне для актора, в надзвичайно хвилюючому стані Освальда нема й натяку на мелодраму.

Жалюгідна неміч і шкідливість реґляментованого доктринерства перед лябіринтом життєвих колізій і питань. Пастор Мандерс, при всій своїй добронаміренній офіційно й формально бездоганній дисципліні та чесноті, об'єктивно підтримує й узаконює зло. Він не дозволив колись фру Альвінґ покинути негідного мужа, і це завдяки йому і його вимогам вона мусіла мати сина від безпутнього батька.

Досі Мандерса здебільшого подавали, як сухого і бездушного

резонера. Це вже була традиція. Гірняк перекреслив це традиційне трактування своїм надзвичайно теплим, щирим та душевно чистим образом пастора і досяг ним небувалого ефекту. Він викрив не тільки близькозорість конкретного Мандерса, а далеко більшу річ — сліпоту бездушного доктринерства та механічної вірности засвоєній системі правил і поглядів взагалі. Він показав, що всяка система і декалог безсилі і навіть шкідливі без постійного контролю й корективів живої людської душі...

Тамара Позняківна блискуче склала іспит на акторку не тільки тому, що опанувала ролю жінки, більш ніж удвоє старшої од неї віком. А й тому, що зуміла яскраво розкрити глибокий ібсенівський образ жінки-матері, людини, не спрощуючи ні одного зиґзаґу, не зрізуючи ніодного наріжка. Коли вона під завісу каже своє розпачливе "не можу", падаючи біля свого непритомного сина з дозою морфіни в руках, глядач виходить із залі не тільки приглушений великою драмою-дійством, а й полонений її незвичайним акторським "можу".

Нарешті столяр Енґстранд, у доброму виконанні В. Змія, як образ людського цинізму, зродженого не тільки в темниках індивідуальности душі, а й у надрах суспільства примар, несподівано методом контрасту стає поруч із чистим Мандерсом і творить із ним моторошну єдність: наївного, майже святого добра і кваліфікованого зла. Після пожежі Енґстранд в розмові з пастором (якого обплутує, як павук метелика) — сипле іскрами демонської людської вдачі і тут Мандерс (в найліпшім намірі), покидаючи знищених матір і сина, щиросердечно вигукує до старого жульмана: "Ми ідемо разом" ...

В іншому сенсі вони ідуть разом: керівники й учні Студії — майстри, вчителі, мистецькі батьки, — і молода зміна акторів, що без підтримки (навіть моральної), всупереч бойкотові суспільства примар уміють змагатись за українську передову культуру. Вони ідуть також разом — передовий театр і передовий глядач, і можна вірити Гірняковим словам, які він сказав у відповідь на одно привітання на другій виставі: "Але одного ми не віддамо нікому — права творити нашу театральну культуру".

Заключні думки

Примари були останньою поставою Театру-Студії в Європі. Йшли вони якраз під час остаточного виїзду української еміґрації (в тому й Театру-Студії) в заокеанські країни. Тому ставились тільки чотири рази.

З огляду на ці переїзди в суспільстві наростало почуття непевности, збентеження, нервовости. Це відбилося також на взаєминах в Студії. Ще 4. X. 1948 р., під час Ґастролів в Реґенсбурзі, Й. Гірняк трактував проблему "кризи", яка була створена літом 1947 р. деякими невдоволеними студійцями. Це була майже рутинна згадка Й. Гірняка, яка завжди стосувалася поточного тертя (за ролі, виступи, тощо), і є в природі кожного театру. З огляду на загальні настрої життя, такі речі тепер гіперболізувалися.

В. Лисняк — Освальд,
Т. Позняківна —
Гелен Альвінґ.

"Примари"

Ґастролі закінчилися 22. X. 1948 р., а 14. XI.в щоденнику В. Змія є тільки коротенька нотатка, що на сходинах 12. XI.Студія розбилася, і в ній залишилося тільки п'ять студійців: Тамара Позняківна, В. Змій, В. Лисняк, Іва Куліш і М. Василик. Між ґастролями і цією подією щоденник порожній.

Існують різнородні мотивації цієї трагедії Студії. Згідно з думкою більшости студійців, причини слідували приблизно так: невдовзі перед цими сумними сходинами трапилась подія в житті двох студійців, яка спричинила в них внутрішню потребу відіпхатися від публічної уваги і виїхати до Австралії. Декілька інших теж рішили виїздити. Тож на сходинах вони прийняли рішення (становлячи більшість студійної ради) розв'язати Театр-Студію і розділити рештки т. зв. залізного фонду Студії по-рівному. З другого ж боку, керівники Студії ніколи не мали в пляні розв'язувати Студію, навпаки, вони за всяку ціну рішили її втримати при житті. Під час ґастролів Студії О. Добровольська (яка тоді не ґастролювала) оформила всіх студійців на виїзд до Америки. На жаль, це оформлення наспіло два місяці запізно. Беручи до уваги загальну напруженість життя, цей справді малий інцидент був причиною до вибуху і розриву. Бож, як висловився Мирон Чолган, який солідаризувався тоді з колеґами, актори — як діти.

Як підсумок цього сумного розриву Театру-Студії і її европейського періоду, наведу статтю театрознавця Ігоря Костецького.

Ігор Костецький: "Йосип Гірняк та його студія" (Сильвета, намальована суб'єктивно), Українська Трибуна, січень 1949

Їх лишилося тепер усього п'ятеро, молоді дівчата й хлопці... над ними двоє "старшеньких": режисерка Олімпія Добровольська і мистецький керівник — Йосип Гірняк. Я цілковито не хочу ставати в позу судді справедливого і визначати ступінь правоти й слушности в тому конфлікті, що виник у Гірняка з його старшими студійцями на ґрунті внутрішніх якихось розходжень. Це, мабуть, усе ж не той звичайний театральний конфлікт, що причиною його є вжалена чиясь амбіція, несправедливість режисера в розподілі ролей тощо. Тим то мені страшенно шкода, що в наслідок цього такий талановитий актор, як Мирон Чолган, урочисто пообіцяв ніколи не виступати на сцені.

Але, з другого боку, я всміхаюся,коли чую нарікання на Гірняка-людину. Бо я особисто дуже добре знаю, що найбільший "злочин" Гірняка видавався б чимось абсолютно янголічним супроти найбільшого добродійства Меєрхольда, великого режисера, що був справжнім тигром і демоном. Я тим з чистішою совістю можу писати про Гірняка, тим яснішими рисами накреслювати його мистецьку сильветку, що ми з ним ніколи ще не були зв'язані особистою дружбою того роду, яка волею-неволею примушує партнерів говорити один одному не всю правду. І тому я в щасливішому становищі, ніж цілий ряд особистих друзів і особистих ворогів Гірняка, бо маю змогу не домішувати сюди ні політики, ні публіцистики, ні партійної пристрасти, а писати про те, на що Гірняк давно заслуговує, але чого майже цілком

від критиків не має: я маю, нарешті, змогу писати про Гірняка-мистця — як я його бачу і як його знаю.

Треба все мати якийсь особливо завзятий характер і якийсь особливий той сверблячий зуд, що не дає мистцеві спокою, наділений яким, мистець не може не творити. Треба вміти, пішовши на рішучий розрив із стількома вартісними одиницями із своєї Студії, зберегти навколо себе малесенький гурток істот з палаючими очима, з особливим родом запалення мозку, що називається пристрастю до театру. Три роки тому в глухому кутку Австрії Гірняк створив свою Студію і в 1946 р. вперше показав її творчі здобутки широко по таборах Німеччини. Багато було запальних дискусій з приводу цих вистав, але майже всі вони точилися навколо питань ідеологічних або політичних, і жодна з них не звернулася до того, що в Гірнякові найцінніше: до того, що Гірняк привіз театр чистої крови. Він, Курбасів учень і довголітній співробітник його, Джіммі Гіґґінс, лицар де Беліль, Мина Мазайло, Кум, Чирва-Козир березільських вистав, незабутній мавр Мудей Гассан в Шіллеровій *Змові Фієско в Ґенуї*, який чортячо крутився між рухомими конструкціями цього прекрасного театрального видовища, пізніше — поставник першого виконання українською мовою *Гамлета* на великій сцені і автор кількох сценічних варіянтів *Пошились у дурні*, цієї, може, найтеатральнішої вистави за роки еміґрації. Він, цей невеликий жвавий брюнет у великих окулярах, цей жартун і цей крикун, темпераментний оповідач і виконавець грайливих пісень на інтимних вечорах, пісень, що він їх співає своїм цапиним голосочком, він, цей Гірняк, творив і проклямував справжній, непідроблений, щирого золота театр.

Це були чарівні вистави. За ніби невинною грою в Студію вкрався принцип, театральний у цілковитому розумінні слова, принцип, на якому може бути заснований театр великого звучання. Певна річ, я не розцінюю цих вистав з погляду досконалої акторської майстерности — самий вік студійців (за винятком самого керівника і його довголітньої вірної співпрацівниці О. Добровольської) не дозволили би цього. Критерій у даному разі — саме критерій принциповости у цьому театральному роді, що мені особисто дуже симпатичний.

І безумовним досягненням у напрямі відродження синтетичного театру, театру масок, я вважаю обидві великі ревії: *Блакитна авантура* і *Сон української ночі*. Це театр, що з нечуваною і радісною конечністю, яка випливає з його природи, поєднує в собі рух і спів, музику і танок, слово і зовнішній трюк, спорт і бій на рапірах, а над усім проголошує відвічно прекрасний принцип маски, що нею оперує актор як оголено й зухвало розкритим втіленням свого фаху, аж ніяк не зважаючи на крехтання пуристів "реальної правдоподібности", дбаючи лише за єдине: за саму душу чистого театрального ритму. Такий театр потребує п'єси тільки як канви-сценарія, бо літературно-уставленому текстові він протиставляє творчу силу безпосередньої імпровізації, і треба сказати з усією щирістю, що в особі І. Алексевича, автора обох ревій, Студія Гірняка знайшла тоді талановитого в своїй театральній тактовності

сценариста. Співпраця цього автора із Студією являла собою щирий зразок співпраці в стилі комедія дель арте. Найменш Алексевич був для Студії драматургом, що збоку приніс свій витвір. Він був рівноправним співпрацівником, який різнився від інших тільки родом завдання. Драматург покищо тільки помічник театрові, і театр з ним досконалить себе в певному напрямі, який, напрям, досягши свого вивершення, покличе до життя справжню драматургію, можливо — цілковито нового характеру і стилю.

Тепер Гірняк лишився з нечисленним гуртом, зробив крутий поворот, і під цю пору Студія працює як театрально-учбовий заклад: студійці розробляють байки (вправи над словом), вони роблять етюди (рух, взаємнення, ставлення та інші елементи театрально-педагогічної системи), вони слухають теоретичні лекції з історії мистецтва — вони тепер повернені до старту, до мистецького виховання. Вони роблять це з незвичайним запалом і впертою послідовністю.

І водночас Гірняк круто завернув так само й у репертуарній своїй політиці. Лише той, хто ближче стоїть до природи театру, зможе збагнути, чому Гірняк, який свідомо ставив досі на сучасного драматурга, коли йшлося про піднесення якоїсь ідеї у виставі, і який взагалі ставив театр над драматургією, коли йшлося про виставу як таку, чому він тепер раптом звернувся до класиків європейської драматургії. Є глибока закономірність у тому, що ті автори, яких Гірняк проєктує тепер ставити (Кляйст, Вайлд, Шов, Ануї — останні троє також, поза всяким сумнівом, класики) і які виросли із стихії у свій час могутнього театрального мистецтва (хоч дехто з них, як от Ібсен, суб'єктивно заперечував театральний театр!), що ці автори тепер приходять на допомогу тим, хто прагнув знайти свій власний стиль. Бо все ж театр народжує нормальну драматургію, а не навпаки. Гірняк це дуже добре знає, хоч не завжди хоче визнати. Бо театром єси і в театр отидеши.

ДОДАТОК І: ТРАДИЦІЯ-НОВАЦІЯ

Після постанови *Мати і я* М. Хвильвого, прозаїк Федір Дудко помістив у *Нашому Житті* контроверсійну статтю "Годі мовчати", яка викликала пристрасну дискусію в тодішній пресі. Поміщена тут добірка статтей дасть читачеві уяву про політичний фермент і атмосферу між глядачами Театру-Студії.

Федір Дудко: "Годі мовчати (загірна комуна і ми)", "Наше життя", червень 1947

Редакція дає місце для статті поважаного співробітника нашої газети і письменника п. Ф. Дудка,уважаючи за потрібне переглянути деякі питання, для яких ще не знайдено безстороннього присуду часу, але не погоджується з поглядом автора на побутовщину і европейські смітники, уважаючи їх за гостро дискусійні. Редакція радо вмістить низку статтей на ці теми, з огляду на їх велике світоглядове значення. Стаття друкується як дискусійна.

Микола Хвильовий — це, безперечно, одна з найцікавіших, великого розмаху постатей нашої літератури останніх 3-ох десятків років. Він струснув атмосферу сірих буднів нашого літературного вчора і коміть головою повалив усі утерті, традицією освячені канони нашого хуторянства і бездушної просвітянщини. Хвильовий — це революціонер у нашій літературі, що ввірвався туди з новою технікою вислову, новою Формою світовідчування, новими творчими образами, задумами, шляхами. Але М. Хвильовий може імпонувати нам як новатор, ревізіоніст, революціонер у літературі, лише не маємо ми права робити з нього ідола, непомильного божка.

Загальна, поверховна оцінка творчости чи громадсько-національних заслуг когось, або сліпе, рабське, безкритичне захоплення ними створили в останні часи у нас манію причислювати до лику святих чималу кількість великих наших грішників.

Таким великим святим, "від слова до слова" намагаються зробити і з М. Хвильового. Люди роблять це, забуваючи, що було на світі два Хвильових: одни — 1920-х років, а другий 1930-х років. Це трагічне роздвоєння особливо помітне у творчості і світовідчуванні М. Хвильового. Воно так відбилося на психіці цього суцільного, "чесного з собою", щирого і чистого душею українця, що М. Хвильовий, переставши вірити в те, чому покланявся вчора, заподіяв собі смерть.

Ці думки про М. Хвильового викликало в нас те захоплення, з яким зустріла еміґраційна преса виставу Й. Гірняка інсценізації новель М. Хвильового "Я" і "Мати". Хочемо докинути до широких писань про це й пару своїх коротеньких слів.

У всій українській літературі нема твору більш потворного, нездорового, позбавленого основ вродженої української психіки і більш блюзнірського в розумінні зганьблення чистоти української природи, як у писанні М. Хвильового "Мати" і "Я". Писано це все в той час, коли Хвильовий жив у мареві "загірної комуни", в час божевільно-фанатичного захоплення нею, в час п'яного дурману, від якого

крутилося в голові ентузіястичного молодого українського комунара. Це захоплення "загірною комуною" допроваджує М. Хвильового до такого стану, що він в постатях своєї новелі "Мати" плюгавить тип Гоголевого Остапа, як символ національного героїзму, національного обов'язку і національної чести, а виносить на вершини образ Андрія, цей символ національної зради.

Дехто (Б. Подоляк) вказує на подібність цього мотиву до трагедії в Шевченкових "Гайдамаках", називаючи його "особистим родинним" трагізмом. О, зовсім неподібна "подібність"! Шевченків Ґонта приносить свою "особисту родинність" у жертву інтересам нації, а не якимсь ефемерним абстрактним утопіям і фанатизмові. Один із львівських критиків вбачав в Андрієві Хвильового непохитність святої віри в ідею. Існують ще інші погляди на ці потворні, здеґенеровані писання М. Хвильового, але у читача, що не втратив та не зламав основ національної моралі і християнської етики, — взагалі у нормальної людини ці "твори" викликають не тільки почуття огиди, а й наставляють здоровий людський інстинкт проти акту звироднілости і патологізму.

Такі твори здорова суспільність відкидає і робить неприступними для широких мас. А у нас не тільки виставляють їх на показ широкій публіці по таборах, а ще й виписують пеани на адресу артистів, яким забракло критицизму, або яких привабила до вистави "ориґінальність" акції. При цьому ще болотом кидають у бік "самовпевнених і саморекламних провінціялів з просвітянських драматургів", що "розповзлись масою серед нашої еміґрації і з малоросійською впертістю тягнуть ту масу назад до 'Ковбаси та чарки" — як пише один критик, називаючи "провінціялів" гаркун-задунайцями і побутовщиками"гіршого ґатунку".

Критик твердить, що наша побутовщина малоросійська, провінціяльна, невибаглива, примітивна та ще й окреслює її міцнішими виразами: гопаківство, шараварництво, тюлюлюкання, мордописництво... Ну ми й засоромилися. А й справді! Геть побутовщину!

Але чи розуміє справу той, хто ганить цю "побутовщину", що власне це визначає?

Побутовщина походить від слова "побут", а побут складають народні пісні, народні танці, народні звичаї, народня творчість, убрання, мистецтво, словесна література, мова, традиції — словом, усе те, чим живе народ, що він віками витворив, що надає йому самобутність, що творить його кольорит і стиль. Тарас Шевченко — це цілком побутовий поет. У нього все народне, чисто кольористичне, українське: і мова, і дух, і думки, і прагнення. Такого поета місцями навіть перекласти на чужу мову неможливо. Такий він "побутовий", такий фольклористичний.

Ну, і з цим усім требе, виходить, тепер воювати нам, треба боротися, треба це виполювати з нашого життя, треба викидати на смітник! А з чим же ми тоді залишимося? Як з чим? Ах, — з "великою літературою"!

Ні, панове, коли для європейського чи іншого чужинецького глядача кавказька лезгінка чи український гопак, козак, аркан є національним танцем, повним своєрідної краси, руху, національного стилю, а ми відвертаємося від них, як від остогидлої "побутовщини", "гопаківства" — ми, панове, не створимо "великої літератури"!

Коли європейський глядач захоплюється красою наших національних убрань, наших мережок, вишивок, гаптів, розводів, а ми називаємо це призирливо по-папужому "шараварництвом" — ми також, панове, не створимо "великої літератури".

Ганьбімо на кожному кроці графоманію, непотріб, халтуру, але не відвертаймося від нашого старого побутового театру, який нам виховав тисячі людей у національному дусі, який має прекрасні твори великих старих наших майстрів із цілою райдугою життєвих типів, незнаних світові... Отож, не гудьмо наших драматургів, що, на щастя, "розповзлися масою" по наших таборах, а всіма силами підтримуймо їх, бо вони роблять велике і виховне діло.

Т. Шевченко просив нас ("прошу вас, благаю") підтримати нашу всіма улюблену "заплакану матір" дотримуванням своїх звичаїв, обрядів, традицій, національної культури, докоряючи: "А ви претеся на чужину шукати доброго добра". А ми все те, що було миле, дороге, святе для Шевченка, топчемо ногами і називаємо провінціялізмом. А якщо на вистави таких потворних, органічно страшних для нашої національної натури, здеґенерованих і розкладових речей, як "Я" — "Мати" Хвильового будемо дивитися, як "на оздоровлення нашої еміґраційної громади", то мусимо констатувати, що ми дійшли до краю. Повикидаймо тоді з творів Шевченка такі ненависні нам речі, як "Матнею вулицю мете", "Дам лиха закаблукам, дам лиха передам", європеїзуймо Кобзаря, намалюймо його на портретах у циліндрі, одягнімо самі поверх вишиваної сорочки льокайського смокінґа і з вигуками: "Дайош Европу!" почнімо обшукувати європейські смітники. Може там десь знайдемо якогось заржавілого кинджала, який ліпше буде застромити під ребра нашій рідній Матері, ніж звичайний ніж.

В. Глушко (В. Гаєвський): "Про побутовий театр", Наше життя, червень 1947

У своїй наскрізь полемічній статті "Годі мовчати!" Ф. Дудко висуває на обговорення кілька проблем. Зачіпає він і питання про побутовий театр. Дійсно, часто побутовий театр атакують в легковажно-фейлетонний спосіб. Замість вдумливої, об'єктивної аналізи значного історично-театрального явища, кидають неприпустимі епітети на заразок "шараварництва", "гопаківства" тощо, в яких багато легкодумства, але мало любови до власної національної культури. Лаяти і зневажати — це не значить аналізувати та критикувати. Рух вперед неминуче пов'язаний з переглядом спадщини, критикою її, але ця критика мусить бути обґрунтованою та поважною.

Чому ми з позицій наших сучасних вимог до театру не задовольняємося старим побутовим театром? Український побутово-етнографічний театр XIX ст. примітивізував ідейно-емоційне багатство нашої національної духовости, підміняв його фолькльорною екзотикою. Він являв собою неглибоке, але барвисте видовище, де на першому пляні була народна пісня, танок, демонстрація звичаїв та одягу. Ідея твору, характери, драматична дія покірно уступали своє місце дивертисменту. Часто п'єса була тільки приводом для етнографічних візерунків. (Досить взяти "пісні в лицях" Кропивницького, та навіть мелодраматична будова "Ой не ходи, Грицю" вся просякнута "вечорницями"). А в аматорських виставах це вже ставало самоціллю. Вистава нагадувала "намисто" з колядок, веснянок, весільних пісень і т. ін. Джерелом цього був не тільки цензурний гніт, вимоги обмеженого провінційного глядача, а головне творча недозрілість нашого театру, який ще не перейшов межі від зовнішнього до внутрішнього в мистецтві.

Тепер далекі вже ті часи, коли тематика драматурга обмежувалася рамками села, його буднів та свят, побутом селянської хати. Урбаністична тема щільно увійшла в нашу мистецьку літературу. Українська думка зустрілася з духовістю Европи, і постає питання, чи варто в наші дні відстоювати дійові позиції побутово-селянського театру. Ми мусимо прийняти його лише як частину нашого минулого, що закономірно виросла з умов української історичної дійсности, цінну тим, що це були перші щаблі в становленні нашого театрального мистецтва.

Це зовсім не означає, що сучасний театр повинен ігнорувати поетичну криницю народного фолкльору. Найкращий зразок мистецького втілення фолкльору в драматургії дала Леся Українка в "Лісовій пісні". Европейського маштабу думки, образи знайшли свій вираз в формах поліської мітології. Вміле використання скарбів народньої фантастики дає контрастне обрамлення для трагедійного герця мрії з буденщиною. Тут фолкльорний матеріял творчо перетоплено.

Нашу зміцнілу духовість тепер не може задовольнити драматургія побутового театру. Наш ідейний вантаж, внутрішній світ — ширший за обсяг тематики побутового театру. Своїми обмежено-регіональними засобами він безсилий передати нашу ментальність. Ми вже стали громадянами всесвіту. Ми не ходимо до західньо-европейських театрів вивчати національні танки, пісні, вбрання, нам навіть це не спадає на думку, ми шукаємо більшого — містерії життя, кохання, боротьби та смерти. Ми хочемо бачити людину в її піднесенні та падінні, в шуканні й перемозі.

Для чого ж нам перетворювати власний театр в місце, де чужинці будуть бачити, хай навіть неперевершене, виконання аркану та гопака? Невже ми нічого більшого не можемо показати, крім минулого багатства народнього мистецтва? В цьому мало для нас чести. Треба критичніше ставитися до чужинецького захоплення нашою національною екзотикою, бо іноді цей інтерес трохи нагадує зацікавленість

європейця в колоніях звичаями мало відомого племени. Каригідно власними руками ставити криве дзеркало і, перекручуючи дійсність, доводити нашу меншевартість, висуваючи наперед тільки зовнішні риси нашої культури та пишаючися закам'янілою своєрідністю побуту. Дивно, що ми свідомо хочемо показати Європі менше того, що маємо, дати рівень нашої культури зниженим, не в справжніх пропорціях. Невже наша духовість така бідна, що вся вичерпується виставкою одягу та мережок, фестивалем співу і танцю?

За селом в історію нашої культури увійшло місто, за представниками селянства — інтеліґенціїя, і це дало свої наслідки. Тільки драматургія витонченого пера може передати наше сучасне внутрішнє багатство, наш світ ідей, дати філософське розкриття нашого національного типу, вдачі. Примітивна щодо своїх прийомів, побутова драматургія не здатна на це. Побутовий театр звик фотографувати дійсність або елементарно розважати. Палітра його фарб обмежена. Він ніколи не піднімався до широких мистецьких узагальнень, високої символіки образів, і це цілком природно, бо дитинство має своє світосприймання, але вже цілком не природно буде нам і далі виключно тішитися дитячими забавками.

Вже інша справа: чи цілковито рвати з минулим, або зберігати зв'язок з традиціями; але безсумнівною залишається потреба мистецького руху, бо побутовий театр — пройдений етап.

Правда, що .... "старий побутовий театр виховав тисячі людей в національному дусі...", але він тоді був майже єдиним з культурних чинників, який мав можливість в широких маштабах виконувати свою ролю національного пропаґатора. Політичні умови царської Росії, особливість театру говорити сильніше слів, надали йому такого розмаху в процесі збереження національної окремішности українського народу. Зараз, коли мають спроможність діяти ще й інші ідеологічні чинники, поглибилися також і функції театру. Ми прагнемо тепер знайти нові ідеї в театральних образах, новий рекурс в сприйнятті дійсности. І ніяка краса гаптів, танку чи співів не замінить краси ідеї, що відкриває світ по-новому, і яка здобула собі місце в сценічному перевтіленні. Хай чужинці читають всю книгу нашої духової культури, а не лише розглядають віньєтки на ній.

В побутовому театрі була не "райдуга життєвих типів незнаних світові", а веселка видовища. До мистця раніш приходить вміння малювати людське тіло, лише згодом здобуває він мистецтво викрити в портреті душу натури. Так було і в нашому театрі. Персонажам п'єс М. Кропивницького, М. Старицького не бракувало "тіла", але вони ще не мали "очей", крізь які тільки і світить душа з своїм таємним, складним внутрішнім життям. Українська драматургія ще й досі не дала Шекспіра, в трагедіях якого голоси і тіла, і душі знайшли геніяльний вислів.

П. Ф. Дудко вважає, що аматорські драмгуртки "роблять велике і виховне діло". Драмгурток виконує своє призначення тільки тоді, коли він не пнеться бути таборовим театром. Коли молодь — не в розумінні

віку, а театрального стажу — вчиться читати з естради вірші чи байки, на одноактівках, себто в сценічній практиці, перевіряє ступінь свого засвоєння складної науки театру (слова, міміки, жесту, характеризації, руху тощо) — треба це вітати, підтримувати, навіть робити відкриті вечори для перегляду театральних успіхів драматичних гуртків. Але коли зелені початківці спотворюють "Наймичку" або непоставленими голосами кривдять — воїстину тоді безталанну — "Наталку Полтавку" — це страшна річ. І до цього не можна заохочувати, а треба якнайгостріше картати.

Павло Дубів: "Ще про М. Хвильового", Наше життя, червень 1947

Справедливо зазначуючи, що М. Хвильовий "... повалив усі утерті, традицією освячені канони нашого хуторянства і бездушної просвітянщини", п. Ф. Дудко навіть не пробує з'ясувати причин цього повалення. Він тільки констатує, що "Хвильовий — це революціонер у нашій літературі, що ввірвався туди з новою технікою вислову, задумами, шляхами". Таку характеристику Хвильового слід визнати цілком вірною з тим лише зауваженням, що їй знову ж бракує пояснення того, чому саме революціонером був Хвильовий. Ця, за признанням самого ж Ф. Дудка, "безперечно одна з найцікавіших великого розмаху постатей нашої літератури останніх 3-х десятків років". А найцікавіший, на нашу скромну думку, Хвильовий якраз тим, що в бурхливий переломовий період нашої історії він порвав зі створеним в період "теорії і практики малих діл" просвітянським етнографізмом і вказував українській літературі нові напрямні в її розвитку.

Як відомо, мистецтво є відбиткою життя. Змінюється життя, змінюються й прояви його в мистецтві. Тому мистецтво ніколи не застигає в якійсь одній формі, але, розвиваючись одночасно з життям, знаходить для відображення його все нові й нові прояви. Старі форми поступаються новим не тому, що вони погані, а тому, що вони не можуть передавати специфіки нового часу. Порівняймо, наприклад, дві родинні драми, що відбуваються в різні історичні періоди. Не слухала Наталка свою матір і не хотіла йти заміж за возного. Однак сльози матері перемогли і примусили її змінити своє рішення. Ситуацію добре передає пісня "Де згода в сімействі". Другий конфлікт у другій родині. Розпалені брати Остап і Андрій ладні вбити один одного. Стара мати вже не може вплинути на дітей. Чому? Бо причини конфлікту криються не в родині, а поза нею; вони становлять собою явище не побутове, а соціяльне, отже, побутових внутрішньосімейних засобів (сльози матері) для залагодження конфлікту уже не досить. Стара пісня "Де згода в сімействі..." уже б не могла вірно передати цю нову ситуацію.

Де ж знайти художні засоби для відтворення в мистецтві цієї ситуації? Чи не можна взяти їх з аксесуарів просвітянсько-побутової літератури? Ні, не можна. Бо просвітянська література була створена в добу іншу (не тільки в розумінні часу, але і в розумінні характеру) від

доби Хвильового. Описом побуту старосвітських батюшок і матушок вже не можна було передати життя на Україні, що в цей час палала в огні і бурі революції.

Що ж мав робити Хвильовий, намагаючись мистецьки передати дух своєї епохи? Чи мусів він використовувати засоби мистецтва минулих часів, чи мусів чекати, поки хтось відкриє нові літературні засоби, використовуючи які він (Хвильовий) зміг би правдиво змалювати події в рідному краю? Ні перше, ні друге. Хвильовий мав активну натуру, був пристрасним борцем і в житті, і в мистецтві. "Щоб творити справжнє бойове мистецтво — писав він, — треба відчувати свою епоху, треба знати на що вона хворіє". От у цьому бажанні відчувати свою епоху і слід шукати причини новаторства Хвильового.

Мені здається, що причин цього новаторства п. Федір Дудко просто, не розумів. Захоплено перелічуючи складні частини народнього побуту (яких М. Хвильовий чомусь, не використав), п. Ф. Дудко виявляє подиву гідне незрозуміння того, що описом ідилічних сільських вечорниць не можна відтворити переломову добу, коли те, що панувало вчора, — уже впало, а нове, йдучи на зміну старому, ще перебуває в бурхливій стадії боротьби за існування.

Чому Хвильовий був новатором? Чи тому, що хотів бути новатором ради самого новаторства? Ні, не тому. Хвильовий не почував себе відірваним від попередньої української літератури і, де тільки міг, користався з арсеналу її мистецьких набутків. Рання новеля Хвильового "Кіт у чоботях" написана під виразним впливом літературної манери Коцюбинського, а мистецьки розроблена тема ворогуючих між собою братів теж не нова в українській літературі. Отже, повторюємо, Хвильовий користався із здобутків попередньої літератури. Проте, коли він пробував змалювати сучасні йому події за допомогою старих, традицією освячених канонів (оборонцем яких уважає себе п. Ф. Дудко), то у Хвильового виходить ось що:

Витанцьовують, сміються
Дзвінко-дзвінко молотки.
Про весілля революцій
Цоки, цоки, цокотки...
(М. Хвильовий, *Молотки)*

Резюмуючи вищесказане, твердимо: Хвильовий був новатором, бо він, не міг не бути новатором. Справді бо: які мистецькі засоби з арсеналу попередньої побутово-просвітянської літератури міг використати письменник для передачі революційної метелиці, що крутила і мела по всіх дорогах нашої батьківщини? Чи мусів він вкласти в уста учасниці революції Гапки ("Товариш Жучок" з новелі "Кіт у чоботях") пісню "Ой, надворі метелиця!"? Чи мусів він вкласти в уста комунара Андрія модний колись алегоричний вірш "Невелике я поле зорав, та за плугом ніколи не спав..."? Чи мусів він, нарешті, побачивши, що "революція зайшла в раковину з калом", оплакувати цей революційний завулок при помочі сантиментальних зідхань Квітки-

Основ'яненка, чи безконечних (хоч насичених побутом) описових прийомів Нечуя-Левицького? Ні, шановний пане Ф. Дудко! Великі письменники були перш за все великі новатори, бо кожна доба ставить перед своїм літописцем вимоги відображення її по-новому, не так як раніше, а за допомогою нових, нею створених і тільки для неї притаманних стилів, жанрів та інших мистецьких засобів. В цих вимогах доби лежить ключ до розуміння потреби новаторства в усякому мистецтві взагалі і в українському зокрема.

Потребу новаторства в українському мистецтві відчував ще Коцюбинський (який, говорячи про однобічно-селянську тематику народницької літератури, вимагав від письменника "ширшого поля обсервації"), щойно перед Хвильовим та його сучасниками ця проблема стала у всій своїй гостроті. Кажемо "перед Хвильовим та його сучасниками", бо в своїх творчих шуканнях Хвильовий не був одинокий. Поминаючи (через малі розміри газетної статті) цілий ряд мистців, зазначимо лише, що одночасно з Хвильовим працювали над створенням нового українського мистецтва такі майстри, як М. Куліш (в драматургії), Л. Курбас (в театрі), П. Тичина (в поезії). Показ Кулішем України, як дому божевільних був таким самим руйнуванням форм попередньої мелодрами, як і розклад Курбасом реалістично-побутового театру на його складові частини, а Тичина, побачивши крізь одчинені двері свого поетичного замку, що на Україні "... всі шляхи в крові", мусів для передачі дійсности відмовитися від милозвучних розмірів своєї першої збірки "Сонячні клярнети" і будувати дальші вірші на різних ритмічних перебоях:

"Вітер.
Не вітер — буря.
Трощить, ламає, з землі вириває..."

Цих співучасників Хвильового п. Ф. Дудко чомусь іґнорує, вириваючи Хвильового з загальномистецького процесу і розглядаючи його твори, як якесь поодиноке і випадкове в українській літературі явище. Заявляючи, що твори "Мати" і "Я" Хвильовий писав "в час п'яного дурману, від якого крутилося в голові ентузіястичного молодого українського комунара", п. Ф. Дудко мусів поставити поруч з М. Хвильовим бодай Куліша, який теж виявив інтерес до актуальної тоді теми, написавши п'єсу "Комуна в степах".

Виявом дивовижного незрозуміння ролі Хвильового в мистецькому житті тогочасної України звучить заява, ніби "у всій українській літературі нема твору більш потворного, нездорового, позбавленого основ вродженої української психіки і більш блюзнірського в розумінні зганьблення чистоти української природи, як у писанні М. Хвильового "Мати" і "'Я". Чистоту української природи зганьбив не М. Хвильовий, і панові Ф. Дудкові, як українському інтеліґентові, варто було б знати про це. Хвильовий лише показав українську психіку в тому вигляді, якого вона набрала, потрапивши під вплив російського більшовизму. Доречі буде сказати, що саме такою показував її не один лише М. Хвильовий,

але також і згадані мною мистці. Що ж торкається оцінки "писання М. Хвильового", даної п. Ф. Дудком, то залишаємо цю оцінку на його власний розсуд, як рівнож і невдоволення з приводу захоплення "з яким зустріла еміґраційна преса виставу Й. Гірняка інсценізації новель Хвильового "Мати" і "Я". Скажемо від себе, що преса, очевидно, глибше ніж п. Ф. Дудко, зрозуміла значення цих новель.

Ми знаємо, чого коштували Хвильовому його публічні виступи. Ми знаємо, скільки сил витратив М. Хвильовий на славетну літературну дискусію, виявивши при цьому значно більше мужности і відваги ніж це зробив Ф. Дудко, стаючи в позу оборонця українських народніх звичаїв від "потворних здеґенерованих писань М. Хвильового". Беремо на себе сміліть твердити, що своїми "писаннями" Хвильовий прислужився українській справі значно більше, ніж п. Ф. Дудко згаданою статтею. Що ж до заяви останнього, буцім-то "Такі твори здорова суспільність відкидає і робить неприступними для широких мас", заявляємо, в свою чергу, що неприступними для широких мас ці твори є лише в тій країні, де українську самостійницьку думку затиснуто в "єжові рукавиці". Пан Ф. Дудко не був у цій країні очевидячки вже дуже давно, і тому навряд чи має правдиву уяву про дійсний вплив скритикованих ним"писань"М. Хвильового на навколишню "здорову суспільність".

Пан Федір Дудко не тільки не з'ясовує причин формального новаторства Хвильового, а навіть і не пробує цього зробити. Єдине, що він може, — це стати на поставлений ним же для себе п'єдестал оборонця українських побутових звичаїв і виголошувати звідти сумнівні пропозиції на зразок: "Повикидаймо з творів Шевченка такі ненависні нам (кому це — нам? П. Д.) речі як "Матнею вулицю мете", "Дам лиха закаблукам, дам лиха передам", европеїзуймо Кобзаря, намалюймо його на портретах у циліндрі, одягнімо самі поверх вишиваної сорочки льокайського смокінґа і з вигуками: "Дайош Европу!" почнімо обшукувати европейські смітники". Вигуки "Дайош Европу!" лунають зараз не стільки серед нашої еміґрації, скільки в тій країні, куди шановний п. Ф. Дудко навряд чи згодиться їхати (принаймні за теперішніх обставин), а щодо пропозиції одягти льокайського смокінґа, то така пропозиція могла прийти в голову хіба лиш йому одному. Шевченко і без запропонованого Ф. Дудком смокінґа настільки міцно увійшов в европейську літературу, що зовсім непотрібно зміцнювати його становище в ній за допомогою якихось зовнішніх атрибутів. Відносно ж вимоги европеїзації, зазначуємо, що честь поставлення цієї вимоги належить не панові Федорові Дудко. Її (тобто вимогу европеїзації) висунув ще Лесь Курбас, який напр., в тижневику "Мистецтво" (Київ, 1919 р.) писав, що український театр мусить проявлятися "... у новій концепції, якої рями не хочуть обмежувати себе темами рідного села і старини, котра (концепція — П. Д.) почуває себе у зв'язку із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів".

Визволення з-під гніту царської Росії сприйнято було українськими мистцями, як можливість наблизитися до мистецтва тогочасної Европи і

саме цим пояснюється поява в українському мистецтві різних стилів, ідентичних до стилів тогочасного європейського мистецтва. Про тісну співпрацю нашого тодішнього мистецтва з західньоевропейським свідчить хоч би той факт, що сам батько експресіоністичної драми Ґеорґ Кайзер приїздив із Заходу на Україну подивитися на виставу своєї п'єси в "Березолі". Отже подобається це п. Ф. Дудкові чи ні, а контакт з Західньою Европою наше мистецтво уже тримає — і то не від сьогодні. Тому, коли в свій час Хвильовий шукав творчих засобів для виявлення внутрішньої суті таких понять, як "революція", "більшовизм", "загірна комуна", — він мусів звернути увагу на засоби виявлення в українському мистецтві не стільки зовнішнього (танки, вечорниці, барвистий різнокольоровий одяг), скільки внутрішнього (остання вимога становить собою характерну рису тогочасного европейського мистецтва). Щось подібне пережили всі тогочасні українські мистці, вирішуючи цю проблему кожен по своєму, залежно від специфіки своєї ділянки мистецтва. Курбас, наприклад, в своїх намаганнях показати в мистецтві внутрішнє доходив до того, що, крім внутрішньої суті, не показував взагалі нічого, будуючи вистави на самому тільки голому ритмі.

Потребу внутрішнього в мистецтві висувала перед мистцями доба. Якщо в час наближення революції ще можна було говорити про революціонера абстрактними термінами ("Вічний революціонер. Дух, що тіло рве до бою. Рве за поступ щастя й волю..."), то після того, як революція стала доконаним фактом, ці абстрактні терміни мусіли бути втілені в живі конкретні образи. Мало показати учасників революції, треба розкрити їхню суть, дати психологічне обґрунтування кожному їхньому вчинкові. Ось завдання, що стояли перед Хвильовим, і потребу вирішення яких п. Ф. Дудко (якщо оцінювати його тільки на підставі згаданої статті), так і не зрозумів.

І ще одне питання встає перед нами, це — потреба дати бодай загальну оцінку того значення, яке має і матиме для українців постановка п'єси "Мати і Я". Про демонстрування цієї п'єси на українській сцені п. Ф. Дудко не сказав ні слова, сконстатувавши тільки немилий для нього факт захоплення нашої преси з приводу згаданої вистави. Спробуймо ж дати оцінку цій виставі, щоб значення п'єси стало у всій величині не лише завдяки авторам, але й завдяки акторам. Бо говорячи про п'єсу, треба згадати і тих, хто втілив ідеї п'єси в живі образи та доніс ці образи до глядача. Маємо на увазі виставу "Мати і Я", зроблену Театром-студією Йосипа Гірняка.

Цей театр не випадково називає себе студією. Він студіює життя у всіх його проявах, він студіює також і ті засоби, що допомагають актору підкорити собі глядача і вести його до вершин мистецтва, до тієї межі, де стираються грані між мистецтвом і життям, де говориться вже не про гру на сцені, але про дійсність, що проходить перед глядачами.

Вкажімо на приклад такого студіювання, при чому студіювання життя і мистецтва одночасно. Так, напр., тема двох братів, які стають

ворогами, не є новою в українському мистецтві. Згадаймо хоч би про синів Тараса Бульби (цю аналогію підказують нам імена Остапа і Андрія, що навряд чи є випадковими). Але там ворожий табір був один, в п'єсі ж "Мати і я" цих таборів два: російська білогвардійщина, яка хоче задушити молоду українську республіку, і російський комунізм, який хоче спрямувати течію укр. революції в своє комуністичне русло. Саме такою була дійсність на Україні, саме так показав її Хвильовий, а вслід за ним автори п'єси. Заслуга Гірняка-постановщика в тому, що він підкреслив актуальність зображених на сцені подій і їх значення для нас. Заслуга Гірняка-актора в тому, що він розкриває перед глядачем духовний світ українця, який в ім'я чужих ідеалів зрадив рідний народ.

Тема зради не є новою в українській літературі. Той же гоголівський Андрій зрадив козаків і перейшов на службу полякам. Але в той час такі явища були поодинокі, і Гоголь трактував цю зраду не як явище соціяльне, а як явище особисте (кохання до красивої полячки). Хвильовий же, бачачи, як деякі українці переходили на службу до Москви, потрактував цю зраду не як явище особисте (бо воно, набираючи масових форм, уже не могло пояснюватись тільки особистими причинами), а як явище соціяльне (служіння більшовицьким ідеям).

Студіюючи життя в усіх його проявах, актори Студії під керівництвом Йосипа Гірняка намагаються усвідомити внутрішню суть соціяльних явищ і за допомогою різних акторських засобів розкрити їх перед глядачами. І тут вповні виявляє себе висока майстерність гри акторів, що окремі індивідуальні образи підіймають до значення типів, а в конкретних проявах людських взаємовідносин передають загальне життя в усій його складності й багатомовності.

Відповідно до значення даного явища в житті приділено йому і місце в п'єсі. Не випадково Остап займає менше місця, ніж Андрій. Ідеї білогвардійщини сприймаються українцями, як чужі, настільки виразно, що для характеристики цих ідей непотрібно відводити апологету їх у п'єсі багато місця. Навпаки ідеї більшовизму ще живуть, вони щодня відривають від матері-України її синів, вони й до нині не втратили своєї актуальности. Розкрити душу комуніста, показати українцеві, що чекає його в цьому таборі, — ось завдання, які стояли перед Гірняком, коли він брав на себе цю найскладнішу в п'єсі і найважчу до виконання ролю. Не кожен актор зміг би в чотирьох актах показати весь духовий комплекс комуніста, всю амплітуду його душевних переживань — від безмежно високої, звеличаючої людину любови до матері аж до дна психологічної безодні людського падіння — Деґенерата. Повторюємо, не кожен актор зміг би вповні розкрити перед глядачем цей складний і заперечливий образ, але Гірняк зміг. Майстерно простий у грі, без зайвої жестикуляції, без дешевих театральних ефектів виступає він перед нами, як глибокий знавець людської психіки, аналізатор, синтетик одночасно. Аналізатор, бо розкриває всі сторони людської душі; синтетик, бо показує ці риси не як механічне нагромадження

абстрактних ідей (любов до матері, вірність партії, про загірну комуну і т. д.), — а з'єднаними в один художній образ — людину з усіма її сильними і слабими сторонами. І тому такими переконливими, психологічно виправданими здаються вчинки всіх дієвих осіб як у виконанні Й. Гірняка, так і у виконанні акторів його Студії.

Про майстерність гри цього театрального колективу наші газети писали уже чимало. Все ж хочеться відзначити одну деталь, добре знайому нам з побутового репертуару, але яка в грі акторів Студії відограє цілком особливу ролю. Маємо на увазі горілку. Цей невід'ємний аксесуар всіх побутових п'єс був добрим засобом для полагодження різних загумінкових справ ("Чарка все на світі зробить", "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" і т д.), тобто виконував ролю чисто зовнішнього фактора. Пиятика має місце і в п'єсі "Мати і Я", але там значення її інше. Горілка допомагає розкрити образ Андрія.

"Хіба я не комунар?" — кричить він, усвідомлюючи в той же час, що зв'язок його з партією є механічним, що мрії про загірну комуну не вийшли з середини його душі, а пристали до неї ззовні. Щоб знайти в собі сили для служіння партії, він п'є горілку і це допомагає йому виносити смертний вирок багатьом українцям, між ними рідному братові і рідній матері. Так з фактора зовнішнього у побутових п'єсах горілка стає фактором внутрішнім, бо допомагає розкрити психологію людини, дає психологічне виправдання деяким людським вчинкам. Творчо студіюючи акторські засоби, театр Гірняка розкриває все нові можливості передачі життя на сцені.

І ще одну рису хочеться відзначити в акторів Студії Йосипа Гірняка. Цей театр зображує життя не в статиці (непорушному спокої), а в динаміці, де одні події приходять на зміну іншим. Показуючи соціяльні зміни в суспільстві, він одночасно звертає увагу на проблеми вирішення цих соціяльних змін. Двох ворогів мала перед собою молода українська республіка і двоє братів — синів однієї матері — пішли на службу ворогам. Але не всі українці покинули батьківщину в тяжкий для неї час, як не всі сини зрадили свою матір. В п'єсі показано ще й третього сина, який пристає до українських вільних козаків. Пішовши з кону на початку п'єси, він з'являється тільки в її кінці. Автори (і актор) не показали цей образ повністю, в усьому його завершенні. Цього й не можна було показати, бо український повстанець в нашій історії ще не сказав свого останнього (і вирішального) слова. І якщо білогвардієць Остап, зійшовши з кону нашої історії, сходить і зі сцени, то Іван по суті, на сцені тільки з'являється. Глибоко символічне значення мають для нас ці образи — значення, яке, завдяки мистецькій грі акторів, встає перед нами у всій своїй величавості. В останню хвилину над трупом убитої матері з'являється її вірний син, молодий і відважний. Цей образ ніби символізує собою ті активні сили, які криються в масі українського народу. Віримо, що ці сили ще скажуть своє вирішальне слово — і в житті і на сцені.

Ю. Корибут (Ігор Костецький): "Думки після ґастролів", "Українська трибуна", червень 1947

Минулого місяця в Мюнхені (в прим. Дойчес Музеум) відбулося кілька вистав Театральної Студії під проводом Йосипа Гірняка. Про них уже багато писала наша фахова й нефахова критика на сторінках преси, і ми звертаємося тут знову до цих вистав не для того, щоб дати їм оцінку, вже дану деінде, а для того, щоб порушити одне питання, зв'язане так з відродженням театру, як і з загальним процесом відродження нашої культури на еміґрації.

Це питання формулюється дуже коротко: новація чи традиція. Сам Гірняк визначає основне завдання своєї діяльности в театральному мистецтві під цю пору як двобічне: з одного боку — розворушити потяг до шукань у сучасному українському театрі, з другого ж боку — якнайміцніше пов'язати цей потяг із здобутками старо-традиційного українського театру. Показані в Мюнхені вистави наочно демонструють це прагнення Студії. Зокрема, на тотожній сюжетиці, що розвивається навколо пригод центрального персонажа (в "Блакитній авантурі" таким "наскрізним" персонажем є молодий еміґрант-авантурник Роман Птах, у "Сні української ночі" — традиційний, ожилий в наші дні чумак Мамай), режисер і актори шукають можливостей цілком нового жанру вистави, що синтетично включав би в себе засоби театру маски, блискавичної трансформації актора в різні персонажі, поєднання акторського і музичного ритму, оперування з уявними предметами, спів, спорт, цирк, і, водночас, тут зроблено великий крок у напрямі нового осмислення традиції нашого найстаршого театру — вертепного дійства з його ляльковими персонажами, шкільної драми, мораліте тощо. На цьому шляху керівник Студії досяг не абияких успіхів, і, в співпраці з режисером-педагогом О. Добровольською, а також із специфічним драматургом цього жанру, що його він знайшов в особі І. Алексевича, — виховав ряд здібних молодих акторів, що багато обіцюють у майбутньому (Позняківна, Чолган та інші).

Вистави Студії в Баварії широко продемонстрували фахівцям-мистцям і масі наших глядачів зусилля талановитого мистецького колективу, скеровані на розв'язання дилеми новація — традиція через синтезу. Це, очевидно, єдиний чинний шлях переємности культури — з погляду послідовної праці культурнотворчих поколінь над виплеканням з національних здобутків загальнолюдських вартостей. І тому дивними видаються сьогодні спроби вилучити з цього багатовікового процесу один якийсь його період, проголосити його канонічним і обороняти його в законсервованому вигляді від будь-яких намагань новітнього переосмислення. Такі спроби робить, наприклад, Федір Дудко в статті ("Наше Життя" з 12 травня 1947), з твердженням якої ми не погоджуємося від початку до кінця.

Статтю, що має назву "Годі мовчати!", шановний автор безпосередньо скерував проти "органічно страшних для нашої

національної натури, здеґенерованих і розкладових новел Хвильового "Мати" і "Я", але посередньо вона спрямована на заперечення кожного нового кроку в дальшому твореннi нашої культури, зокрема — театральної. Не дискутуючи тут над проблемою Хвильового, спинимось дуже коротко лиш на тому, що стосується заторкнутої нами тут теми.

Ф. Дудко обороняє т. зв. побутовий театр від приліпленої до нього новаторами налички "побутовщини" і при цьому пояснює, що "побутовщина" мало б бути почесною назвою, що "походить від слова "побут", а побут складають народні пісні, народні танці, народні звичаї, народна творчість, убрання, мистецтво, словесна література, мова, традиції..." Шаоновний автор не задумується над тим, що "побутовий" театр 19-го сторіччя, в його конкретності драматики і акторського виконання, був театром льокальним — льокальним і в часі, і в просторі, бо відтворював на сцені народні пісні, танці, звичаї, убрання, мову, думку і прагнення лише досить обмеженої території української землі і дуже обмеженої доби в її історії. Далеко за межі цього побуту виходять думки і прагнення таких культурномистецьких явищ нашого 19-го сторіччя, як творчість Шевченка (з його "Марією", наприклад!), Куліша, Федьковича, Франка, Лесі Українки, що сягає думок і прагнень цілої нації й цілого людства, а не тільки думок і прагнень реґіонально обмеженого світу!

Але, якщо навіть величезне мистецтво Садовського, Саксаганського й Заньковецької не могло б репрезентувати перед світом усього багатства нашої старої всенаціональної театральної культури, то що ж казати про тих сучасних епігонів цього стилю авторського виконання, які перейняли його через соті руки, нафталіну з "національним танцем, повним своєрідної краси, руху, національного стилю", "роблять велике — і виховне діло", — категорично висунемо інше твердження: доки ця пародія на театральне мистецтво репрезентуватиме "побут", який не є нашим побутом і ніколи ним не був у всенаціональному значенні, і доки воно знаходитиме собі авторитетних оборонців, доти годі нам поважно говорити про будь-який розвиток нашого театру з глибин національної традиції і про будь-яке дорівняння нашої національної культури до тих національних культур, що мають світове значення.

Зі свого боку висловимо надію, що діяльність Гірняка піде в напрямі якраз протилежному супроти того, що його намагається накреслити Федір Дудко.

II. ТЕАТР-СТУДІЯ В АМЕРИЦІ

Декілька вступних завваг та плян подачі матеріялу

Поставивши *Примари* в Міттенвальді, Олімпія Добровольська хотіла в такий високий спосіб попрощатися з театром. Після розколу Театру-Студії, зазнавши багато прикрого від своїх найкращих студійців, вона рішила "не знати більше театру" — купила собі куховарську книжку, щоб куховаренням заробляти на прожиття в Америці. Але інакше було написано у книзі життя. Не змогли О. Добровольська і Й. Гірняк попрощатися з театром; вони не попрощалися з ним досьогодні. Мусіли пройти дуже трудний і повний розчарувань шлях; найтрудніший, без сумніву, в театральному сенсі шлях за все їхнє життя; гірший, як свого часу зазначив Й. Гірняк, ніж на засланні в Чіб'ю. Бо на засланні, все таки, було тяготіння до театру, театр був єдиною надією для каторжників, отже, була глибока потреба його існування. В Америці не було ні доцентрового тяжіння нашого глядача до театру, ні глибшої потреби для його існування, ні помочі від громадських установ. Але кожний, не зважаючи на обставини, мусить дійти до кінцевої точки своєї роботи, яка не обов'язково буде вершинною. Всі вершинні точки Й. Гірняка і О. Добровольської були тоді позаду.

В американському періоді діяльности Театру-Студії не було теж доброї театральної критики. Ігор Костецький (Ю. Корибут) залишився в Німеччині, В. Гаєвський (В. Глушко, О. Горенко) опинився в Каліфорнії, Юрій Шерех (Гр. Шевчук) передчасно і непотрібно, судячи з перспективи, помер з волі науковця Шевельова. Численні відгуки в пресі за дуже і дуже нечисленними винятками, були тільки реакцією доброзичливих (чи навпаки) глядачів, і так їх треба приймати.

Спонтанні відгуки глядачів, безсумнівно, цінні в поточному житті театру, але вони не дають правдивої оцінки театру з перспективи. Тому упорядникові доведеться втручатися в оцінку постановок більше, ніж в европейському періоді, та виповнювати прогалини.

"Мати і я" М. Хвильового в оборобці Ю. Дивнича та І. Кошелівця (постава 9 жовтня 1949)

П'єса

Це поновна постава репертуарної п'єси (характеристика подана в першій, европейській, частині цієї книжки).

Підготовка вистави — погляд зсередини

24. VI. 1949

Приїхали до Нью-Йорку Позняківна і Змій.

25. VI. 1949

Перша студійна зустріч на новому материку; на зустрічі були: Й. Гірняк, О. Добровольська, Позняківна, Василик, Лисняк, Змій, Колосів (Іва Куліш працює в Балтіморі). Й. Гірняк коротенько поінформував новоприбулих про відносини в Америці: "Найважніше, щоб кожний якнайскорше знайшов працю, а у вільні від праці хвилини треба думати про театр".

12. VI. 1949

Друга зустріч Студії. Гірняк накреслив плян і характер нашої праці. До кінця вересня ми повинні підготовити три п'єси і на початку жовтня відкрити сезон. Робота над п'єсами провадитиметься вечорами... Ми приїхали сюди і попали в нові, незвичні для нас, обставини, які дивують, а багатьох розчаровують і заломлюють. До обставин треба звикати і порядком еволюції, а не революції, переборювати нецікавість до театру. В нашому театральному житті було вже так, що ми не оглядалися на нікого, а йшли наміченим шляхом. Тут треба тактичніше підходити до глядача. За лінію репертуару відповідаю я. Сезон почнемо виставою *Пошились у дурні,* і відразу мусимо нав'язати контакт з глядачем.

14. VII. 1949

Читали першу дію *Пошились у дурні* в переробці Івана Керницького. Читав сам автор.

17. VII. 1949

Режисер переключив працю на п'єсу *Мати і я.* Розподіл ролей: Андрій — Й. Гірняк, Мати — О. Добровольська, Андрюша — Колосів, Д- р Тагабат — В. Лисняк, Деґенерат — М. Понеділок, Мужчина й Іван — В. Змій, Остап — М. Василик. Цілий місяць робили репетиції цієї п'єси, одночасно Понеділок робив переклад п'єси *Мірандоліна (Господиня заїзду,* Ґольдоні). Добровольська готувала *Пошились у дурні.* Факт, що студійці працюють цілий день фізично, дуже відбивається на праці Студії. Деякі студійці рознервовані й нічого не роблять, тільки ходять і бурмочуть. Найбільше заломився Понеділок, і кожний інший не може себе знайти, як, наприклад, Гірняк і Добровольська. Вони, хоч старші

віком, але тримаються дуже молодо, і їм часто доводиться підтримувати молодих на дусі.

16. VIII. 1949

Лекція Гірняка: Ми повинні пам'ятати про підготовку нашого акторського матеріялу. Прошу кожного дня робити фізичні вправи, щоб тіло ваше було послушне для потрібного вияву в ролі. Свою акторську роботу виконуємо не тому, що мусимо, а тому, що не можемо без неї жити. Молоді люди ще мусять повернутися на Україну і показати, чого навчилися в широкому світі. Коли наше духове життя буде повне, то не важко буде виконувати й фізичну роботу. З-за браку часу будемо змушені звертати увагу тільки на такі речі, як слово і рух. Старші студійці повинні помогти молодшим якнайскоріше приєднатися до нас і бути в усіх відношеннях співзвучними з нами, щоб ми мали зіграний ансамбль, щоб не було порожнечі. Помічаю багато явищ, які неґативно діють на нашу роботу: кількамісячна перерва, нові незвичні обставини і томляча фізична праця. Залишіть всі болячки і думайте про ролі. Ви живете купонами, давно вже виписаними, — це найгірше з усіх речей. Не застоюйтеся, бо в мистецтві — хто стоїть, той іде назад.

Немає кращого запаху, як на сцені й театральній ґардеробі! Пригадайте дні наших прем'єр, — чи може бути щось приємніше? Дбайте про ґіґієну вашої роботи.

8. IX. 1949

Тому що поступ з підготовкою *Мірандоліни* дуже повільний, керівники рішили відкрити сезон п'єсою *Мати і я.*

16. IX. — 23. IX. 1949

Кожноденні проби з *Мати і я.*

1. X. 1949

Цілий день від дев'ятої ранку робили декорації: Лисняк, Василик, Тимчишин, Змій, Кряк.

2. X. 1949

Вільний день. Працював тільки Лисняк. Він взагалі кинув роботу і працює в Студії.

6. X. 1949

Випробовували всі звукові ефекти. Вистава доходить до кінцевої стадії. Помітний нервовий стан у кожного студійця, на чолі з Гірняком і Добровольською.

7. X. 1949

Цілий день Лисняк і Змій кінчали малювати декорації. В 11:30 ввечорі почалась генеральна репетиція. Закінчили в 2:30 ночі.

8. X. 1949

Цілий день Лисняк, Змій і Василик монтували декорації. Вночі (після балю, який відбувався в залі) Лисняк, Змій і Василик монтували декорації на прем'єру — цілу ніч, аж до 11:30 ранку.

9. X. 1949

В 11-тій годині прийшли дівчата (Позняківна, Погребінська, Куліш, Мамчур, Крушельницька), порядкували залю, прибирали ґардеробу,

номерували крісла. На диво, робота йшла дуже приємно. Вже в 5-тій пополудні забракло квитків у касі. За кулісами творилося щось неймовірне — весь час люди питали за квитками. В ґардеробі нервування — це ж перша вистава в Нью-Йорку, від неї залежить майбутнє Театру-Студії. З залі повідомляють, що перед входом величезний натовп, хоч квитків давно уже нема. Перед початком вистави відвідав Гірняка Блавацький і повідомив, що з ним приїхав на виставу голова ЗУДАК-у д-р Ґалан і ще чотирьох акторів. Цього ми не сподівалися.

Виставу почав д-р Шлемкевич коротеньким словом про ролю Студії і чому саме Театр-Студія грає цю виставу. Перша дія пройшла нервово. Перерва після першої дії була дуже довга, бо не було кому робити переміни. За кулісами — величезний хаос, всі кидались до декорацій, рвали, що могли, один ставив, другий зривав, — багато, багато подібних недоречностей. Всі інші дії пройшли дещо спокійніше.

11. X. 1949

Підсумки роботи Гірняком: Був я сьогодні в компетентних колах і відчув, що резонанс вистави дуже великий, і ми мусимо стати постійним тілом. Сьогодні вже бачите, що з ядра семи чоловік, які приїхали з Европи, наше тіло розрослося до 15-ти людей (О. Добровольська, Й. Гірняк, Т. Позняківна, В. Лисняк, І. Куліш, М. Василик, В. Змій, І. Колосів, М. Понеділок, Л. Погребінська, Н. Крушельницька, І. Мамчур, Тимчишин, М. Руда, Л. Кукрицька). Значить, молодь зацікавлена працювати в театрі. В найближчих днях починаємо роботу з нашими молодими, щоб якнайскорше втягнути їх у працю і до нашого тіла.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Мати	Олімпія Добровольська
Андрій, син	Йосип Гірняк
Остап, син	Микола Василик
Іван, син	Володимир Змій
Андрюша, член трибуналу	Іван Колосів
Доктор Тагабат	Володимир Лисняк
Деґенерат, комендант трибуналу	Микола Понеділок
Мужчина в пенсне	Володимир Змій
Женщина в траурі	Н. Крушельницька
Вартовий	Тимчишин
Голос	Тамара Позняківна

Постава	Й. Гірняка
Режисер	О. Добровольська
Оформлення	В. Лисняка

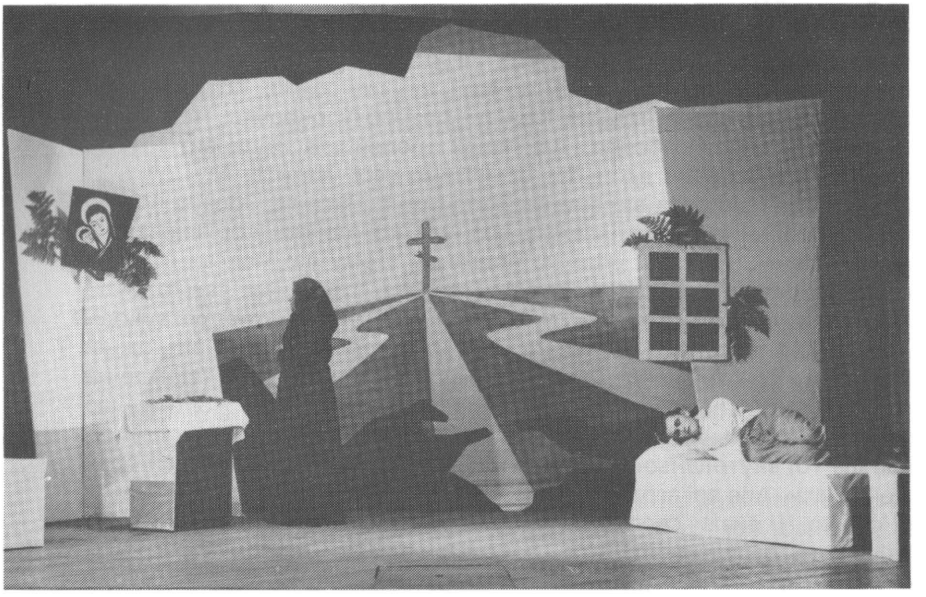
Цю виставу треба приймати як повторення тієї, що йшла в Європі. Оскільки не було зміни режисури, ні обсадки головних ролей (з винятком д-ра Тагабата та Андрюші), — не було потреби (ані можливостей) міняти стиль вистави чи розробку окремих мізансцен. Була лише інакша обсада декількох ролей та цілковито нове оформлення — і тільки до цього обмежимо свої уваги.

Ролю д-ра Тагабата виконував Володимир Лисняк. Зрозуміло, що при такій поновній поставі завжди виринає конечність порівнювань з інтерпретацією цієї самої ролі М. Чолганом. Тому що Чолган створив тривалий і сильний прототип ролі Тагабата, глядачам тяжко було збутися впливу його прототипу і всесторонньо оцінити інтерпретацію В. Лисняка. Така трудність до певної міри існує досьогодні. При кожній спробі оцінки гри Лисняка завжди відзначується, що він був "відмінний фактурою", що "врізався своєю ролею інакше", ніж Чолган; що акторськи був сильний і вивів свою ролю добре, хоч, будучи, молодим, не мав ще тої внутрішньої сили і не мав зовнішніх даних, щоб цей брак компенсувати. Але всі згодні в тому, що Лисняк абсолютно дотримався пінії стилю і вивів свого Тагабата суворим, згідно з особистою внутрішньою структурою. Мов доповнюючи цю думку, В. Лисняк відмітив, що тип Тагабата співзвучний його персональності, тому він не мав трудности вжитися і вглибитися в ролю. Але, будучи людиною динамічнішого (може, й нервовішого) кшталту, йому тяжко було вжитися в образ режисера, який видавався йому зашироким (він волів би вужчий і конкретніший образ), з задовгими павзами. В цьому сенсі він був у конфлікті з режисером. Тож, з одного боку, йому легко було сприйняти внутрішній образ, з другого, далеко тяжче було вжитися у зовнішній образ. Тому, дотримавши лінію стилю, тобто віддавши накреслений режисером образ (схарактеризований у першій частині книжки), він все таки різнився своєю інтерпретацією, тобто виявляв конфлікт між внутрішнім і зовнішнім виявами малими ракурсами тіла і, може, більшою нервовістю голосової подачі.

М. Василик вивів ролю Остапа вповні задовільно, — в такому ж пляні й на такому рівні, як була вона виведена в Європі.

Більші проблеми мав М. Понеділок з ролею Деґенерата. Поперше, М. Понеділку, людині м'якій і ліричній, така роля внутрішньо не підходила, він прямо не хотів її грати, взяв з конечности. Подруге, він завжди мав тенденцію "грати себе", і в той час, можливо, не усвідомлював і не розумів ще потреби перемагати себе, не володів ще мистецтвом перевтілення. Але була теж у Понеділка тенденція до перебільшень, до гіперболізації, — і саме це помогло йому поставити образ Деґенерата на сприйнятний рівень.

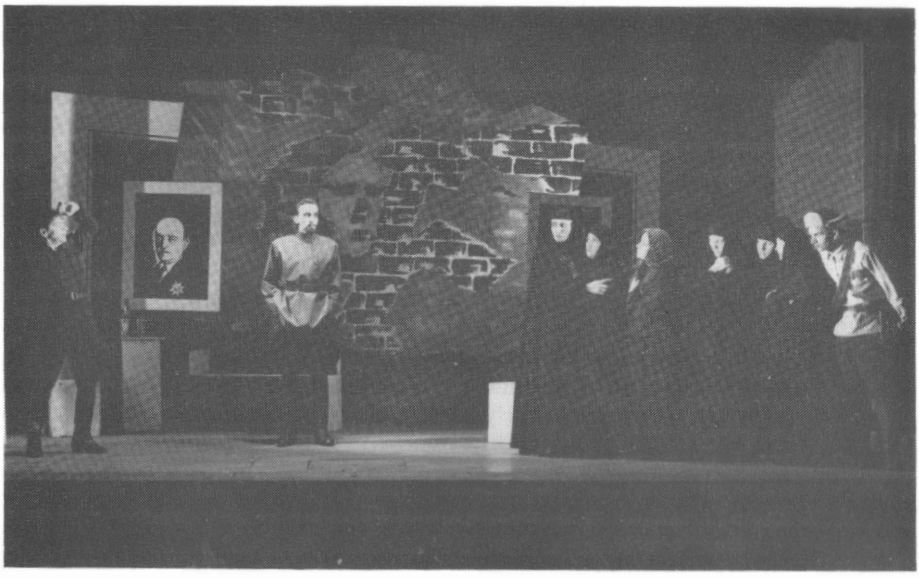
Найслабше вив'язався І. Колосів у ролі Андрюші. Він "не відчував ролі внутрішньо", не мав тієї тонкости, яка потрібна для перевтілення ролі Андрюші. Він прямо виривався із стилю постави, виривався з ансамблю, був, як відмітила О. Добровольська, "мов з чужої хати". Не можучи відчути тону вистави, будучи дерев'яним в русі, Колосів не міг



О. Добровольська — Мати, В. Змій — Іван

"Мати і я"

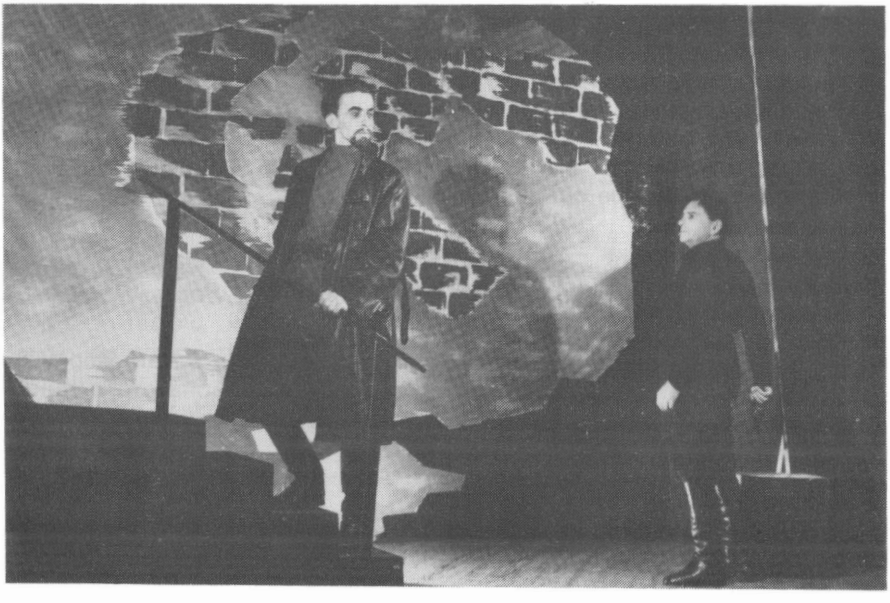
О. Добровольська — Мати, Й. Гірняк — Андрій



Сцена з монахинями в підвалі трибуналу комуни

"Мати і я"

В. Лисняк — д-р Тагабат, Й. Гірняк — Андрій



віддати тієї чутливости і гнучкости, яку так майстерно віддавав Залеський.

Ролі Матері (О. Добровольська), Андрія (Й. Гірняк), Івана (В. Змій) і Мужчини в пенсе (В. Змій) виконували ті самі актори, що в Європі, тож попередня характеристика їхніх інтерпретацій стосовна і тут.

Найпомітнішу зміну, чи пак додаток, становило сценічне оформлення. Коли в европейській поставі зареалістичне оформлення контрастувало з умовним стилем постави, коли не було гармонії між оформленням окремих дій, ані між оформленням і строями, ані між окремими строями, — то в оформленні В. Лисняка всі ці недомагання були усунені, оформлення усіх дій стилістично було суворо витримане, була гармонія між строями і декораціями, теж окремі строї були підпорядковані стилю вистави. Головними властивостями декорацій В. Лисняка були: простота й умовність. У першій дії, наприклад, в кімнаті були виведені тільки форми, що натякали на ікону і клечання; крізь розріз хати видніли три шляхи, які сходилися в одній точці і кінчалися дороговказаом, що викликав теж асоціяції хреста. Ця картина творила теж враження сюрреальности, в якій, врешті-решт, і відбувалося дійство Хвильового. В другій частині, в підвалі Чека, видніла ззаду цегляна стіна, на якій, мов у абстрактній картині, вирисовувалося невиразне закривавлене людське обличчя.

Спочатку ми зазначили, що не було можливости міняти стиль вистави. Справа в тому, що керівникам і акторам треба було в нових обставинах починати життя; крім того більшість акторів працювали цілий день, а Й. Гірняк працював цілу ніч (замітаючи у Вальдорф Асторії, а згодом у французькому шпиталі), — то лишалося тільки двітри години, коли вони могли себе бачити. Фізична вичерпаність працею теж не сприяла нормальному театральному процесу. Коли взяти ще до уваги більшу частину нешколених акторів — то тягар, який керівникам театру доводилось брати на плечі, стане болюче наглядним. Не диво, отже, що Й. Гірняк заговорив про потребу "оглядатися на глядача", бо від цього залежало існування театру. До речі, Гірняк ніколи не легковажив глядачем ("іґнорувати глядача — безличність"), але раніше він говорив про глядача в мистецькому контексті, як співучасника дійства, тут треба було звертатися до глядача в матеріяльному контексті. Спочатку перемагала таки мистецька лінія, бо такі вистави, як *Мати і я, Примари, Лісова пісня* не можна розглядати як компроміс для глядача. Згодом балянс почне перехилятися, а театральна дорога ставати більше і більше спадистою.

Оцінка критики — погляд іззовні

Л. Дражевска: "Тріюмф Студії Гірняка в Нью-Йорку", Українські Вісті, 23. X. 1949

... На мою думку, п'єса *Мати і я* поставлена в Нью-Йорку краще, як це було в Німеччині. П'єсу скорочено, отже, вона стала динамічніша.

Перероблено кінець: Андрій падає на тіло матері, переможений розбитий, а його товариші втікають. Такий кінець логічніший, ніж той, барабанно-агітаційний, що ми бачили в Німеччині.

Я не буду писати про гру Гірняка й Добровольської. Вони бездоганні. Це майстрі, яких хвалити не знайдеш слів.

Із старих знайомих студійців бачимо Змія, що створив прекрасний образ професора, захопленого теософією. Чудо мистецького перевтілення: двадцятип'ятилітній актор грає старого, і йому віриш.

В. Лисняк прекрасно виконував ролю Тагабата. Я мимоволі згадувала актора Чолгана, що виконував цю ролю в Німеччині. Обидва актори прекрасні, але обидва дали інакше трактування ролі. Лисняків Тагабат живіший, страшніший, реалістичніше зображує знайомого нам типа "слідчого НКВД".

Тамара Позняківна читала від автора. Я боюся її перехвалити, але не можу вдержатися, щоб не сказати, що вона чудово читає, блискуче володіє мистецьким словом.

Іван Колосів, що належав до Студії Гірняка ще до "німецького періоду", виконував ролю Андрюші і подав цікавий образ. Його Андрюша розумніший, ніж той "ніжний" Андрюша, що був у Німеччині.

Новий студієць М. Понеділок дав чудовий образ Деґенерата — страшно було на нього дивитися і страшно згадувати минуле...

Нове оформлення сцени зробив В. Лисняк. Тут більше умовности, як у Німеччині, і це більше гармонізує з характером вистави. Розступаються стіни материної хати, і показується український степ, а стежки ведуть на високу могилу. Розступаються стіни Чека, і показується стіна, заллята кровю. Трагічне мертве обличчя угадується між червоною цеглою.

Борис Бервст: "Перша перемога на американській землі", Наш Вік, 29. X. 1949

... Поставник Й. Гірняк і режисер О. Добровольська не тільки поновили, але й помітно змінили трактування окремих ролей, і загальну режисерську концепцію, аж до кардинальної зміни декоративного оформлення і окремих мізансцен включно. Це сприяло тому, що *Мати і я* з камерно-психологічної драми перетворилася у драму ідей... Доктор Тагабат і Деґенерат — це сторожі м'ятежної душі, це зла воля Андрія; Андрюша — втілення його позитивно-людських прикмет, його дуругого "я".

Звідси бачимо, який філіґрановий образ глибокого гамлетівського роздвоєння випав на долю Й. Гірнякові, виконавцеві ролі Андрія. З притаєним подихом слідкує глядач за найменшими виявами емоційної вібрації Андрія, за його ваганням між добром і злом, між любов'ю до матері та обов'язком комунара, між пестливою і звірячою жорстокістю. Тільки актор такого маштабу, як Й. Гірняк, міг спромогтися з винятковою майстерністю, а одночасно з потрясаючою простотою і щирістю, відобразити величезну амплітуду душевного переживання героя, досконало розкривши цілу скалю й найтонші нюанси його вияву.

Кожний жест, кожна найменша зміна міміки, кожна видозміна інтонації голосу актора; скульптурна чіткість окремих ракурсів тіла Й. Гірняка — не тільки надовго залишаються в пам'яті глядача, але й доводять можливість досконалого оволодіння сценічною виразністю в специфічних умовах сценічного часу і сценічного простору.

В дещо іншому аспекті розв'язує О. Добровольська образ матері... Спокійні, максимально сконденсовані й обмежені (проте такі проречисті) жести, чітка барельєфна міміка; ледве вловний характерний тембр голосу; майстерне користування психологічними павзами і ніжно-тужлива мелодія мови — ось головні прикмети, що характеризують неповторне виконання О. Добровольської...

Цілком правильно зрозумів І. Колосів дуже своєрідну ролю Андрюші, логічно і послідовно розкриваючи всю скалю переживань і внутрішньої боротьби.

М. Понеділок... виявив себе непересічним і вдумливим інтерпретатором відразливої постаті Деґенерата.

В. Лисняк створив наскрізь оригінальну постать д-ра Тагабата з чіткою демонічною маскою, щось на зразок колись прославленого чекіста Ф. Дзержинського. В. Змій, як і раніше, виступав у ролі молодшого брата Івана і Мужчини в пенсне, майстерно перевтілившись у цілком різні своїм віком і внутрішнім змістом ролі. Дуже сумлінно виконав М. Василик дві своєрідні й непересічні ролі: Остапа і Арештованого.

Декоративне оформлення до вистави виготовив В. Лисняк, просто і влучно розв'язавши низку технічних питань лише за допомогою кількох невеликих станків і косокутних приставок, витриманих у чорно-білих кольорах. Також і сценічний образ задумано в прозоросимволічних натяках.

"Господиня заїзду" Карльо Ґольдоні (прем'єра 26 листопада 1949)

П'єса

Це відома комедія з клясичного репертуару, в якій кругом господині заїзду, Мірандоліни, кружляють всі мужчини, які тільки кинуть на неї оком. Але з особливою послідовністю виявляють свою любов збанкрутований Маркіз, збагачений і новоспечений Граф, слуга Фабріціо та завзятий напочатку антифеміністКавалєр, якого Мірандоліна обкрутила кругом пальця і, довівши його до цілковитої любовної безтямности, вийшла заміж за свого слугу Фабріціо.

Підготовка вистави — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

25. VIII. 1949

Перша читка п'єси *Мірандоліна.*

26. IX. 1949

Сцена Кавалєр і Мірандоліна, — над цією сценою вже досить довго працюють і чомусь не вдається.

12. до 20. X. 1949

Кожний вечір репетиції *Мірандоліни.*

24. X. 1949

Організаційні збори членів-основників Студії. Вирішили приділяти платню основним членам, включно з керівниками, по-рівному. Висоту платні нових членів ще не визначено. Режисер Гірняк і О. Добровольська звернули увагу Змієві і Лиснякові на їх нервування, яке перешкоджає в праці.

20. X. 1949

Господиня заїзду — прогон всієї п'єси. Дуже приємно бачити, що Позняківна в ролі Мірандоліни прекрасно оволоділа всіма станами цього складного образу.Гірняк в ролі Маркіза — таки справжній взірець, як треба грати комедію.

24. XI. 1949

Цілий день монтували декорації. В 11-тій год. почали ґенеральну пробу без костюмів, бо ще не готові. Закінчили пробу в 3-тій рано.

26. XI. 1949

Як звичайно перед прем'єрою: в 3-тій скінчили декорації, зате костюми скінчили аж в 6-тій. Вистава пройшла в належному ритмі і темпі.

6. XII. 1949

Збори Театру-Студії. Тому що в пресі появилася стаття ред. Кедрина, з метою підготовити грунт для об'єднання двох театрів — Театру-Студії і театру Блавацького (осідком такого театру повинен

бути Нью-Йорк), Гірняк скликав збори, щоб вияснити стан серед суспільства і вислухати думку студійців. Й. Гірняк висловився, що Студія має свою чітку лінію, і глядач вже її помічає, але все таки намагається об'єднати два театри, забуваючи, що з хвилиною об'єднання пропаде лінія Студії, а з нею і той чар, який криється у ній. Із студійців виступали: Понеділок, Лисняк, Колосів і ін. Всі були проти об'єднання. Тоді виступила О. Добровольська і вияснила: Блавацькому залежить на тому, щоб переїхати до Нью-Йорку, вважаючи його найкращим місцем щодо кількости публіки. Цього він не може так просто зробити, бо тут є Студія. Отже, він рішив зробити це дипломатично ... Об'єднавшись, він переїхав би сюди, а це довело б до знищення Студії.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Мірандоліна	Т. Позняківна
Кавалєр ді Ріпафратте	І. Колосів
Маркіз ді Форліпополі	Й. Гірняк
Граф д'Альбафйоріта	В. Лисняк
Фабріціо	В. Змій
Слуга кавалєра	М. Василик
Ортензія, комедіянтка	Л. Погребінська
Деяніра, комедіянтка	І. Куліш
Постава	О. Добровольської
Оформлення	В. Лисняка

Олімпія Добровольська зробила цю постановку акторською виставкою. Оскільки п'єса сама в філософському сенсі не має ніяких особливостей, а матеріяльна вбогість театру не дозволяла на ніякі особливості в оформленні, — тож ціла постава трималася на акторстві, точніше на грі Й. Гірняка (Маркіз) і Тамари Позняківни (Мірандоліна). Гра згаданих двох акторів і становила стрижень постави.

Позняківна, після европейського періоду, особливо після успішно виведеної ролі Фру Альвінґ в *Примарах,* сильно ставала на ноги і виявляла свій дуже широкий діяпазон. Вона особливо добре зазвучала в комедії, або, як жартома висловився Й. Гірняк, "мала до комедії дриґ". Свою Мірандоліну вивела вона як молоду дівчину, безпосередню, привабливу, чарівну. Олімпія Добровольська відзначує, що Тамара у своїй многогранності мала здібність легко і добре схоплювати те, що суттєве. Дорікає собі Добровольська, що може вона за тісно тримала Т. Позняківну в режисерських рамках і, може, забагато нагинала до своєї концепції ролі Мірандоліни; їй здається, що Тамара могла навіть ширше

виявитися. На всякий випадок, Позняківна створила дуже цікавий тип Мірандоліни — це одна з її найкращих креацій.

Й. Гірняк виповнював своєю ролею Маркіза (разом з Т. Позняківною) цілу виставу. Він мав великий дар перевтілюватися, вмів внести в кожну ролю щось чаруюче, щось неповторне, щось нове. Маркіз, поруч Кукси, Пандольфо, Мамая, є одною з його кращих роль, виконаних в Театрі-Студії. Гірняків Маркіз був забріханий, але зворушливий; дешевий, але чаруючий; наївний, м'який, ніжний.

Роля Кавалєра (І. Колосів) випала нещасливо. Кавалєр І. Колосова вийшов сирий, штивний і фальшивий. Колосів не зумів перевтілитися в ролю, не зумів навіть свою природну твердість перевтілити в стиль, — він просто грав побутового дурня, що йшло врозріз із стилем постановки та з елеґантністю самої п'єси.

В. Лисняк в ролі Графа стилістично включався у виставу, але внутрішньо не дотягнув своєї ролі до потрібного рівня, — був заповажний, некомедійний. Це зрозуміле, бо Лисняк — не є комедійний актор. Але з його талантом, він міг вивести її далеко краще. Проблема в тому, що, як Лисняк сам зазначив, замість прийняти цю ролю як виклик, він опирався їй.

В. Змій вивів ролю слуги Фабріціо в накресленому режисером пляні задовільно, — як безпосереднього, наївного і навіть дурнуватого хлопця. Було в цій ролі забагато елементів юности, а за мало елементів мужности. Фабріціо просто був замало мужчина, тому і рішення Мірандоліни вийти за нього не мало достатнього опертя.

В програмці зазначено, що оформлення робив В. Лисняк. Тим часом Лисняк просив внести корективу: оформлення, як такого, насправді не було. О. Добровольська купила за дуже скупенькі фонди шовку, пошила покрівці за ніч; купила сукна, а Лисняк все це відповідно розмістив на сцені. Проєкти костюмів робила О. Добровольська і сама їх з дівчатами шила.

Оцінка критики — погляд іззовні

Любов Дражевська: "Нова прем'єра в театрі Гірняка", Свобода, 7. XII. 1949

... В центрі п'єси стоїть господиня заїзду Мірандоліна — Тамара Позняківна, а навколо неї упадають всі герої п'єси чоловічого роду. Вона є втіленням вічно-жіночого, але не ніжно-жіночого, а бойового, самостійного, що протиставить себе чоловікам, не підкоряється їм, а завойовує їх, вибираючи собі, але не даючися бути вибраною. Тамара-Мірандоліна повна вогню, чару і почуттів.

Йосип Гірняк грає старого Маркіза, підтоптаного аристократа без грошей, але з великими амбіціями. Гірняк безподобно подав тип тої аристократії, що саме 200 років тому догоряла і уступала...

Граф д'Альбафйоріта у виконанні В. Лисняка — є інший тип аристократа. Він сипле грішми і думає, що за гроші матиме все. Лисняк добре увійшов в ролю і дав чіткий образ молодого ласуна.

Т. Позняківна — Мірандоліна,
В. Змій — Фабріціо

"Господиня заїзду"

Т. Позняківна — Мірандоліна

Т. Позняківна — Мірандоліна,
Й. Гірняк — Маркіз

В. Змій грав вірно слугу Фабріціо. Він прекрасно подав тип безпосереднього хлопця, віддано закоханого, який то вірить своїй коханій, то шалено ревнує.

Актор Василик дав ще одни образ безнадійно закоханого скромного слуги.

Але найцікавіший з усіх закоханих є кавалєр ді Ріпафратте у виконанні Івана Колосова. Колосів прекрасно передав усю гаму почуттів, звичайно трохи підкреслено, а Тамара, чи то пак Мірандоліна, грала грізним військовим, як кицька з мишею.

Молоді актори І. Куліш та Л. Погребінська виказали дві епізодичні жіночі ролі, показавши прекрасний вишкіл і добрі здібності.

Тверда і майстерна рука режисера Олімпії Добровольської почувалась в усій виставі. Все творило прекрасне ціле, всі мізансцени, кожний рух — все було на місці в гармонійних акордах легкого, але високомистецького театрального видовища.

Борис Бєрєст: "Крізь скравки невмирущого сміху", Наш Вік, 10. XII. 1949

... Маркіз — цей боягуз і блазень, що втратив особисту повагу і грошовий кредит, — животіє, так би мовити, процентами з титулу і колишньої слави свого роду. Але з яким неперевершеним смаком і почуттям такту виконує Й. Гірняк цю неповторну ролю. Як влучно він спромігся поєднати нахабство і самопевність Маркіза з улесливістю і боягузтвом під час найменшої небезпеки чи зміни перепетій. До того ж вся гра Гірняка цілком вільна від неправдивого шаржування, дешевих штампів чи перебільшеного фальшу в засобах акторської виразности. Це зовсім не випадково. Адже Й. Гірняк ще в 20-тих роках в театрі ім. І. Франка виконував спочатку ролю слуги, потім — Фабріціо, а згодом і самого Маркіза, цю останню ролю довелося йому виконувати вже з вимушеним оптимізмом і на засланні в таборовому театрі в Чіб'ю. Ще більшим оптимізмом віє від його виконання і тепер, хоч і працювати нашому талановитому акторові доводиться в дуже скрутних матеріяльних обставинах.

Цікавий образ другого "міщанина в дворянстві" створив В. Лисняк (Граф), хоч і недиспонованість голосом не дозволила йому відповідно передати нюанси суто дикційного характеру.

Майже в кожній п'єсі Ґольдоні, а зокрема в *Господині заїзду*, головним рушієм і керманичем центральної лінії драматичної боротьби є жінка. Взагалі жінку з народу венеціянський комедіограф поставив на такий високий п'єдестал, що йому можуть заздрити жінки вищих станів, бо вони значно поступаються перед нею в розумі, такті, практичності, принадності. Саме такі риси вдало поєднала Т. Позняківна в досконалому створенні філіґранної постаті Мірандоліни. Яскраво помітна наполеглива праця талановитої акторки над живим словом і виявом його логічної та мистецької виразности і над чіткою фіксацією рухів, найменших ракурсів тіла і окремих мізансцен.

Небагатьома, але виразними фахово-впевненими штрихами

характеризує І. Колосів постать Кавалєра, спочатку завзятого антифеміністa і брутального вояка, а потім приборканого і хитро обдуреного Мірандоліною тюхтія.

Ролі комедіянток Ортензії і Деяніри вдумливо і старанно виконали Л. Погребінська та І. Куліш. Діяметрально протилежні характери двох слуг створили В. Змій і М. Василик. В. Змій досконало трансформувався в ексцентричного слугу-хитруна Фабріціо, а М. Василик, зробивши значний поступ в порівнанні до попередньої праці в Театрі-Студії, вдало перевтілився в недорікуватого слугу-простака.

Господиня заїзду при звичайному читанні не створює того нестримно веселого настрою, тих іскрометних діялогів, того своєрідного аромату, що ми його відчули у виставі Театру-Студії в постановці О. Добровольської. Аналізуючи глибше це твердження, ми справді помітимо, що почуття комізму в *Господині заїзду* сховане не так в репліках автора, як у сценічних можливостях його безсмертного твору. Звідси випливає потреба приступати до сценічної реалізації кожного твору К. Ґольдоні не тільки фаховому і досвідченому режисеру з вибагливим мистецьким смаком, але одночасно й високоінтеліґентному режисерові-педагогу, що ним саме і є Олімпія Добровольська. Чітке накреслення центрального стрижня наскрізної дії; непересічну побудову оригінальних мізансцен; прагнення до найвиразнішого скульптурного втілення окремих режисерських завдань; безкомпромісову боротьбу з акторами не тільки за виразність, але й за чистоту і правильність української літературної мови; нарешті, викристалізування скравок невмирущого сміху К. Ґольдоні та донесення його до глядачів, а тим самим і блискучий успіх *Господині заїзду* — треба завдячувати насамперед безнастанній саможертовній праці реж. Олімпії Добровольської.

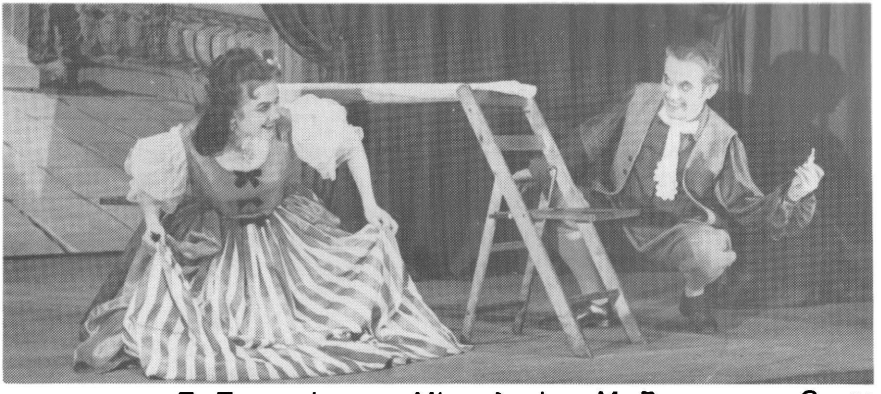
М. М. (Мелания Мілянович): "П'єса 18-того століття — успіх театру Гірняка" (англійською мовою), Свобода, грудень 1949

О. Добровольській належить визнання за встановлення доброго високого рівня режисури для українського глядача зокрема, та українського театру взагалі, живо-ритмічною поставою п'єси Ґольдоні *Господиня заїзду (Ля Лякондієра).*

... Тамара Позняківна в ролі Господині дала блискучий американський деб'ют. Двадцятилітня, приваблива і приємна в червоно-білій сукні в смуги Мірандоліна — Позняківна достовірно віддала ролю красивої і життєвої господині заїзду, яка уярмлювала кожного мужчину, який глянув на неї. Безсумнівно, ця талановита і несподівана поява актриси являється не тільки наглядним здобутком трупи Гірняка, але й нашої сцени взагалі. Її абсолютна поставність і впевненість на сцені, як також її інтеліґентна гра, — вказують на гарне майбутнє цієї зірки.

Йосип Гірняк в ролі спорохнявілого, але молодого в серці Маркіза був захоплюючий у грі й характеризації. Він дав публіці чудесну характеризацію своєї ролі і ще один доказ свого доброго акторства.

В. Змій — Фабріціо, Т. Позняківна — Мірандоліна



Т. Позняківна — Мірандоліна, М. Василик — Слуга

Сцена поєдинку Кавалера (І. Колосів) та Графа (В. Лисняк)

В. Лисняк в ролі оперученого й обіжутереного Графа віддав зовсім відмінну характеризацію від тої садистичної ролі, яку він грав у першій поставі Студії, — і виконав її особливо добре. Його Граф з усіма маннеризмами доби, був переконливий і приємний.

І. Колосів у ролі Кавалєра дав добру гру. Ми бачили його в трьох п'єсах в Нью-Йорку: *Безталанній, Мати і я* та *Господині заїзду;* остання роля була, без сумніву, найбільш помітна і переконлива.

Молодий В. Змій в ролі Фабріціо віддав усю барвисту моторність і бурхливу заздрість, що вимагала роля, але не викликав такого почуття, що заслужив руку Мірандоліни.

М. Василик, як слуга Кавалєра, дав зворушливу гру безнадійно закоханого раба Мірандоліни.

"Примари" Генріха Ібсена (постава 17 грудня 1949)

П'єса

Це повторна постановка репертуарної п'єси, — характеристика подана в першій частині книжки.

Підготовка вистави — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

11. XII. 1949

Читка п'єси *Примари.* Робили першу дію.

16. XII. 1949

Цілий день монтували декорації: Лисняк, Змій, Василик. Від 9-тої до 12-тої ночі проба всіх дій. Після проби лишились Гірняк, Лисняк, Змій, Василик і далі монтували декорації.

17. XII. 1949

В 6-тій год. ранку, не спавши, Василик пішов прямо на роботу. Змій і Лисняк працювали ще до 12-гої дня. Гірняк прийшов знову в 12-тій год. і порядкував крісла. В 8:30 почалась вистава. Глядачів помітно мало.

19. XII. 1949

Збори Театру-Студії. Гірняк з'ясував студійцям тяжкий матеріяльний стан і перевтому, яку студійці мають після кожної вистави. Тому Гірняк запропонував, щоб сповільнити роботу, бо нема сил ні підтримки глядача. Всі студійці на чолі з Добровольською запротестували проти такого рішення і погодились далі терпіти тяжкий стан, щоб закінчити сезон, як намічено.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Гелена Альвінґ	Т. Позняківна
Освальд, її син	В. Лисняк
Мандерс, пастор	Й. Гірняк
Енґетранд, столяр	В. Змій, М. Василик
Реґіна Енґетранд	І. Куліш

Постановка	О. Добровольської
Оформлення	Є. Блакитного

Це було повторення европейської вистави в повному сенсі слова. Грали ті самі актори, вживали те саме оформлення, була та сама режисура. Тому нічого нового до характеристики в першій частині цієї книжки додати не можна.

Можна тільки загально відзначити, що гра акторів не сягала того рівня, що в Європі. Була якась розгубленість, була непевність, зумовлена, мабуть, тим, що численна публіка ставила під сумнів доцільність ставити такі "неприємні" речі, як *Мати і я* та *Примари.* Тут можна ще раз підкреслити, що в нас не було (та й нема) справжньої театральної публіки. Театр для більшости нашого глядана правив за розвагу, але не був він глибшою духовою чи естетичною конечністю.

Оживши на сцені єдиний раз в Америці, *Примари* назавжди зійшли з репертуару через брак публіки.

Варто, на закінчення, звернути увагу на статтю Л. Києва *"Примари* Г. Ібсена на українській сцені", що друкувалася в *Громадському Голосі.* Важна вона саме тим, що становить початок послідовного розтерзування Театру-Студії тими ж силами, які знищили "Березіль" з Курбасом, та й усі високі вияви української культури. Ця стаття ще мала на меті перетягати театр Гірняка в бік так званої "народної театральної культури", тобто радянської. Зрозуміло, що народ ніякої театральної культури не творив, культуру завжди творили і творитимуть індивідуальності. Теж питання, чи те, що зроблено в радянському театрі після Курбаса по сьогодні, беззастережно входить в рубрику "театральної культури". Порівнюючи з досягненнями таких індивідуальностей, як Пітер Брук, Ґротовський чи навіть Джуліян Бек, — мабуть, не входить. Відповідь Гірняка, як-не-як індивідуаліста в театральній таки культурі (без лапок), заздалегідь була ясна, він дав цю відповідь під час похоронів "Березоля", заслуживши орден заслання.

Оцінка критики — погляд іззовні

Борис Бєрєст (Б. Ковалів): "Три кроки вперед", Наш Вік, 7. І. 1950

... Зайвим було б ще раз підкреслювати блискучий акторський талант і чітку багаторічну акторську школу Й. Гірняка. Пастор Мандерс в його вдумливому виконанні стане яскравим зразком для наступного покоління акторів, буде наочним прикладом, як треба розкривати підтекст, як працювати над ролею і як створювати досконалий акторський образ.

Образ надзвичайної сили, рельєфности і безпосередности створила Тамара Позняківна. Важко собі уявити якусь іншу фру Альвінґ, з іншим тембром голосу, з іншим блиском проречистих очей, з іншим мереживом тонко опрацьованих жестів і міміки. До того ж Позняківна мусіла створити постать жінки-матері, жінки-героїні, що понад 30 років старша за неї саму. Це перевтілення, що було виконане з такою досконалою завершеністю, створене чіткою і наполегливою працею молодої актриси, спільно з режисером, а не випадковою інтуїцією чи збігом обставин. Це не випадковий тріюмф. Це — наслідок безнастанної праці актриси над собою.

В. Лисняк (Освальд) вже з першої появи на сцені наелектризовує глядача, повільно вводячи його у внутрішній світ героя, розкриваючи

перед ним незбагненні таємниці свого молодечого життя та освітлюючи закутки своєї надломленої душі, що вибухає протестом проти солодкавої брехливости сучасного суспільства.

Наочно показала своє творче зростання в свідомому опануванні природи сценічного почуття і основними елементами логічної виразности мови — І. Куліш, створюючи чітку й повнокровну постать Реґіни.

В. Змій знову блиснув талантом перевтілення, свідомо звертаючи увагу не тільки на опрацювання думки і підтексту, але й на чітке виявлення внутрішньої і зовнішньої характерностей образу Енґстранда.

Максимально просте і виразне декоративне оформлення сцени (за проєктом Є. Блакитного) з тонким смаком виконав В. Лисняк.

Відновлюючи свою працю над *Примарами,* режисер О. Добровольська намагалась освіжити звучання тексту, подати його за новим художнім задумом, максимально уточнити і детально розпрацювати всі нюанси надзвичайно вибагливих мізансцен. Але найголовнішим є те, що своєю наполегливою педагогічною працею над студійцями О. Добровольська спромоглась викристалізувати ідеї Г. Ібсена в первісному їх вигляді, цим самим здобувши виразний резонанс не тільки в серцях своїх учнів і прихильників, але й у серцях усіх глядачів.

Л. Київ: "Примари" Г. Ібсена на українській сцені", Громадський Голос, 1. І. 1950

... Керівник новозаснованої групи-студії, Йосип Гірняк, колишній відомий актор радянських театрів, та режисер-артистка О. Добровольська доложили багато зусиль, щоб з допомогою ще зовсім молодечих і малодосвідчених акторів-учнів вивести таку важку п'єсу. *Примари* вимагають окремого стилю, диктованого їх природою символічної п'єси. Режисер повів *Примари* по психологічній лінії, що й є основною причиною її невдачі. Ані Ібсен не задумував цю п'єсу як психологічну гру, а виключно як незриму гру символів, укритих сил, що поза нами; ані актори не витримали тієї накинутої їм лінії психологічного, начебто, реалізму і дбали не про мистецькі відкриття, а всього лиш про поправну рутину.

Зокрема Тамара Позняківна, безперечно обдарована талантом, весь час грала в рамах цілковито їй чужого, механічно прийнятого штампу, під тиском накиненої їй лінії інтерпретації.

Кращий за неї Освальд (В. Лисняк) теж у владі штампу, але іноді находив себе, даючи замість дешево-банального героя, що його силкувався грати, іграшку в руках примар, а саме того хотів автор. Бліло випали учнівські виконання ролей Енґстранда (В. Змій), Реґіни (І. Куліш).

Й. Гірняк, як пастор Мандерс виявив майстерність актора високої кляси, яким ми його знали з давніх часів у Києві й Харкові. Постать пастора Мандерса є безперечно найбільш удалою в цілій п'єсі Ібсена, але й найбільш трудною з акторського боку. Вона подумана як символ

суспільної совісті, як речник норм моральности, загально визнаного ідеалу "добра й правди", що в обличчі суперечностей деґенеруючого суспільства стає не тільки наївністю, а то й просто смішністю, чи вкінці — облудою й шарлатанством. Отже, ця роль невимовно трудна, бо вона з усіх інших найбільш правдива. Роль Мандерса може вчинити п'єсу гостро соціяльним памфлетом і дає змогу надати п'єсі революційного трактування. Вона є символом моралі загниваючого суспільного устрою.

На жаль, Й. Гірняк не хотів надати їй того глибокого суспільного змісту й тому вона згубилася і згубила цілу драму. Рятувала справу тільки майстерність актора. Але в ній ми не бачили гострого обличчя фарисейської реакції. Ми не бачили Ібсена бунтаря, Ібсена революціонера.

Йосипові Гірнякові й його групі недостає ідеологічного обличчя, так громадського як і мистецького. Майстер сцени, яким є Гірняк, і його надійна група можуть і повинні стати в Америці носіями нової української театральної культури, що була народжена нашою добою на рідних землях. Її покликав до життя народ, народ її творить далі і народ нею живе по цей день — там, на батьківщині. Отож нема потреби утікати від неї в світ якихсь випадкових *Міранделін* чи *Примар* ... Поважний український глядач, який є тут в Америці, прагне свойого, *народного* театру...

"За двома зайцями" Миколи Понеділка за М. Старицьким (прем'єра 14 січня 1950)

П'єса

В підзаголовку п'єсу названо політичною сатирою — такою вона і є. Не є це ані шарж на М. Старицького, ані перелицьовка, ані переробка, — є це радше "переливання" в готові судини сцен і персонажів Старицького свого змісту, свого і народно-радянського гумору та своєї дійсности. Зрозуміло, якщоб людина могла створити еквівалентні Старицькому персонажі і сцени, вона писала б свою п'єсу; не можучи цього зробити, не могла вона теж поліпшити п'єсу Старицького. Тож не маємо тут діла з феноменом драматургійного порядку, а радше з намаганням створити одноразове сценічне видовище.

Починається п'єса розмовою Сірка і Сірчихи про молебень, який правиться у церкві в наміренні святого Йосифа Вісаріоновича, імітуючи стиль відправи. Гумор тут базований на антитезності хору піонерії та комісарського дякування з церковністю. Після цього слідують відомі сцени Голохвостого з Пронею та Галею, тоталітарні методи Лимерихи супроти Голохвостого та подвійне його зобов'язання заручитися з Пронею і Галею.

Друга дія — це ґротескові заручини з Пронею в Сірків. Третя дія — міщанські заручини з Галею в Секлети. В четвертій дії — готування до весілля Голохвостого з Пронею. Всіх весільних перевдягають в "елеґантні" костюми, бо мають приїхати американські кореспонденти. Оскільки кореспонденти змінили свою думку — комсомолія стягає з усіх одежу прямо серед хати, а Секлета, виявивши факт подвійного заручення, розбиває весілля.

За двома зайцями проходили вже подібного рода операцію в "Березолі", яку виконував Ярошенко, зробивши Голохвостого спекулянтом чорного ринку. Ярошенко, на щастя, мав добре почуття гумору і почуття елеґантности. Того другого бракувало М. Понеділкові. Маючи власне гумористичне обдарування (для прикладу можна навести сцену, де між циркових акробатів попали київські акробати Тичина і Сосюра; або коли на запит Лимерихи, чи Голохвостий має освіту, він відповідає — "так, вищу" — а середню маєш — "незакінчену"), — він чомусь рішив опиратися на радянську побутовщину, майже живцем пересаджувати радянський народний гумор (що виявлявся в частушках, "вірменському радіо", безконечних злободенних жартах), який завжди грубуватий а то й вульґарний. Понеділок, на жаль, пішов шляхом найменшого опертя.

Підготовка вистави — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

20 — 27. XII. 1949

Кожного вечора робили репетиції *За двома зайцями.* Проби до цього часу йшли досить недбало.

1. I. 1950

Сьогодні чотири роки від того часу, як в Ляндеку постала Студія. З ляндецької Студії лишилися тільки Позняківна і Змій. Всі інші розбрелись. Саме в четверту річницю Студія дала виставу *Господиня заїзду.*

3. I. 1950

Знову перемінили обсаду ролей: Понеділок опрацьовував ролю Прокопа Свиридовича, але тому, що він не міг схопити образу, а часу мало, цю ролю дано М. Герусу. Хлопці вже роблять декорації за проєктом В. Лисняка.

12. I. 1950

Цілий день готували декорації. Пополудні робили пробу деяких сцен, а ввечорі прогон цілої п'єси. Ця вистава підготовлялася дуже скоро, і в деяких студійців є сумнів щодо успіху. Найбільше хвилюється автор, хвилюються, вправді, всі, на чолі з режисером. Колосів з самого початку вирішив не грати, хоч йому пропонували кілька ролей. Приходить тільки і робить скептичні зауваження.

14. I. 1950

8:15 — початок вистави. Глядачів навіть не половина залі. Вже з перших слів глядач почав добре приймати виставу — і так пішло аж до кінця. Гураґан оплесків під час вистави і після кожної дії. Щиро можна сказати, що неготовість вистави затерлася і вона, над сподівання, пройшла добре, що декого з членів Студії прямо заскочило.

15. I. 1950

Друга вистава *За двома зайцями.* Людей далеко більше. Вистава пройшла краще в усіх відношеннях.

17. I. 1950

Збори Студії. Й. Гірняк: Ми ніколи не робили ще такого карколомного скачка, як з цією виставою. П'єсу ми починали з певним ризиком і покладались на інтуїцію і чуття. П'єса вдалася. Студія сьогодні являється рушієм, що сам не спить, та іншим не дає спати. Вітаю всю студійну братію і кожного зокрема за їхні муки, які кожному доводилось перенести при постановці цієї п'єси. Зокрема вітаю з деб'ютом у великих ролях Л. Крушельницьку та М. Геруса, який по річній перерві знову повернувся до Студії.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и :

Голохвостий, радянський генерал по пропаґанді	Й. Гірняк
Прокіп Сірко, колгоспник	М. Герус

Явдоха Сірчиха, його дружина	О. Добровольська
Проня Прокопівна, їх дочка, комсомолка	Т. Позняківна
Секлета Лимериха, колгоспниця	Л. Крушельницька
Галя, її дочка	Л. Кукрицька
1-ша колгоспниця	М. руда
2-га колгоспниця	Л. Погребінська
Марта	Н. Крушельницька
Степан	М. Василик
Отець Олексій	М. Понеділок
1-ший хлопець	В. Лисняк
2-гий хлопець	В. Змій
Химка	І. Куліш

Постава	Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської
Оформлення	Володимира Лисняка
Музичне оформлення	Б. Крушельницького

Між п'єсою і театральним видовищем стоїть режисер, який з доброї п'єси може зробити непереконливе видовище і навпаки. Режисери Й. Гірняк і О. Добровольська створили дуже добру (стилістично двоплощинну) постановку. Дійство йшло в ключі, як висловився Й. Гірняк, "деструктивного стилю", в "поломаних" образах, "поломаних" ситуаціях, мізансценах та обстановці. Був це насправді ґротесковий стиль, витриманий, як відмітив В. Лисняк, чистіше, ніж у постановці *Пошились у дурні* в Європі чи згодом в Америці. Вистава починалася повільним лірично-співочим ритмом, а відтак набирала діловитішого, тривожнішого і швидкого ритму, який перетворився в третій дії на міщанську гульню в хаті Секлети. Режисерський задум виявлявся у двох площинах: першу характеризували Голохвостий, Проня і комсомолія, це та ґротескова, "переламана" площина, "проґресивних" людей; другу характеризували Сірки, Химка, Секлета і Галя, тобто традиційних, тому й реальних, здорових людей.

Ця стилістична двородність постановки була в цьому випадку дуже щасливо застосована, унагляднюючи чисто сценічними засобами контраст поколінь.

Зовнішній образ Голохвостого був відданий Йосипом Гірняком дуже добре. Він створив закукурічений, гордий з себе, ґротесковий тип хвалька, міщанина, який ходив з задертою головою, нікого не момічаючи. Голохвостий Гірняка був гримований під Гітлера, ставляючи таким сценічним засобом знак рівнання між побутом одного диктатора і ликом другого. Рухи Гірняка, його хода, його карколомні театральні засоби (напр. стягання штанів на сцені, аж присутні на виставі монахині затуляли очі), дуже природно, мистецьки оправдано і переконливо зливалися в унікальний і ориґінальний тип під-сов'єтського Голохвостого.

Сцена Голохвостого з хлопцями: М. Василик, Й. Гірняк, М. Понеділок, В.Змій, В. Лисняк

"За двома зайцями"

Л. Крушельницька — Лимериха

Й. Гірняк — Голохвостий

Сварня Лимерихи з Сірками:
Л. Крушельницька — Лимериха, Т. Позняківна — Проня,
О. Добровольська — Сірчиха, М. Герус — Сірко

Сцена з мокрим портретом:
І. Куліш — Химка, Т. Позняківна — Проня,
М. Герус—Сірко, О. Добровольська —Сірчиха

Тамара Позняківна хоч і віддавала преяскравлений, преґротескований тип Проні, то ніде і нічим не впадала в дешевий шарж, ніде не прегравала. Це була актриса дуже широкого діяпазону, завжди щира і переконлива на сцені, вона переймалася ролею, жила в ній, — тому майже штучний тип Проні, створений автором, виходив у неї мистецьки переконливим, сценічно "природним". Стилістично вона підносилась до рівня Голохвостого і разом з ним давала тон отій згадуваній ґротесковій режисерській площині.

Тон традиційній чи реальній площині надавала Олімпія Добровольська ролею Сірчихи. Вона дала шедевр інтерпретації характерної ролі, у зовсім протилежному стилі до Гірнякового Голохвостого, змушуючи таким чином глядача до певної психологічної настанови до світу Сірків і психологічно загострюючи прірву між цими двома світами.

Микола Герус підтягався до стилю, який накреслила Добровольська, але до вершин своєї, хоч і малої, ролі він не піднісся, як це робив колись Юрчак в "Бесіді". Але в загальному він грав добре, не виривався з рамок стилю, хоч місцями награвав, щоб бути смішним. Особливо добре увійшла в плян стилю Іва Куліш у ролі Химки. Це її чи не найкраща креація. Своєю простолінійною, хлопчачою інтерптетацією І. Куліш чудово балянсувала О. Добровольську на площині цього реального світу. Доповнювала цей світ теж Лариса Кукрицька своєю першою ролею Галі, наївної і нерішучої дівчини, та Ліда Крушельницька, яка зовсім добре виконала характерну ролю Секлети, яка дійсно не була в її амплуа.

Особливої уваги вимагає оформлення Володимира Лисняка. Це чи не найкраще його оформлення, яке своєю вишуканою ґротесковістю, своєю стилізованістю, своєю наглядною дотепністю не тільки стилістично гармонізувало з режисерським задумом, але й згладжувало деякі сируваті місця тексту, робило виставу суцільнішою.

Стиль постановки вимагав теж подібної стилізації і "ламання" в музичному оформленні. Бо частушки самі собою засирі, а народні пісні, не пропущені крізь криве дзеркало, не зовсім гармонізують своєю фактурою.

Оцінка критики — погляд іззовні

Борис Бервст (Б. Ковалів): "Вогнем слова і мечем сатири", Наш Вік, 8. III. 1950

... На протязі багатолітньої сценічної праці Й. Гірняк уже вдруге виконує ролю Голохвостого. Проте це не цивільний пройдисвіт з вистави "Березоля", це — рафінований шахрай, неперевершений "дипломат у відставці", сов'єтський "генерал по пропаґанді", диктатор у меншому маштабі. Недарма навіть у зовнішній характерності образу Голохвостий Й. Гірняка дещо нагадує Гітлера. Невичерпна творча палітра актора і вміле користування контрастовими тонами найбільше

Заручини в Сірків:
В. Змій — Хлопець, Й. Гірняк — Голохвостий,
Т. Позняківна — Проня, І. Куліш — Химка,
М. Гврус — Сірко, О. Добровольська — Сірчиха

"За двома зайцями"

Фінальна сцена:
Т. Позняківна — Проня, О. Добровольська — Сірчиха,
Й. Гірняк — Голохвостий, М. Гврус — Сірко, І. Куліш — Химка

яскравих барв у чіткому виявленні сценічної виразности образу Голохвостого — створюють повнокровний рельєфний тип...

Завзята комсомолка Проня Прокопівна знайшла своє бездоганне втілення в особі Т. Позняківни. В образі Проні сконцентровані всі неґативні риси закукурічених, некультурних і малоосвічених обивателів передмістя сучасного Києва. Але всі ці неґативні риси Т. Позняківна розкрила не засобами дешевих штампів, несмачних ефектів чи гіперболічних зображень, а дбайливою селекцією найбільше характерних і притаманних даному персонажеві елементів сценічної виразности. Яскрава міміка, обмежені, але чіткі жести; цікаві штрихи в зовнішній характерності образу (фізіологічні особливості, стилізований ритм ходи) — все це доповнює непересічне акторське виконання Т. Позняківни і свідчить про її безупинне творче зростання.

Цікаву ролю затурканого, але хитрого колгоспника Прокопа Сірка напрочуд легко і невимушено виконав М. Герус, який нещодавно прибув з Европи.

О. Добровольська досконало змоделювала постать Явдохи Сірчихи, підібравши з багатющого спектру свого досвіду тільки найтиповіші тони й півтони для нового творчого перевтілення. Дуже тонко користуючись засобами комедійної виразности, арт. О. Добровольська створила живий, повнокровний і наскрізь переконливий тип.

Виконуючи ролю сварливої Секлети Лимерихи, Л. Крушельницька успішно перемогла низку труднощів, насамперед вокального характеру (бездоганне виконання "Ой горе тій чайці" в фіналі 3-тьої дії). Також Л. Погребінська (2 колгоспниця) показала першорядне акторське обдарування і вміле володіння голосовими даними — м'яка атака звуку та своєрідний тембр голосу. Скупими, але виразними рисами наділила І. Куліш образ недорікуватої служниці Химки. Зовсім свіжу й небуденну постать створила М. Руда (1 колгоспниця). Цікавими рисами наділена Марта (Н. Крушельницька) та Галя (Л. Кукрицька).

Безпосередній та щирий образ створив М. Василик (Степан). Наскрізь ориґінальну карикатуру модерного "колгоспного священика" з удаваною побожністю і "смиренієм" показав М. Понеділок...

О. Т. (Остап Тарнавський): "Гірнякова Студія у Філядельфії", Свобода, 19. V. 1950

... Писати актуальну політичну сатиру на п'єсі не першої вартости з давнього побутового репертуару — це принаймні відвага. Зв'язуватись у заложенні з дуже нескладною акцією п'єси Старицького, акцією, яка, впрочім, у переробці губиться і зовсім не є рушієм вистави — думка не дуже щаслива. Автор перерібки, замість шукати типів у новому середовищі та повести дію згідно з характеристикою своїх персонажів — задоволився введенням навіть не смішних ситуацій, а самих смішних висловів і дотепів на тему сов'єтського побуту. Шукаємо коріння з Гоголем чи Чеховим, але у цих письменників головне — це мілье, та й усі смішні ситуації, типи й дотепи зумовлені тим побутовим мілье. У

Понеділка перетягнення: побіч персонажів, виставлених на сміх, теж і позитивні типи; глядач розгублений, чи брати їх поважно, чи смішно, ще й коли автор в їх уста вкладає ура-патріотичні сентенції. Дотепи — часом їдкі та влучні, хоч теж часто старі та відомі — не "умісцевлені" середовищем, але накопичені, як у сатиричному журналі. Та головна хиба перерібки — це неозначена суспільна функція героя п'єси Голохвостого, через що вістря авторської сатири не б'є влучно: воно не потрапляє в ідеологічно-суспільне заложення сов'єтського побуту, а це повинно бути спеціяльно важне у протисов'єтській сатирі.

Та все ж поставники зуміли і з цієї п'єси зробити удачне видовище та й не лише дати змогу глядачеві посміятись із протибольшевицьких дотепів, але й показати у кривому дзеркалі — як не сов'єтський побут, то бодай деякі типи цього побуту. Правда, сам Гірняк мав неабияк важке завдання створити постать — як сказано — соціяльно невизначеного осібняка, та все ж він грав його спочатку, як типового брехливого заволоку-крутія, а потім підніс його до прототипа сов'єтської сірої людини, яку обставини приневолюють кривити душею задля звичайних старорежимних штанів.

Зовсім переконували всі типи колгоспної рідні. Олімпія Добровольська — згідно з типізаційним заложенням постави — дала не лише ґротескову фіґуру "приноровленої" до обставин колгоспниці, але створила тип на грані комічного і трагічного, що чи не найкраще зображує зразок опростаченої сов'єтської людини. Її дотеп — не лише дотеп, але трагічна правда і тому не лише смішить, але викликає протест. Прегарним партненром її був М. Герус, якого культурна, неперетягнена гра висуває його на перший плян Гірнякового ансамблю. Т. Позняківна грала добре вередливу комсомолку, хоч її козир — це легка зальотна амантка, чого доказом її дотеперішня креація в *Господині заїзду*. Талановито відтворила І. Куліш тип буркуватої Химки.

З інших комічних постатей отець Олексій смішний, хоч — може — надто спримітизований, а колгоспниця Лимериха — бундючна і язиката — не завжди може викликати у глядача сміх, коли їй призначено виголошувати патріотичні поученія та творити поважну концертову програму. Та це вже вина автора. Інші персонажі, якби з іншого світу, не вкладались у сатиричну програму.

Оформлення сцени — стилізоване — щасливо і по-мистецьки розв'язане В. Лисняком.

Вистава мала великий успіх у філядельфійського глядача і загально подобалась.

"Пошились у дурні в Америці" Івана Керницького за М. Кропивницьким (прем'єра 25 березня 1950)

П'єса

Всі принципові завваги, що стосувалися переробки *За двома зайцями,* стосовні і тут. Але є основна і дуже важна різниця між переробкою М. Понеділка та Івана Керницького. Полягає вона в тому, що переробка Керницького зберігає дух оригінальної п'єси Кропивницького, крім того Керницький як письменник і як людина має дуже делікатне почуття міри і стилю — це і піднесло його переробку на вищу площину. Керницький має "внутрішній", досить тонкий гумор, який місцями поєднаний з цікавою грою слів і становить вершини в цій переробці (наприклад: Антон — "Мене було *відвернуло* від бабів, а тепер раптом *привернуло".* Кукса — "А щоб тебе *вивернуло"!).*

Дія в І. Керницького перенесена на американсько-український побут: Кукса і Дранко — це заможні фармери-сусіди; Антон і Василь — це нові прибульці-іміґранти, і на цих досить м'яких контрастах побудовані взаємини і конфлікти. Може, найцікавішим засобом у цій переробці є англо-український жарґон, який Керницький застосував і дотепно, і вдало.

Другу дію Керницький зовсім не переробляв і подав її в оригінальному виді, як аматорське "представлення", як це відбувалося по наших стодолах. Це було найнещасливіше рішення. Аматорську виставу треба було перестилізувати на таку "українську" мову і на такий побут, як це могли собі уявляти роджені тут молоді люди. Викликає теж застереження те, що Кукса і Дранко, які впродовж цілої дії не могли склеїти доброго українського речення, переходять в діялозі з Нечипором на чудову літературну мову.

Підготовка вистави — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

19. II. 1950

Йдуть репетиції до вистави *Пошились у дурні.* Проходять вони мляво, бо люди хворіють.

17. III. 1950

Сьогодні прийшов на пробу Лисняк (весь час був хворий), і рішено, що вистава піде 25. і 26. III. Тепер проби такі, як повинні були бути давно. Лисняк почав робити декорації, Добровольська костюми. Репетиції проводить Добровольська. Аж приємніше стало — Студія почала жити.

25. III. 1950

Вистава *Пошились у дурні.* Тільки піднялась завіса, глядач,

побачивши Лиснякове оформлення, посипав гучними оплесками. Перша дія пройшла з великим успіхом — глядач реаґував на кожний жарт. Друга дія теж пройшла успішно, хоч йшла у зовсім другому пляні — за Кропивницьким. Третя дія була бомбою сміху! Глядач майже не переставав сміятися.

18. IV. 1950

Збори Студії. Й. Гірняк: тому, що Студія закінчила свій сезон, треба зробити обрахунок совісти і на базі пройденого зробити пляни на майбутнє.

Минуле показало, що наша погоня за репертуаром вбила деякі потрібні речі: молоді актори не мали часу, щоб як слід попрацювати над ролями. Тепер зробимо перерву і повернемось до лекцій. Звернемо увагу на слово, рух, ансамбль, образ і майстерність актора. Це потребуватиме ще більше впертої роботи, бо треба буде працювати над тим, щоб завоювати глядача і щоб поповнити свою акторську скарбницю багатством майстерности.

20. IV. 1950

Дискусійний вечір у Літературному клюбі. Доповідав В. Чапленко. Він похвалив Театр-Студію за позитивну роботу і за те, що реаґує на болючі проблеми дня. Й. Гірняка в ролі Кукси він поставив як приклад акторського мистецтва. Дранко був шаржований і неприродний, тому йшов врозріз з виставою. Джені (Л. Крушельницька) знаменито виконала свою ролю, особливо в другій дії. Пеґі (Т. Позняківна) теж гарно грала. Антін (І. Колосів) чомусь різнився від усіх акторів і не дав жодного образу-типа. Хто знає Колосова в житті, той бачив його таким на сцені. Нечипір (М. Василик) грав погано, непереконливо. Скакунець (В. Линяк) — шаржував. В. Чапленко скритикував теж мову в театрі.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и :

Кукса	Йосип Гірняк
Дранко	Микола Герус /Мирон Чолган
Антін (Тоні)	Іван Колосів /Ігор Шуган
Василь (Віллі)	Володимир Змій
Оришка (Джені)	Ліда Крушельницька
Горпина (Пеґґі)	Тамара Позняківна /Люба Сай
Скакунець	Володимир Лисняк /З. Осінчук/ Я. Галайда
Нечипір	Микола Василик /Микола Понеділок

Постава — Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської
Оформлення — Володимира Лисняка
Музична частина під керівництвом — Б. Крушельницького.

Це вже друга інтерпретація п'єси *Пошилися в дурні* Театром-

"Пошились у дурні в Америці"

Й. Гірняк — Кукса,
М. Гевус — Дранко

Й. Гірняк — Кукса,
В. Лисняк — Скакунець,
М. Гевус — Дранко

І. Шуган — Тоні,
Й. Гірняк — Кукса

Студією. Європейська постановка була, із зрозумілих причин, більш суцільна (там п'єса не зазнала ніяких змін, бо І. Алексевич вважав, що п'єса така добра, що не дозволяє на зовнішне втручання), більше лірична і м'ягша. Той факт, що п'єсу перенесено в американський побут, в типово американську обстановку, в американську зовнішність, — зумовив інакший стиль постави та інакший ритм. Характер мови акторів, їхні костюми (оті фармерські штани і сорочки), тобто інша зовнішня фактура, до великої міри накинули і стиль перевтілень акторів. Або, як жартома сказав Й. Гірняку маляр Михайло Мороз, навіть його фармерські штани грали на сцені, кожною своєю складкою. Отже, ритм був кутастіший, темпо динамічніше, а підджазована музика служила, за структурально зв'язуючий елемент. Дуже важним і цікавим засобом в цій поставі було контрастне варіювання інтонацій, оті переходи від злободенно-сварливого до ліричного тону споминів і тужливости.

Йосипа Гірняка в ролі Кукси, який натягнув фармерські штани, потягнуло на гостріший тип. І коли в Європі він був м'який і хитрий "чесною" хитрістю, то в Америці ця хитрість була вже розрахована, долярова.

Ролю Дранка виконували два актори: спершу Микола Герус, а згодом Мирон Чолган. Це дві різні акторські особистості, то й створені ними типи були різні. Микола Герус був кутастий, грубий, настирливий — і саме тим дуже добре контрастував з заокругленим, все таки, типом Гірнякового Кукси. Мирон Чолган теж гранчастий, але його кути більше заокруглені, він стилістично був більше співзвучний з Гірняком, тому й не віддав такої різкої контрастности, як Герус; але, з другого боку, його переходи від сварливих до ліричних настроїв були далеко вищого порядку, ніж у Геруса. Крім того М. Чолган краще відчував партнера і мав кращу сценічну переконливість.

І. Колосів в ролі Антона, як і в попередніх ролях, був зовнішній. Далеко переконливіше виконував цю ролю ще дуже молодий актор Ігор Шуган. Він був м'який, з добрими голосовими даними та вмів увійти в ансамбль.

Горпину спершу виконувала Тамара Позняківна, і її інтерпретація достатньо обговорена в пресі. Згодом виконувала цю ролю Люба Сай. Вона мала здібності характерних перевтілень, то й зуміла створити свій власний, ориґінальний образ Горпини. І коли Позняківна дала гострий тип отакої справжньої "баби", яка обкручувала Василя гругом пальця, то Люба Сай створила не такий гострий, м'ягший у своїй фактурі, тип. Вона теж краще зв'язувалася з партнером.

Знов же роля Скакунця не була в амплуа Володимира Лисняка. Він вивів її задовільно, вкладаючись в рамки стилю, але не піднісся до висоти своїх акторських можливостей, як у *Зайвих людях* чи *Примарах*. Далеко успішнішим був згодом Зенон Осінчук, а найкрще грав таки Я. Галайда (Ярема Шуган), який попав у цю ролю випадково, як початкуючий студієць, і виявив такий небуденний акторський талант, таку здібність імпровізувати, що здивував не тільки глядача, але й своїх

керівників. Інші акторські досягнення були задовільно висвітлені в пресі.

Слід накінець зазначити, що режисери не виправили чисто сценічними засобами авторового стилістичного недогляду в другій дії. То й завваги, які стосувалися автури, стосуються також режисури.

Оцінка критики — погляд іззовні

(о.т.) Остап Тарнавський: "Від Ґольдоні до перелицьовки Керницького", Свобода, 26. IV. 1950

... На виставі Ґольдонівської *Господині заїзду* у Гірняковій Студії можна було слідити, як режисер цілу постановку перевів у формі ґротеску. Правда, комедія Ґольдоні — це не комедія Мольєра чи Шекспіра, чи теж Гоголя, що межує з трагічним, — це типова побутова комедія, що навчає сміхом. Але режисер із традиціями Курбаса не вивів її в побутовій ширині, але надав їй елеґантного вигляду витонченого ґротеску. Легкість слова — і саме вага в недоказаному; легкість руху — і саме вага в натяку; а в цілості — вага у ґраціозності та ефектовності.

Ця вистава — це гарний трамплін до травестовки Керницького. Вистава *Пошились в дурні* має свою велику традицію — більшу, як деякі т. зв. "поважні" вистави: *Наталка полтавка* чи *Запорожець*, — а це завдяки надзвичайній своїй театральності. Вона знає вже декілька більших чи менших перепрацювань. Сама ідея травестовки — добра. Поминувши те, що вже не виходить на сцені вся комічність побуту мови Кропивницького (що була недавно змога спостерігати на виставі тієї ж п'єси таки вже тут в Америці), але й сам побут з часів Кропивницького неактуальний і для театрального глядача нудний. Тому перерібка п'єси на американсько-український побут та американсько-український "сленґ" в опрацюванні І. Керницького, який спеціялізується тепер у цьому говорі, п'єсу зактивізувала. Коли вже не стає авторам сили самим вхопити тему і вивести живих людей з теперішнього побуту — мусимо вдоволитись і зактуалізованою перерібкою, хоч і знайдуться люди, що воліють п'єсу в старому вигляді. Та ще й у Керницького стільки своєрідного гумору, що п'єса вийшла жвавіша, ба навіть завдяки актуальній темі старих і нових еміґрантів може мати позитивний вплив.

Поставлено п'єсу знову в зарисовці ґротеску. Могло видатись, що це казочка з живими ілюстраціями — смішними і комічними, але ефектовними, витонченими і непереказаними. Цю ґротесковість створює передовсім гра Йосипа Гірняка. Багато написано про цього актора; дві монографії, безліч статтей, статейок і споминів, — але трудно схопити словами цю легкість та образкову витонченість кожного його руху, затриманому на півтоні, недоказаному. Часом так несподівано приходить якийсь рух, але він такий простий, і такий властивий, і такий перфектний. Гірняк не комік-резонер і не комік-буфо. За його грою вичувається щось трагічне — і це у нього своєрідне. В новий американський костюм Кукси він переодягнувся просто "з душею", створюючи новий, але такий Гірняківський тип, що викликає

Й. Гірняк — Кукса,
М. Чолган — Дранко

Загальна сцена

М. Понеділок —
Нечипір,
М. Чолган —
Дранко

сміх, коли зі сантиментальним смутком згадує про те, як то у старому краю і травичка інакше росла, і коли з ущипливим резонерством стверджує, що "тепер машина робить, а хлоп тільки пейду бере".

Талановитий удався Гірнякові ансамбль студентів його Студії. Вони з увагою переймають вказівки обох своїх учителів і стараються бути гідними стояти на сцені поруч свого майстра. Трудно ще сьогодні сказати, кому з них та чи призначена їм сценічна слава; вони ще надто наслідують своїх учителів, щоб показати своє справжнє обличчя. Тамара Позняківна, одначе, що теж вдумливо переймає вчення О. Добровольської, вносить на сцену молодечу жвавість і каже сподіватися більше.

Згадати треба ще — на нашу думку — найголовнішу особу в Театрі-Студії, режисера Олімпію Добровольську-Гірняк, яка, правда, не виходить по оплески на сцену, і не чарує, як давніше, зі сцени глядачів, але яка всю Студію "держить в руках". Ті, хто знає О. Добровольську з попередніх виступів і з режисерської діяльности, не потребують цієї похвали. Вони всі знають, з якою увагою, майже набожністю вона відноситься до театрального мистецтва, яке в неї велике знання і ширина задуму в режисерських працях, який у неї сценічний талант і ширина інтерпретації та яка в неї солідність, майже деспотична, в театральній роботі. Нові американські глядачі, може, матимуть ще змогу не лише знати О. Добровольську з режисерської педагогічної праці, але й бачити її на сцені.

Борис Бервест (Борис Ковалів): "Іскрометний гумор на тлі злободенности", Наш Вік, 22. IV. 1950

Про клясичну оперету-жарт М. Кропивницького Й. Гірняк згадує з піднесенням, з винятковим творчим запалом, з ніжною батьківською любов'ю. Але про себе актор не любить розповідати. Навіть свій найбільше плодотворчий період праці в "Березолі" Й. Гірняк обходить мовчанкою...

Іронія долі хотіла, щоб Й. Гірняк створив чотири глибоко відмінні й своєрідні постаті Кукси, зовсім не схожі на первотвір М. Кропивницького. Тонкий цирковий шарж і вишукана кловнада в "Березолі"; чітка образність і стилізація у Відні; "безґротесковий ґротеск" в Німеччині; і, нарешті, ще одна, зовсім відмінна маска на прем'єрі в Нью-Йорку.

Американський глядач не побачив ні наслідування Й. Гірняком Лиса Микити, ні його "лисячої ґраціозности", ні "безґротескового ґротеску". Глядач побачив чітке завершення жесту та інтонації, виразно накреслені та досконало опрацьовані елементи зовнішньої та внутрішньої характерностей образу Кукси. Більше того, глядач побачив самого себе у кривому дзеркалі тонкого гумору та іронії І. Керницького, як автора нового сценічного варіянту, і Й. Гірняка, як фахового досвідченого актора...

Коли Й. Гірняк створив тільки ще одну нову маску в ґалерії своїх багатолітніх акторських досягнень, то М. Герус під час підготовчої

праці над п'єсою мусів перебороти низку труднощів над переборенням власних зовнішніх і внутрішніх даних. Проте, постать Дранка у виконанні М. Геруса свідчить про вдумливість і талановитість молодого актора, про його уміння працювати над собою, над ролею. Дві невеликі, але складні своїм хореографічним і музичним малюнком, жіночі ролі припали Л. Крушельницькій — Джені та Т. Позняківній — Пеґі. В кожній з них глядач міг констатувати виразну оригінальність, непересічне втілення найтиповіших зразків сучасної американської молоді українського походження.

До незаперечних успіхів вистави належить виконання ролі Антона — Тоні — І. Колосів легко оперує широкою скалею барв, хоч і користується ними стримано, виразно, точно. В створенні цікавої постаті Василя — Віллі — В. Змій досягнув потрібної безпосередности й щирости.Образ Скакунця — це образ-узагальнення. В. Лисняк створив тип "всюдисущого бізнесмена", що швидко пристосовується до різних обставин, що не гребує засобами для досягнення мети, що під плащиком патріотичних гасел ховає свою нікчемність. М. Василик — Микольцьо — показав не тільки здібність швидкої транформації в постаті "захожого чоловіка" та нью-йоркського "бома", але й чітке володіння хореографічними елементами.

Стрункість виконання вистави підкреслювало максимально спрощене і дотепно задумане декоративне оформлення В. Лисняка, що характеризувалось виразно плякатними елементами і широким діяпазоном барвистости.

М. М. (Мелянія Мілянович): "Хіба не всі ми?", англійською мовою, Свобода, 3. IV. 1950

З хвилиною, коли розсунулася куртина, в публіці вибухнув сміх, бо оформлення В. Лисняка багато спричинилося до того, щоб створити радісний настрій сміху. Він рішив прикрасити свій веселий краєвид бундючних двоповерхових фармерських домів таблицею оголошень, обліплену такою типово українсько-американською реклямою, як "Русько-польсько-український погребник".

А коли Гірняк, режисер і зірка, появився в типовому комбінезоні й почав першу дію гаф-на-пів американським і українським монологом, то акт перетворився в цілогодинну печеру карколомного сміху, що, здавалось, минув за хвилину.

Гірняк, граючи лисого, багатого і неосвіченого фармера, то доводив свого глядача до конвульсій єхидним і вчасно акцентованим реченням, то втишував цілковито вставкою чогось ностальгійно-сантиментального. Актор вмів нагинати свою публіку, як бажав. Микола Герус дав портрет високого, кострубатого, однаково багатого і однаково неписьменного сусіда, що був справді комічний...

"Лісова пісня" Лесі Українки (прем'єра 30 грудня 1950)

П'єса

Це дуже відома п'єса Лесі Українки про взаємини людини з природою, базована на українській мітології і демонології. Додаткової характеристики п'єса не вимагає.

Підготовка виставки — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

Від 19. V. — 16. VI. 1950

Лекції Добровольської, Переяславець і Гірняка.

18. VI. 1950

Зустріч Студії в Літературно-мистецькому клюбі з письменниками. Присутні: Ю. Дивнич, Ю. Косач, В. Барка, С. Литвиненко, В. Лесич, І. Керницький, Л. Івченко та інші. Гірняк плянував відбути: дружнє обговорення різних питань, що кружляють кругом Студії чи взагалі кругом театру. Вийшло не так. Деякі напилися горілки (Косач) і почали говорити запальні промови, збоку посипались репліки — відтак пішла неприємна сварка. Гірняк заявив, що Студія міняє дотеперішній плян праці і починає працювати виключно для себе. Добровольська, мабуть, поденервована таким вечором, заявила, що виходить зі Студії.

23.VI.1950

Перша проба п'єси *Змова Каталіни* Ю. Косача. Обсада ролей:

Каталіна	В. Лисняк
Ціцерон	М. Герус
Катеринник	В. Змій

Жіноча роля ще не обсаджена. Читали першу дію. Тому, що Добровольська була серцем і душею Студії, її заява виходу затривожила студійців. Режисер плянує роботу далі, а про те, чи буде Добровольська, не згадує. Такого стану за п'ять років існування Студії ще не було. Режисер після проби залишив Лисняка, Геруса, Василика, Змія, щоб обговорити це питання. Вирішили вибрати делеґацію і піти до Добровольської.

24.VI.1950

Лекція Ю. Косача: розвиток театру. Лекція дуже цікава, але занадто загальна. Кожне питання треба б пояснювати новою лекцією.

25.VI.1950

До Добровольської прийшла делеґація в складі: Л. Крушельницька, Т. Позняківна, В. Лисняк, М. Герус і В. Змій. Пані Добровольська з'ясувала причину виходу із Студії: поперше, вона мала непорозуміння з реж. Гірняком щодо дисципліни, вона завжди була за організованість і

дисципліну, Гірняк хотів, щоб це приходило само собою від самозрозуміння; подруге, Добровольська ніколи не могла домовитись точно щодо репертуару, і те, що робилось приходило з тяжкою боротьбою; і, потретє, за п'ятирічний час праці не знаходила підтримки в студійців.
27.VI.1950

Лекція Гірняка про мімодраму і її значення. Після лекції Гірняк запропонував вибрати управу Студії, яка б нею керувала і полагоджувала всі поточні справи, бо він змучився і не в силі нести всю відповідальність за Студію. Студійці не погодились на це і просили, щоб режисер і надалі вів Студію.
20.VII.1950

Проба *Каталіни.* Майже кожного вечора робили репетиції першої дії. Жіночу ролю роблять Т. Позняківна і Л. Крушельницька. Покищо йде дуже тяжко.
22.VII.1950

Відбулася балачка: Й. Гірняк, О. Добровольська, Т. Позняківна, В. Змій, В. Лисняк, М. Герус, М. Василик. Пані Добровольська висказала всі свої болі, поставила вимоги на майбутнє і вирішила приступити до роботи над *Лісовою піснею.*
9.VIII.1950

Назначена проба не відбулася. Зовнішні обставини часом приводять до застанови, чи варто працювати. Вже від довшого часу колишній прихильник Студії Борис Ковалів почав кампанію проти Студії, і саме сьогодні появилася п'ята з черги стаття в *Національній трибуні,* де він грубо і нечесно критикує всю роботу Студії. Особливо критикує режисерів Й. Гірняка і О. Добровольську.

24.VIII.1950

Студійці радились, як виступити в обороні своїх учителів. Рішили, що дискутувати з брехуном не варто, краще зустріти його на вулиці і відповідно зареаґувати.

25.VIII.1950

Зійшлись студійці: Погребінська, Руда, Лисняк, Герус, і Змій. Не повідомили тільки Л. Крушельницьку, І. Куліш та Василика, не було часу. Всі дівчата пішли до Сурмача, — там був Ковалів, ніби чекав на гонорар після статтей. Щоб не робити скандалу в Сурмача, викликали його на вулицю, обступили і вимагали, щоб він назвав того, хто в Студії постачає йому інформації, які він перекручує. Ковалів м'явся і на питання відповідав питаннями. Дійшло до того, що плюнули йому в обличчя і перевели на другу сторону дороги, бо перший акт відбувався під протестантською церквою. І хоч які голосні протестантські обряди, всеодно не могли перемогти глуму над "бідним" рецензентом. По другій стороні відбувся дальший тяг трагікомедії. Приперли рецензента до му́ру і питали, яка ціль його рецензій. Рецензент м'явся і плутався далеко більше, ніж Малік в О.О.Н. Трагедійний кінець наближався. Героїня дійства студійка... засвітила по обличчі рецензента свічку, аж впали окуляри і рецензент осліп, але кинувся бити студійку. Тоді один

студієць став в "обороні" жінки і гаряче "охолодив" шановного рецензента. Після того студійці зникли в сутінках сьомої вулиці й рішили бойкотувати Б. Коваліва. Після нарад пішли здати фронтовий звіт Й. Гірняку. Він осудив це як новий скандал.

Від 28.VIII. — 11.X.1950

Кожноденні лекції та репетиції *Лісової пісні.*

12.X.1950

З приводу писання Береста — багато руху. В *Нашому Житті* Ю. Дивнич у відкритому листі осудив писанину Береста як провокаційну. В. Блавацький в *Національній Трибуні* критикує Дивнича за лайливий тон. З приводу інсценізації студійців з Берестом *Національна Трибуна* помістила замітку "Невдалий напад", *Лис Микита* весело висміяв *Трибуну* і Береста, *Українські Щоденні Вісті* (комуністичні) помістили статтю "Вияв націоналістичного бандитизму". А Берест пише і пише. Всі ці статті зберігаються в архіві Студії, як документ часу, в якому доводиться нам працювати.

23.X.1950

Надія Крушельницька покинула Студію (не хотіла грати стару ролю матері).

22.XI.1950

Цілий час підготовляли виставу. Всі працювали в нервовому стані. Особливо тяжко працюють Герус (Лукаш) і Тамара (Мавка). Скоро почнемо робити оформлення сцени — це лежить на плечах Лисняка і Змія. Пані Добровольська сама шиє костюми, хвилюється, а ще більше хвилюється режисерським задумом, вдодаток мусить грати ролю Матері.

24.XII.1950

В Студії хвилювання, але в цих хвилюваннях трапляються дуже гарні нотки. Навіть Тамара, яка, здається, живе тепер далеко від Мавки і Студії (це помітно в її широких гарних очах, які задивлені в даль і чомусь страждальні), прийшла з якимсь болем на серці і наводить порядок в ґардеробі, робить це дуже акуратно, чисто, із святістю.

28.XII.1950

Цілий вечір до пізної ночі кінчали декорації. Настрій в Студії нервовий. Публіка з великою цікавістю і непевністю чекає вистави. "Критика" наперед присудила невдачу, навіть Блавацький тиждень перед прем'єрою надрукував в Америці статтю, де каже, що не уявляє собі "Лісової пісні" на сцені. В підтексті це значить, що не уявляє собі п'єси в Театрі-Студії.

30.XII.1950

День у гарячці. Заля і декорації готові. Костюми і світло — ще робляться. Люди на залі, в касі нема квитків, за півгодини початок вистави, Лисняк заплутався в електричні дроти і трудно виплутати. Його ж костюм Перелесника теж не готовий. Прем'єру почали 25 хвилин пізніше.

31.XII.1950

Відпочивши, актори краще почулися в ролях, вільніше виводили сцени. Глядач виповнив залю, багато повернулось додому без квитків.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Дядько Лев	Й. Гірняк
Лукаш	М. Герус
Русалка	Л. Крушельницька
Лісовик	В. Змій
Мавка	Т. Позняківна
Перелесник	В. Лисняк
Куць	І. Куліш
Мати Лукаша	О. Добровольська
Русалка Польова	Л. Кукрицька / Л. Погребінська
Килина	Л. Погребінська / Л. Кукрицька
Марище	А. Олесіюк
Доля	М. Руда
Потерчата	О. Гавриленко
	Х. Кікта
Злидні	Б. Кряк
	Є. Данилишин
	М. Грицик
Постава	О. Добровольська
Оформлення і костюми	В. Лисняк
Музичне оформлення	І. Соневицький
Хореографія	В. Переяславець
Оркестра	В. Босого

Лісова пісня була лебединою піснею Театру-Студії. Творилася вона в дуже тяжких обставинах життя, в період цілковитого фізичного виснаження акторів, що доводило до конфліктів під час праці та від'ємно впливало на роботу режисера, тобто, не дозволяло вивершити режисерський плян.

Найбільше помітною слабістю постановки була роля Лукаша. Кутасті фізичні дані М. Геруса, його негнучкий і не музичний голос, його нахил до гіперболізації, — не підходили для ролі Лукаша. І не було кому тої ролі заграти. Микола Герус мав талант до характерно-ґротескових ролей, до різкіших чи "твердіших" ролей. І справа, звичайно, не в фізичних данностях, справа в тому, що Герус не мав тієї внутрішньої одуховленості, тієї поетичности, що контрастувала б з його зовнішністю і підкреслювала дуальну природу Лукаша: незугарну земну зовнішність та глибоку поетичну душевість, внутрішність. Це

недомагання було найбільше наглядне в першій дії, — згодом, коли мінялася фактура самої п'єси, Герус перевтілювався успішніше, а в третій дії вповні уже піднісся до висоти своєї ролі.

Йосип Гірняк твердить, що Мавка Тамари Позняківни — краща за тих, які він стрічав на театральному шляху, тобто за Мавку Дорошенкової, Нятко та Барвінської. Олімпія Добровольська старалася, щоб Мавка була темпераментна і глибока, щоб вона справді любила, не пюбувалася. Щоб любов її була глибока, і біль був глибокий. Вона найбільше наполягала на тому, щоб образ Мавки не був переніжнений. І саме на цій концепційній межі Позняківна мала найбільші труднощі, які з своїм талантом вона таки поборола. Позняківна досягнула відповідного внутрішнього стану і зуміла передати всю символіку Лесі Українки. Її монологи були прямо шедеврами; взагалі, найкраще віддала вона поезію твору. Образ Мавки вимагав абсолютної одвертости і прозорости, абсолютної чистоти. У декількох сценах з Лукашем Позняківній не вдалося досягнути тієї тотальної одвертости і чистоти. Вона місцями була закрита, не перевтілювала чистої ліричности. Це, мабуть, було наслідком її психологічної настанови до інтерпретації ролі.

Володимир Лисняк, не зважаючи на цілковите фізичне виснаження, створив добрий образ Перелесника — в пляні характерного йому надривного експресивного жесту. Він, можливо, мав деякі труднощі з ритмікою, але голосом і рухом тіла виявився добре. Сам Лисняк твердить, що зовнішній образ він, можливо, віддав, але не зумів віддати внутрішнього образу, отієї лісової фривольности і грайливости, які далекі його акторській природі.

Не зважаючи на загальне признання Й. Гірнякові за створення ролі Дядька Лева, — О. Добровольська вважає, що роля не була ще достатньо пережита, не було тієї душевної простоти, яка повинна характеризувати людину, що стоїть на межі лісового і людського світів.

Критика зовсім переочила Ларису Кукрицьку в ролі Килини. Кукрицька була ще тоді дуже молоденька початкуюча актриса. О. Добровольська хотіла дати їй ролю Польової русалки, і Лариса відмовилася її грати. Це було дуже незвичне і незрозуміле: така молода дівчина, така чудова поезія... Але все стало зрозуміле, коли Кукрицька заграла ролю Килини. Вона відразу виявила себе характерною актрисою; був внутрішній стан, був чудово відданий підтекст — одним словом, це було відкриття актриси для О. Добровольської.

Ролю Матері, у виконанні О. Добровольської, сама Добровольська оцінила досить сильно і прецизно: "я ніколи таких ролей не грала; це була, просто, ніяка дурнувата баба". Ані критика, ані глядачі чомусь з О. Добровольською не погоджуються... Проблема, мабуть, в тому, що вона була перевантажена і виснажена: режисурою, готуванням костюмів і грою. Тому й не могла довести ролю до такого рівня, якого вона завжди вимагала, особливо від себе.

Олімпія Добровольська як режисер хотіла, в першу чергу, передати

твір, те, що написане, тобто, поезію Лесі Українки. Хотіла вона теж підкреслити різницю між чистотою лісового світу та грубістю людського світу; підкреслити провину і кару Мавки, з одного боку, та трагедію Лукаша, з другого. Тому постановка складалася майже з двох окремих п'єс; одна лісова (з Мавкою, Перелесником, Лісовиком, Русалками); друга (з Матір'ю, Килиною та частинно з Лукашем) людська. Можливо, та людська частина була запобутова — це, в першу чергу, вина Лесі Українки, яка стилістично і композиційно не поєднала тих двох світів — але це можна було зробити режисерськими засобами, більш умовно. На всякий випадок, ота стилістична роздвоєність, оправдано чи неоправдано (це вже справа погляду), в постановці існувала. На питання, чи досягнула режисер своєї цілі, — відповідає сама О. Добровольська, вираховуючи незабутні, вершинні сцени: це в першій дії монологи Мавки та сцена з Перелесником; в другій дії діялог Мавки з Водяною Русалкою про любов та фінальна сцена; в третій дії діялог Мавки з Лісовиком. Підтягнути цілу п'єсу до таких вершин режисер не змогла, просто, тому, що ансамбль ще не був готовий до такої п'єси. Добровольська дуже любила цю п'єсу, ціле життя мріяла її поставити; ще в Ляндеку почала над нею працю, відновила її в Міттенвальді (де був добрий ансамбль), але тверда рука керівництва — зазначує вона — ставила те, що "треба було, а не завжди те, що добре". Це була її остання можливість взаємин з улюбленою п'єсою, і в багатьох відношеннях взаємини були успішні.

Оцінка критики — погляд іззовні

Петро Заярський: Прем'єра "Лісової пісні", Свобода, 10.I.1951

Український Театр-Студія під мистецьким керівництвом Йосипа Гірняка гідно відсвяткував свій п'ятирічний ювілей виставою найвидатнішого драматичного твору Лесі Українки *Лісова пісня...*

Самий вибір п'єси для вистави має надзвичайно велике значення, просто символічне значення. Театр-Студія міг би вибрати для вистави легшу п'єсу, або п'єсу прибутковішу для свого театру, яка не вимагала б таких великих витрат... Але театр Гірняка керувався не заробітком, а бажанням дати глядачеві високомистецький твір... Театр Гірняка — це не Килина з *Лісової пісні;* театр Гірняка — це Мавка, що символізує вищі духові інтереси...

Успіх залежав головно від гри акторів. Без перебільшення можна сказати, що гра більшости студійців майже дорівнювала грі фахових акторів. Особливо виділяється талановита Тамара Позняківна, що блискуче виконала ролю Мавки. Артистична гра, рух, голос, прекрасна дикція, бездоганна літературна вимова акторки донесли до глядача і ідейний задум Лесі Українки, і надзвичайну красу та музичність мистецького слова...

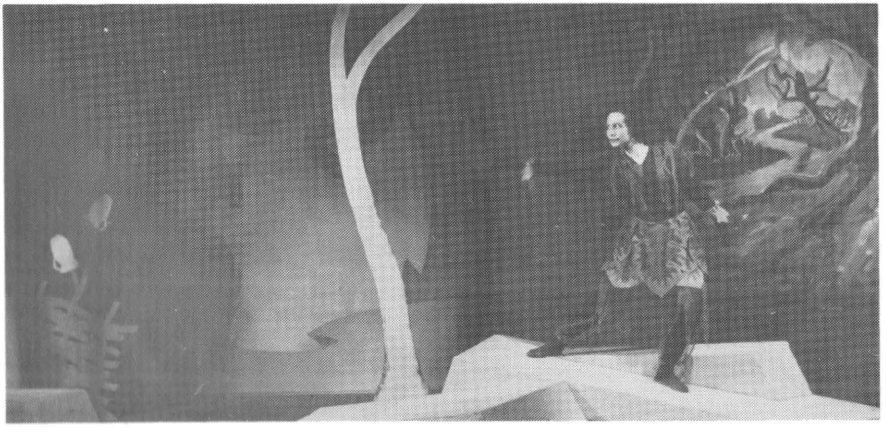
На жаль, роля Лукаша не була амплуа Миколи Геруса, особливо в першій дії. В інших ролях цей молодий талановитий актор дав би зразки доброго виконання. В першій дії голос актора не відповідав ролі

"Лісова пісня"

Т. Позняківна — Мавка, М. Герус — Лукаш

В. Лисняк — Перелесник, Т. Позняківна — Мавка

І. Куліш — Куць



Лукаша, але в другій і третій діях цієї невідповідности вже не було помітно.

Дядько Лев у виконанні Й. Гірняка був незрівняний, а особливо в сцені, де розповідає Лукашеві казку. Високий зразок сценічної майстерности дала О. Добровольська в бездоганному виконанні ролі Матері. Особливо треба також відзначити добру гру Л. Погребінської (Килина), В. Змія (Лісовик), В. Лисняка (Перелесник), А. Олесіюка (Марище).

М.М. (Мелянія Мілянович): Театр Гірняка презентує "Лісову пісню" Лесі Українки (англійською мовою), Свобода, 9.І.1951

Український театр, каже Й. Гірняк, повинен бути виявом української ментальности, а не лише показом національних костюмів та екзотичного фольклору. Така настанова могла спонукати щасливе рішення поставити шедевр Лесі Українки *Лісова пісня.* Під надхненною і наглядно відданою режисурою Олімпії Добровольської та з мистецьким гарним вкладом хореографії Валентини Переяславець та оригінальної музики Ігоря Соневицького, — актори театру Гірняка дали незабутню виставу, що виявила величну красу, драматичний розмах, ніжний, місцями меланхолійний ліризм *Лісової пісні.* Оформлення, костюми і світла роботи В. Лисняка і виконані цілою трупою додають автентичности хвилинам трансформації в зачарований світ...

Тамара Позняківна дала в цій, найкращій її ролі, ніжний і чаруючий образ Мавки, прекрасної персоніфікації природи, яку притягає споріднена краса Лукашевої душі, коли він творить незвичайну музику на сопілці. Лукаша вміло виконував Микола Герус...

Дядька Лева... грав Йосип Гірняк, як завжди — просто, повноцінно, високомайстерно. В. Змій в ролі Лісовика створив найкращу досі характеризацію... Глибоке відчуття своїх ролей виявили доброю грою Іва Куліш (Куць) та Лариса Кукрицька (Польова русалка).

Любов Дражевська: А тепер "Лісова пісня" в Нью-Йорку, Українські Вісті, 28.І.1951

... В. Лисняк, безумовно, цікавий і вигадливий мистець, у своєму оформленні зумів кількома штрихами створити настрій. Я б сказала, що в першому акті панорама лісу — в надто яскравих кольорах, що скидаються на лубок. Той же ліс — червоно-жовтий у другому акті, а голо-сірий і потім засніжений у третьому — своєю ніжністю відповідніший до тону п'єси. Дотепно вирішив мистець сцену перетворення Мавки в вербу і сцену з світлячками.

Тамара Позняківна ще раз показала, що за останні роки виросла на справжню драматичну артистку з рідкісним даром витончености в сценічній передачі. Як Мавка вона незрівняна і в показі своєї довірливої любови до Лукаша, і тоді, як намагається знайти забуття в старій любові до Перелесника, і тоді, як у розпачі йде з тим, що у скелі сидить, і тоді, як розбитою тінню знову ходить коло Лукаша.

... Герус зробив Лукаша не так, як його досі подавали українські

театри, і не так, як він уявляється багатьом читачам Лесі Українки. Його Лукаш не романтичний, стрункий, білявий герой, а чорнявий простий сільський хлопець, в душі якого закладено зерно поезії та музики...

Юрій Дивнич: "Повзія сцени", Прометей 8.II.1951

... О. Добровольська, педагог і поставник-режисер прем'єри *Лісової пісні,* зробила революційний вчинок. Драму-феєрію вона поставила без жодної матеріяльно-сценічної феєрії, навіть без умовних чи конструктивістичних (як то було в театрі ім. І. Франка в 20 рр.) метаморфоз тієї феєрії. Зате вона просто — через гру акторів, через мізансцени і співритм слова й дії — засвітила надзвичайні вогні поетичного слова драми. Заіскрилась поезія сцени, де, слідом за автором п'єси, стали поетами режисер і актори. Так матеріяльну бідність свою Студія перетворила в своє мистецьке багатство, виходячи на генеральний шлях сучасного театру.

Якими засобами досяг цього молодий мистецький колектив? Покищо ми помітили тут три моменти: робота над мистецьким словом, вироблення єдиного ритмічного ключа вистави від слова — через актора — до дії та мистецького й музичного оформлення, і третє — глибоке, майже конгеніяльно-влучне акцентування ідейного змісту драми.

Ритм *Лісової пісні* складний, многопляновий, з різкими й складними переходами, зламами й взаємоперехрещеннями. Цей ритм твору став ритмом усіх елементів вистави. В першій дії домінує ритм весни — це ритм струмка, літаючих світлячків, ритм вогнистого Перелесника, пташиного співу, Мавки й Лукаша. Гармонійним контрастом відтіняє, підкреслює цей ритм повільно-лагідний ритм Гірнякового дядька Лева. В другій дії домінує ритм літа, уповільнений ритм руху, назріваючого кінця й роздуму, що контрапунктно січеться "аритмічною" появою Матері й Килини з їхніми скрипучо-шамотливими буднями. І, нарешті, ритм осени і зими. Тут спершу переплітаються ритми двох попередніх дій у єдиному ключі, щоб потім запанував фінальний сумно-величний ритм долі, ритм тихої, але пристрасної медитації й надії, ритм ясного прозріння в смерті, що здається лише тимчасовою, хоч невідкличною карою ...

Тамара Позняківна своєю Мавкою остаточно увійшла в коло першорядних українських актрис. Вона заіскрилась справжньою зіркою многогранного акторського обдарування і вишколу.

Ще понад два роки тому Добровольська показувала гурткові друзів етюди цієї Тамариної Мавки. Це був тоді прекрасний метелик. Але сьогодні це незглибний і всеохопний у своїх радісних і трагічних світлотінях та многопляновій значимості сценічний образ. І я не здивувався, коли аж від двох людей (сестри Лесі Українки і від Й. Гірняка) почув твердження, що Тамара Позняківна дала найкращу з дотепер кращих Мавок українського театру. Справді, поетичне слово в її устах звучало так, що після неї поезію не хочеться читати — тільки

слухати. Її міміка, блиск очей, рух пальців, ритм усіх порухів тіла, що доходили місцями вершин пластичної досконалости — все це підносило слово до нових маштабів і вимірів та видобуло з нього потрясаючий образ.

...Микола Герус увійшов у славний цех українських передових акторів, як це до цього зробили Залеський (у ролі Хлєстакова), М. Чолган (Д-р Тагабат, Меценат), Тамара (фру Альвінґ), В. Лисняк (Освальд), І. Варцаба (Майя), Змій (Сільвіо). Герусів образ Лукаша — це перехід від його амплуа характерних ролей до ширшого діяпазону. Він ориґінальний і цікавий показом тонких перехідних психологічних граней між практичним вайлуватим селюком і тонким естетом... Пізнє каяття і перемога високого, духового, естетичного, а водночас і природнього, начала в Лукашеві (сцена смерти в фіналі) відтворені Герусом зі справжньою силою і то тільки засобами майже самих очей на мертво нерухомому обличчі.

Я ніколи не сподівався такого саме дядька Лева, як показав Йосип Гірняк. Він уявлявся мені з тексту якоюсь мірою як патріярх. Щось міцне, величне, як і люблений ним дуб. Тим часом Гірняк показався в образі нарочито миршавенького зовні дядька. Я приглядався до нього на першій і на третій виставі, полонений з першого його кроку мимовільним тепло-ліричним гумором, і дивувався, як ріс переді мною цей з надзвичайно легкою пластичністю зроблений образ.

В. Лисняк, як автор мистецького оформлення і виконавець ролі Перелесника, виніс на своїх плечах дуже значну частину успіху прем'єри. Лиш тепер ми помітили, що в Студії ростуть не тільки актори, а майбутні її мистецькі керівники. І першим кандидатом на такого, мабуть, є В. Лисняк. Його Оформлення сцени і костюмів, зроблене мінімальними засобами фарби, світла і станків, дало прості й скупі, але лірично-інтимні рамки лісового інтер'єру. Може лише перший акт, весну (задник) зроблено грубовато для загального тонкого стилю вистави. Актор діяпазону й глибини, він на цей раз дав зовсім нове перевтілення, розвітриливши свого Перелесника розлогистими польотами на такій маленькій площі.

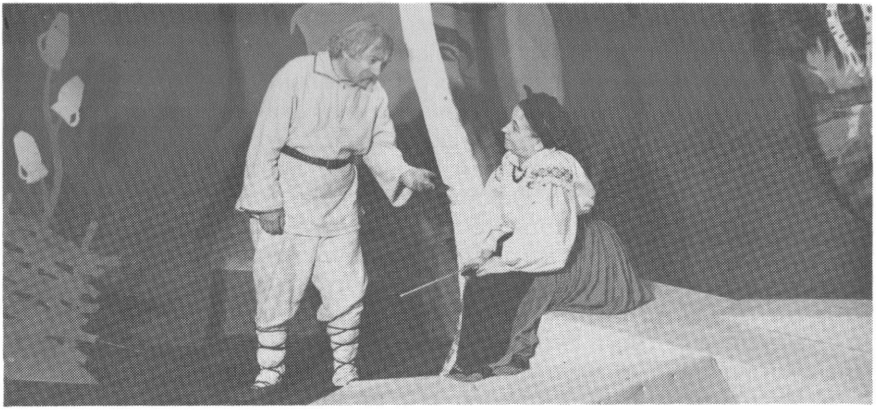
... Народня українська демонологія не наділила Лісовика надтою рухливістю, і це якраз зрозумів В. Змій, що вміє окреслити образ найскупішими засобами. Що менше зовнішньо рухливий Лісовик В. Змія — то глибший і живіший образ його душі.

Іва Куліш створила дуже своєрідний і промовистий образ чортика Куця. Ця акторка, що зросла за останній рік, виявила здібність розкривати внутрішній образ без зовнішніх афектацій.

Контрастова група людей буднів і порожньої суєти була ефектно очолена О. Добровольською у ролі матері. Акторка клясично оформила цей типовий персонаж народнього побутового театру лише найсуттєвішими рисами, відкидаючи все другорядне. Вийшла ясна чіткість портрету, яка може бути досягнена лише засобами постреалістичного театру. Реалізм тут ужитий як стилізація, як засіб легкого шаржу,

Т. Позняківна — Мавка, Л. Кукрицька — Полєва Русалка

Й. Гірняк — Дядько Лєв, О. Добровольська — Мати



В. Змій — Лісовик, Т. Позняківна — Мавка

скерованого не лише на персонаж п'єси, а й на його традиційне зображення.

Цей тонкий шаржовий акцент являв собою найцікавішу рису гри Добровольської.

(от) Остап Тарнавський: "Лісова пісня" Л. Українки в поставі Олімпії Добровольської, Наше Життя, ч. 2. 1951

У п'ятиріччя свого існування Театр-Студія Йосипа Гірняка вибрав для відзначення цього скромного ювілею *Лісову пісню* Лесі Українки. Цей найвидатніший твір нашої поетеси не лише чарівно мережана казка, це глибока драма, в основу якої лягла вічна проблема — людина і природа. Трагедію переживає саме уосіблення цієї природи — Мавка, що її звабила на землю сопілкова музика людини, яка тужить за чимось незнаним.

Поставник *Лісової пісні* реж. Олімпія Добровольська дозволила говорити зі сцени самому творові. Звідтіль велика увага до вірша, звідтіль ця чарівна, ніжна атмосфера з відтінню мелянхолії, звідтіль цей — мов призначення — пригнітаючий спокій, в якому розвивається конфлікт між світом чарівної природи і людської буденщини. Образом цієї мелянхолії і незрушимого спокою є дядько Лев у відтворенні Йосипа Гірняка. Кожна роля цього великого актора випрацьована до подробиць. Тут у кожному слові його відчувається любов до вікового лісу, у кожному русі — почуття своєї дрібности відносно величного світу природи.

Фальшивий і злий світ людського круга зосереджений у постаті Лукашевої мами, яку відтворювала О. Добровольська. І знову та сама дбайливість — вивести на сцену персонаж у повноті характеру — створила реалістичну постать сільської баби з усім вантажем людських властивостей з деякою відтінню ґротеску.

Талановитий ансамбль Студії допоміг виконати задум режисера: показати глибокий конфлікт між надуманим людським і високим природним, пережити трагедію вічно живої душі у її шуканні величного, донести до глядача прекрасну поетову мову. На першому пляні Тамара Позняківна, яка вже здобула собі ім'я креацією в *Мірандоліні.* Вона відтворювала Мавку з набожністю та увагою, якої вимагає головна роля цього автобіографічного в духовому сенсі твору Лесі Українки. У третій дії вона була щиро безпосередня і виявила повно самостійну темпераментну прикмету свого таланту. Микола Герус дав сновидний тип Лукаша, замало сильний і різкий у час душевного перелому. Він ще не раз передумає цю ролю і вона напевно стане в нього пописовою. Подобалась Русалка у виконанні Ліди Крушельницької: жива, рухлива, з великою увагою до дикції. Патетична деклямація у Змія (Лісовик) загрожувала монотонністю. Лисняк, як Перелесник, може запрезентувати трохи акробатики. Погребінська в ролі Килини натуралістично яскрава. Гармонійного руху бракувало виступаючим дітям. Велика шкода, що не можна було бачити хореографічної вставки з Куцем у першій дії; це було б знаменитим впровадженням у казковий світ.

Оформлення сцени Лисняка майже стилізоване, щасливо розв'язало проблему змін пір року. Теж і костюми оригінальні, не вповні задовільні технічні атрибути, хоч досить вигадані. Музичне оформлення І. Соневицького підкреслює меланхолійну ніжність атмосфери. Вистава має великий успіх в нашої публіки і вона чергова творча перемога Театру-Студії.

Неплянована нотатка

Були ще дві "рецензії" на *Лісову пісню*, які вимагають хоч останнього виділення:

Борис Бервест (Борис Ковалів): "Патос і деклямація", Національна Трибуна, 7.І.1951

Поставник не спромігся перейти від закостенілих форм підкресленої стилізації (як це наочно видно з дотеперішніх вистав Театру-Студії) до життєвої правди, до максимальної природности думок, почуттів і пристрастей...

Намагання поставника наблизити виставу до давно забутих засобів натуралізму, до примітивних мізансцен і тягучих темпо-ритмів ще більше поглибило прірву між автором і виконавцями, з одного боку, а виконавцями і глядачем, з другого. Тому й не дивно, що виконання в цілому було позначене оголеним студійним учнівством...

Т. Позняківна виконувала складну багатогранну ролю Мавки...не спромоглась дати цілісний і динамічний розвиток образу. Грає вона в основному правильно, але надто анемічно, блідо й суховато...

Образ Лукаша поданий автором в одній тональності, — у виставі цей образ звучить в кількох різних, хаотично змішаних тональностях. Це насамперед пояснюється тим, що ні внутрішні, ні зовнішні дані М. Геруса не відповідають вимріяному Л. Українкою образові. І тут знову ж таки падає відповідальність на режисера...

Й. Гірняк (дядько Лев) стилістично за своєю творчою манерою стоїть дещо зосібна в цій виставі... Актор намагається чомусь зразу ж завоювати симпатію глядача, намагається якнайбільше розкритися, замість того, щоб тільки розгорнути край завіси, за якою ховаються думки героя, його почуття, прагнення і, нарешті, його трагічна доля...

Виконавець ролі Перелесника — В. Лисняк — припустив значну помилку, замінивши хвилювання героя своєю акторською сценічною схвильованістю...

Виконавець ролі Лісовика (Змій) блукав по сцені якимсь бездушним привидом, намагаючись крізь силу деклямувати на низькому реґістрі...

Зрозуміло, що виконавцям... бракує ще певної безпосередности, тієї приманливости, справжньої щирости й простоти, які притаманні *наймолодшим виконавцям: Потерчатам та Злидням.*

О.С-ка: "Лісова пісня" в Нью-Йорку, Громадський Голос, січень 1951

Лісова пісня в постановці Театру-Студії Й. Гірняка була жалісною

пародією... Режисерія О. Добровольської подбала про те, щоб поховати все мистецтво слова Лесі Українки і, річ звичайна, якнайбільше упростити ідею твору. Рівень постановки вагався між аматорською халтурщиною і рутиною баналу.

Відносно поправно й дбайливо випали виступи дітей з балетної школи Переяславець.

Найслабшими акторами, як не дивно, були на протязі всієї вистави відомі професіонали: Й. Гірняк і О. Добровольська. Обидвоє грали щось зовсім інше ніж *Лісову пісню*...

■

Про Тамару Позняківну перший автор, тобто, Борис Ковалів, писав: "Саме такі риси поєднала Т. Позняківна в *досконалому* створенні філіґранної постаті Мірандоліни. Яскраво помітна наполеглива праця талановитої акторки над живим словом і виявом його логічної та мистецької виразности, і над чіткою фіксацією рухів, найменших ракурсів тіла і окремих мізансцен". (10.XII.1949.)

"Образ надзвичайної сили, рельєфности і безпосередности створила Т. Позняківна. Важко собі уявити якусь іншу фру Альвінґ..." (7.I.1950.) "Яскрава міміка; обмежені, але чіткі жести; цікаві штрихи в зовнішній характерності образу (фізіологічні особливості, стилізований ритм ходи) — все це доповнює непересічне акторське виконання Т. Позняківни і свідчить про її безупинне творче зростання". (8.III.1950.)

Про В. Лисняка той же автор писав: "В. Лисняк вже з першої появи на сцені наелектризував глядача, повільно вводячи його у внутрішній світ героя". (7.I.1950.)

Про М. Геруса той же самий автор говорив: "Постать Дранка у виконанні М. Геруса свідчить про вдумливість і талановитість молодого актора, про його уміння працювати над собою, над ролею." (22.IV.1950.)

Про Олімпію Добровольську як режисера Ковалів говорив захоплено і високо: "Режисер Добровольська намагалась освіжити звучання тексту, подати його за новим задумом, максимально уточнити і детально розпрацювати всі нюанси надзвичайно вибагливих мізансцен". (7.I.1950.). "Чітке накреслення центрального стрижня наскрізної дії; непересічну побудову оригінальних мізансцен; прагнення до найвиразнішого скульптурного втілення окремих режисерських завдань; безкомпромісову боротьбу з акторами не тільки за виразність, але й чистоту і правильність української літературної мови... треба завдячувати насамперед саможертовній праці реж. Олімпії Добровольської".

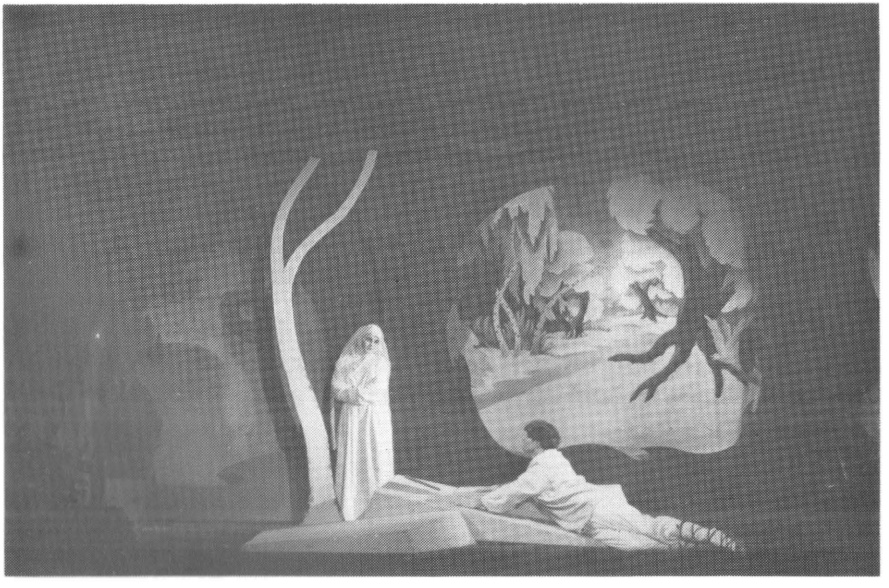
Про висловлювання Коваліва щодо Й. Гірняка говорити вже не буду.

Що сталося? Як цілий ряд особливо талановитих акторів впали нараз за кілька місяців у "голе студійне учнівство"? Як вимогливі, фахові і творчі керівники, педагоги і режисери опинились через три місяці в "закостенілих формах підкресленої стилізації". Це ж полюсні оцінки тих самих людей тим самим автором. Сталася дуже простенька

Л. Погребінська — Килина, М. Гврус — Лукаш

"Лісова пісня"

Т. Позняківна — Мавка, М. Гврус — Лукаш



річ: Борис Ковалів попросив у керівників Театру-Студії дозволу приходити на проби, на що вони погодились. З ходом часу він почав втручатися в режисерську роботу і робити студійцям завваги, що викликало негодування. Нарешті він забажав співкерівництва Студії, після чого Й. Гірняк попросив його не втручатися в життя Студії. Ковалів образився — і це зрозуміле. Але те, що він впродовж років почав знецінювати минулу і сучасну роботу Й. Гірняка та О. Добровольської (і всього колективу) — не тільки незрозуміле, але низьке і негідне. Ковалів був просто нечесний; був нечесний, мабуть, занадто вихваляючи; був нечесний безкритично нападаючи. Немає сумніву, що була в театрі криза. Нема сумніву, що були в Театрі-Студії недомагання (керівники, з виробленим почуттям самокритики, що помітне й сьогодні, це прекрасно бачили і знали, вони ж таки люди фахові). Мало того — театр умирав, — і знецінювання та відпихання глядача від Студії (що робив Б. Ковалів) помагало вмиранню, не театрові. Писання Б. Коваліва продовжувалися довгими роками, тисячами рядків, але у сферу театральної критики вони вже, на жаль, не входили, як і не входитимуть вони вже в обсяг цієї праці.

Авторство другої статті приписується в театральному архіві Гірняків та в щоденнику В. Змія Ю. Косачу. Справа з Косачем була простіша, але сумніша. З одного боку, були це порахунки за відмову ставити його *Змову Каталіни*. З другого боку, він виконував, як виконує досьогодні, інструкції тих сил, що знищили "Березіль", знищили Курбаса і Куліша, нищили і нищать всі високі вияви української культури. Завдання своє він виконував, треба признати, добре: звів унівець дискусію в Літературному клюбі; впливав на слабість Коваліва, щоб спрямувати його в бажаному напрямку (тотожність думок в обох статтях щодо виступу дітей це доводить). Загально оркестрував також інфільтрацію в політичні угрупування (*Національну Трибуну* і згодом *Гомін України)*. Але ці речі не входять в обсяг театру, ані в обсяг нормальної людськости, тому й не будуть об'єктом дальшого обговорення.

На своїх похоронах бавлюся

Такими словами започаткував Йосип Гірняк своє слово на дискусії в Літературно-мистецькому клюбі, після розв'язання Театру-Студії, що з волі свого засновника і керівника перестав існувати 16.X.1951 року.

Фраґменти з театрального щоденника В. Змія хоч частинно унаглядняють передсмертні корчі та напруженість відносин в середині Театру-Студії:

11. І. 1951

Прогнали цілу п'єсу *Лісова пісня*. Проба йшла нервово, бо принесли газету *Громадський Голос*, де рецензія "Лісова пісня в Нью-Йорку" (по стилю видно, що це Косача)... Прочитавши рецензію, багато студійців знервувалось, особливо О. Добровольська.

16. І. 1951

Гірняк заповів збори і, як грім з ясного неба, заявив, що Добровольська і він залишають Театр-Студію на молоді руки. Причини: Добровольська втомлена фізично і нервово; сам Гірняк неспроможний після цілоденної праці вести Студію, крім того хоче написати спомини і висвітлити постать Л. Курбаса, і, накінець, молоді студійці повинні вчитись керувати театром, розуміти вагу театру, повести його гідно, не заплямити імени Театру-Студії.

21. І. 1951

Збори Студії. Відкрив В. Лисняк... Просив Й. Гірняка і О. Добровольську, щоб вони й надалі лишилися керівниками, а всі адміністраційні справи будемо робити самі. Сьогодні керівники не так категорично настоювали на своїй попередній заяві і нарешті дали згоду лишитися в Студії з тим, що студійці переберуть господарку в свої руки.

26. І. 1951.

Збори. Довго, довго голосували і вкінці вибрали управу:

Голова управи	В. Змій
Секретар	Т. Позняківна
Касир	Л. Погребінська
Бухгальтер	А. Олесіюк
Члени управи	В. Лисняк

Мистецьке керівництво надалі лишилося в руках Гірняка з тим, що Лисняк повинен готовитись до режисерської роботи.

Роман Лисняк погодився вести зовнішню адміністрацію і влаштовувати скоро вистави. Гірняк накинув план роботи: поставити спершу *Мину Мазайла* Куліша, а так *Патетичну сонату,*. Із старих постав відновити *Примари* і повезти поза Нью-Йорк.

6. ІІІ. 1951

Добровольська жалілася на поведінку В. Лисняка і Змія. Коли Змій почав оборонятись, Гірняк прийняв це як революцію в Студії. Режисер віддав кермо Студії молодим, тепер, коли ми самі почали пробляти план господарки, — керівники налякалися, почали втручуватися в господарські справи і не дають свобідно рушитись.

7. ІІІ. 1951

Мина Мазайло — перша дія. Режисер добивається простоти, простоти і ще раз простоти. Сам режисер веде проби дуже цікаво, — кожний рух, кожна інтонація режисера дає величезні можливості для праці актора. Я вперше побачив, як Гірняк знає цю п'єсу, і відчуває кожну ролю всіми фібрами душі.

19. ІІІ. 1951

В Студії далі нервовість. Відколи господарка Студії перейшла до студійців, відчувається в Студії "ми" і "ви". Збоку керівників якесь незадоволення з Лисняка і Змія. Інші студійці стоять на межі і кидають в сторону бунтівників-халтурників слиною.

26. III. 1951

Режисер Гірняк надзвичайно цікаво почав розробляти п'єсу *Мина Мазайло.*

11. V; 1951

Весь час працювали над *Миною Мазайлом,* а тепер кинули. Підготовляємось до *Патетичної сонати* Куліша. В Лисняка пройшла цікава зміна — підготовляється з Гірняком до постави *Патетичної.* В нього загорілись очі і вже кілька днів ходить з палаючими очима.

24. V. 1951

Читка *Патетичної сонати.* Читав Гірняк, — ніколи в історії Студії не було такого захоплення п'єсою.

28. V. 1951

Розподіл ролей:

Я	В. Змій
Марина	Л. Кукрицька
Ступай-Ступаненко	Й. Гірняк
Генерал Пероцький	В. Лисняк
Зінька	Т. Позняківна
Настя	Л. Погребінська
Анет	Л. Крушельницька
Жоржик	І. Куліш
Андре	М. Герус
Лука	М. Василик
Літній	А. Олесіюк
Матрос-Судьба	Баришполець

3. VI. 1951

Кожного вечора читки *Патетичної.* Початок дуже тяжкий, в кожного є страх. В нас, фактично, відвага на грані з нахабністю. Не маючи зовсім матеріяльних засобів, не маючи театру, не маючи акторів для такої п'єси, беремось за неї. Але бачучи Й. Гірняка з вічно молодими і горіючими очима, віримо, що поразки не потерпимо.

14. VI. 1951

Лисняк посварився з Гірняком із-за оформлення. В усьому винна наша біднота. Знову минуло багато днів заки конфлікт злагіднився. Тепер почали працювати над *Мина Мазайлом,* бо на *Патетичну* не вистарчає людей. Цілий липень пішов на відпочинок. Взаємини між Гірняком та Лисняком і Змієм наладнались, але нема спільного звучання. Біда, що організаційна проблема Студії не розв'язана.

В серпні Студія втратила скромне приміщення в церкві св. Юра. Це страшенно вплинуло на керівників Студії і студійців. Ми залишились без даху.

15. X. 1951

Після лекції Переяславець, Гірняк скликав управу Театру-Студії і повідомив, що він розв'язує Студію і просить, щоб управа упорядкувала майно і комусь передала.

Момент тяжкий і трудно було щось говорити, бо на це зложилось багато причин. Після виходу Гірняка і Добровольської почалась сварка: Погребінська і Крушельницька сварили на Лисняка і Змія, мовляв, що вони хотіли, щоб так сталося. Можливо, хтось і хотів, але в той момент, коли режисер так серйозно поступив, трудно було щонебудь говорити.

■ ■ ■

Оприлюднена заява Йосипа Гірняка та реакція преси — дадуть частинну характеристику настроїв ззовні Театру-Студії:

Йосип Гірняк: "Заява", Свобода, 24. X. 1951

Шість років Театр-Студія, переборюючи неймовірні труднощі, намагався покласти підвалини під майбутній український театр на еміґрації і тим самим допомогти нашому суспільству виконати свою відповідальну місію за межами окупованої батьківщини.

З прикрістю і гірким болем мусимо признатись, що завдання, яке ми взяли на себе, виявилось непосильним для нас. Керівні органи наших громадських установ і досі дотримуються того консервативно-провінціяльного погляду, що театр — це тільки розвагова інституція далеко не першої ваги і тому він може існувати, як прибуткове підприємство, залишене приватній ініціятиві.

Студія, на жаль, не зуміла підшукати переконливих арґументів нашій еміґраційній громаді — про вагу і потребу театру для українського культурного, духового і політичного росту. Вороги зуміли використати силу впливу театру і уміють використати його як засіб зокрема проти нас.

За останні два роки після приїзду до Америки усі інтенції і намагання Студії розбивались об льодову стіну байдужости. Тим часом, коли еміґраційна молодь після праці мала і має можливість та час для науки і тим самим дбати про свою будучність на новому континенті, їхні ровесники студійці щоденно до пізньої ночі віддавали ці дорогоцінні години на підготову себе для українського театру.

Остаточно переконавшись у безцільності цієї сізіфової праці і не зважуючись надалі брати на себе відповідальність за майбутнє молоді, щоб не наражуватись на жаль до мене їхніх батьків, я, як керівник Театру-Студії, порадив їм включитись у загальний ритм еміґраційного життя.

З днем 16. X. 1951 року Театр-Студія припинив своє існування, про що вважаю за свій обов'язок повідомити наших шановних глядачів і друзів.

Іван Кедрин: "На один театр менше", Свобода, 16. XI. 1951

Коли ліквідація Театру-Студії, що її проголосив у пресі творець і керівник дир. Йосип Гірняк, прогомоніла — бодай досі — без особливого відгуку серед українського громадянства в Америці, то це безумовно лише тому, що в наших умовинах і в нашій атмосфері треба

б, мабуть, насправді якоїсь нової страхітливої катастрофи всеукраїнського значення, або якогось велетенського тріюмфу, щоб зрушити американсько-українську громаду з її півбайдужого стану, потрясти нею і схвилювати її. Проте інтелектуальна верхівка американсько-українського життя, бодай поважна її частина, таки здригнулася, інстинктовно, якщо не свідомо, відчуваючи, що сталось щось недобре. Перестала існувати одна з найчільніших культурних установ, перевезена сюди новоприбулими українцями з европейської еміґрації та виявлена тут, на американському ґрунті, як один із зразків позитивних культурних досягнень. І не може бути двох думок, що зменшення кількости наших тутешніх культурних установ — це удар для американсько-української культури, це послаблення її загальних позицій і загальних можливостей дальшого розвитку.

Коли автор цих рядків, який колись на рідних землях працював активно над театральною проблемою, приїхав до ЗДА і знайшов тут два новоприбулих українських театри, то порушив на сторінках *Свободи* думку про потребу їх об'єднання, деяку реорганізацію, про потребу громадського розуміння ваги рідної мистецької сцени, та про створення театрального фонду. Швидко потім сам автор переконався в нереальності свого проєкту — не тільки в пункті об'єднання існуючих театрів, але й у пункті фінансування театру будьяким фондом. Цікаво, що саме Йосип Гірняк у пресовій дискусії зо мною висловився проти тих двох пунктів. Але одночасно він був оптимістом щодо можливости праці Театру-Студії. Він хотів тільки моральної піддержки громадянства, він хотів тільки мати свідомість, що певна поважна і постійна частина американсько-українського громадянства зацікавлена в існуванні високомистецького українського театру в Америці і що вона своїм відвідуванням вистав підтримає морально і матеріяльно цю важливу культурно-національну установу. У часописній заяві, що нею дир. Йосиф Гірняк повідомив про ліквідацію Театру-Студії, він кладе натиск саме на відсутність тієї моральної підтримки. Він твердить, що її не знайшов бодай у такій мірі, в якій сподівався, і тому, хотячи бути льояльним до членів Театру-Студії, до молодого активу тієї мистецької групи, якій віддав свій час і свою енергію, — просто розв'язав Театр-Студію.

Очевидно, що цим проблема далеко не розв'язана. Навпаки, вона стала руба перед українським широким громадянством та зокрема перед тими всіми його керівниками, для яких дорога українська культура, яка в Америці є одночасно і частина загально-американської культури. Йосип Гірняк і О. Добровольська та всі члени Театру-Студії, що з них деякі стали з талановитих учнів вже зрілими артистами, не мають жалю до протекторів і співробітників комуністичних "Українських Щоденних Вістей" ані українського "Нового Слова", що в цій українсько-культурній справі, як і в загальних українських політичних проблемах, зайняли ідилічний одностайний фронт та вели послідовну кампанію проти Театру-Студії. Зате ці українські культурники, і одно-

часно діячі сцени і громадські діячі, дивуються, що на цій самій лінії опинилась і частина українського національного громадянства, та частина, яка перенесла свою нехіть до особи керівника Студії за його суспільно-політичний світогляд — на всю Студію і поборювала так само Студію, далеко переступаючи межі ділової і конструктивної критики її діяльности. Керівники і члени Театру-Студії мали жаль і до тих кіл українського громадянства, які, активно підтримуючи українську культуру, звужували, проте, її поняття лише до деяких її ділянок, наприклад, — до науки й літератури чи прикладного мистецтва.

Так чи інакше — Театр-Студія, як український театр під фаховим високо-мистецьким керівництвом, перестав існувати і настала знову та ситуація, що тільки час від часу, випадково, принагідно, будуть в Нью-Йорку українські театральні вистави, що за них не відповідатиме професійний колектив. Але живуть живі люди, живуть і мешкають у Нью-Йорку ті самі артисти-громадяни, що найбільше болюють втратою української культурної установи, що нею вони жили всією своєю душею. І надалі існує потреба української театральної сцени,як місце плекання театральної культури і як місце дійсної мистецької розваги для українського громадянства. Останній виступ Театру-Студії у Филаделфії на вечорі ЗУДАКомітету, був — хоч у мініятюрній формі — показним прикладом, наскільки цей театр може гідно виконувати ролю репрезентанта української культури перед американським світом разом із такими ж репрезентантами з інших ділянок української культури. І тому, що це проблема жива й актуальна, тому що певні кола американсько-українського громадянства глибоко стурбовані цією останньою втратою, в Літературно-мистецькому Клюбі в Нью-Йорку, у п'ятницю 16-го листопада відбудеться окремий дискусійний вечір, присвячений цій проблемі. Це добре, бо це справа не тільки одного гуртка, а всього громадянства. Вірячи в поступ і розвиток української культури також в ЗДА, ми віримо, що ліквідація Театру-Студії є тільки епізод непорозуміння, який скінчиться задовільно для української культури в ЗДА.

"Дискусія в справі українського театру в Нью-Йорку", Свобода, 21. XI. 1951

У п'ятницю 16. XI. в Літературно-мистецькому Клюбі відбулася дискусія в справі українського театру в зв'язку з опублікованою в пресі заявою реж. Й. Гірняка про ліквідацію Театру-Студії Йосипа Гірняка.

Д-р М. Шлемкевич у своїй блискучій промові, рясно оздобленій поетичними образами і цитатами з творів українських поетів, висловив думку, що Студія Й. Гірняка не вмерла, що вона тільки "заснула", тимчасово припинивши свою діяльність. Відзначивши ролю і велике національно-громадське значення театру, промовець висловив думку, що байдуже ставлення громадянства до рідного театру ставить під загрозу долю української культури на еміґрації. Відновлення діяльности Театру-Студії Й. Гірняка — це конечна пекуча потреба сьогоднішнього дня.

Юрій Дивнич, заперечуючи думку д-ра М. Шлемкевича про тимчасовий "сон" Студії, висловив свій погляд у такому твердженні: "Студія потонула в болоті нашого українського провінціялізму". Студія, на думку Ю. Дивнича, загинула, померла після півторарічної страшної агонії. Винна в цій смерті Студії "наша політична еліта", що стоїть нижче всякого рівня. Ворог розкладає нашу культуру нашими руками. Самостійницька українська газета в унісон з комуністичною пресою радить нашому режисерові вчитися у російського режисера Станіславського. Студія загинула.

Проф. С. Драгоманів — зазначив, що в ліквідації Студії винне українське громадянство. Це сором для громадянства, що воно не підтримало Студію. Студія повинна поновити свою діяльність при активній допомозі українського громадянства.

Проф. М. Вєтухів — відзначив взаємодію між українською і американською культурою в Америці, завдання української культури в еміґраційних умовах і вагу українського театру і висловив думку про потребу відновлення діяльности Студії.

Ред. І. Кедрин — проаналізував причини банкрутства Студії. Одна з причин — це втрата нервів у керівника Студії, який надає велике значення ворожим виступам проти Студії і тим самим знецінює ролю своїх прихильників. Промовець пропонує створити Товариство прихильників Українського Театру, крім того треба скликати вужчу нараду прихильників Студії для розв'язання низки питань практичного характеру.

П. Яремчук закликає всіх, кому дорога справа українського театру, створити міцну матеріяльну базу, зібравши серед прихильників Студії потрібні гроші і створити з цих пожертв грошовий фонд 40,000 дол.

Й. Лисогір вважає, що основна передумова для відновлення діяльности театру — це відповідне приміщення. Поки не буде придбаний будинок для "Дому української культури" — доти не матиме театр місця для своїх вистав. Якщо акція з купівлею цього будинку завалиться, то в Нью-Йорку буде справжня провінція.

Реж. Й. Гірняк — "На своїх похоронах я бавлюся" — такими словами розпочав свою промову керівник Студії. Тут подвійна трагедія. Коли письменник або художник вступає в конфлікт із суспільством — це трагедія для мистця. Але письменник і маляр може продовжувати свою творчу працю. Письменник може писати, маляр може далі малювати свої картини. Їхня творчість може продовжуватися, результати її залишаться після смерти мистця. Театр — це зовсім інше. Театральне мистецтво вимагає залі, декорації, глядачів. Театральний діяч не може на самоті творити мистецькі цінности, як це може робити поет, письменник, маляр. У цьому полягає подвійна трагедія театрального діяча, що має конфлікт із суспільством. Провідні кола нашої еміґрації не

розуміють ролі театру, байдуже ставляться до театру, вважаючи його за якесь прибуткове підприємство. Такого непорозуміння і байдужости я не міг перемогти, тому я визнаю своє банкрутство. Гроші, матеріяльна база — це не головне. Треба теплоти і вирозуміння. Але замість співчуття і прихильности — доводилося бачити підставлену ногу. І так виникає переконання, що мистецтво нашому громадянству не потрібне. Театр-Студія за час своєї діяльности виховав кілька десятків талановитих акторів, які самі зможуть створити, театр і керувати ним. Публікуючи свою заяву про ліквідацію Театру-Студії, я не мав на увазі якийсь ефект, трюк. Ліквідація Студії спричинена безвихідним становищем. Я в найтяжчі роки перебування в совєтському концтаборі не переживав таких страшних часів, як зараз... Там мені ніхто не посмів відібрати у мене те, чим я горів. Тут перший-ліпший може плюнути мені в душу, в закамарки моєї душі! Отже, хай молоді творять тепер новий театр. Ведіть, там не буде Гірняка й Добровольської!

Промова режисера Й. Гірняка справила на присутніх (заля була переповнена публікою) гнітюче враження.

Голова Л.-М. Клюбу скульптор С. Литвиненко в своєму заключному слові, підсумовуючи цю дискусію, висловив думку, що справа театру цією дискусією не закінчена, що потрібні вужчі наради, потрібно також у пресі ширше і довше продискутувати цю важливу справу. Потрібно закінчити цю дискусію поновленням діяльности українського театру в Нью-Йорку.

Від Редакції: Редакція "Свободи" охоче друкуватиме речеві статті в справі українського театру в Нью-Йорку.

Призьке *Українське Слово* 16.XII.1951 так зареаґувало на виступ Й. Гірняка в дискусії: "Чи ж може бути щось більш жахливого, як почути що в концтаборі було під якимсь оглядом краще, як серед вільної й рідної громади? Ці слова залишаться в українській історії як найбільш розпачливий крик культурного діяча, творця мистецьких вартостей, що зударився з рідною колтунерією. Пригадується трагедія П. Куліша, Франка. Пригадуються пророчі картання бичем слова у Шевченка".

Глянувши здалека на ці конвульсії і пристрасті, треба ствердити, що, без найменшого сумніву, відносини на засланні в певному психологічному сенсі були кращі чи, може, легші, сприйнятливіші, ніж відносини з еміґраційною суспільністю. На засланні людина стоїть віч-на-віч з ворогом і знає, чого від ворога треба чекати. В Нью-Йорку ця ж людина стала віч-на-віч з суспільством, задля якого перейшла заслання, для якого віддала дослівно ціле своє творче і приватне життя, і замість теплоти і зрозуміння посипалось на неї каміння і оплювування. Такі речі дуже тяжко приймати і переживати. Навіть в публіцистичному сенсі не було на Гірняка в сталінській пресі такої нагінки, яку вчинили Косач, Ковалів, *Національна Трибуна* та *Гомін України.*

Як показує театральний щоденник і заява Й. Гірняка — були

внутрішні і зовнішні причини, які довели до закриття Театру-Студії. Байдужість і брак підтримки суспільства, безнастанна нагінка певної преси (яка, без уваги на зовнішню відпорність, дуже таки впливала на акторів, які ще сьогодні жалуються, що чоловік, мовляв, для них працює, а вони тебе б'ють), хвилювання акторів відносно своєї життєвої долі, муки сумління керівників за майбутнє студійців, — всі ці причини були дійсні й заважили в остаточному рішенні Й. Гірняка.

Немалого значення було й те, що цілий ансамбль між роботою на прожиття, з одного боку, і працею в Студії, з другого, — був фізично виснажений. Над *Лісовою піснею* О. Добровольська та деякі актори працювали цілими ночами; В. Лисняк і В. Змій покинули на місяць працю, щоб помагати в Студії. Така виснаженість приводила до психічної напруженості в акторів і в керівників, що доводило до частих болючих зударів між В. Лисняком, М. Герусом, В. Змієм та режисером під час праці.

Студійці переконані, що зовнішні обставини були головною причиною закриття Театру-Студії, бо, не зважаючи на внутрішні непорозуміння, зумовлені виснаженістю та нервовим напруженням, ніхто не мав ніяких планів перебирати провід Студії. Навпаки, несподіване рішення Й. Гірняка їх приголомшило і розгубило. Як реальний факт — це правда. Але коли глянути на феномен із боку людської психології, то виглядає він інакше. Проникливе око Гірняка бачило, що студійці почали журитися своїм майбутнім, яке вже не зв'язували з театром. Він бачив, що в них нема вже віри на втримання театру, що вони з дня на день холонуть. Також, коли він мав роками вироблену відпорність на удари ззовні, то він був дуже вразливий на удари та інтриґи зсередини, які його, як і О. Добровольську, дуже боліли і викликали почуття жалю до своїх дітей-студійців. І, оскільки рішення робили самі керівники, то цей внутрішній фактор мав вирішальне значення.

Хоч творча непосидючість Й. Гірняка і О. Добровольської виявлялася ще в У.Т.А. і в *Театрі Слова,* то з закриттям Театру-Студії закінчився не тільки їхній найповноцінніший період, але й одна з небагатьох справді добрих сторінок українського сучасного театру.

ДОДАТОК II: УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В АМЕРИЦІ

Виповнюючи прогалину між Театром-Студією У.Т.А.

Після закриття Театру-Студії, балетні лекції В. Переяславець із бувшими студійцями продовжувалися далі. Це був той елемент, який в'язав їх у перших трудних днях. З ініціятиви Л. Крушельницької та В. Змія скликано 3.XII.1951 р. перші збори бувших студійців (Л. Погребінська, В. Лисняк, В. Змій, Л. Крушельницька, Л. Кукрицька, І. Куліш, М. Василик, В. Кулій). Не було запрошено Т. Позняківни та М. Геруса, бо вони ще під час праці над *Лісовою піснею* одверто говорили про безперспективність театру в Америці та конечність присвятитися влаштуванню приватного життя. На зборах рішено продовжувати театральну роботу самотужки. Лисняк висунув можливість постановки інсценізованих творів Стефаника, Л. Крушельницька запропонувала *Бояриню* Лесі Українки. Розподіл ролей:

Оксана	Л. Крушельницька
Іван	В. Кулій
Степан	В. Лисняк
Мати Степана	Л. Погребінська
Ганна	Л. Кукрицька
Гість	М. Василик

Крім режисури Лисняк робив теж оформлення.

Треба з приємністю відмітити, що молоді студійці взялися до праці з почуттям відповідальности і фаховости. Спершу вони запросили поета Є. Маланюка, щоб дав їм відповідну інтроспекцію в добу козаччини. Увійшли в контакт із мистцем А. Малюцою, щоб виготовив проєкти строїв. Коли Малюца (людина дуже незорганізована) не реаґував вчасно, — вони попросили відомого маляра Бутовича, який і зробив ці проєкти. Зв'язалися теж з піяністом В. Кіпою, який підготував музичне оформлення і виконував його.

В. Лиснякові не тільки треба було грати ролю Степана, режисерувати і оформлювати сцену, але й весь час працювати в тіні Гірняка. Навіть на пробах слабші актори, які не вміли ще стояти на власних ногах, не довіряли Лиснякові й кожноденно вимагали запросити Добровольську до праці (Л. Погребінська). Це, зрозуміло, в усякому творчому процесі неможливе; і те, що Лисняк не прийняв таких вимог, свідчить про його правильне розуміння природи мистецтва. Від грудня 1951 р. до квітня 1952 р. працювали над *Бояриною;* прем'єра відбулася 25.IV. 1952 року. В *Гомоні України* 29.XI.1952 р. О.Г. дав таку оцінку: "Режисер Лисняк, що самий і оформив сценічну п'єсу, і грає головну чоловічу ролю в ній — постарався надати виставі вірний стиль доби, відповідну акцію й обсаду роль — згідно з усіми вимогами театраль-

ного мистецтва". Публіка виставу не підтримала, і студійці зостались з тисячо доляровим довгом.

Те, що Лисняк з таким особистим навантаженням і слабим, все таки, ансамблем зумів поставити *Бояриню* в індивідуальній трактовці і на професійному рівні, — свідчить про сильні потенційні перспективи для скромного камерного театру в Нью-Йорку (перспектив на справжній театр не було ніколи).

Виглядає, що студійці приймали цей етап, як тимчасове явище, вони не створили ніякого організованого тіла, прийняли тільки скромну назву Театральна Група з Нью-Йорку, щоб афішувати *Бояриню*. Весь час робили заходи, щоб наладнати з Гірняками: на різдво 1952 року пішли до них колядувати, запросили на прогон *Боярині* О. Добровольську (яка відмовилася піти); нарешті, після цілолітніх переговорів, поїхали разом до Торонто. Й. Гірняк взяв на себе провід поїздки, і поставили в Торонті *Бояриню* та *За двома зайцями*.

Після того заіснував досить невиразний період: з одного боку, ніби існувала Театральна Група, з другого боку, ніби керував усім Й. Гірняк. Ця невиразність і недоговореність весь час поглиблювала прірву між Лисняком і Гірняками.

Тим часом всі вони погодились ставити *Мину Мазайла*, щоб помогти хворій доньці М. Куліша. Обсада ролей:

Мина Мазайло, службовець Донвугілля	Й. Гірняк
Мазайлиха, дружина Мазайла	І. Куліш
Мокій, їх син	В. Лисняк
Рина, їх дочка	Л. Крушельницька
Уля, подруга Рини	Л. Яцушко
Дядько Тарас з Києва	В. Змій
Тьотя Мотя з Москви	Л. Кукрицька
Баронова-Козіно, учителька	О. Добровольська
Аренський	І. Шуган
Тертика	С. Шпєх
Губа	Я. Шуган
Постава	О. Добровольської
Оформлення	В. Лисняка

Прем'єра 17.X.1953. Іван Кедрин дав таку оцінку в *Свободі* 29.X.1953 року: "Виконання Театральною Групою у поставі О. Добровольської було знамените двома прикметами: сценічним темпом і грою артистів. Очевидно, центральна фіґура героя, Мини Мазайла, залишилась центральною завдяки незрівняній грі Йосипа Гірняка, що зумів вдержати ідеальну середину кожної трагікомічної ролі: не ставати ані природною карикатурою, ані дійсним мучеником із смішними рисами. У грі Й. Гірняка не було навіть мінімального шаржу"...Остап Тарнавський в *Сучасній Україні* 13.XII.1953 року відмітив: "Гірняк створив тип, обдуманий і виведений до подробиць вірно. Різнородність міміки і

жестів у нього була цілком зумовлена задуманим образом. Його дружина в ролі баронеси Козіно створила довершену постать. Обоє вони показали клясу акторського знання і техніки. З молоді на першому пляні були В. Лисняк та І. Куліш. Лисняк темперував Мокія з підкресленням його фанатичної впертости і це переконувало. Іва Куліш в ролі Мазайлихи показала широкий діяпазон акторського вміння".
Театральна Група з Нью-Йорку дала ще повторну виставу *Пошились в Дурні в Америці* 14.III.1954 року і під цією назвою перестала існувати.

Саме тоді відійшла зовсім з театру Тамара Позняківна (яка виступала ще в *За двома зайцями* в Канаді) та відійшов від Гірняків В. Лисняк. Як причину відходу подав він студії драматичного мистецтва в Колюмбійському університеті, але насправді він ніколи вже не повернувся до Гірняків ані як актор, ані як оформлювач, ані як режисер. Студії, зрозуміло, аж так людину не обтяжують. Стався розрив — справжній і глибокий. Відхід Лисняка я вважаю за найбільшу втрату Гірняка за весь час його еміґраційного шляху. Перед тим відходили актори, що понижувало тільки рівень постановок і що з часом можна виповнити. З Лисняком відійшло те, про що Гірняк ціле життя говорив, до чого ціле життя стремів: урвалися перспективи продовження його театральної дороги, урвалося насправді його майбутнє, бо відійшов потенційний режисер і оформлювач.

Причини були обосторонні. Сам Лисняк не розумів тоді того, чого сам домагався під час роботи над *Бояриною,* — що в поставі рішає слово режисера, і не може бути інакше. Тож його непогодження з Добровольською розривали хід праці, а його нервові і часто прикрі зауваги — ранили і боліли. З другого боку, керівники Студії не побачили в Лиснякові майбутнього режисера, вони не зрозуміли, що мають до діла з потребою творчо виявитися, і не відкрили для Лисняка дверей(що треба було зробити навіть за ціну пониження рівня на деякий час). Факт лишається фактом, що керівники ніколи нікому не давали хоч експериментальної режисури. Це був мінус. Вони приймали нервові вияви Лисняка як непошану до своєї роботи, як зухвальство, а не як вимогу чи потребу виявитися. Крім того ставились п'єси, в яких Лисняк не міг розвиватися як актор; добиралися ці п'єси, мабуть, для Т. Позняківни, Й. Гірняка та Геруса, що було вповні виправдане, коли йшло про рівень вистав; зовсім невиправдане, коли йшло про майбутнє.

"Тартюф" Мольєра (прем'єра 26 вересня 1954)

Підготовка вистави — погляд зсередини
(Уривки щоденника В. Змія)

29. XII. 1953

Режисер Гірняк закликав Крушельницьку, Добровольську, Лисняка і Змія та заявив, що після довгих роздумувань вирішив ще раз пуститися на широкі води і створити Український Театр в Америці. До співпраці запрошує акторів з Філядельфії та групу М. Чолгана. До кінця сезону мали б поставити дві п'єси з великим складом. Проби мали б частинно відбуватися у філядельфії, частинно тут. Режисер говорив непереконливо, мов би сам не вірив у творення театру з людей з різними акторськими школами та з іншим підходом до мистецтва.

9. I. 1954

Режисер Гірняк заплянував збори з філядельфійськими акторами. До Філядельфії приїхали: Й. Гірняк, І. Куліш, В. Змій, В. Лисняк, М. Василик, З. Осінчук, М. Понеділок, І. Шуган і Я. Шуган. З філядельфійців були присутні: Б. Паздрій, В. Шашаровський, П. Рудакевич, Є. Левицький, В. Карпяк, В. Мельник, Н. Горленко, М. Степова, В. Левицька, Є. Блавацька, Є. Шашаровська-Чепіль, М. Сухар і Г. Заїкан.

При виборі управи нового театру дійшло до сварки між філядельфійцями: першу листу подав Мельник: Й. Гірняк, Л. Крушельницька, Б. Паздрій, В. Шашаровський, В. Карпяк. Другу листу подала Блавацька: Й. Гірняк, Л. Крушельницька, М. Степова, П. Рудакевич, В. Шашаровський. Після пропозиції Блавацької Паздрій відмовився від кандидатури і не дав себе переконати. Гірняк теж відмовився, мотивуючи свій крок тим, що не уявляє театру без Паздрія в управі. Дійшло аж до образ між Гірняком і Блавацькою, і Гірняк перервав збори. Блавацька хитро повела політику, розбивши збори і задум Гірняка.

10. I. 1954

З Філядельфії приїхали Степова, Карпяк, Левицький — перепрошувати Й. Гірняка. Привезли листа з підписами всіх акторів, де перепрошують за вчорашній вечір та дають згоду на першу листу. Не підписала тільки Блавацька.

29. IV. 1954

Ми дістали дуже гарну домівку в Народному домі на четвертому поверсі, тільки дуже запущену. Майже цілий місяць уладжували свою домівку, робили полиці на костюми і декорації, малювали.

28. V. 1954

Читка п'єси *Тартюф* Мольєра.

5. VI. 1954

Відкриття нової домівки. Були гості: Гніздовський, Черешньов-

ський, Радиш, Дивнич, І. Чолган, Курушельницький, Гуменна, Лепкалюк, Гузар, Подоляк. З наших: Й. Гірняк, О. Добровольська, Крушельницька, Кукрицька, Куліш, Озарків, Сай, Олесницька, Герус, М. Чолган, Василик, Понеділок, Змій, І. Шуган, Я. Шуган. Лисняка не було, бо пізно його повідомили. Відкриття пройшло в гарній атмосфері. Домівка для нас — справді велика радість, бо ми не мали ще такої домівки.

4. VII. 1954

Цілий липень заплянований для *Тартюфа*. Тяжко працюється над ним. Тільки дорогоцінна витривалість Добровольської може вивершити цю п'єсу.

25. IX. 1954

Останній день перед прем'єрою. Так багато роботи з костюмами, що, здається, не будуть готові. Всі жінки помагають.

26. IX. 1954

Прем'єра *Тартюфа*. Вистава пішла добре.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и:

Пані Пернель, мати Орґона	І. Куліш
Орґон	Й. Гірняк
Ельміра, його дружина	Л. Крушельницька
Даміс, син Орґона	Я. Шуган
Мар'яна, дочка	Л. Сай
Валер, закоханий у Мар'яну	І. Шуган
Клеант, брат Ельміри	В. Змій
Тартюф	М. Чолган
Дорина, служниця Мар'яни	В. Калин
Пан Лояль, судовий пристав	М. Понеділок
Поліцай	Р. Леґедза
Фліпота, челядка пані Пернель	О. Добровольська
Постава	О. Добровольської
Оформлення сцени	М. Радиша

Володимир Лисняк висловився принагідно, що *Тартюф* був найкращою режисерською роботою Олімпії Добровольської. Лиснякові вторує Мирон Чолган. Була ця постановка, можливо, найкращою не так в сенсі акторського виконання, як в сенсі твору як цілости та в сенсі рівня вистави і вирівняности. Тому що в оцінках та в обговорюваннях часто випливали аналогії до традицій "Комеді Франсез", варто навести моль'єрівську перспективу режисера: О. Добровольська зустрілася вперше з *Тартюфом* ще в Молодому Театрі (в препоганому режисерському виведенні, як сама вона твердить), де грала ролю Мар'яни. Та

сама постановка (в тій же режисурі) була повторена згодом в Театрі ім. Франка, де вона грала ролю Дорини. Але справжню і ціложиттєву любов до Мольєра викликала постановка *Лікаря з примусу*, в якій грали такі майстри як Бучма й Гірняк. Від того часу взаємини Добровольської з Мольєром були виключно книжні. Вперше побачила "Комеді Франсез" аж після своєї постановки *Тартюфа*, коли французький театр ґастролював у Нью-Йорку.

Деяка схожість з "Комеді Франсез" випливала, мабуть, з самої концепції театру О. Добровольської, в якій акцентується актора і строї, а декорації ставиться на другий плян; також з інтерпретації тексту та із знайомства з мольєрівськими театральними традиціями.

Цікаве в цій режисурі й те, що Добровольська не накидала готових образів, а вимагала образів від самих акторів, які згодом дещо модифікувала й оркеструвала в суцільний стиль. Це дало цілості постановки багатшого кольориту та більшої опуклости.

Головну ролю виконував Мирон Чолган, який створив свого власного, індивідуалізованого і дещо незвичного Тартюфа. Можливо, тому тодішня критика й частинно глядач сприйняли його креацію стримано. Йому закидали брак комедійности, брак відношення до типа, стриманість. Справа в тому, що Чолган не творив звичний, штампово-мольєрівський характер, — він радше нівелював його. Чолган вийшов з тієї точки, що вже сама зовнішність актора зумовлює частинно інтерпретацію та й креацію типа, — і створив унікального в нас аскетично-інтелектуалізованого Тартюфа, цинічного, гострого. Його Тартюф — не готова маска, це радше динамічний характер, який розвивається порядком поступової і логічної еволюції. Спершу Чолганів Тартюф "внутрішній", стриманий, всі почуття й емоції придушені. Він шляхетний і коректний. Згодом він поступово стає темперементним, безоглядним і жорстоким.

Орґон Йосипа Гірняка не був ані традиційно-зарозумілим багатієм, ані комедійним простаком. Був він радше довірливим, благодушним господарем, який про все дбав, усім турбувався, розгублений, зворушливий. Володимир Лисняк твердить, що Гірняків Орґон був одним з найкращих, які йому доводилось бачити. Тайна в тому, що в цій ролі Гірняк глибоко і по-своєму унікально поєднав комізм і трагічність, а це дуже рідко трапляється в інших акторів. Інші властивості його гри були трактовані у численних відгуках преси, то не будемо їх тут повторювати.

Ельміра була найкращою ролею Лідії Крушельницької. Вона мала для цієї ролі відповідну статурність, мала теж потрібну тут позу і переконливість. Не відмітила теж преса дуже доброї креації Клеанта Володимиром Змієм, особливо його діялогів. Добре вивела свою ролю Люба Сай (О. Добровольська проговорилась, що "Люба заграла краще, як я колись у "Молодому Театрі"). Спонтанний і захоплюючий деб'ют В. Калин у ролі Дорини підхопила уся тодішня критика і тяжко до цього щось додати.

Оцінка критики — погляд іззовні

Іван Кедрин: "Український Театр в Америці — Мольєр: Тартюф", Свобода, 2. X. 1954

... Мольєр є сьогодні вже камерним автором, себто, вимагає спеціяльної атмосфери і спеціяльної постанови. Найбільша заслуга постанови "Тартюфа" Українським Театром в Америці є саме створення тієї камерної, вузько-інтимної атмосфери, яка наближує сцену з авдиторією, акторів з глядачами. О. Добровольська старалася по змозі найвірніше перенести кусничок 17 століття на естраду Фешен Інституту. Їй це удалося блискуче...

Трудно розмежувати, де заслуга актора-виконавця, а де режисера-педагога, коли стверджується, наприклад, що ніодин виконавець не показував ані нотки шаржу...

Поза Орґоном Йосипа Гірняка, який самою своєю появою на сцені викликав спонтанну овацію публіки, а створив яскравий тип наївного і примітивного багатого міщуха Людвікової доби, — на перше місце вибилась молода В. Калин у ролі Дорини... велика свобода рухів, сценічний темперамент, поруч із гарною молодечою поставою, здобули тій молоденькій артистці серця публіки. Л. Крушельницька з достоїнством грала ролю вірної дружини, що може повчити чоловіка також про її інші можливості. Л. Сай була в міру наївною, безборонною і закоханою. Іва Куліш ще раз виказала широчінь свого таланту, особливо до характерних ролей. Добровольська, мабуть, зумисне взяла собі маленьку ролю служниці Фліпоти, щоб показати молодим акторам, що вартість артиста і його гри не міряється довжиною ролі. Титулову постать відтворював М. Чолган. Мав першорядну маску. Побажати б більше рухливости і голоснішої вимови. Був дуже добрий у сцені "покути" в другій яві та в переході від підлесливости до брутальности...

(от) Остап Тарнавський: Мольєрів "Тартюф", Сучасна Україна, 5. XII. 1954

... Режисер Олімпія Добровольська, ставлячи *Тартюфа* на відкриття театрального сезону в Америці, ішла за клясичним зразком. Це головно видно на ролі самого Тартюфа, яку доручено акторові Мирону Чолгану Він і мав ту трагічну маску Тартюфа, який, заплутаний у лицемірство, переживає свою особисту трагедію. Чолган створював більше тип жертви, ніж справжнього винуватця. В нього, може, замало рафінованости, яку мусить мати ця облудна маска, переходячи від удаваної святолюбної проповіді до майже натуралістичного вияву своїх розбурханих пристрастей. Теж і в останній сцені, коли вся інтриґа звертається проти Тартюфа, він занадто статичний. Але Чолган виявив широкий діяпазон акторського тлумачення ролі та й схопив характеристичні риси персонажу, що став безсмертним...

В. Калин доводиться бачити вперше. Але це саме і була типова служниця, яку створило французьке видання Кольомбіни з театру дель

Я. Шуган — Даміс,
В. Калин — Дорина

"Тартюф"

Л. Крушельницька — Ельміра,
М. Чолган — Тартюф

Й. Гірняк — Орґон,
М. Чолган — Тартюф

арте. Це той тип Кольомбіни, яку створила у противагу до італійського типу Катерина Біянконеллі в Парижі під кінець XVII сторіччя: легка, ґраційна й елеґантна, та й перш за все розумна, яка повчає й перемагає завдяки своєму здоровому розумові. В. Калин була без закиду. Вона мала всі ці прикмети, а крім того — ще й живий темперамент, ефектовну зовнішність, знамениту дикцію і все те, що прикривається словом сценічність.

Йосип Гірняк знову створив новий тип. Великий актор навіть у ґримуванні подбає про те, щоб вийшов цілий і заокруглений персонаж. І в тоненьких вусиках і в розкритих "поставлених у стовп" очах крились ті риси, які підкреслювали маску наївного і довірливого хоч дуже впертого міщуха. Гірняк — хоч і роля побудована на масці Пантальоне — далеко вийшов поза інтерпретацію маски. Він надав їй живих психологічних рис та й відтворював живу особу. Тому Орґон у відтворенні Гірняка — це трагічна постать, яка терпить не лише з уваги на свою глупеньку довірливість, але й з уваги на лицемірну атмосферу, для якої він надто простий і обмежений.

Ансамбль театру молодий і не зовсім ще вирівняний. Тут вибивалась своєю акторською рутиною Ліда Крушельницька в ролі Ельміри, не підкреслюючи вже короткого виходу самої Олімпії Добровольської у безмовній ролі челядки Фліпоти. М. Понеділок у ролі судді випрацював свій короткий вихід з пристосуванням до вимог французької комедії. В. Змій доповнював гурт комічних персонажів. З наймолодших подобався Я. Шуган як Даміс, у нього багато ґрації. Іва Куліш прегарно наслідує свою вчительку...

Юрій Дивнич (Юрій Лавріненко): Викриття "Тартюфа", Свобода, 22. X. 1954

Мирон Чолган (як актор) і Олімпія Добровольська (як режисер) надали цьому комедійному французькому образові (Тартюфа — Б. Б.) характеру якогось хижого чорного крука, якогось чортівсько-зловісного відтінку, що так вражає на безжурному тлі французького комедійного дійства. Мольєр ніби ненароком кинув устами Клеанта слівце про Тартюфа: "страшний". Цю часткову риску загалом смішного в комедії образу Чолган і Добровольська перетворили чи не в основну прикмету Тартюфа, надавши цим комедії трагічного відтінку. Зроблено це характеристичною для Чолгана шляхетною скупістю зовнішніх засобів. Вийшла українська інтерпретація Тартюфа середини XX-го сторіччя...

З другого боку, Орґон у виконанні Йосипа Гірняка і виправдує і мистецьки зрівноважує цю інтерпретацію Тартюфа — твореннням зовсім протилежного психологічного і мистецького образу — надзвичайної довірливости, яка, за влучним виразом Дмитра Донцова, в українців часом доходить ступня святого ідіотизму. Цей мольєрівсько-французький психологічний тип людини доведений Гірняком до ступня його чисто української неперевершености... Коли він дивиться з-під стола на зненацька розкриту перед ним тартюфівську дійсність, то в

його погляді мимоволі відчувається, що він бачить щось більше за те, що діється на сцені ... Може формаліст і пророкне Гірняка за злегка дядькотарасівський відтінок француза Орґона (як Чолгана за демонічну інтерпретацію забавного комедійного типу), але ми в цьому бачимо мистецьку силу і актора і Мольєра, який переніс кордони Франції і має здібність бути також українським Мольєром.

З інших акторських досягнень прем'єри слід відмітити Л. Крушельницьку, яку пам'ятаємо з *Боярині,* де вона так напружено хотіла і не могла вповні пробитись до психологічної підоснови образу. Тут її Ельміра вже має елементи глибшої інтерпретації жіночої психології — на тій делікатній грані, де сходяться в одній душі вірна дружина і приваблива жінка, якій улещують. Володимир Змій в ролі Клеанта чи не вперше за ряд років самовільної упертої праці в театрі розморозив своє тіло й обличчя, на якому вже не видно тяжкого зусилля "заграти ролю". В. Калин (Дорина) мала особливо явний успіх у публіки — можливо, не без впливу додаткового фактору ампула, в якому вона дома. Ігор Шуган і Люба Сай в ролях закоханих Валера і Мар'яни були свіжі, молоді й забавні, хоч Валерові не пошкодило б набути дещо більше французької легкости, якою більше відзначився Ярема Шуган в ролі Даміса. Добрі жести, рух і міміка Іви Куліш, творячи яскравий образ Пернелі, не знайшла відповідного доповнення в слабуватому цим разом звучанні й змістовій акцентації її голосу. Акторськи трудне поєднання в образі Пернелі сліпого фанатизму довірливости і тупої ароґанції мізантропізму Іві Куліш таки вдалося. Коли Микола Понеділок врізався в пам'ять короткою появою в ролі Лояля, судового пристава, то цього не можна сказати про Р. Леґедзу в такій самій епізодичній ролі поліцая ... Старій служниці Фліпоті у виконанні О. Добровольської дано на сцені лише кілька хвилин і жодного слова. Добровольська створила ляльку, зроблену з застиглоневгнутого пап'є-маше, і ця німа лялька промовляла до глядача більше, ніж фонтани слів.

... Після її *Тартюфа* треба сміливо ствердити: в особі Добровольської за повних десять років вигнання виріс новий в українському театрі повноцінний ориґінальний режисер. Розкоші естетичної грайливости в поєднанні з нещадним розтином на всю глибину "геологічних" шарів людської психології — оце те, чим обдарувала глядача перша робота Добровольської в першій прем'єрі У. Т. А.

М. Шлемкевич: "Тартюф" — Тартюф (Лист до далекої пані), Листи До Приятелів, 7. XI. 1954

... Чому *Тартюф*?! Сказано, що це одна з найкращих комедій не тільки Мольєра, але світової літератури взагалі. Сказано, що виведені типи — вічні. Але варто додати: рідко коли ті типи були такі актуальні в нашому житті, як сьогодні. Бо хто ж є Тартюф, як тип, коли характеризувати його сучасними термінами? Це практичний імморалість у християнській одежі! Дорога пані, так приємно писати до інтелі-

М. Чолган — Тартюф,
В. Змій — Клеант

Л. Крушельницька — Ельміра,
Й. Гірняк — Орґон

Й. Гірняк — Орґон,
І. Куліш — Пані Пернель

ґентної людини. Тоді не треба аж пальцем вказувати середовища, що стали притулком іммораліст ів, прикритих побожним лицемірством! А хто ж є Орґон, та до смішности наївна, порядна, але зовсім спантеличена людина, що дає себе одурювати фразам і позам Тартюфа? О, дорога пані — іноді розпука бере, коли бачиш, як особливо горді наші репрезентативні установи перемінюються в збори Орґонів, що їх за ніс водять навіть дрібненькі Тартюфи!

Але проблема, особливо у нас, глибока. Бо сьогоднішній наш Тартюф імморалі ст із християнською фразою на устах, народився — що так висловлюся — із свого антипода в 30-тих роках. Тоді, навпаки, багато добрих і побожних людей одягалося в пера імморалізму, що був у ті часи останньою модою. Звідси така поплутана нинішня дешева ситуація. Між нашими Тартюфами є люди, що вірять у свою щирість і побожність, хоч не можуть позбутися своїх імморалістичних привичок. Це одна крайність. І є інші, нахабно цинічні Тартюфи, що внутрі далі ісповідують імморалізм, тільки назверх свідомо, для користи, вдягають рясу побожности, яка їм отвирає двері до відповідних організацій. Котрого із них бачили ми на сцені в знаменитій креації М. Чолгана? Він був більше зближений до того останнього, цинічного типа. Може, це і не найглибша інтерпретація, але зараз же додаймо: в нашому житті вона найактуальніша і найнебезпечніша. Тому добре, що Чолган вибрав саме її.

Тепер відповідь на ваше останнє питання проста. Ви тривожитеся: що сталося? Хочете знати, як то кривдить суспільство Йосипа Гірняка, що він іноді попадає вже в списки мучеників... Дорога пані, пам'ятаймо завсіди, що Йосип Гірняк — це справді великий актор, отже, живе перебільшеннями. Без цього немає мистця. Безумовно його мусять боліти напасті рідного примітиву. Але філософуйте тверезо: за що наші Тартюфи мали б любити Йосипа Гірняка? Чи за те, що він їм просто перед очі ставить дзеркало і перед повними захопленими залями скеровує увагу людей на криводушіє і лицемірство, розпаношене в нас? Цього вимагати забагато! Близина життя, живий пульс театру Гірняка, поруч з його мистецькими вальорами — це те, що мусить одних захоплювати, других обурювати. Це честь, а не кривда для театру!

"Наталка Полтавка" І. Котляревського (Прем'єра 7 листопада 1954

П'єса

Ледве чи треба знайомити сучасного читача з побутовою *Наталкою Полтавкою,* — вона, всупереч всім нормальним законам театрального життя, пережила себе на доброго півстоліття.

Підготовка вистави — погляд зсередини

(Уривки щоденника В. Змія)

10. X. 1954

Й. Гірняк працює над *Наталкою Полтавкою.* Вистава має йти в комбінованому складі: з Філядельфії грають Горленко (Мати), Шашаровська-Чепіль (Наталка), Паздрій (Виборний), Гош (Петро); з Нью-Йорку — Гірняк (Возний), І. Шуган (Микола). Постава Паздрія. Проби проходять у Філядельфії, Гірняк і Шуган їздять туди на проби.

7. XI. 1954

Вистава *Наталки Полтавки* у Філядельфії. Заля набита битком. Після трьох вистав такий спосіб праці, мабуть, закінчився, бо трудно досягнути мистецького рівня, маючи мало часу на проби через далеку їзду, і матеріяльно це дуже коштовне.

Характеристика вистави

Дієві особи:

Горпина Терпелиха, вдова	Н. Горленко
Наталка, її дочка	Є. Шашаровська-Чепіль
Тетерваковський, возний	Й. Гірняк
Макогоненко, виборний	Б. Паздрій
Петро, суджений Наталки	І. Гош
Микола, родич Терпелихи	І. Шуган
Постава	Б. Паздрія
Оформлення	В. Клеха
Інструментація	Л. Гуменного

Ця незвична підбором і акторським складом вистава має маленьку передісторію. Після смерти В. Блавацького, філаделфійські актори ставили *Безталанну,* щоб зібрати фонди на пам'ятник Блавацького. Йосип Гірняк виступав у тій виставі як актор-гість, — там і прийшла йому думка з'єднати всі акторські сили в один колектив. Після невдалої спроби об'єднання у філядельфії, деякі актори все таки прихильно

Б. Паздрій — Виборний
Й. Гірняк — Возний

"Наталка Полтавка"

Й. Гірняк — Возний, Б. Паздрій — Виборний,
І. Шуган — Микола, І. Гош — Петро

поставились до ідеї Гірняка, і у співпраці з ними народилася *Наталка Полтавка.*

О. Добровольська вважає, що такого роду постановка не була "в дорозі їхньої театральної путі", і зачисляє це Гірнякові як другий "побутовий гріх" (першим була *Безталанна*). Жартуючи, вона теж додає, що акторів завжди тягне туди, де вони не належать. Про виставу як цілість вона доброї думки, особливо про гру Паздрія.

Гірняк же твердить, що О. Добровольська не має рації, бо роля Возного була мрією його цілого життя. Він ще в "Бесіді" грав ролю Миколи, але до Возного не був тоді готовий. І коли прийшла ця можливість, він з захопленням вхопився за неї і — його ж таки словами — "як грав, не знаю, але почувався в цій ролі добре". Б. Паздрій не ставив собі ніяких надмірних режисерських завдань, прямо вивів виставу на відповідному фаховому традиційному рівні. В загальному ансамбль був добрий — грали такі добрі актори, як Й. Гірняк, Б. Паздрій, Н. Горленко і Є. Шашаровська-Чепіль; до них зовсім добре дотягав І. Шуган. Недотягав,і то наглядно, І. Гош, який був співаком, а не актором. Можливо, найбільшим мінусом вистави було те, що ставилось *Наталку Полтавку,* як оперету, а не як п'єсу. Назагал ця постановка ніякої сторінки не відкривала.

З цією п'єсою закінчився теж дистансовний спосіб співпраці, бо доїздити на проби з Нью-Йорку до Філядельфії, чи навпаки, і фізично і фінансово було не під силу.

Оцінка критики — погляд іззовні

(от) Остап Тарнавський: 135-річна бабуся "Наталка Полтавка" на сцені УТА, Свобода, 18. XI. 1954

... Вистава йшла у постанові Богдана Паздрія. І режисер і мистецький керівник театру головну вагу поклали на виявленні всіх мистецьких вальорів цієї п'єси. Це піклування про високоякісну мистецьку виставу і рішило про підбір акторів. Тут побачили ми справдішніх асів нашого театру на чужині.

Ролю Терпелихи виконувала Ніна Горленко. Я не знаю ранішої театральної карієри цієї знаменитої артистки. Вона не відтворює ролі, вона її глибоко переживає і, коли плаче справжніми сьозами, коли зворушується — зворушується до глибини душі. Вона відтворила правдиву українську селянку, згідно з задумом Котляревського. Теж і голос пані Горленко звучав мелодійно.

Блискучий день мала Ліза Шашаровська-Чепіль. Це передова артистка з кращих років Львівського театру за дирекції В. Блавацького, де їй доручено складну ролю Офелії в Шекспіровому *Гамлеті.* В *Наталці Полтавці* Ліза Шашаровська вповні задовольнила голосово. Вона була найкращою на сцені як співачка і свою ролю відтворила з ніжністю. Тетерваковський і Макогоненко — це пописові ролі найбільших акторів нашого побутового театру. Вже Щепкін, Соленик і Кропивницький здобували свої акторські лаври саме в одній із цих двох

роль. Брати Садовський і Саксаганський увійшли в історію, як неперевершені відтворці цих двох персонажів. Теж і в виставі Українського Театру в Америці ці два персонажі здобули найкращих відтворців, яких можна мати в нашій театральній дійсності. Возного грав Йосип Гірняк. Кажуть, що це він вперше відтворює цю ролю і тому, може, був дещо стриманий. Але цей майстер української сцени мусить постійно бути об'єктом захоплення. Він до кожної ролі підходить із новим заложенням. Тут треба було акторові, який перейшов Курбаса, вложитись у побутовий образ і Гірняк створив персонаж — нехай і хитрий у своїй письменній вищості, але щиросердечний, як весь народ.

Богдан Паздрій мав ефектовнішу ролю виборного Макогоненка. Він мав теж і більше зі співу, і як співак — задовільний. Баритон Паздрія був звучний і мелодійний. Паздрій має за собою понад двадцять років театральної праці і саме в народніх п'єсах і оперетах найкраще виявилось його акторське амплуа. В ролі Макогоненка мав Паздрій змогу проявити всю ширину свого акторського вміння, і цим лише утвердити свою позицію в акторському світі.

В ролі Петра виступив співак-тенор Іван Гош. Він мав менше із гри, а його голос в деяких партіях звучав вирівняно й гармонійно. В мовлених партіях у нього перевага деклямації.

І. Шуган в ролі Миколи був рухливий. В нього теж сильний баритон. Режисерові треба було звернути пильнішу увагу на ці два персонажі, головно в укладі мізансцен.

Щаслива розв'язка імпровізованого краєвиду з пристосуванням до обстановки всіх дій. Але, здається, побутова вистава в реалістичному відтворенні краща при повній декорації.

І. К-н (Іван Кедрин): "Наталка Полтавка" як оперета, Свобода, 17. XII. 1954

... Ставлячи після *Тартюфа Наталку Полтавку* — Йосип Гірняк так і потрактував її, не як оперу, а як мелодраму-оперету, і поклав головний натиск на акторську гру та культурно-мистецьку атмосферу. До успіху такого експерименту причинилося щастя, що йому вдалося відкрити в добрих акторах також добрі голоси. Е. Шашаровська — це глибокий суто драматичний талант, з нахилом до трагізму, — і вона заскочила публіку своїм премилим сопраном, так само як один із ветеранів драматичної сцени Б. Паздрій — своїм тенором. І. Шуган в ролі Миколи викликав оплески при відкритій сцені не тільки своїм дзвінким баритоном, але й своєю грою. І тому в дуже трудній ситуації опинився єдиний, так мовити, професійний співак, Іван Гош, в ролі Петра, якому трудно було включитися в ансамбль першорядних акторів, що його творили, крім вище згаданих, ще такі "аси", як Н. Горленко і Й. Гірняк.

"Пересаджені квіти" Діми (прем'єра 9 січня 1955)

П'єса

Діма старалася заторкнути в цій п'єсі проблему української молоді, що пересаджена в західньо-европейські, точніше в паризькі обставини.

В першій дії бачимо двох подруг: життєрадісну, з гумором Зою, яка вибирається на побачення на Сену і впродовж майже цілої дії примірює перед дзеркалом капелюх і час-від-часу мріє про шоколядового торта; та Христину, яка думає тільки про Україну, не може без неї, просто, жити, для якої і дерева в Парижі чомусь гірші від київських, вона має навіть певну дозу "учености", бо познайомилася з Кльодом Моне, — і, зрозуміло, чекає на лекцію з історії України. Тим часом приходить зформований на еміґрації інж. Марченко, знов же, зрозуміло, вони вдвох слухають лекцію з історії, а любов прийде в другій дії.

Друга дія відбувається в мешканні графині Волкової, тітки Марченка. Христя приходить туди вправляти на піяно, що відразу привертає їй життєвість. Графиня, як всяка графиня, не любить хлопських імен Христина, Горпина, Марина, — тому й не любить Христі. Христя ж відкриває велику мудрість: соната, яку вона вчила на Україні, звучить та само гарно і в Парижі... Конфлікт тут неминучий, графиня відмовляє Христі дрібненької послуги, ображена Христя виходить з хати, а любий Марченко випроваджується геть.

В третій дії виявляється, що Зоя не така вже пустоголова, як в першій дії, поперше, тому, що її неречений буде лікарем, подруге, вона щасливо розв'язує всі інтимні комплікації, відкриває любов Марченка до Христі, а Христі до Марченка, осамітнена графиня сама приходить до Христі перепроситися — а кінець вже ясний, як день.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и :

Христина	Лідія Крушельницька
Зоя, подруга Христини	Іва Куліш
Борис	Ярема Шуган
Савчук, учитель	Йосип Гірняк
Марченко	Ігор Шуган
Графиня	Ніна Горленко
Олена, служниця графині	Олімпія Добровольська

Постава	О. Добровольської
Оформлення	М. Радиша

О. Добровольська натякнула в розмові, що Й. Гірняк, як керівник театру, брав *Пересаджені квіти, Тайну д-ра Горошка* та *Хміль* для

постановок не як добрий театральний матеріял, а для заохоти нових драматургів. Сам Йосип Гірняк сьогодні каже: "Була це данина молодій літературі, і великої чести це нам не принесло".

Режисер прямо твердить, що п'єса плоска і нічого не можна було з нею зробити, — треба було йти прямо за словами, а слова ці не мали достатньої внутрішньої динаміки, щоб створити повноцінне дійство. Не зважаючи теж на участь таких добрих акторів, як Й. Гірняк, Н. Горленко та О. Добровольська, — п'єсу не вдалося врятувати й акторськи.

Добре було оформлення М. Радиша. Він, звичайно, робив свої декорації мінімальними засобами, щоб створити потрібну атмосферу. Згідно з його філософією театрального декорування, оформлення ніколи не виходило на передній плян, ніколи не урівноправнювалось з актором і режисером (як це було, наприклад, у В. Лисняка).

Оцінка критики — погляд іззовні

І. К-н. (Іван Кедрин): Діма: "Пересаджені квіти", Свобода, 20. І. 1955

До успіху прем'єри у левиній частині причинилась гра артистів, особливо трійки ветеранів: пань Горленко й Добровольської та Йосипа Гірняка. Діялог між старою зманерованою французькою графинею із змосковщеного українського роду (Горленко) та її старенькою українською служницею (Добровольська) був мистецьким пиром і слушно викликав спонтанні оплески при відкритій сцені. Й. Гірняк у ролі легко філософуючого колишнього вчителя історії, потім нічного сторожа у Парижі, дав тип погідного представника старшої ґенерації із повним зрозумінням для нових течій. Іва Куліш... доказала свою велику вартість і для роль молодих дівчат, де потрібний рух, темперамент і змінлива модуляція голосу. Ігор Шуган був бездоганним, хоч, може, надто спокійним, амантом...

(от) Остап Тарнавський: "П'єса з актуальною проблемою", Свобода, 4. III. 1955

... Обоє керівники театру поставились до молодої авторки з увагою, гідною клясичного архитвору. Участь у виставі взяли і Йосип Гірняк та й Олімпія Добровольська, але теж запрошено відому артистку Ніну Горленко. Вона була чи не найкраща в виставі. Ролю старосвітської графині вона відтворювала із натуралістичною експресією, але з цією дозою ніжности, яка зраджувала доброту серця. Режисерський олівець повинен був викреслити зачасті повторювання кількох, хоч і як ефектовних реплік.

За грою О. Добровольської криється інтеліґенція й увага для цілої сцени. В кожному її рухові відчувається, як артистка виконує його з повною відповідальністю, передумавши його для підкреслення характеристичної риси, чи моменту, або теж для виповнення цени у безмовному виході. Йосип Гірняк не знайшов у п'єсі викінченого типа і тому інтерпретував його по-своєму, як щиросердечного заблуканого

Н. Горленко — Графиня, І. Шуган — Марченко,
Л. Крушельницька — Христина

"Пересаджені квіти"

І. Куліш — Зоя, Я. Шуган — Борис,
Л. Крушельницька — Христина І. Шуган — Марченко,
Й. Гірняк — Савчук, Н. Горленко — Графиня

серед чужини провінціонального інтеліґента, в якого стихійне прив'язання до своєї рідної давнини. Ролі дівчат не були щасливо розділені. Ні вдумлива І. Куліш не віднайшла себе вповні у безжурному типі Зої, ні теж жвава й розсудлива Крушельницька не могла вповні переконливо віддати хворої Христини.

"Тайна доктора Горошка" І. Керницького (прем'єра 6 березня 1955)

П'єса

Це переламана в кривому дзеркалі картина буднів однієї родини в Нью-Йорку. Д-р Горошко, автор книги про воркутські концтабори, якої ніхто не хоче друкувати, відчуває, що його хтось переслідує і не допускає до появи його праці. Зять Горошка, галичанин і бувший дивізійник Балук, ставиться до цього скептично, а то й насмішкувато. Слідують анонімні телефони, анонімні листи і нарешті Горошка хтось побиває в парку, і він опиняється в шпиталі. Це набирає великого розголосу, ред. Смик будує на цьому динамічну рекляму, і книжка Горошка йде до друку. Наприкінці виявляється, що все це, включно з побиттям, інсценізував приятель Горошка Никифор Іванович, щоб пропхати у світ його книжку.

Іван Керницький — письменник "внутрішній", навіть його тонкий гумор діє на чутливість читача (викликаючи співчутливу усмішку, не регіт); а театр вимагає "зовнішности", динамічности, зоровости. Тому Керницький за своїм письменницьким характером до театру не підходить. *Тайна д-ра Горошка* в ніякому разі не є вийнятком.

Характеристика вистави

Д і є в і о с о б и :

Д-р Горошко	Й. Гірняк
Ліда, його дочка	В. Калин
Балук, її чоловік	В. Змій
Никифор Іванович	М. Понеділок
Ред. Смик	З. Осінчук
Місіс Татух	О. Добровольська
Микола, дивізійник	Я. Шуган
Влодко, дивізійник	О. Орест
Постава	О. Добровольської

Вистава ця пройшла успішніше, ніж *Пересаджені квіти,* як свідчать відгуки преси.

Оцінка критики — погляд іззовні

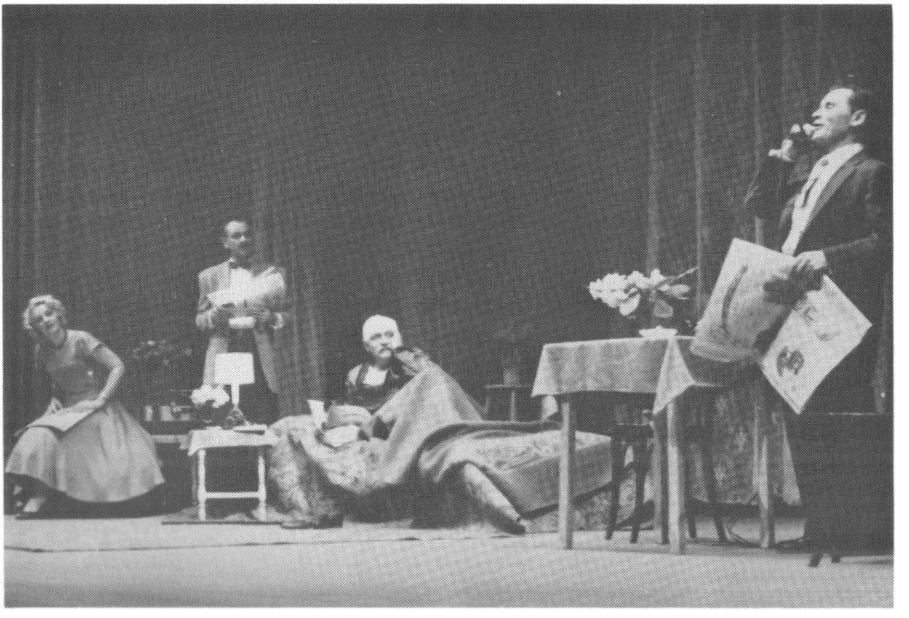
І. Квдрин: Іван Кврницький: "Тайна доктора Горошка", Свобода, 10. III. 1955

... Комедія набрала живости й барвистости на сцені, де провід вело тріо: Йосип Гірняк у титуловій ролі д-ра Горошка, Олімпія Доброволь-

В. Змій — Балук, В. Калин — Ліда,
О. Добровольська — Місіс Татух, З. Осінчук — рвд. Смик

"Тайна д-ра Горошка"

В. Калин — Ліда, З. Осінчук — рвд. Смик,
Й. Гірняк — д-р Горошко, В. Змій — Балук



ська у ролі Міссіс Татух — обоє знаменито ухарактеризовані й досконалі у ролях, цілком неподібних до ряду роль, в яких ми їх бачили в останніх роках, — та Валентина Калин, як турботливо-зворушлива донька старого Горошка й улесливо-принадна молода дружина колишнього "дивізійного" поручника Балука. В. Змій у ролі цього останнього, єдиного, ніби, аманта у цій п'єсі, мусів латати найдошкульніший брак акторського ансамблю Українського Театру, що не має "амантів". Він, відомий ентузіяст театру, надолужував люлечкою замалу рухливість у жестах і міміці, що відбивала від метушливости Ліди Балук, але, зрештою, виконав поправно свою місію, нелегку з уваги на трудний текст. Зенон Осінчук в ролі редактора Смика був занадто "скакунцем", але винуватий тут і дещо автор, подавши анахронічний тип журналіста. М. Понеділок, в ролі "професора" Никифора Чорненка, спричинника всього добра і лиха, дуже добрий в масці, видобув максимум експресії з драматичного діялогу, в якому розкривається "тайна" д-ра Горошка. Я. Шуган і О. Орест, як два колишні дивізійники, були повні життя й веселости...

(от) Остап Тарнавський: Іван Керницький: "Тайна Доктора Горошка", Київ, ч. 3. 1955.

Постава п'єси була на висоті. Режисер поставив собі завдання вивести саме ті маркантні типи еміґрантського побуту, зарисовані автором. Йосип Гірняк, відтворюючи постать Горошка, ішов по зразках великих персонажів великих комедій, де комічне стоїть на грані з трагічним. Олімпія Добровольська в ролі Місіс Татух — це живий зразок з ґалерії комічних типів еміґрантського побуту. Не переходячи ні в ґротеску, ні в карикатуру, Добровольська була така безпосередня й переконлива, що образ Місіс Татух залишиться вже в нашій гумористично-сатиричній літературі.

Звернув на себе увагу Микола Понеділок у ролі Никифора Івановича. Актор підійшов до ролі уважно й ориґінально інтерпретував поведінку під час "сповіді" цього автора аморальної інтриґи...

Гарний зарис редактора-всезнайка дав З. Осінчук в ролі Смика. Вповні переконливий був В. Змій у ролі Балука — новоспеченого сибарита-вигідника. Подобалась жвавістю і темпераментом В. Калин в ролі Ліди. Та всі ці постаті вимагають ширшої авторової інтерпретації... Декорації дуже вбогі і цю вбогість важко оправдати.

"Мартин Боруля" Карпенка Карого (прем'єра 15 травня 1955)

Характеристика вистави

Дієві особи:

Мартин Боруля	Йосип Гірняк
Палажка, його жінка	Ліда Крушельницька
Марися, їхня дочка	Люба Сай
Степан, їх син	Ярема Шуган
Гервасій Гуляницький	Ігор Шуган
Микола, його син	Володимир Змій
Протасій Пєньонжка	Зенон Осінчук
Матвій Дульський	О. Орест
Націєвський, регістратор	Мирон Чолган
Трандальов, повірений	Мирон Чолган
Трохим, наймит	Михайло Яблонський
Омелько, наймит	Микола Герус
Гості	

Постава	Олімпії Добровольської
Оформлення	Мирона Чолгана

Мартин Боруля мав, може, й цікаву, але штампову передісторію. Домінував, з одного боку, образ імпозантного, "геройського" і міцного багатія, який створив Садовський; з другого боку, образ дуракуватого, жадного і дрібничкового багача, створений Крушельницьким. Штамповим в обох випадках було те, що вистава, в суті речі, була пописом одного актора.

О. Добровольська твердить, що її першим завданням було відіпхатися від побутової постановки. Тут існує непорозуміння, яке вимагає вияснення. Не переробивши і не поламавши основ п'єси (чи то літературними, чи режисерськими засобами) — не було іншого вибору, як ставити побутово-реалістичну п'єсу, бо такою п'єса *Мартин Боруля* була. Добровольська, в найкращому випадку, могла відіпхатися тільки від побутових штампів, — і це вона, без сумніву, зробила.

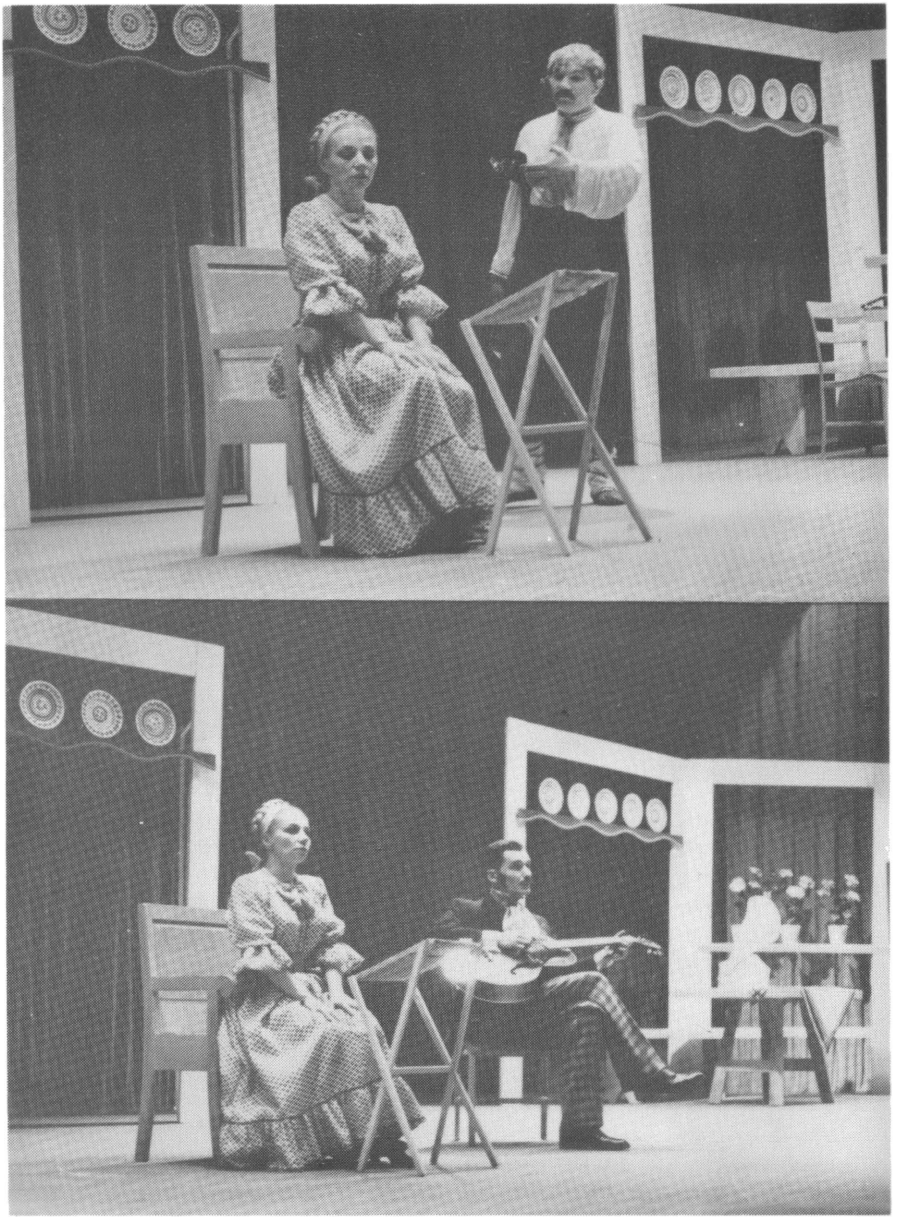
В першу чергу вона досягнула повного ансамблю, не було, як вона висловлюється, ґастрольорів. Досягнуто певного рівня цілої постановки, де, з повною відповідальністю можна твердити, ніхто не випадав, ніхто не грав зле; де досягнено відповідних взаємин актора з актором, які були підпорядковані загальності вистави. Відпихаючись від побутової штамповости, Добровольська нівелювала теж встановлену побутову манеру подачі тексту, тобто, штамп мови. Вона встановила

Л. Сай — Марися, Я. Шуган — Степан, Й. Гірняк — Боруля

"Мартин Боруля"

Й. Гірняк — Боруля, М. Герус — Омелько

Л. Сай — Марися, М. Гврус — Омвлько



Л. Сай — Марися, М. Чолган — Мацієвський

свою власну, усучаснену, більш природну ритміку мови і підпорядкувала тій ритміці цілу постановку. З цим режисерським задумом вповні гармонізувало добре оформлення М. Чолгана, обмежене до своєрідної ритміки білих рамок. Але характеризація і строї зостались побутовореалістичними. Мирон Чолган настоює, що така побутова зовнішність на тлі умовної декорації та усучасненої подачі тексту виходила далеко краще, ніж, наприклад, експеримент ставити Шекспіра в рубашках і зовсім модерною манерою. Навіть якщо можна погодитися з твердженням Чолгана, — то все таки воно свідчить про компроміс. І те, що костюми і характеризація не були відповідно достосовані до стилю постановки, було таки від'ємним.

Акторськи найкраще виявився Микола Герус. Грав він "прекрасно, блискуче", за словами О. Добровольської. Це була найкраща роля Геруса.

Йосип Гірняк ще досі має почуття, що він незадовільно виконав ролю Борулі. Маючи перед очима своїх імпозантних попередників-корифеїв, він весь час був роздвоєний між своєю фізичною данністю та триванням на сцені. Ця роздвоєність аж ніяк не виявлялася на сцені, — Гірняк створив свій власний тип Борулі, нормально-життєвий, людський, який бажав покращання свого стану, не задля пихи чи снобізму, а як вияв нормального людського стремління до покращання.

Варто згадати Любу Сай, яка відкинула блідуватий прототип Марисі і створила власний "міцніший" образ, добре і переконливо провадячи його лінію.

Гра М. Чолгана в двох протилежних ролях Націєвського і Трандальова відповідно відмічена критикою і нічого додавати не доводиться.

Варто, може, згадати М. Яблонського, який грав дуже задовільно у цій своїй першій появі на сцені, — він був замітний у триванні і в сприйманні сцени.

Оцінка критики — погляд іззовні

(от) Остап Тарнавський: "Філядельфія, Па. Початок театрального сезону" Свобода, жовтень 1955

... Герой п'єси — це не так жертва своєї амбіції, як жертва обставин, накинених чужою окупацією. Його намагання за всяку ціну стати шляхтичем позначили цей персонаж комедії трагізмом. Цю ролю виконував Йосип Гірняк і він створив саме трагічну постать героя цієї п'єси. Майстерство гри цього великого актора йшло в парі із психологічним відчуттям, створюючи незабутній образ.

Партнером Гірнякові (цього разу у створенні персонажу, позначеного індивідуальними психологічним багатством) був Микола Герус у ролі Омелька. Артист передумав і випрацював ролю і відтворював її з силою мистецького переконання і тим спокоєм, який дається мистцеві, коли він озброєний в талант, досвід і добру підготову.

Мирон Чолган мав дві ролі, Націєвського і Трандальова, і в обох він виказав рутину й акторське знання. Та все ж таки він уже надто живе в неспокійних шуканнях нового театру і не скоро може вкластись в уговтану ширину побутового реалізму.

Весь ансамбль намагався триматись на висоті, яку втримував майстер і його кращі учні. Вибивались Зенон Осінчук у ролі Пєньонжка, В. Змій у ролі Миколи, Ігор Шуган та й головно Ліда Крушельницька.

І. К-н (Іван Кедрин): Іван Тобілевич: "Матрин Боруля", Свобода, 3. VI. 1955

Йосип Гірняк мав у *Мартині Борулі* ідеальну для свого таланту ролю, де трагічне сплітається з комічним, де потрібна живість маски і постійна рухливість на сцені (найкращим був артист в останній дії, найглибшій своєю ідеєю дії). Коли Мартин Боруля М. Садовського — був сільський дука, гордий і чулий амбітник з широкою рукою і сатрап для родини й сусідів, то в Й. Гірняка це був нервовий процесович, цілком очманілий своєю дворянською манією. Обидва типи однаково переконливі й однаково вірні. Після Й. Гірняка на першому місці стояв Микола Герус. Його Омелько — це був артистичний шедевр. Знаменитий маскою, витриманий послідовно в кожному слові й русі, далекий від найменшого шаржу, Герус дав повний і досконало цілий образ... Дуже доброю, затурканою, проте час-до-часу бунтівничою Палажкою була Ліда Крушельницька; природною, хоч, може, надто спокійною Марусею була Люба Сай. Виконавці решти чоловічих роль, всі молоді адепти з величезними поступами під кермою Гірняка й Добровольської, становили зіграний ансамбль вище пересічного рівня, деякі з них у подвійних ролях. Із них треба особливо відзначити Мирона Чолгана, який продемонстрував свій вдумливий неабиякий талант двома радше епізодичними, цілком різними ролями — Націєвського і Трандальова. Ярема Галайда, Ігор Шуган, Володимир Змій, Зенон Осінчук, Олег Орест, Михайло Яблонський, врешті й Олімпія Добровольська грали так, як не можна краще...

Юрій Дивнич (Юрій Лавріненко): "Трагізм хліборобської комедії", Українська Літературна Газета, ч. 1, 1955

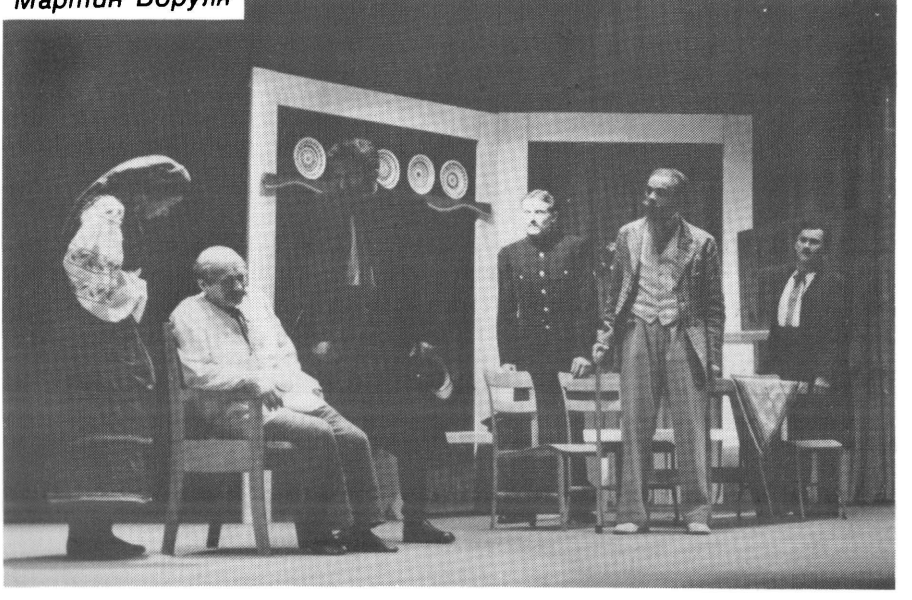
... Омелько у бездоганному виконанні Миколи Геруса максимально обмежив свої фізичні рухи і міміку; лише зрідка ледь сколихнеться батіжок у руці і ледь похитнеться постать. Гігантські пуанти в його розмові повні сенсу. Герусів Омелько — це не образ затовченої глупоти, а образ закам'янілого здивування людини, що дещо бачить і що має свою філософію. Мартин Боруля в зображенні Йосипа Гірняка досить інтеліґентна людина, ніжний люблячий батько, якого вибило з рівноваги гостре відчуття на своїй і інших шкурі бездонної безправности і упосліджености українського хлібороба...

Мирон Чолган дав у прем'єрі аж два і при тому протилежні варіянти чиновницької "зеленухи": старий Трандальов наче просто зійшов із

ґалерії гоголівських чиновницьких типів, і молодий Націєвський. Перевтілення було досконале, публіка не догадалась, що це той самий актор. Чолган дуже своєрідний актор, страшенно далекий від натуралізму і від умовного штампу, посилив свіже антипобутове звучання п'єси...

М. Гєрус — Омєлько, М. Яблонський — Трохим

"Мартин Боруля"



Л. Крушєльницька — Палажка, Й. Гірняк — Боруля,
І. Шуган — Гєрвасій, Я. Шуган — Стєпан,
З. Осінчук — Протасій, В. Змій — Микола.

"Хміль" Діми (прем'єра 2 жовтня 1955)

П'єса

Дія відбувається у старому готелі. Приходить додому втомлена цілоденною працею Ірина, а її чоловік-маляр Павло, кричить на неї, що нема що їсти. Ірина виходить купити харчів, а входить нараз Люба, закриває на ключ двері й цілується з Павлом. Коли повертається Ірина, Люба перетворюється в сестру Павла, яка лишилася на Україні. Павло і Люба ніби плянують їхати разом до Парижу і починати спільне життя. Тим часом приїздить давній друг Павла Олекса Дончук, який був колись закоханий у його сестру, і виявляє Ірині, що Люба не сестра Павла, а полюбовниця. Ірина, яка виявилась вагітною, залишає Павла. В останній дії Павло з Любою застають Олексу в квартирі Павла. Павло чомусь нагло починає любити Ірину і ненавидіти Любу, яку просто виганяє з хати. Кінчається тим, що Павло іде до знайомих по Ірину, а Олекса лишається чекати на них, не маючи найменшого сумніву, що вони повернуться разом. Ніяких глибших психологічних мотивацій, ніяких глибших переживань.

Характеристика вистави

Дієві особи:

Павло Березяк	Микола Герус
Ірина, його дружина	Ліда Крушельницька
Люба	Валя Калин
Олекса Дончук	Зенон Осінчук

Постава Олімпії Добровольської

І п'єсу, і постановку упорядник уважає невдачними, долучує тільки відгуки преси.

Оцінка критики — погляд іззовні

І. Кедрин: Український Театр в Америці під керівництвом Й. Гірняка, Діма: "Хміль", Свобода, 7. X. 1955

... Серед глядачів на перерві після другої дії й після закінчення п'єси можна було почути запити: чи варто з таким накладом сил і енергії ставити речі, які не мають іншої вартости, як двогодинне видовище...

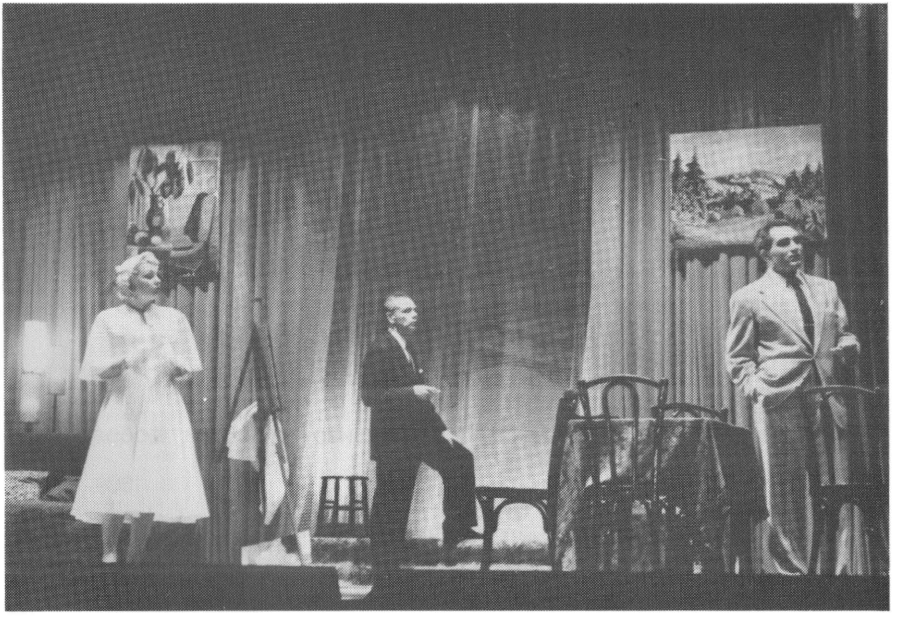
М. М. (Мелянія Міляновић): "Театр-Студія Гірняка дає нову п'єсу, Свобода, жовтень 1955

... П'єсу спасли від банальности і фальшивої позлітки добра

В. Калин — Люба, М. Гєрус — Павло

"Хміль"

В. Калин — Люба, З. Осінчук — Олєкса, М. Гєрус — Павло



режисура і гарна гра Л. Крушельницької як Ірени, В. Калин як Люби, Геруса як Павла і Осінчука як Олекси...

Юр. Д. (Юрій Дивнич-Лавріненко): "Хміль" в УТА, Українська літературна газета, ч. 11, 1955

... Олімпія Добровольська як режисер усе робила, щоб реалізувати добру драматургічну техніку та інші можливості п'єси... З акторів лише Микола Герус зважився на боротьбу з мілізною *Хмелю*. Його гра була добра тим, що він не без успіху намагався перетворити безхарактерність маляра і недокінченість його образу драматургом — на певний мистецький образ роздвоєння, спричиненого не силою пристрастей і уподобань, а власне відсутністю тих пристрастей і уподобань. Це було трудне ходження по грані, мова на півтонах, гра на півжестах і піврухах. Інші актори... грали не погано, але на змагання із слабостями п'єси не зважились.

Лев Ясінчук: "П'єса і театр", Свобода, 21. X. 1955

... Нехай автор пише, що хоче, але театр нехай не пробує чимнебудь гулити публіку.

"Князівна на горошині" Р. Бюркнера в перекладі В. Софронова-Левицького (прем'єра 13 вересня 1957)

П'єса

Це відома комедія-казка Бюркнера — точнішу характеристику її подає Остап Тарнавський в розділі "Відгук критики".

Характеристика вистави

Дієві особи:

Скоморох-розповідач	Й. Гірняк
Князь	Д. Серна
Княгиня	Л. Крушельницька
Князенко	І. Шуган
Князівна	Л. Малинович
Братик	О. Кириченко
Дама двору, в якої все щось болить	А. Дерлиця
Доктор, який на все має раду	В. Змій
Слуга, який все робить навпаки	М. Яблонський
Постава	О. Добровольської
Музика	М. Фоменка
Оформлення і костюми	О. Дядинюк

Ця постановка готувалася і мінялася декількома наворотами. Режисер хотів вивести цю казку в дитячо-щирому, наївному стилі. Але акторам це ніяк не виходило, вони ставили опір, тож доводилось зводити все до компромісу, в якому головний тон давали Доктор і Слуга, отой комедійно-наївний світ, а решта дієвих осіб прямо, в більшій чи меншій мірі, достосовувалися до цього головного тону. Після декількох невдалих вистав, ця постановка була піднесенням і освіженням, в ній було більше режисерської мислі та цілий ряд вишуканих і цікавих мізансцен.

Акторськи надавав тон цілій виставі, без сумніву, Володимир Змій. Він дуже добре володів матеріялом, був соковитий, кольоритний і вивершений. Акторськи — це найбагатша його роля.

Дуже добре виконав М. Яблонський ролю Слуги. Він добре вклався в свою ролю і дав тип, позначений простотою, наївністю і безпосередністю.

Оля Кириченко балянсувала комедійний і казковий світи, вона була отим "веселим вогником", висловлюючись за Добровольською, між персонажами.

О. Кириченко — Братик, Л. Малинович — Князівна

"Князівна на горошині"

Л. Малинович — Князівна, І. Шуган — Князенко

Оцінка критики — погляд іззовні

(от) Остап Тарнавський: "Казка на сцені Гірнякового театру", Українська Літературна Газета, ч. 11, 1957

Український Театр в Америці (УТА) під мистецьким керівництвом Йосипа Гірняка відкрив у вересні цьогорічний сезон музичною комедією-казкою Р. Бюркнера, в перекладі Василя Софронова-Левицького.

Коротка казка Андерсена, щось на одну сторінку друкованого тексту, знайшла сценічне оформлення в трьох актах О. Бюркнера. Автор сценічної переробки виявив неабияке знання сцени, як і вельми вдумливий підхід до самого жанру казки. Простенька наївна фабула вимагала розробки епізодів, і тут уже сам автор переробки заповнив твір комедійним дійством з трьома персонажами комедії: доктор, який на все має раду; слуга, який все робить навпаки; і дама бояриня, в якої все щось болить (для вистави УТА віршовані тексти були наново написані Шуварською та іншими авторами).Всі названі персонажі нагадують типаж комедії дель-арте, яка передусім — актор. Тут сценічне опрацювання казкової фабули лише вдячний матеріял для постановки. В особі Олімпії Добровольської п'єса знайшла найкращого режисера. Музику для вистави УТА написав Микола Фоменко з притаманною йому увагою до ніжних камерних тонів, які в казці промовляють так безпосередньо. Оформлення сцени і костюми проєктувала Ольга Дядинюк.

Головні персонажі казки виведені підкреслено в тій театральній манері, яка ставить натиск на впорядковану відмінність, що уможливлює спостерігати не людину, а ляльку — витвір уяви. Найкраща в цій зарисовці Л. Крушельницька в ролі княгині. Її слово, часто повторюване для підкреслення цієї однобічности, збігається з рухом, який у ритмічній зарисовці лінії — лише рух театральний, не рух живої людини. В цій манері старалася доповнювати казковий світ князівна (Л. Малинович), князенко (І. Шуган) і князь (Д. Серна). З цього пляну висовгується братчик (О. Кириченко), який у виставі не підходить ні до складу казкових персонажів, ні до комедійних. Але саме в цьому і є його завдання, і на тлі цієї театральности він своєю безпосередністю виходить удаваний, отже, у тому первісному значенні — театральний. Може, саме у цій його відмінності причина, що він так подобався і меншим і старшим глядачам.

Три комедійні персонажі: доктор (В. Змій), слуга (М. Яблонський) і дама (А. Дерлиця — тримають на собі тягар ситуаційної комедії. Вони всі знамениті грою. В осередку — Володимир Змій. Збірні сцени використані для підкреслення комедійного. Вони в музичному і танковому ритмі. Голоси акторів звучали чисто і молодо.

Один з рецензентів похвально відзначив, що у грі не було шаржу. Чомусь, з якоїсь невиправданої звички, в театрі застерігаються від шаржу. Навпаки, тут має бути шарж, і він був. В тому ж і є завдання

комедії, щоб звернути увагу на смішне, підкреслити комедійне, пошаржувати. І наша трійця знаменито шаржувала.

Казку подавав у ролі розповідача-скомороха перед кожною дією незрівняний Гірняк. У стиль шляхетної теаральности цієї вистави цілком вміщався і звуковий супровід, замість живої оркестри. Вистава на цьому виграла. Оркестра заважала б створити атмосферу уявности, незвичайности, театральности, казки.

М. Шлемкевич' "Князівна на горошині", Листи до приятелів, ч. X. 1957

... Перед акторами було нелегке завдання — втриматись здалека реалізму, що ослаблював би ілюзіонізм казки, але в усіх особливо для казки конечних перебільшеннях і неімовірностях утримати міру. Навіть під час найбільш голосних і комедійних масових сцен не ображало занадто силуване бажання ошелешувати, бути смішним і розсмішувати. Гра не вироджувалась в шарж. Все виходило на сцені при всіх нереальностях реальним, природним і — як конечно в казці — наївним. І тому передавалось глядачеві безпосередньо, без застережень. І то глядачеві старшому і дитині — справжній осяг театру!

Казковий світ образово оформлений Ольгою Дядинюк. Око втішалося м'якими і стишеними відтінками. Не було спроби накидатись особливими яскравостями кольору чи перетягнутими деформаціями. Мистець-декоратор знайшла ще й міру між конечним символічним упрощенням і розробленням деяких деталів, трансформованих казковою уявою. Це останнє дуже важне для наймолодших глядачів. Діти малюють "абстрактно", але від старших вимагають трохи більше...

Музику для комедії-казки написав Микола Фоменко. До цього ствердження можна б не додавати нічого. Прізвище добре відомого компоніста говорить само за себе. Музика до *Князівни на горошині,* як і вся творчість Фоменка, цінна тим, що вона ніколи не намагається показати слухачеві ученість компоніста. Вона дає те, що головне в мистецтві, передовсім в найінтимнішому з них, у музиці. Вона дає почуттєву підбудову, настроєву оправу дії, дає вираз тому, що ще не готове і щойно оформлюється в душі. Музика Фоменка і сучасна, і проста, і зрозуміла одночасно...

ДОДАТОК III: ТЕАТР СЛОВА

Вступна нотатка

Було дві причини, які привели до цілковитої елімінації руху і звуження театру виключно до слова: спершу, при постановці "Мойсея" Івана Франка, було це природнє захоплення Олімпії Добровольської такого рода театром слова, пізніше була це гірка життєва конечність, тобто, остання і єдина можливість втримати якунебудь, хоч обмежену, форму театру.

"Мойсей" Івана Франка (прем'єра 20 травня 1956)

Характеристика постановки

Виконавці:

Мойсей	Йосип Гірняк
Авірон	Михайло Яблонський
Датан	Ігор Шуган
Азазель	Олімпія Добровольська
Єгова	Володимир Змій

Голос поета — озвучення:

Оля Кириченко	І. Шуган
Анна Дерлиця	М. Дячишин
Ліда Крушельницька	В. Змій
Валя Калин	Я. Шуган
Іва Куліш	М. Яблонський
Леся Малинович	

Вокальний супровід:

О. Бучовська
О. Колодій
Н. Пашківська
Г. Придаткевич
І. Замятний
О. О. Марак
В. Реннар
І. Рибальченко
Й. Длябога
С. Шпєх

Мистецьке оформлення слова	О. Добровольської
Вокально-емоційне оформлення поеми	М. Фоменка
Музичний керівник	Л. Крушельницький
Озвучення і світло	В. Змія

Дуже трудно давати з перспективи характеристику такого роду постановці. Упорядник обмежиться до подачі відгуків критики, які, на щастя, були фахові і вичерпні.

Оцінка критики — погляд іззовні

Юрій Лавріненко: Незвичайна поява "Мойсея", Українське Слово, 1. VI. 1956

... Пролог, як увертюра як сума сумарум дійства, звучить в устах Гірняка без жодного громового піднесення, до якого ми звикли в гімназіях і на громадських врочистостях, але із тихою силою такої напруженої стриманости, від якої можна розридатися.

І аж тепер розкривається завіса.

Півтонами проходять хвилі світла по сукнах. Минає день, настає вечір, залягає ніч. І знов світанки і дні чергуються з присмерками і ночами. По сцені наче проходить вічність. Немов клявіші гігантського органу — посередині на легкому підвищенні білі постаті жінок і за ними, ледь вище, чорні постаті мужчин. Це "голос поета", голос народу, серед них і їхні псевдовожді — Датан та Авірон. Праворуч у темрявій заглибині за бар'єром світяться обличчя хору. Він співає без слів, як у древньому японському театрі "кабукі", і це так підходить до емотивних старогебрейських мотивів, прегарно скомпонованих Миколою Фоменком.

"Сорок літ проблукавши Мойсей" — це одинадцятичленний хор — "голос поета". Чорні і білі ряди їх звертають різко наліво, ведуть зором через залю направо і тут на камені (а насправді — це звичайна оббита сірим полотном катедра лектора і стільник) з'являється Мойсей. Поки він мовчить —це звичайна постать нашого дня у чорному сюрдуті і в окулярах. Але ось він сказав слово — і перед нами древній пророк серед пустелі і свого спустошеного народу.

Було трудно серцю пережити цю скована силу великанського внутрішнього напруження Гірнякового Мойсея. Його гнів, його пісня, сказана словом любови до людини з усім її добром і злом, красою і потворністю — потрясаючі. І якщо до того ж глядач має в пам'яті живу біографію Франка, його трагічний конфлікт із власною нацією, його одвертість і самоту ("огортає мене самота, мов те море безкрає"), якщо ви знаєте усі ті камінці, об які збивала ваша отчизна свої ноги на дорогах своїх пустинь, то вам нема рятунку від цього чисто біблійного дійства. Ви почуваєте, що світ і люди та нації в ньому мають суттю речі лише одну одиноку біографію.

Поруч із цим осягом стоять коротші та з неменшою силою виконані ролі Азазеля О. Добровольської та Єгови В. Змія. Ці три голоси творять

третю структуральну групу сцени. Групу Мойсея, що стоїть між Богом демоном.

Велике щастя мала в цій виставі режисер Олімпія Добровольська, на якій лежало так зване "мистецьке оформлення слова", тобто, фактично всієї речі, яка є зроблена головно зі слова і словом...

Василь Барка: "Мойсей" в театрі Гірняка і Добровольської, Українська Літературна Газета, ч. VII. 1956

... Оте групове читання з хоровим супроводом і пригрою задумане вірно; відтворити внутрішній, особливий світ душевного життя — з його окремим світлом, і атмосферою, і видивами, і емоційною "електричністю", чи "грозою", в якому твір справжньої поезії вкладається.

Все те повинно повторитися, як відгомін, в душі справжнього читача чи слухача.

В музичному "існуванні" Франкового слова, що ми чули, досягнуто найвищого враження; твір піднісся, як потужна ораторія — з тією патетичністю і майстерністю злагоди, котрі радували, наприклад, в колишніх творах Бажана.

Гриміння хоралу. Екстатика виголосів при крайніх душевних станах. Ніби колони Бахового задуму привиділися за всім; — чи, здається, так володіли і викликали священний трепет хоричні партії в античних трагедіях.

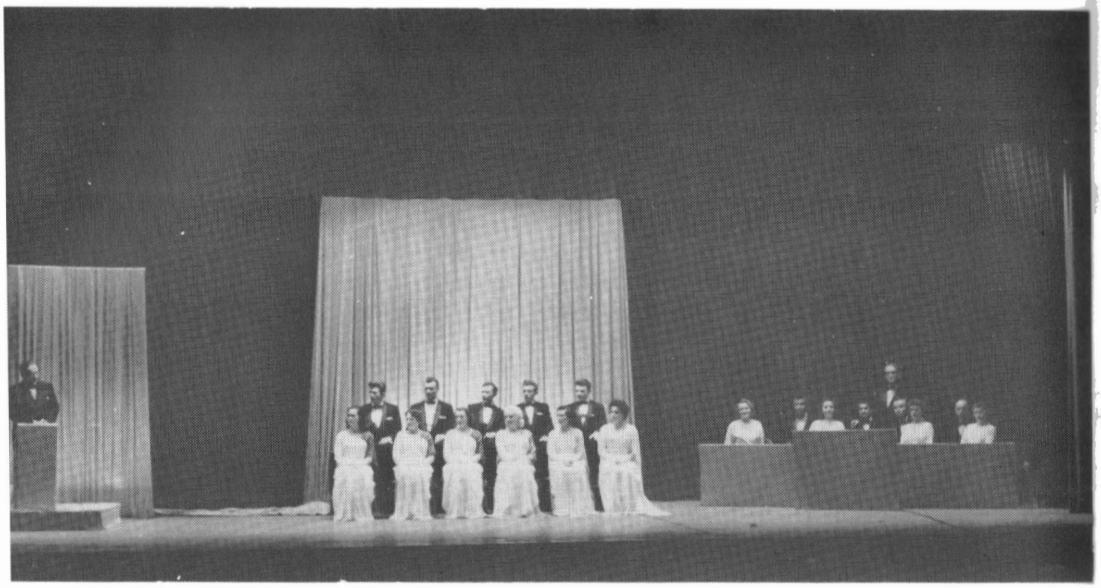
Дихнуло з сцени великанською силою почуття. Це — вперше, після 20-тих років, піднімає крила почуттєвий титанізм українського мистецтва, віщуючи нам нову добу дійсно феніксового відродження в народі

Для мистецької удачі зложилися визначні таланти: керівників театру і композитора — Миколи Фоменка. Кольорит гебрейської мелодії, з часу давноминулого, як він повинен тепер віджити, — становить прекрасне і миле диво, чудесну знахідку, що подав композитор. Вона — повна священної туги, жагуча і скорботна, або несказанною квітучою ясністю ясна в коротких піднесеннях втішних. Так воскресити пісенні взори Божого народу міг тільки майстер, що належить до найвищих і має серце ясновидницьке...

... Зверхтрудну і безмірно відповідальну в мистецькому відношенні пайку творчої праці — прочитати голос Єгови з поеми, виконав зовсім гарно, віддаючи враження небесної величности в віршах, Володимир Змій.

Саме читання віршу в школі Олімпії Добровольської звучить в дусі класицизму. Вона виробила свій чудовий стиль для українського віршу (згадаємо хочби *Лісову пісню*). Єдине можна зауважити, це — щоб дуже виразні ознаки "ліричного" способу читання трохи змінити на користь "драматичного"...

Провідна роля — роля Мойсея — була одним з головних "стовпів", на яких трималася мистецька будівля вистави. Який контраст! Виходить



"Мойсей" Івана Франка

дрібний на зріст чоловік, без перуки, без театрального вбрання, — ґномик в окулярах та й годі. А потім, хвилина по хвилині, виростає колосальна духова постать пророка: в переживанні гніву, скорботи, горя, пораненої любови до рідного люду, який немає границь, — все нещастя святої душі, що її в пустині словами каменують...

(от), Остап Тарнавський: Трагедія Франкового "Мойсея" на сцені, "Свобода", 8. XIII. 1956

... Трагедійні властивості поеми *Мойсей* дозволили режисерові вкласти цю поему в символізовані рами грецької трагедії. На сцені приміщено хор, а побіч нього актор, якби перший актор із грецької трагедії. Це рід кантати, тим більше виразної, що в додаток режисер увів справжній хор, якби музичне оформлення у виді флейт із грецької драми. Грецький хор — це деклямація, речитатив і спів. В поставі *Мойсея* введено ще музичне оформлення, побудоване на мелодійності старожидівських напівів. Модерна техніка принесла видобуття повних ефектів від освітлення. Теж і старогрецький "деус екс махіна" модернізований меґафон, але його завдання незмінне: розв'язка трагедійного вузла присудом Єгови. Вся ідея, як у грецькій трагедії: підкреслення релігійного і морального почуття, видвигнення ідеї, у Франка ще й із надзвичайним підкресленням суспільного чинника.

Правда — хоч такий близький сюжет *Мойсея* грецькій трагедії, режисер Олімпія Добровольська йшла в модерністичному напрямі. Це ж новий театр висунув інсценізацію з підкресленням самої ідеї, з применшенням уваги для самої театральности. У нас ще "Молодий Театр" Курбаса ставив Софоклового *Царя Едипа,* інсценізував Шевченкового *Івана Гуса,* а далі "Березіль" здобув незабутній успіх виставою *Гайдамаки.* Та в Курбаса театральність затримували ще ритмічні рухи, стилізовані лінії, майстерність і ориґінальність масових сцен. Олімпія Добровольська поставила в осередку слово, і воно переконало

Вся вистава, як уже завважив Юрій Лавріненко, надто лірична. Якщо зважити, що це трагедія, вона вимагає більше драматизму. Та, безперечно, це небуденна вистава. Йосип Гірняк — "перший актор" у ролі Мойсея — віддав всю велич цієї постаті кожним дрогненням свого голосу. Його слова "ошукав нас Єгова" в кульмінаційному пункті трагедії зворушили до основ. Побіч Олімпія Добровольська (виконала ролю Азазель через мікрофон) дала показ мистецького володіння словом. Повністю звучали голоси їхніх учнів, головно актора Володимира Змія (Єгова)...

"Людина і герой" — гетьман Іван Мазепа в кадрах мистецького слова світової літератури (прем'єра 5 грудня 1959)

Характеристика

Ведучий	Йосип Гірняк
Виконавці	Оля Кириченко
	Ліда Крушельницька
	Іва Куліш
	Віра Салик
	Володимир Змій
	Ігор Шуган
Монтаж і постава	Олімпії Добровольської
Автор супровідного слова	Юрій Лавріненко
Оформлення	А. Липчук (Мирон Чолган)
Музичний монтаж	Звукозаписної Студії У. Т. А.

Ціла постава складається з двох частин. У першій були такі підрозділи:

1. Королівський двір,
2. Бунт серця,
3. Страта на палі,
4. Віщі сни-марева,
5. Утеча.

Друга частина включала:

6. На крилах Пегаса,
7. Бій під Полтавою,
8. Остання ніч по цьому боці Дніпра,
9. "Мазепинський триптих" Вадима Лесича.

Вживаючи твори Байрона, Пушкіна, Гюґо і Сосюри — Добровольська створила композиційну структуру картин, які відповідали хронологічним епізодам життя гетьмана і які також виявляли Мазепу як людину і Мазепу як героя. Особливо помітним і поміченим був "Мазепинський триптих" Вадима Лесича, поета, який сьогодні не потребує ані інтродукції, ані похвал.

Дуже елеґантне і стилістично витримане в кожнім нюансі

оформлення Мирона Чолгана вимагає окремого відмічення.Ціла постава була достатньо і фахово рецензована, тому упорядник передасть слово критиці.

Оцінка критики — погляд іззовні

Микола Фомєнко: "Чєрговий мистєцький осяг", Нові Дні, ч. 3. 1960

... Сказати, що це були культурні імпрези, як було зазначено в одній поважній рецензії, це значить не сказати нічого. Як можуть бути у кращих учнів геніяльного Курбаса не культурні вистави? Критерієм для оцінки їхньої творчости мусить бути не звичайна культурність, а щось інше, побудоване на базі театральної спеціялізації.

О. Добровольська поступово відмовилась від бутафорсько-декоративного тла для своїх вистав, не лиш тому, що театр не має матеріяльної бази, а й тому, що вона вибрала собі інший творчий шлях, — шлях внутрішньої театралізації авторського слова, авторського голосу. І як багато вона тут винайшла! Навряд чи можна було б зробити більше на тлі декоративности.

У її виставах ніби звучали голоси самих авторів, які, певно, чули їх так, коли ці голоси народжувалися у їх серці. Ці голоси — образ загальнолюдського, для якого зовсім непотрібно зберігати зовнішній формальний чи національний кольорит.

Думки, висловлені Шекспіром, Шевченком, Пушкіном, Сковородою чи Шіллером, — навіки залишаються капіталом для усіх людей, бо їх думки збагачують усе людство, у якому б одязі вони не з'явилися і якою б мовою вони не були сказані.

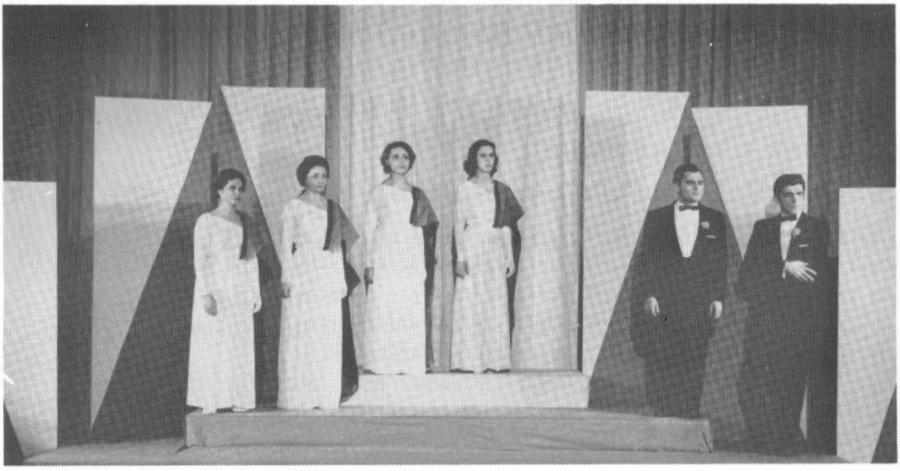
З цим і лише з цим критерієм треба підходити до оцінки творчости режисера О. Добровольської, щоб уникнути таких зауважень, як, наприклад, чому Мойсей був без бороди і біблійного жидівського вбрання. У центрі творчого фокуса О. Добровольської є слово, не тільки як те чи інше поняття, але і як фарба, як ідея, як струм могутнього духа великої людини. До цього слова вона має виняткову повагу, чутливість, обережність, вона нічим його не обтяжує, нічим не легковажить, прагнучи до повного розкриття втіленого в ньому внутрішнього образу.

Так побудовані *Мойсей, Спогади про Юрія Клена* та *Людина і герой.*

... Гірняк читає. Просто читає. Але як! Слухав би й слухав цього видатного майстра вислову, з уст якого вилітають слова, мов чарівні золоті птиці, які радісно сідають у людській душі.

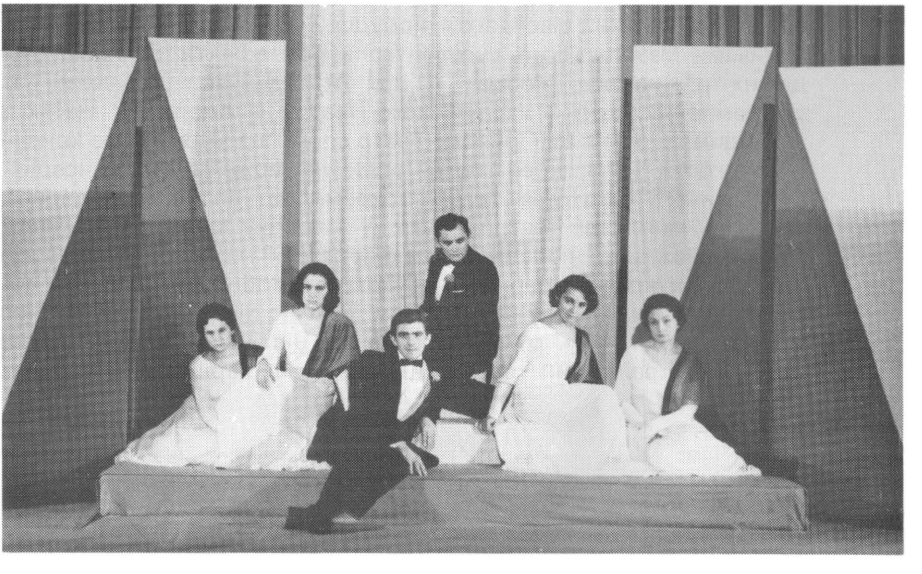
Урочисто, тихо й поважно-реалістично звучать голоси Крушельницької, Змія, Шугана, Кириченко, Куліш, Салик, немов пробиваючись крізь віки.

Час-від-часу до їхніх голосів вливається, як історичне тло, як могутній дзвін, голос Гірняка, якого вже не видно, лише чути його голос, що підсилює героїчну символіку моменту і разом зі всіма акторами утворює величну месу. Вся імпреза збудована на п'яти



І. Куліш, Л. Крушельницька, В. Салик, О. Кириченко, В. Змій, І. Шуган

"Людина і герой"



фраґментах: 1. Королівський двір, страта на палі, бунт серця, віщі снимарева, утеча. 2. На крилах Пегаса. 3. Бій під Полтавою. 4. Остання ніч на цьому боці Дніпра. 5. Мазепинський триптих. На жаль, на програмі не зазначені автори й джерала, крім останнього прекрасного фраґменту відомого поета Вадима Лесича, який був серед присутніх.

Впадає в око чудове світляне підкреслення на сцені (яке теж говорить, але на своїй мові) і конуси гіпертрофованих витягнутих трикутників, які, притиснуті один до одного, вливаються, перегукуються, ніби, символізуючи, простягають один до одного лінії між нашим сучасним і минулим.

Все до тонкощів продумане, відшліфоване, виправдане.

Написаний Вадимом Лесичем спеціяльно для цієї імпрези заключний триптих являє собою твір, який стоїть на дуже високому поетичному рівні і ще раз свідчить про яскраве обдарування автора.

Акторські постаті і мізансцени були такі прості й прекрасні і з таким почуттям міри зроблені, що нагадували античні барельєфи.

Нічого не буду говорити про музичне оформлення, бо знаю, що зроблено все, що було можливе. Музичний супровід скомпоновано не погано, але, на мою думку, він більше пасував би до цієї імпрези, якби був витриманий в одному стилі — у хоровому (як в *Мойсеї*) чи якомусь інструментальному, а не сполучений з двома протилежними елементами: бандурно-арфним і симфонічним.

Дуже приємно, що техніка звуку (Я. Неділський) ніде не підвела, а діяла бездоганно...

(МШ), Микола Шлемкевич: "Театр слова", Листи до приятелів, ч. 12. 1959

... Поетична канва життя гетьмана змонтована з уривків головно Сосюриної поеми, вставлені фраґменти Мазепинських поем Віктора Гюґо в перекладі С. Гординського і Байрона в перекладі Д. Загула, все те в дисциплінованому виконанні твердої школи О. Добровольської, створило мистецький образ володаря-героя і великої людини. Заключний триптих В. Лесича в'язав поетичною пряжею давню історію з нашими днями. Настроєву підбудову слова-дії давала музика з мотивами Мазепи Ліста, світляні кольорові ефекти, стильові костюми, дискретні натяки жестів ... Що ж означає цей, нині цілком усвідомлений, крок "Українського театру в Америці"? Натяк на це знаходимо в статті Й. Гірняка. "Театр слова" народжений із конечности, із вбогости, але нове його обличчя може бути основою його внутрішнього багатства. Театр, зокрема під впливом модерної його галузі — кіна, став театром руху, в осередку якого стоять популярні актори. Режисер, популярний актор і рух — це філяри. Є сучасна пісенька-сатира на одержимих рухом автомобілістів: "Не маю поняття, куди їду, але зате буду скоріше там"! Іронію пісеньки можна прикласти і до руху для руху, руху без ідеї, без цілі на сучасних театральних гайвеях. "Український театр в Америці", від першої вистави *Мати і я*

Хвильового, ніколи не зраджував ідеї задля голого ефекту, а нове його гасло "Театр слова" — це українська форма звороту, що намічається в світі. Від театру чистого руху для руху до... крайністю ж однобокою для театру був би... Платонівський *Симпозіон.* Слово-мисль і слово-рух, автор-репрезентант першого і актор-репрезентант другого повинні знайти спільну мову в мистецькій синтезі. Створити її — це завдання режисера. Вистава *Людина і герой* була доказом, що "Український театр в Америці" саме цього шукає.

Післяслово упорядника

Поданий монтаж різнородного матеріялу поможе, мабуть, відчути кольорит, дух і навіть закулісний побут Театру-Студії; виокруглиться та унагляднится теж її творчий характер. Внутрішня театральна сутність Студії визначалася, з одного боку, динамічною ритмікою, шуканням і експериментом (що було виявом творчої персональности Йосипа Гірняка); а, з другого боку, акцентуванням слова як основи дійства та гармонією елементів цілої постановки (що було виявом особистости Олімпії Добровольської). Йосип Гірняк, крім режисерської функції, виконував головно функцію мистецького керівника Студії, даючи їй розмах, даючи нові напрямні, штовхаючи на експеримент, — або, як висловилася колишня актриса Тамара Позняківна: "головний мазок блискучого задуму виходив завжди з необ'ємного таланту Йосипа Йосиповича". Олімпія Добровольська, спершу як помічник режисера, а згодом як режисер була отим цементуючим чинником, який тримав усі елементи постановок у стилістичній цілості і який підтягав усі деталі роботи до належного рівня.

Не торкали ми тільки проблему відношення Театру-Студії до "Березоля", але остання післядумка веліла таки післясловно повернутися до цієї проблеми. Тогочасні критики і рецензенти при кожній майже нагоді, при кожній згадці про роботу Театру-Студії нав'язували до "Березоля", називаючи навіть Студію "донькою Березоля", а то й приписуючи їй підрядну по своїй природі ролю продовжувача. До таких квапливих суджень доводила, мабуть, колишня тісна і віддана пов'язаність керівників Студії з "Березолем".

Твердження Йосипа Гірняка, що без "Березоля" не було б Театру—Студії, треба приймати повно. Бо саме з "Березоля" керівники Студії винесли потребу *фаховости* актора, потребу *фіксування* деталів, цілковиту *посвяту* театрові та *акцентування актора* в театральному дійстві. Але все це речі загального порядку, все це речі фундаментальні, які визначають тільки культуру актора і театру, необхідну в усякому професійному колективі, а не стиль чи характер театру, — тому про вплив (а продовження й поготів) тяжко говорити.

Найбільше подібностей було між початковою фазою роботи Театру-Студії і ревійною фазою "Березоля". Маємо на думці ритміку, концепцію "театру-машини", де все крутиться, рухається і пориває з собою глядача; маємо теж на думці ґротесковість і мову жестів. Але динаміка, ритміка, ґротесковість — були чи не найвластивішими ознаками акторської особистости Йосипа Гірняка, який, без сумніву, як творчий актор, вносив у ревії "Березоля" багато свого. Немає теж сумніву, що були березолівські елементи, які оновилися в Театрі-Студії. Але ми схиляємось до думки, що такі ревії, як "Замотеличене теля", "Блакитна авантура", "Сон української ночі" та "Хожденіє Мамая" — (з

намаганням синтезувати модерні і давні, вертемні елементи) — були якраз виявом акторської і режисерської індивідуальности Йосипа Гірняка. Поскільки та сама людина включалася творчо в ревії "Березоля" і Театру-Студії, то якась далека подібність зрозуміла. В пізнішій же стадії Театру-Студії, коли режисерськи виросла і прийшла до сильнішого голосу Олімпія Добровольська, — доводиться радше говорити про творче протиставлення до, а не продовження, "Березоля". Отже не було ні "доньки", ні продовжувача "Березоля", а був повноцінний творчий колектив.

Театр-Студія почав своє існування з великою життєвістю, розмахом та високим творчим рівнем. З огляду на неможливі для існування театру обставини, ця життєвість після постановки "Тартюфа" під кінець 1954 року різко увірвалася, рівень болюче скотився вниз, як це нормально буває в передсмертних судорогах, і Студія, після довгого ще борсання, перестала існувати.

Закриваємо цю останню сторінку книжки з почуттям, що закриваємо одночасно ще одну, багату на творчі вияви, сторінку історії українського театру, яка носитиме привабливу і притягаючу назву Театру-Студії Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської.

ДОДАТОК IV: СТАТИСТИЧНІ ТАБЛИЦІ

Театр-Студія в Європі

1946 рік

Ляндек

12. II.	Замотеличене теля
13. II.	Замотеличене теля
8. III.	Гайдамаки
10. III.	Гайдамаки
14. III.	Замотеличене теля
23. III.	Замотеличене теля
24. III.	Замотеличене теля

Інсбрук

3. III.	Гайдамаки
3. III.	Гайдамаки

Фельдекірх

12. III.	Гайдамаки

Ляндек

4. IV.	Шевченківська вистава
5. IV.	Шевченківська вистава
7. IV.	Гайдамаки
5. V.	Блакитна авантура
6. V.	Блакитна авантура
12. V.	Блакитна авантура

Астен

9. VII.	Блакитна авантура
10. VII.	Блакитна авантура
12. VIII.	Гайдамаки
12. VII.	Замотеличене теля

Зальцбург

14. VII.	Блакитна авантура
15. VII.	Замотеличене теля
16. VII.	Замотеличене теля
17. VII.	Шевченківська вистава
18. VII.	Шевченківська вистава
19. VII.	Шевченківська вистава
20. VII.	Блакитна авантура
21. VII.	Блакитна авантура
	Гайдамаки

Зальцбург

14. VII.	Блакитна авантура
15. VII.	Замотеличене теля
16. VII.	Замотеличене теля
17. VII.	Шевченківська вистава
18. VII.	Шевченківська вистава

19. VII.	Блакитна авантура
20. VII.	Блакитна авантура
21. VII.	Гайдамаки
22. VII.	Гайдамаки
25. VII.	Замотеличене теля
26. VII.	Замотеличене теля
27. VII.	Блакитна авантура
28. VII.	Замотеличене теля
29. VII.	Блакитна авантура

Ляндек

3. IX	Мати і я
15. IX.	Мати і я
10. X.	Сон української ночі
11. X.	Сон української ночі
19. XI.	Блакитна авантура

1947 рік

Ляндек

19. I.	Слуга двох панів
20. I.	Слуга двох панів

Перші ґастролі по Баварії

Новий Ульм

26. I.	Блакитна авантура
27. I.	Мати і я
28. I.	Сон української ночі
30. I.	Слуга двох панів

Авґсбурґ

1. II.	Блакитна авантура
2. II.	Мати і я
3. II.	Сон української ночі
4. II.	Слуга двох панів
5. II.	Гайдамаки
6. II.	Сон української ночі

Ділінґен

9. II.	Блакитна авантура
10. II.	Мати і я
11. II.	Сон української ночі
12. II.	Слуга двох панів
13. II.	Гайдамаки

Інґольштат

16. II.	Блакитна авантура
17. II.	Мати і я
18. II.	Сон української ночі
19. II.	Слуга двох панів

Ревґенсбурґ

21. II.	Блакитна авантура
22. II.	Блакитна авантура

23. II.	Мати і я
24. II.	Мати і я
25. II.	Сон української ночі
26. II.	Сон української ночі
27. II.	Сон української ночі
28. II.	Слуга двох панів
1. III.	Слуга двох панів
1. III.	Слуга двох панів
2. III.	Мати і я
3. III.	Блакитна авантура
4. III.	Сон української ночі
5. III.	Ювілей Е. Маланюка — читання творів
6. II.	Гайдамаки
7. III.	Мати і я
7. III.	Гайдамаки
9. III.	Гайдамаки

Байройт

11. III.	Блакитна авантура
11. III.	Блакитна авантура
12. III.	Мати і я
12. III.	Мати і я
13. III	Слуга двох панів
13. III.	Слуга двох панів
14. III.	Сон української ночі
15. III.	Гайдамаки
15. III	Гайдамаки
16. III.	Сон української ночі

Бамберґ

17. III.	Блакитна авантура
18. III.	Мати і я
18. III.	Мати і я
19. III.	Слуга двох панів
20. III.	Сон української ночі

Ашаффенбурґ

22. III.	Блакитна авантура
23. III.	Мати і я
24. III.	Сон української ночі
25. III.	Сон української ночі
26. III.	Блакитна авантура
27. III.	Слуга двох панів
28. III.	Мати і я
29. III.	Сон української ночі
30. III.	Гайдамаки

Майнцкастель

1. IV.	Блакитна авантура
2. IV.	Мати і я
3. IV.	Сон української ночі
4. IV.	Слуга двох панів

5. IV.	Мати і я
6. IV.	Гайдамаки
6. IV.	Сон української ночі
7. IV.	Поворот до Ляндеку
15. IV.	Продовжування ґастролів
Ельванґен	
21. IV.	Блакитна авантура
21. IV.	Блакитна авантура
22. IV.	Мати і я
23. IV.	Сон української ночі
24. IV.	Слуга двох панів
25. IV.	Мати і я
26. IV.	Блакитна авантура
27. IV.	Сон української ночі
28. IV.	Гайдамаки
Берхтесґаден	
3. V.	Блакитна авантура
4. V.	Мати і я
5. V.	Мати і я
6. V.	Блакитна авантура
7. V.	Сон української ночі
8. V.	Сон української ночі
9. V.	Слуга двох панів
Хімзее	
11. V.	Гайдамаки
11. V.	Сон української ночі
12. V.	Слуга двох панів
Мюнхен	
14. V.	Блакитна авантура
15. V.	Мати і я
16. V.	Сон української ночі
17. V.	Блакитна авантура
18. V.	Сон української ночі
21. V.	Слуга двох панів
23. V.	Мати і я
Міттенвальд	
27. V.	Блакитна авантура
28. V.	Блакитна авантура
29. V.	Мати і я
Людвігзее	
1. VI.	Сон української ночі
1. VI.	Мати і я
Міттенвальд	
5. VI.	Мати і я
6. VI.	Сон української ночі
7. VI.	Сон української ночі
8. VI.	Слуга двох панів

9. VI.	Блакитна авантура
10. VI.	Сон української ночі
4. VIII.	Пошились у дурні (прем'єра)
5. VIII.	Пошились у дурні
6. VIII	Пошились у дурні (Піонір казерне)
7. IX.	Оргія (прем'єра)
14. IX.	Сон української ночі
15. IX.	Оргія
28. IX.	Пошились у дурні
5. X.	Мати і я
9. XI.	Блакитна авантура
29. XI.	Слуга двох панів
30. XI.	Слуга двох панів

Фрайман

3. XII.	Блакитна авантура
4. XII.	Блакитна авантура
5. XII.	(Не було світла)
6. XII.	Мати і я
6. XII.	Мати і я
7. XII.	Мати і я
8. XII.	Сон української ночі
9. XII.	Сон української ночі
10. XII.	Сон української ночі
11. XII.	Пошились у дурні
12. XII.	Пошились у дурні
13. XII.	Слуга двох панів
14. XII.	Слуга двох панів
16. XII.	Оргія
17. XII.	Оргія

1948 рік

Міттенвальд

8. I.	Замотеличене теля (в новій редакції — ювілей Студії)
9. I.	Замотеличене теля
6. III.	Зайві люди (прем'єра)
7. III.	Зайві люди
10. III.	Гайдамаки
14. III.	Шевченківський вечір
10. IV.	Оргія (в Мюнхені)
3. V.	Хожденія Мамая по другому світі (прем'єра)
4. V.	Хожденіє Мамая
8. V.	Сон української ночі
23. V.	Оргія
24. V.	Пошились у дурні

Другі ґастролі по Баварії

Мюнхен

27. V.	Пошились у дурні (Функенказерне)
28. V.	Хожденіє Мамая (Мюнхен)
28. V.	Зайві люди (Функенказерне)

29. V. Зайві люди (Мюнхен)
30. V. Пошились у дурні (Ляйм)
31. V. Сон української ночі (Ляйм)
1. VI. Хожденіє Мамая (Ляйм)
2. VI. Зайві люди (Ляйм)
3. VI. Пошились у дурні (Ляйм)
4. VI. Зайві люди (Фрайман)
5. VI. Хожденіє Мамая (Фрайман)
6. VI. Хожденіє Мамая (Фрайман)
7. VI. Пошились у дурні (Шляйсгайм)
8. VI. Зайві люди (Шляйсгайм)
9. VI. Сон української ночі (Шляйсгайм)
10. VI. Хожденіє Мамая (Шляйсгайм)

Інґольштат

12. VI. Пошились у дурні
13. VI. Сон української ночі
14. VI. Хожденіє Мамая
15. VI. Зайві люди
16. VI. Оргія

Авґсбурґ

18. VI. Пошились у дурні
19. VI. Поворот до Міттенвальду з огляду на девалюацію
8. VII. Поворот до Авґсбурґу
9. VII. Сон української ночі
10. VII. Хожденіє Мамая
12. 13. 14. Жалоба в таборі — похорони поета Юрія Клена
14. VII. Оргія
15. VII. Слуга двох панів
16. VII. Зайві люди

Новий Ульм

17. VII. Пошились у дурні
18. VII. Оргія
19. VII. Сон української ночі
20. VII. Хожденіє Мамая
21. VII. Слуга двох панів
22. VII. Зайві люди

Діллінґен

24. VII. Пошились у дурні
25. VII. Оргія
26. VII. Сон української ночі
27. VII. Хожденіє Мамая
28. VII. Зайві люди

Ельванґен

31. VII. Пошились у дурні
1. VIII. Оргія
2. VIII. Сон української ночі
3. VIII. Хожденіє Мамая
4. VIII. Зайві люди

Цуффенгавзен

6. VIII.	Пошились у дурні
7. VIII.	Оргія
8. VIII.	Сон української ночі
9. VIII.	Хожденіє Мамая
10. VIII.	Слуга двох панів
11. VIII.	Зайві люди

Пфорцгайм

14. VIII.	Пошились у дурні
15. VIII.	Сон української ночі
16. VIII.	Хожденіє Мамая

Етлінґен

18. VIII.	Пошились у дурні
19. VIII.	Оргія
20. VIII.	Сон української ночі
21. VII.	Хожденіє Мамая
22. VIII.	Слуга двох панів

Ашаффенбурґ

23. VIII.	Оргія
24. VIII.	Сон української ночі
25. VIII.	Хожденіє Мамая
26. VIII.	Слуга двох панів
27. VIII.	Пошились у дурні
28. VIII.	Зайві люди

Майнцкастель

31. VIII.	Пошились у дурні
1. IX.	Оргія
2. IX.	Сон української ночі
3. IX.	Хожденіє Мамая
4. IX.	Слуга двох панів
5. IX.	Зайві люди

Гіссен

13. IX.	Пошились у дурні
14. IX.	Сон української ночі
15. IX.	Хожденіє Мамая
16. IX.	Слуга двох панів
17. IX.	Зайві люди

Корбах

19. IX.	Пошились у дурні
20. IX.	Оргія
21. IX.	Сон української ночі
23. IX.	Хожденіє Мамая
24. IX.	Слуга двох панів
25. IX.	Зайві люди

Байройт

27. IX.	Пошились у дурні
28. IX.	Оргія

29. IX.	Сон української ночі
30. IX.	Хожденіє Мамая
1. X.	Оргія
3. X.	Слуга двох панів
4. X.	Хожденія Мамая
5. X.	Слуга двох панів
5. X.	Зайві люди

Ревенсбург

7. X.	Пошились у дурні
8. X.	Пошились у дурні
9. X.	Оргія
10. X.	Оргія
12. X.	Сон української ночі
13. X.	Сон української ночі
14. X.	Хожденіє Мамая

Ноймаркт

15. X.	Пошились у дурні
16. X.	Сон української ночі
17. X.	Хожденіє Мамая

Ревенсбург

19. X.	Хожденіє Мамая
20. X.	Слуга двох панів
21. X.	Зайві люди
22. X.	Зайві люди

1949 рік

Міттенвальд

26. II.	Примари
27. II.	Примари

Мюнхен

24. III.	Примари (Функенказерне)
26. III.	Примари (Фрайман)

Театр-Студія в Америці

1949 рік

9. X.	Мати і я, Нью-Йорк
23. X.	Мати і я, Елізабет
6. XI.	Мати і я, Джерзі Сіті
26. XI.	Господиня заїзду, Нью-Йорк
10. XII.	Господиня заїзду, Бруклин
17. XII.	Примари, Нью-Йорк

1950 рік

1. I.	Господиня заїзду, Нью-Йорк
14. I.	За двома зайцями, Нью-Йорк
15. I.	За двома зайцями, Нью-Йорк
19. II.	Задвома зайцями, Ньюарк
26. II.	За двома зайцями, Нью-Йорк

25. III.	Пошились у дурні, Нью-Йорк
28. III.	Пошились у дурні, Нью-Йорк
2. IV.	Господиня заїзду, Ньюарк
15. IV.	Пошились у дурні, Ньюарк
7. V.	За двома зайцями, Філядельфія
11. VI.	Мати і я, Нью-Йорк
30. XII.	Лісова Пісня, Нью-Йорк
31. XII.	Лісова Пісня, Нью-Йорк

1951

14. I.	Лісова Пісня, Нью-Йорк
11. II.	Лісова Пісня, Нью-Йорк
24. III.	Лісова Пісня, Елізабет
16. X.	*Студія перестала існувати.*

Принагідні вистави

1952 рік

15. XI.	За двома зайцями, Торонто
16. XI.	Бояриня, постава В. Лисняка, Торонто

1953 рік

17. X.	Мина Мазайло, Нью-Йорк
25. X.	Мина Мазайло, Ньюарк
8. XI.	Мина Мазайло, Філядельфія

1954 рік

6. II.	Пошились у дурні, Торонто
7. II.	Мина Мазайло, Торонто
14. III.	Пощились у дурні, Нью-Йорк
20. III.	Пошились у дурні, Дітройт
1. IV.	Мина Мазайло, Дітройт
11. IV.	Пошились у дурні, Філядельфія

Український Театр в Америці

1954 рік

26. IX.	Тартюф, Нью-Йорк
3. X.	Тартюф, Ньюарк
10. X.	Тартюф, Філядельфія
7. XI.	Наталка Полтавка, Філядельфія
21. XI.	Наталка Полтавка, Ньюарк
28. XI.	Наталка Полтавка, Нью-Йорк
4. XII.	Пошились у дурні в Америці, Нью-Йорк
12. XII.	Пошились у дурні, Ньюарк
26. XII.	Пошились у дурні, Трентон

1955 рік

9. I.	Пересаджені квіти, Нью-Йорк

30. I.	Пересаджені квіти, Нюарк
19. II.	Пересаджені квіти, Філядельфія
6. III.	Тайна д-ра Горошка, Нью-Йорк
18. III.	Пошились у дурні, Шікаґо
19. III.	Тартюф, Шікаґо
20. III.	Пересаджені квіти, Шікаґо
27. III.	Тайна д-ра Горошка, Філядельфія
15. V.	Мартин Боруля, Нью-Йорк
18. IX.	Мартин Боруля, Філядельфія
25. IX.	Мартин Боруля, Нюарк
2. X.	Хміль, Нью-Йорк
23. X.	Хміль, Нью-Йорк
27. XI.	Тартюф, Нью-Йорк
9. XII.	Тартюф, Торонто
10. XII.	Мартин Боруля, Торонто
11. XII.	Пошились у дурні в Америці, Торонто

1956 рік

20. V.	Мойсей, Нью-Йорк
30. IX.	Мойсей, Нюарк
7. X.	Мойсей, Філядельфія

1957 рік

10. II.	Мойсей, Нью-Йорк
13. IX.	Князівна на горошині, Нью-Йорк
14. IX.	Князівна на горошині, Нью-Йорк
22. IX.	Князівна на горошині, Нюарк
29. IX.	Князівна на горошині, Філядельфія

1959 рік

5. XII.	Людина і герой, Нью-Йорк
6. XII.	Людина і герой, Нью-Йорк
20. XII.	Людина і герой, Нью-Йорк
27. XII.	Людина і герой, Нюарк

1960 рік

10. I	Людина і герой, Філядельфія

Підсумкова таблиця окремих вистав

Гайдамаки	ставлено	22	разів
Замотеличене теля	"	13	"
Шевченківська вистава	"	5	"
Блакитна авантура	"	37	"
Мати і я	"	35	"
Сон української ночі	"	53	"
Слуга двох панів	"	35	"
Пошились у дурні	"	39	"
оргія	"	20	"
Зайві люди	"	20	"
Хожденіє Мамая по другому світі	"	24	"
Примари	"	5	"
Господиня заїзду	"	4	"
За двома зайцями	"	6	"
Лісова пісня	"	5	"
Мина Мазайло	"	5	"
Тартюф	"	6	"
Наталка Полтавка	"	3	"
Пересаджені квіти	"	4	"
Мартин Боруля	"	4	"
Тайна доктора Горошка	"	2	"
Хміль	"	2	"
Князівна на горошині	"	4	"
Мойсей	"	4	"
Людина і герой	"	5	"
Разом		362 вистави	

Алфавітний покажчик рецензентів

Барка В. 321
Білецький Л. 62, 92, 108
Блакитний Є. 140, 170
Гаєвський В. (Глушко В., Горенко О.) 121, 133, 155, 157, 199
Головацький І. 131
Домбровський В. 78
Дражевска Л. 220, 226
Дубів П. 80, 202
Дудко Ф. 197
Єндик Р. 53
Заярський П. 257
Кедрин І. 270, 280, 285, 293, 296, 306, 309
Київ Л. 233
Ковалів Б. (Берест Б.) 136, 152, 171, 186, 221, 227, 232, 240, 250, 264
Косач Ю. 173
Костецький І. (Корибут Ю.) 62, 94, 108, 183, 192, 209
Костюк Г. (Подоляк Б.) 63, 80
Кошелівець І. 117, 142
Лавріненко Ю. (Дивнич Ю.) 77, 92, 156, 189, 260, 285, 306, 311, 320
Лисяк О. 171
Мілянович М. 228, 251, 259, 309
Набережний Г. 116
Оленський Е. 139
Ревуцький В. 28
Слободянка Л. 118, 133
Сніжинський М. 63
Тарнавський О. 242, 248, 263, 280, 285, 293, 296, 305, 314, 323
Фоменко М. 325
Чапленко В. 92, 135
Шевельов Ю. (Шевчук Г., Шерех Ю.) 62, 80, 94, 108, 119
Шлемкевич М. 288, 315, 328
Ясінчук Л. 311

Зміст

Слово упорядника 5
Атмосфера і народження Театру-Студії 7
Передісторія, або з чого ріс театр 8
Йосип Гірняк 8
Олімпія Добровольська 19

І. Театр-Студія в Європі

Ціль Театру-Студії і загальна характеристика 33
Замотеличене теля І. Алексевича 36
Гайдамаки і *Шевченківська вистава* 46
Блакитна авантура І. Алексевича 55
Мати і я М. Хвильового 66
Сон української ночі І. Алексевича 83
Слуга двох панів К. Ґольдоні 96
Пошились у дурні М. Кропивницького 112
Оргія Л. Українки 125
Зайві люди М. Хвильового 145
Хождєніє Мамая по другому світі І. Алексевича 161
Примари Г. Ібсена 177
Додаток І: традиція — новація 195

ІІ. Театр-Студія в Америці

Декілька вступних завваг та плян подачі матеріялу 213
Мати і я М. Хвильового 214
Господиня заїзду К. Ґольдоні 223
Примари Г. Ібсена 231
За двома зайцями М. Старицького — М. Понеділка 235
Пошились у дурні в Америці М. Кропивницького — І. Керницького 244
Лісова пісня Л. Українки 252
На своїх похоронах я бавлюся 267

Додаток ІІ: Український Театр в Америці (УТА)

Виповнюючи прогалину між Театром-Студією і УТА 279
Тартюф Мольєра 282
Наталка Полтавка І. Котляревського 291
Пересаджені квіти Діми 295
Тайна доктора Горошка І. Керницького 299
Мартин Боруля Карпенка Карого 302
Хміль Діми 309
Князівна на горошині Р. Бюркнера 312

Додаток III: Театр слова

Вступна нотатка 319
Мойсей І. Франка 319
Людина і герой 324
Післяслово упорядника 330

Додаток IV: статистичні таблиці 333

Алфавітний покажчик рецензентів 346

Printed in USA by Computoprint Corporation
335 Clifton Avenue, Clifton, N. J. 07011