

4.2.

400

ЗМІСТ :

Микола Карпович Садовський

Д. Шерех: Дискусія в мистецькому сальоні,
якої і нікого в нас нема

Галайда: Чорноморський друг Шевченка

П. Ковалів: Сценічна мова

С. Гор.: Володар гір

В. Блавацький: Прапремісра "Гамлета" на
українській сцені

З. Тарнавський: Люди з п'єс

Американський театр

Воп: Маруся вийшла заміж

Гостина в Берхтесгаден

Рецензії

Ухвали в'їзду українських музик

Театральна хроніка

Оформлення і маргінесси ЕКО

Театр

Журнал театрального мистецтва

Відомня Одеямання Мистецтва
Української сцени

Мюнхен - Нью-Йорк

Ч.2. ЧЕРВЕНЬ-ЛІПЕНЬ 1946



Микола Карпович Садовський

(До світлини на обкладинці)

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

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

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

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



Дискусія

В мистецькому салоні, якої
і якого в нас нема

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

ОПТИМІСТ. Один з найкращих творів нашої драматургії, - "Патетична соната" Миколи Куліша, ще не йшов на український сцені. Соромно буде, якщо ми й тепер його не поставимо.

СКЕПТИК. Не йшов і не йтиме, бо це річ, яку виставити не можна.

ОПТИМІСТ. Не можна? Чому не можна?

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

ГРАДИЧНИЙ СКЕПТИК. Ніде вона не Ішлі. І хай мені й не казуть. Тобілевич може йти. Старицький може йти. А це не може йти. Хоч заботиться всі, але я не повірю, що вона Ішлі.

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

СКЕПТИК. З "Патетичною сонатою" ви цього не зробите, бо твір задуманий як новий вертеп, чотириповерховий соціальний вертеп. Про це все дедо і Юрій Липа писав. Підваль - робітники, перший поверх - українці, другий поверх - паківна Росія, на гориці - мрійники: поет і проститутка. Ідея вертепу, вертеної будови взагалі типова для тих років. "Літературний промислок" будувався за принципом вертепу з інтермедіями. Аркадій

Любченко в своєму "Вертепі" використав цю форму, щоб показати ввесь світогляд своєї доби. А в "Патетичній сонаті" М. Куліша скотів показати в вертепі, в вертепному роарізі соціальну структуру українського суспільства в революції. Не можна відмовитися в реалізації п'еси від конструкції чотирип'єрхового вертепу.

СТИЛІСТ. Це правда, що ідея вертепної композиції типова для "ваплітян", надто в роках після ліквідації ВАПЛІТЕ. Але роль вертепності в Любченка і в Куліша різна. У Люблена вона проініціяла ввесь твір, аж до деталів, зумовила симетрію частин. А в Куліша суть зовсім не в цьому, ніщо б не змінилося, якби дія відбувалася, скажімо, в чотирьох сусідніх будинках. Взагалі, на наше щастя, "Патетична соната" далеко не така продумана в кожному деталі, як "Вертеп". "Вертеп" є наменус собою синтезу "ваплітянського" етапу в розвитку нації духовості й літератури, а "Патетична соната" /хоч і написана трохи пізньше/ ще зв'язана почасти з тією "рохристаністю", яка так яскраво виявилася в ранніх новелях М. Хвильового і якої так уперто і так тяжко згодом позбувалися ваплітяни, а деято, як от Є. Яновський, - і досі до кінця не позбулися.

СКЕПТИК. Ну, тут уже дозвольте з вами не погодитися зовсім. У "Патетичній сонаті" теж кожний деталь продуманий і наповнений внутрішнім змістом. Приглянеться що би до композиції п'еси. П'еса вся на системі повторень і відповідностей. Слова Зіньки про те, що за свободи "світ", як цвіт, ще й мілій, як сонечко" і про тугу за мілім починають п'есу - і повторються після революції, стверджуючи тим, що лютнева революція Зіньку не задовольнила. Слова Марини: "го лише ідеї перемогутъ, хто з ними вийде й на ешафот і смрт в вічі скаже", звучать уперше в момент ії певності в становниці, а вдруге - перед ії загибеллю - і це повторення юдеє світло на ввесь ії образ. А в загальній композиції п'еси! Скільки тут свідомо створених паралелей! Марина йде до Ілька і, зустрівши Андре, вертається, - Ілько йде до Марини і, побачивши Андре, вертається. Моржик у Зіньки - перше наскілько глибоке з ним знайомство /крім другорядної сцени з Анет/. Морж у Зіньки - останнє наше з ним побачення. Перше - трагічне для Зіньки, друге трагічне для Моржика. Суд над Андре відбитий своєрідно судом над Оврамом, а арешт Моржика - арештом Оврама, Зіньчин лист /ненаписаний/ і Ількові листи /ненаписані/. І т.д., іт.д.

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

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



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

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

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

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

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

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

Андре проходить від джендхуристого сердеїда-офіцера до ватажка білогвардійців; Ілько - від мрії закоханого до сякого чи такого освідчення в політичній боротьбі. І так кожний. Ви маєте рацію, що за кожним героєм ховається якесь узагальнення, але не можна говорити, що це маски, коли кожний образ має виправданий внутрішній розвиток.

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

СПІВЛІСТ. І коли на такий погляд погодитися, то масками можна назвати тільки ваших "людей діла". Але вами "люди мрії" здебільшого в п'єсі перестають бути ледьми мрії. Одні гильту - як Ступай-Степаненко, як Жоржик, А інші - стають "людьми діла": Зінька, що в ній ненависть поборола мрійливість і штовхнула її до большевиків; Марина, що від мрії перейшла до зброї і від бетговена до кулеметів і гармат; ілько в його трагічно-бездідних борсансіях.

АКТОР. /або, коли жинки того хочуть, АКТОРКА/. І, коли бажаєте, наскрізна лінія п'єси і є в тому, що люди мрії гинуть або стають людьми дії. З цього погляду "Патетична соната" продовжує ту ж ідею боротьби з малахіянством, що й "Народний Малахій" ії піс. І в цьому великов міровий трагізм героя. І всін зовсім не схематичні. Іс же тут кажуть: маски, - то дукаєть: схеми. А тим часом усі герой і психологічно різні. І іскний свій вчинок вони роблять кожне по-своєму. Або подивітесь на мову: яка вона індивідуалізована. От Марина ввесь час переходить на ямбічний лад.

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

АКТОР. Корнійчук робив це пізніше, під впливом Куліша, і робив це грубо, нехудожньо. У нього як патетичний момент, так герой і починається, мовляв Б. Маяковський, "подсвічувати" ямбом. Це в нього загальний засіб ходульного патосу. А в М. Куліша - це індивідуальна риса Маринині мови. Крім того, Корнійчук досягає цього "ямбізму" інверсіями, що зразу впадають в очі, а в Куліша це подано тонко, без виннання. А візьміть мову інших ділових осіб. У кожного мова має свій ритм: мова Андре тягнеть до хореїчності. Мова Жоржика - вся на захлини, з самоперебиранням, з отим постійним "іх іншими". Мова Пероцького - уривчасто-командна. Мова Біньки - то тягуче-пісенна, то колючо-розлощена, - згадайте, на приклад, ашляпу, коли вона видає Жоржика! Е ні, це вам не Корнійчук!

А візьміть психологію персонажів. Вона не зовсім така проста. От ви кажете: Марина - націоналіст нової формациї, "вісниківської", сказати б. Добре, але чи це вичерпує малюнок ії ролі? Кого вона любить: Андре? Чи Ілька? Чи вона нікого не любить, а тільки використовує їхнє закоханість для своєї мети? Тут автор дає зможу театрів тлумачити, як той хоче. А від цього ж залежить і те, чи образ Марини - позитивний. У нас цитують окремі вислови Марини і захоплюються ними. Але можна подивитися і з іншого боку: чи ж не сороз Марини з Андре привів до того, що ховто-



блакитний прапор скинуто, а міс трикольоровий? Це не з її почасти вили загинув її батько? Це не такий простий образ. Тут є, над чим подумати, і є що грati.

А візьміть рити п'еси. Іт перша сцена в підвалі - вона вся на ритмі спадання крапелі - це є "музика життя і смерті". Натуралістичний деталь? Нічого подібного. Во остання сцена в тому є підвал, і краплі спадають і далі, але вони вже не мають естетичного значення, їх уже не чус глядач, іх заглушила уявна музика, рондо з сонати Бетговена. Чому? Бо новий ритм у підвал принесла Марина! Ритм Пероцького творять куранти, ритм Ілька - гелікон, яким можна "зорі на небі гасити", але який у п'есі мовчить. Тут все згадували, що ключ до першої частини п'еси - величні дзвони, до другої - постріли й канонада. Кожний образ має свій ритм, кожа частина - свій. З їх скрещення виростають надзвичайні цікаві сценічні завдання. Вся п'еса - на музиці, чи, коли можна так сказати, на різних музиках...

ОПТИМІСТ. Я б вам не рішив так захоплюватися музикою. Все таки це є передусім політична драма. І в наші дні звучатиме передусім ця її сторона. Так деякі репліки сприймаються просто як передбачення, як пророкства. Пригадуєте, як Пероцький оцінював революцію: якщо не розвалять Росію Ступай-Степаненка, "Росія вистоїть і перестоїть яку завгодно революцію". Аку треба було мати 1930 р. політичну прозорливість, щоб побачити, що Росія страшна не клясова і не партійна боротьба а тільки повстання пригноблених націй, щоб передбачити теперішній гін імперіялістичної Росії! Або візьміть сцену хітингу. Тут уже чекають ніяких музичних супроводів, а вся сцена побудована на гострому парадигматичному політичному провідниками реплік один одного. Звичайно, ви можете сказати, що й тут є складники музичного акомпонементу: відгуки далекої марсельєзи; стукіт чистів, ритм руху юрби і ритм налету збиваних реплік. Але, якщо це є ритми політичної дискусії, є не патетичної сагати.

ОПТИМІСТ. А хіба музичні ритми виключає політичну дискусію?

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

РЕЖИСЕР. Маєте радік. Суперечності в будові п'еси, як вони до нас дійшли, є. Але тим цікавіше її поставити. Горе, якщо в поставі звучатимуть талочки пласкі алегорії політичних понять, на що п'еса дас з першого погляду досить матеріялу: вулиця - дорога революції, будинок - Росія. Свраці - пролетаріат, Марина - український націоналізм... Ні, завдання в тому, щоб розкрити всю гаму ритмів, почуттів, настроїв, на які така багата п'еса. Завдання тим важче, що доведеться ще перебороти ту ідею, яку авторові накинули його дійсність і тогочасні цензуруні умови: революція - це велична патетична соната, яку грава Марина, але дограли - більшевики. Во вони не тільки конфіскували Маринене мешкання і в ньому рояль - вони перебрали й саме право на гру. Ідея фальшивіва, чутка авторові, але він мусив маскуватися ней.

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

ОПТИМІСТ. Ви спрошуете. Та ідея, про яку говорив Режисер, не випливав з суті п'еси. Вона накинена її ззовні. Образи п'еси суперечать їй. Автор тільки вдав, що співчуває конфіскації рояля більшевиками. Внутрішньо для його центральний образ п'еси - Марина і саме Марина. І п'еса написана не тільки про поразку Марини 1917 р., а і про її непохитність, цієї чайки, "що б'ється в коханому козацькому серці" і про її майбутні

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

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

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

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



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

ПУБЛІЦИСТ. Ну, на цей суб'ективізм були зовнішні причини. Кулім не міг наважитися в тодішніх умовах говорити від себе те, що він говорив, і мусів приписати це якомусь непозитивному персонажеві, щоб могти, коли ю до чого, умыти руки.

РЕЖИСЕР. Е, де для мене не має значення. Мені цікаво тут те, що є в п'есі: а є в ній те, що треба дати "суб'ективний театр". Театр через призму сприймання одного з персонажів. Досі таке завдання стояло перед режисурою хіба тільки в сценічній реалізації сівів героїв. А тут треба знайти відповідні театральні засоби.

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

РЕЖИСЕР. Ні, я муки реалізувати це все театрально. Я ще не знаю, як але муки. Павза, якої навчив український театр Курбас, який знов, що театр грає не тільки словом, а і мовчанням, несловом, - і сценічна техніка - ось мої засоби. Ними я муки втілити Кулішеві ремарки.

СКЕПТИК. Ї за театральною технікою ви загубите і ѹдею п'еси і актора.

АКТОР. Ну, за нас не бійтесь. При такому відичному драматичному матеріалі ми не загубимося. Такої Марини на українській сцені ще не було. Це ж Ліверенсія з "Овечої криниці" Льопе де Вега! Але жа ж глибоко українська! І тим самим всесвітська. Недурно її тло - патетична соната Бетговена. І не дурно її образ - образ натхненої Пітії, що відчує в Омфалосу, з українського центру землі! Або навіть такий другорядний образ, як Оврам! Це ж Євген Немченський Е.Толлера - але сконцентрований усією силовою трагізму в кілька сценок, і знову ж який український! Який підтекст конної романтизму! Ось у Жоржика крізь текст ролі просвічують нотки Лермонтова, у Ступая - українського літопису, у Зіньки - міського жалісного романсу, у Марини - лірики Лесі Українки. Це все треба розкрити, відчути, відтворити. І кожний персонаж говорить ми глядачеві!

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

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

АКТОР. /Не слухаючи їх, даже захоплюється/. А образ Ступака Степаненка! Це не повторення дядька Тараса - просвітника. Це є передбачення долі Скрипника і всіх тих, хто хотів поєднати комунізм і українство. Це може навіть провидження власної долі!

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

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

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

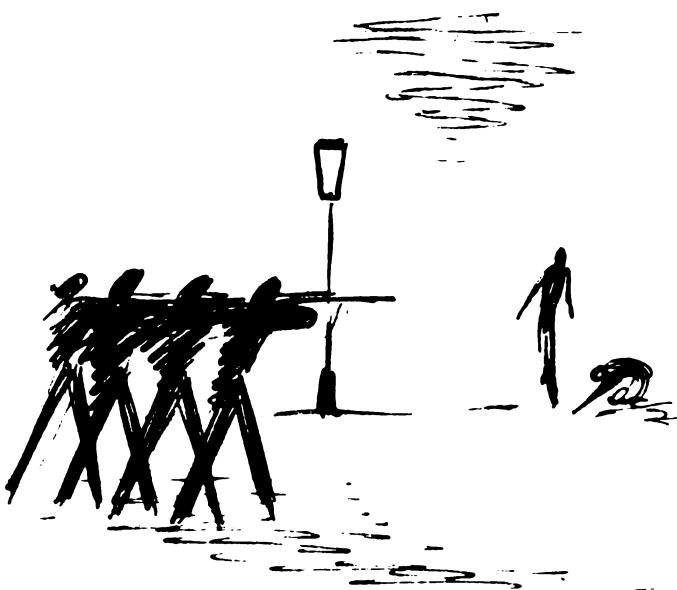
ОПТИМІСТ. Ну, наговорили. Іс в образах Марини, Ступака Степаненка та інших сполучаються риси різних поколінь, - це правда. Але справа тут не в анахронізмі. Куліш не пише хроніки подій 1917 р., а дає синтетичні образи української національної революції 1917 р. - не диво, що він накладає одна на одну риси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

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

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

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

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



Горностійний друг Шевченка

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

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

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

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

На малюнку король та його відданий блазень. Обличчя короля сповнені величі і суму. Вони стоять під стрімкими, прибережними скелями, і морські хвили, бушуючи, розриваються біля їх ніг. Похмуре небо, прорізане розрядом блискавок.

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

Націдок ватажків племені фулахів, що жили на берегах Сенегалу на західному узбережжі Африки, Олдріджен унаслідок впер-

того боротьби та твердої праці за право працювати на сцені став значним європейським актором.

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

Тут незламний мистець створює низку нових образів: Шейло-ка, Річарда III, грав в романтических трагедіях Шіллера "Розбійники" та "Змова Філіско в Генуї".

Не один раз намагається Олрідз здобути собі місце в лондонських театрах, але кожна така спроба, після короткочасного успіху, закінчується коротким поразком. Доводиться продовжувати театральну діяльність у невдачних умовах провінційного театрального побуту. Глухі місця з малинськими театріками Англії, Шотландії та Ірландії стали добре відомі Слдріджеві.

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

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

В будинку відомого різьбаря, віце-президента Академії Мистецтва гр. Федора Толстого, який багато зробив у справі повернення великого українського поета з заслання, Шевченко зустрівся з Слдріджем. Так починається іх короткочасна, але хвилюча свою щирістю та теплом, дружба. Шевченко став екзальтованим прихильником таchanовского трагіка. Сучасники розповідають, що поет не міг спокійно всидіти в залі, коли на кону Його любий актор відтворював високі почуття та полу-м'які пристрасті шекспірівських героїв. Ось, як малар Мікенін у своїх спогадах передає бурхливі реакції Шевченка на гру Олріджа: "Оминувся я на сцені за кулісами і відчинив двері в біральні трагіка. Мене вразила така картина: в широкому кріслі, розвалившись від утоми, напів лежав Король Лір, а на ньому, буквально на ньому, знаходився Тарас Григорович, і слізоз градом сипалися з Його очей. Уривчасті пажкі слова май-

ки і маски стиснутим голосом, непотом вимовляв він, виривавчи поздушками вхрите олійною фарбою обличчя, руки і плечі великого актора...

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

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

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

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

и/ Маліарка, донька гр. Федора Толстого, написала цікаві спогади.



Сценічна мова

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ж/ H. Paul. Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle, 1880,
ж/ Th. Siebs. Deutsche Bühnenaussprache 1898.

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

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

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

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

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

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

Оточ величі труднощі доводиться переборювати акторові, щоб стати актором. Більше того, Йому щоразу доводиться переборювати нові й нові труднощі в міру того, як він вивчає до постачання нові ролі. Перед ним стоїть загдання - відтворити

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

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

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

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

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

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

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

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

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



С.Гор.

ВОЛОДАР ГІР

драматична казка
Картина IV. Ява 4;5.

/Дія відбувається на Гуцульщині в 2. пол. 18 в. В основу п'еси лягла легенда про громовий топір, символ давньої гуцульської потуги, що його, проклили свій народ за малодумку, забрав Володар гір і зберігає в скельний печері в Чорногорі. Два легіни, Палічук і Штандей змагаються за дівчину Гафійку, яку, проте, забирає силов до себе хантельян Ямпольський. Обидва парубки вибираються до Володаря гір за громовим топором. Штандей не може відвалити скелі до печери, Палічукові це вдається і він дістас топір. Картина IV подає події на замку Ямпольського, де він перетримує Гафійку. Гафійка саме обороняється проти напасливості, коли гайдук звішає приїзд гостей-сусідів і мандрівного вченого Марковича.

Ява 4.

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

САТОРІЙ.

Ого! Спідничка цойно промугнула!
Як бачу, не марнуси, друге, часу.
Charmant, charmant!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

А-а! Вітайте, друзі!
/ігровас Мрука в житі/
А що там твій стомахус? Ще бунтус?
Пігужками його годуси далі,
Чи, може, краче все?

МРУК.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

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

САТОРІЙ.

Або за мало!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

O, dictum acerbum!

А коло тебе що нове? Мілосні
Справуни, як звичайно, йдуть з сукцесом?

САТОРІЙ.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

A-a! То хват!

В цих справах ти нетрати ахімку...
Мені оповідав твою пригоду
Із паннов Марилєв підстолій
Висоцький. Чи вона була насправді
Ще паннов? Цікаво...

САТОРІЙ.

/показує руками з уклоном/ Пан Маркевич.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

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

САТОРІЙ.

В переїзді зустріли ми Його
Колясом і запросили всіти.
Ах, вибачай, топ снег, за цей фрасунок
І погости мосьпана!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

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

МАРКЕВІЧ.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

З усіх світів найкрайній? Не дивувсь,
Що неважче Роган казав хъюкайм
Його прилюдно висікли різками.

САТОРІЙ.

Ет, краде б ви заїхали до мене
Складати пісеньки жкі веселі
Про Амора й вино...

МРУК.

/витягає карти/ Ad rem, ad rem панове!
Партійка фараона! Vita оревіс!
На кавалерів їдуть чотири дами!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

/до Марковича/ Ви граєте?

МАРКОВІЧ.

/хандрівські/

Приємності не маю

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

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

САТОРІЙ.

Нам друг - аматор графіки...

МРУК.

Но, но!

Не графіки, а порнографіки.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Дрібна приємності... З своїм гастритом
Ти на усе зачорно позираєш, -
Не розумію, що це за життя!
Вина - й краплинни, від жінок - тікаєш,
І навіть не цікавий до картинок
З паризьких будуарів! /До Саторія/ Нéстce раз?

САТОРІЙ.

Ах-ах! Жінки! "Прекрасні інструменти
Кожання" - як сказав один філософ...

МРУК.

Філософ? Може фірцік з твого роду!?

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Mon Dien! Уже повисихала слина, -
Пополоскаєм до обіду горла!
/піде в долоні, до гайдука/
Перекуски! Слив'янки! Тільки живідко!

Засідаєть до столу. Маркович підходить до шафи, розкриває якусь
таку, але за першим ютиком замикає її і береться до книжок. Він
увесь час при шафі, деколи стас на крісло, щоб взяти книжку з
горішиних полиць. Входять слуги з тацями, карафками. Перед Мру-
ком ставлять на тарелі двос лісів і молоко. Наливають і Маркови-
чеві. Ідуть і граєть.

МРУК.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Хто банк триматиме?

САТОРІЙ.

Я.

МРУК.

Ти?

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Нехай!

Ти й так вже перше зразився доценту.
На, роздавай.

МРУК.

На аса пік - таліра.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Я два, на даму кер і на каро!

САТОРІЙ.

Прекрасні дами, ви мої! /згортає громі/

МРУК.

/здивовано/ Дублет!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Дві дами! Щастя масте до баб!

САТОРІЙ.

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

МРУК.

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

САТОРІЙ.

Аж п'ять талірів!

МРУК.

Мало вам?

САТОРІЙ.

Ah, diable! /кидає карти/

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Талірів тільки десять. Не збідніш
Від десятьох

САТОРІЙ.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Що?
У тебе теж бунтують?

МРУК.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

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

Дванадцять дір. На це дубові двері
Із книгами залязими, з замками,
Їо Й чорт зубами їх не розгріає!
Малі віконця - лиш щоб завирнути;
Там буде тепло, що Й кайдан на руки
Не треба накладати! Зм'якне зараз
Там кожен хто посидить хоч із тиждень.

МРУК.

У мене Й рік сидить. Ще добре Й гадів
Впустити кілька - гі-гі-гі! Дуката
Насаса треф - я граю лиш на аси!

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

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

МАРКОВИЧ.

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

САТОРІЙ.

/глузниво/
Все бачили?

Ви Його

МАРКОВИЧ.

Не зовсім... так здалека...

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

В лінету, певно?

МРУК.

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

ВСІ.

Ха-ха-ха-ха!

/Маркович ніякovo відвертається до книг/.

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

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

МРУК.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Стривай. Ага /до Саторія/ - та це кажу тобі якщо, бо Мрукові, як завжди, не цікаво -: Коли я був востаннє там, у горах, Привів я здобич - фі-фі-фі! - Красунька! І відкіля виявилась така гладенька?! А стан! А груди! Ласочка, не дівка! Лиш гостра і драпізна, пазурена Ось-ось, здається, кинеться на тебе...

САТОРІЙ.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

Ого, який ти ласий! *Suum quique!*

МРУК.

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

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

Ява V.

ГАЙДУК.

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

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

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

МРУК.

І бардку відberи Йому...

ЯМПОЛЬСЬКИЙ.

А певне.

/гайдук виходить/.

МРУК.

Панове, граси! Роздавай Адаську!

АЛЬВІ ВСЕ
СІМІНІ
ТЕАТР



В. БЛАВАЦЬКИЙ

Підпрем'єра "Гамлета" на українській сцені

Уривок зі споминів /

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

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

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

вірний та одночасно легкий і прозорий, т.як "театральний", це бо дуже підхідний акторові. Майбутній успіх вистави "Гамлета", завдачуючи у великих мірах прекрасний праці М.Рудницького. Він же, як великий знавець геніального англійського драматурга, прочитав нацому холктикові низку основних до повідей про самого драматурга, і про його твори, а зокрема про "Гамлета".

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

Режисером драми взяв на себе Йосип Гірняк. Ми спільно дуже довго і основно обмірковували обсаду п'єси, бо від правильної поставки цього питання залежав у великий мірі успіх нашого рискового діла. Ясним і безсумнівним було те, що Й. Гірняк не може грati в "Гамлеті" ніякої ролі, бо преважні обов'язки поставника п'єси виключили цю можливість. Це було конечно, хоч невикористання такого визначного актора було не абсолютно втратою для обсади "Гамлета". Вкінці ми усітійнили таку обсаду: Гамлет - В. Блавацький, Король - Б. Паздрій, Поконій - Іван Гірняк, Даерт - С. Дубровський, Горадій - І. Лісенко, 1-ий актор - Я. Геліас, Розенкранц - В. Королик, Гильденштерк - В. Шаларівський, привид батька Гамлета - С. Курило, Офін - С. Крижанівський, 1-ий гробокоп - П. Сорока, 2-ий гробокоп - І. Кудла.





Коли йдеться про жиноччу обсаду, то вона скількистю невелика. Честь бути першою українською Офелією припала арт. Е. Шамарівській, і вона в повні виправдала на не довіря і нам сподівання. щодо обсади ролі королевої, я не міг ніяк погодитися з реж. Гірняком. Він настоював, щоб цю роль грала арт. В. Левицька, а я бажав собі бачити в ролі королевої М. Степову. Вкінці я пристав на домагання Гірняка - і зробив погано. В. Левицька прекрасна неробіня нашого ансамблю, в характері ролі матері Гамлета не почувала себе добре. Я й сьогодні переконаний, що тим зроблено велику кривду, так М. Степовій як і самій п'есі.

Почалася велика праця над "Гамлетом". Не йшло це гладко і безхурно, особливо в початках: Часто приходили хвилини заневіри, моменти, коли ми хотіли покинути непосильне нам - здавалось би - діло. Та ці приступи апатії ми перемагали і з новою енергією та завзятістю бралися за важку роботу. Мені особливо тяжко було подолати всі труднощі ролі Гамлета. Крім важкої проблеми інтерпретації сценічного образу Гамлета, все саме вивчення тексту, чисто механічна реч, вимагало довгого часу. Керування таким великим театром як львівський, режисерська праця над поставами опер і оперет, акторське заняття в драматичних виставах, виклади в драматичній школі - забирали мені час від ранку до пізнього вечора, і тільки вночі я мав змогу спокійно працювати над "Гамлетом". Не одну нач до білого ранку я просидів над змітком ролі Гамлета.

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

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

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

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

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

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

Більше призначення належиться режисерові вистави Йосипові Гірнякові, перекладачеві М. Рудницькому і художникові Григорієву, які виставов "Гамлета" збагатили українську театральну культуру.



Модильяни з Т'єси

- Хто ми, вірніше - хто я, що я, і завіщо страждаю? Ось питання кинув Аркадій Кольберт, голосом тихим і повним іпатичного зали.

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

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

- Залишть. В нього душа болить.

На цю репліку супільора Аркадій руничко повернувся і здавлено прокрипів, витримавши паузу на п'ять:

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

І внову мудрий Феденко, похитуючи лисою головою, спокійно, по-суплерськи заспокоював:

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

- Хай буде так.

Меші особисто стало легше від тієї пропозиції Феденка. Аркадій сів. Сів на своє місце. Схрестив руки на грудях, висунув ліву ногу, а праву підігнув під сидження стільниця. Сидів він на важкому готичному стільниці, що Його я бачив у "Фавсті". Я сидів на барилі, що граво майже в усіх побутових п'есах, а Феденко на перелазі. А стіл був справжній, міланський стіл, що грав у п'ессі "Міна Мазайло". На столі розстелена сіро-біла скатертина. На ній - пляшка, цинові чарки і закуска: - хліб, ковбаса, 14-диче грудинка. Крім цього овочі - грушки, сливи і виноград. Феденко наливав, нагнувшись з висоти свого перелазу понад столом. Горб на Його спині блисків ширим золотом рефлексами. Монтер забув Його погасити і світло крізь полотно кулісів розтумованім і ніжним пилом засипало нам стіл і, продержися через дірку котари в'язкової гострих стріл, визолотило Феденкові горб.

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



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

- Я думав, що цим разом гроші пішли вам пасланцем до хати.

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

Пан Кавка навідко вилічував гроші й гнівно грікав касовим віконцем - а Феденко втішно хіхікав, засував нісбале гроші в кишеню і члапав на сцену. Викликав головного макініста, Грибка Василя, й обидва щезали у Феденковій кімнаті, що із двері виходили просто на сцену. Там вони сиділи цілими годинами, аж до вистави. Пів години до початку виходили. Перший виходив пан Грибок. Він зупинявся на середині сцени і розтирав праву ногу. Від коліна вниз. Ця нога була штучна де з першої світової війни, а ще, крім того, часто терпала. Все в першому тику війни артилерійський іраннель розіпинував житку, а коліно розколов на дрібні кшматочки. Чудом це все посклевали. Він вилежався 6 місяців у лікарі і вернувся до хати зі штучною ногою. Вона терпала, й він розтирав її, та при тому бістро глядів на сцену. Запримічував кожну неполадку декорації, кожний фальш. Ікандибав до куліси і все спрощав. Феденко десять хвилин пізніше сунув тихенько крізь сцену. Вибирав якунебудь дару із декораціями і з'являвся на сцені. Хвилину глядів на сцену, а потім безмелесно прямував до суплерської будки - проходив попри Грибка, що бурмотів:

- Не ходити по сцені.

І усміхався без усмішки. Феденко не зважав на це.

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

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

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

Чи мав рідно, цього теж ніхто не знав. Були бо в місті Феденки. Був навіть доволі добрий актор Феденко, але цей Феденко суплер завжди дбайливо відпекувався від всякого споріднення з ним і з іншими Феденками. Жив виключно в театрі. Останніх десять років не виходив зовсім з нього. Театр був йому хатою, містом, світом. Тут знаходив абсолютно все, що було потрібне для його життя. Ніколи не халівся, ніколи не хворів. На один директор театру не пропонував йому покинути прадло. Кожен режисер, кожен актор ніколи не халівся на його роботу. Завжди точно, 20 хвилин до початку, він сидів у своїй будці. І кожен режисер нерал хотів цю будку зліквидувати, він завжди вмав обстояти своє королівство.

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

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

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

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

І коли я хотів щось відповісти, він уже щезав за котаров. Вистава закінчилася, я відпровадив малу дебютантку до хати, одержав від неї декілька поділунків та гаряче запевнення, і прийшов до театру.

В театрі було все зовсім темно. Тільки в льохі портєр "стара чіпка" /так театральне прізвище - кевідомого походження/, пан Безушки, читав пильно список телефонів і шептав беззубим ротом телефонні числа. Пан Безушки мав дивну пасію. Читав постійно телефонну книгу і вивчав на пам'ять числа всіх паперових магазинів, друкарень і галантерейних крамниць, і завжди помилявся.

Він не запримітив, що я промкнувся біля нього. Пожежник Копитко Іллярій /дивак, що біля сокирі при поясі вервицю з синих кораликів носив/, хропів у реквізиторській, аж дзвеніли бутафорські шаблі, розвішенні на стінах кімнати.

Я просунувся між полотном горизонту.

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

Я дивився за Феденком. Але він запримітив мене все раніше. Висунув руку з-поза куліси і махнув у мій бік - Сиди!

Я пішов туди.

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

Ми познайомилися.

- Здійміть пальто - попросив Феденко.

Я поклав тільки капелюх на пеньок то полі, але не роздягався, розв'язав пояс пальто, запалив ліхту і, попіхнувши, включився в розмову. Лице пана Аркадія було мені знайоме.

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



краску і смак шинки. Пан Аркадій гриз бутафориу грумку. Його мовковий, чорний костюм еспанського Гранда, чи англійського середньовічного пера, був вилінялий і протертий на рукавах.

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

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

- Ви п'ємо ще? - запропонував раптом пан Аркадій. Ви п'ємо за... за здоров'я найкращої дами нашого королівства, донни Дольорес Кастелльо і Кольорадо. - Урра!

Феденко налив мастиксу і всміхнувся, а я підніс мовчу свою чарку.

- Ви, молодий мій пане, хіба не звідси, що не знаєте наших звичаїв, - говорив до мене пан Аркадій - чому ви похмурий? Хіба вам не всмак оцей нам тост? Хіба заперечите, що Йоан Дольоре не найкрада?

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

Ми випили знову.

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

- Ну, кажіть, - прохріпів знову пан Аркадій і раптом ста нув у воїновничу позу та посагнув руучко до рапара, що Його не мав при боці.

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

- А хай же болить, ще не ваше діло - хріпів вісіно пан Аркадій. - Завтра мій день... - і замовк. Сагнув по чарку. Феденко не стримував.

Завтра мала йти п'єса невідомого автора п.н. "Смерть Доха".

Це все мене мутило. Якісь думки спувалися й товклися в голові і я не вмів дати їм ладу: Дона, пан Аркадій Кольберт, Дольорес, сьогоднішній Гриць, молода дебютантка, старий Феденко і цей мастикс, що ми Його пили.

- Чи вам погано - запитався мене пан Аркадій.

- Ні.

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

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

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

- Хай він скаже.

- Хай він скаже, - машинально повтарив пан Аркадій. - Ага так, я маю вчишось сказати.

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



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

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

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

Я подумав:

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

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

- В п'єсі я лежав спокійно аж до моменту, коли режисер почав репетиції. Я поволі опановував тілом актора, що мав грati роль графа Хосе Наварра. Кожна репетиція це була боротьба між мною, тобто графом Хосе, паном Кольбертом - актором, - і режисером. Пан Кольберт був зліплений з десятків інших постатей, що іх притаманні риси, моя іхакові колючки несподівано вискачували, коли він, за вказівками режисера, мухав цілковито нової форми для графа Хосе, центральної постаті п'єси.

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

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

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

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

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

Ну, далі, далі, ще раз.

Я повторяв, ще раз, і ще раз, і ще раз. І це саме робили всі мої приятелі, кревні і вороги, діти того самого автора, люди з тієї самої п'єси. Я опановував тіло, боровся, замав матерія. Суг'єрував Хому ціле мое життя. Моя муку сердечну, моя безсмертне кохання. Моя пристрасті, моя думки.

І так поволі, поволі я заволодів ним у цілості.



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

Дольорес /сичать/:

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

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

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

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

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

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

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



ку. Всі вони тут. Вамі знайомі і незнайомі.

До нашої громади прилучився теж пан Феденко. Він не може вдастися жити без нас. А ми часто розгублюємося без нього. Ви розумієте. Часто в розвівах раптом нам бракус слів і вони завжди жепче впору слизце... О, погляньте, вони там на сцені. Сьогодні виленний баль. Роковини першої прем'єри. Два надцята година. Слухайте, б'є годинник. Власне почалося. Все грати на музички. Ходіть.

І ми пішли.

А на сцені куміло. Дивно, безмелесно куміло. Схрещува-
ліся фрази і репліки. Пестра вруба перебігала сцену в усіх
напрямках. Зручно плигали понад декораціями, тінами просову-
валися поміж котарами. Пан Аркадій взяв мене за руку і повів
туди. Між людей з п'єси. Ми зустрічали знайомих, знайомилися
з незнайомими. Пан Феденко ішов за нами. Підсміхався вдово-
жено і жептав репліки і фрази з тисячів п'єс, що він іх у
своєму житті супливав. Допізна в ніч, до ранку ми гуляли на
сцені з льдами з п'єси. А коли почало світати, на сцену вди-
ралися, крізь ціліни закритих вікон, соняні промені. Шмінка
починала зникати. І люди з п'єси, а з ними й пан Аркадій, і-
шли до своїх домів-декорацій: старих замків, опустілих віл-
ів, пивних кімнат, відмачих хат, монастирів печер...

Пан Феденко спав на перелазі, а я взявши капелюха зас-
тібнув пальто, навипиньках, тихенько прошов коридором. По-
жехник Копитко Ілярій ще хропів у реквізиторській. Спав теж
пан Безушко у своїй льохі портієра, та крізь сон мимрив те-
лефонні числа паперових магазинів, друкарень і галантерійних
храмниць, і, мабуть, помилявся. Місто прокидалося зо сну.



АМЕРИКАНСЬКИЙ ТЕАТР

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

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

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

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

О'Нейл займає честолюбиве місце серед чоловічого драматургів, залежившися довгий час самотній, тільки в 1923 р. виступив другий талановитий драматург Гімер Райлс, що написав драму п.н. "Мамине доражування", в якій у фантастичному і дивному наслідственні показав щоденне життя якогось бухгалтера. Рік пізніше виступили два письменники: Максвел Ендерсон і Лоуренс Сталленг, що в незвичайній барвистичній сценіці і яскравих кольорах представили життя вояжів і події першої світової війни. Їхня п'еса називалася: "Суперники"

Кілька тижнів пізніше з'являється новий талант Сідна Гоурдса. Він дав п'есу з життя каліфорнійських підприємців винної промисловості п.н. "І вони знали чого хотіли". П'еса повна драматичної проблематики. В тому самому році виступають ще письменники драматурги: Джордж Келлі з п'есою "Обмова!", в якій дав тонку і зігриву думевну аналізу героя, та Джон Гоурд Лоусон, що в п'есі "Демонстранти" дав гостру і змістовну картину американського мовінізму на тлі господарських проблем.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Маруся вийшла заміж

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

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

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

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

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

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

Не можучи довше в такій задусі видерхати і думачи, що це вже кінець, я поволі почав збиратися до відходу. Але панօгець задержав мене:

- Чекайте, це ще не кінець.

- Як не кінець? А що даліше буде?

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



турбувся, це я так пожартував". Скошився на ноги і, піднявши
Марусю, посадив її за стіл.

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

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

В той час за кулісами відігравались музики. На сцену вкоти-
хося купа людей. Одним словом - ціле весілля!

Маруся: /знову починає грati божевільну/ Що це за ходи,
Гриць? Чого йм треба?

Гриць: Це, Марусенько, сьогодні наше весілля.

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

Я довде не міг здергати себе. Впав на крісло і репетував
на цілий голос. Мабуть на жадній фарсі ніхто ще так широ не
сміявся як я на драмі "Ой не ходи Гриць".



Гостіна в Берхтесгаден

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

Тепер ясно і присмно... Прем'єрою на сцені табору "Срінк" /аква оперета Фр. Легара "Хайворонок"/ з Дичківною /Маргіт/, Карп'яковою /Вільма/, Карп'яком /Шандор/ і Блавацьким /Дідусь/ у головних ролях. Диригент Я. Барніч. Виставу повторено тричі /11 і 13 липня/. На виставі "Хайворонок", в четвер 11.VII., були присутні представники УНРРА та Військового Правління. /Кажуть, що йм вистава дуже подобалася!.

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

З великим успіхом проходить вистава двох драматичних етюдів Леся Українки "Одерхим" - "На полі крові". В "Одерхимі" Казарівська /Міріям/ створює незабутню сценічну постать. Ода у виконанні В. Блавацького, - це окреме переживання вечора.

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

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

/3 - 2/

ТЕАТРАЛЬНА ХРОНІКА РЕЧІСНІЙ

"Мірандоліна" К. Гольдоні

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

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

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

/З-ий/

"Циганка Аза"

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

Сама п'еса, не зважаючи на її барвистість і циганську екзотику, не може вже - на нашу думку - задовільнити мистецького смаку сучасного глядача, то є ми в присміші принісли до відома запевнення мистецького керівника театру про задуманий перехід театру на інші, більш прогресивні репертуарні позиції.

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

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

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

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

Ми в великов увагов і симпатією слідкуватимем за діяль-
ність цього театру. Його репертуаром, його успіхами і невда-
чами /бо й невдачі часто необхідні/ та насвітлюватимем їх у
нашому журналі.

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

В-ий.

„Украдене Щастя” І.Франка

Ансамбль Українських Акторів, під мистецьким проводом В.Блава-
цького. Постава рех. В. Паздря. Оформлення сцени М.Радиші.

У ав'язку з роковинами І.Франка, авгсбурський театр виставив 7.липня ц.р. відому п'есу Великого Каменяра "Украдене щас-
ти". П'еса побутова, в справжньому і позитивному розумінні цьо-
го слова, змальовує глибокі психологічні конфлікти селянської
духи. Відчувасмо, що герой п'еси, - не "пейзажі" наших псевдо-
побутових мелодрам, в яких інтелігентська інтелігентська інте-
лігентська фразеологія, не зважаючи на барвисті і широкі мара-
вари. Франко розкриває перед нами все глибину душевних переш-
ваний селян, яких судьба і пристрасті загнела в трагічний подруг-
жі "трикутник". Драма І.Франка - це уривок селянського життя,
zmalovanий вірно і реалістично та не позбавлений глибокої пое-
зії і хвилюючих моментів високого драматичного напруження, гд-
ніх справжнього майстра сценічної дії, яким мог очевидно стати
І.Франко, коли б присвятив більше уваги своїй драматургічній
творчості.

В поставі Б.Паздря найбільш вдало вийшли гуртові сцени,
повні темпераменту і життєвої правди. Режисерська видумка цих
сцен і вкілі мізансцени гуртів - це великий успіх режисера Паз-
дря. В гуртових сценах бачили ми передових акторів ансамблів пл.
Карп'якову, Горленко, Шмарівську, Дічківну, Короліка, Карп'яка,
Левицького і ін. Це, безумовно, принеслося до успіху масових
сцен у цій виставі.

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

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

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

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

Цікаву сценічну сильветку дав В.Машарівський в ролі Бабича. М.Степова трохи занадто зовнішня. Ми звикли бачити в ней більш глибокий, більш внутрішній підхід у розкритті сценічного образу. С. Хризанівський - маленьку роль корчмаря заграв в належним тактом.

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

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

"Украдене щастя" в авгсбурському театрі це безумовно творче досягнення режисера вистави і цілого ансамблю українських артистів під мистецьким проводом В.Блавацького.

В.М.

ПОСТАНОВИ О.У.М.

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

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

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

3. Підкреслив потребу піднесення творчої праці у всіх ділянках музичного життя, не оминаючи потреб церковної музики, дальнє пісень для широкого вживання і творів дитячої музичної літературі.

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

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

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

Хроніка

Авгсбург. Довідусмося, що ансамбль Українських Акторів під мистецьким проводом В.Блавацького в Авгсбурзі намічав новий сезон такий репертуар: "Народний Малакій" - Миколи Кухіна, "у пурпурі" - Лесі Українки, "Ворог" - Єрія Косача та "Др.Стокман" /"Ворог народу"/ - Ібсена. Крім цих п'єс іти-муть у театрі також п'єси "розважового характеру, и.н. весела комедія Арнольда і Баха "Мужчина з минулого".

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

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

Ашафенбург. На міжнародних змаганнях театрів і хорів ДІ в окрузі Вірцбург - перше місце здобув український театр ім. Котляревського з Ашафенбургу, не вважаючи на сильну конкуренцію, особливо бельгійських народів.

"ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЕМ" В ІНГОЛЬШТАДТІ

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

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

* * *

Інгольштадт. В дніх 9, 10 і 11 липня ц.р. гости в нацому таборі Ансамбль українських акторів під мистецьким керівництвом В.Блавацького з виставами: "Земля", В.Степаніка; "Степовий гість", Грінченка і "Украдене щастя" Франка. Наше громадянство виповнило залю по бере-ги на усіх виставах та дало вияв теплого і сердечного відношення до цього ансамблю гучними оплесками та китицями квітів. Зокрема місце-ва капеля бандуристів ім. Т.Шевченка вшанувала Ансамбль концертом призначеним виключно для артистів і зачарувала своїх "Товаришів по мистецькій зброї" майстерністю виконання своїх продукцій.

ТЕАТР НА СПОРТОВОМУ Майдані

Авгсбург. 30.червня ц.р. відбулися в таборі "Сомме-казерне" зма-гання в колишньому м"ячі між командами: "Чорногора" /ольдбоі/ - "Teatr" /ольдбоі/. В другій "Театру" побачили ми на гриці акторів: Б.Пазд-рія, В.Карпіка, Е.КУРИЛА, В.Шамарівського, А.Теплого, О.Данилка, те-атральних музиків: І.Кацинця і Ю.Сухара та арт.-маляра М.Радиша. Суд дяд В.Блавацький. Ці веселі змагання закінчилися вислідом 2 : 2.

АРХІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ЕМІГРАЦІЇ

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

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

2. І просимо усіх членів "ОМУС"у повідомити обов'язково правлін-ня про зміну місця осідку, місця праці, чи зміну адреси.

3. Всі члени і кандидати "ОМУС"у можуть отримати виказку і зна-чок "ОМУС"у. Для отримання виказки слід надіслати знімку. Ціна зна-чка і виказки 13 марок.

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

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

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

